

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Національний університет «Запорізька політехніка»

гуманітарний факультет

кафедра теорії та практики перекладу

пояснювальна записка до
дипломної роботи
магістра

**ЛІНГВОКОГНІТИВНІ ПАРАМЕТРИ
ДИСКУРСУ ВТРАЧЕНОГО ПОКОЛІННЯ
(НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ Е.-М. РЕМАРКА)**

Виконав: студент групи ГФ-319м

Спеціальність: 035 «Філологія»

Освітня програма (спеціалізація):
035.041 «Германські мови та літератури (переклад включно),
перша – англійська»

Тиховод Сергій Михайлович

Керівник д.ф.н, проф. А. М. Приходько

Рецензент к.ф.н., доц. В. І. Волошук

Запоріжжя-2020

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Національний університет «Запорізька політехніка»
(повне найменування закладу вищої освіти)

Інститут, факультет ЕГІ, гуманітарний факультет
Кафедра теорії та практики перекладу
Ступінь вищої освіти магістр
Спеціальність 035 «Філологія»
(код і найменування)
Освітня програма (спеціалізація) 035.041 «Філологія (германські мови та літератури
(переклад включно)), перша – англійська»
(назва освітньої програми (спеціалізації))

ЗАТВЕРДЖУЮ
Завідувач кафедри

« _____ » _____ 2020 року

З А В Д А Н Н Я
НА ДИПЛОМНИЙ ПРОЕКТ (РОБОТУ) СТУДЕНТА

Тиховода Сергія Михайловича

(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема проекту (роботи) Лінгвокогнітивні параметри дискурсу втраченого покоління (на матеріалі творів Е. М. Ремарка)

керівник проекту (роботи) д.ф.н, проф. А. М. Приходько,

(прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання)

затверджені наказом закладу вищої освіти від « 06.11 » 2020 року № 317

2. Строк подання студентом проекту (роботи) 10 грудня 2020 р.

3. Вихідні дані до проекту (роботи): теоретичні та критичні праці вітчизняних та зарубіжних вчених Н. Д. Арутюнова, А. Вежбицкая, С. Г. Воркачев, В. І. Карасик, Ю. М. Лотман, А. М. Приходько, О. О. Селіванова, Г. Г. Слґшкін, І. С. Шевченко та ін.; твори Е.-М. Ремарка

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити): Лінгвістично релевантні передумови вивчення дихотомії «КОНЦЕПТ ↔ДИСКУРС». Концептуальний простір дискурсу втраченого покоління. Лінгвопоетичний простір дискурсу втраченого покоління. Охорона праці та безпека у надзвичайних ситуаціях.

5. Перелік графічного матеріалу (з точним зазначенням обов'язкових креслень)

6. Консультанти розділів проекту (роботи)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	прийняв виконане завдання
IV	Журавель С.М., ст. викладач		
Нормоконтроль	Підгорна А. Б., к. філол. н., доцент		

7. Дата видачі завдання « 5 » вересня 2020 року.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів дипломного проекту (роботи)	Строк виконання етапів проекту (роботи)	Примітка
1.	Вибір теми дипломної роботи	вересень 2020	виконано
2.	Розробка завдання на дипломну роботу	вересень 2020	виконано
3.	Складання календарного плану роботи	вересень 2020	виконано
4.	Збирання матеріалу для написання 1 та 2 розділів	вересень – жовтень 2020	виконано
5.	Підготовка розділу 1	жовтень 2020	виконано
6.	Підготовка розділу 2	листопад 2019	виконано
7.	Підготовка розділу 3	листопад 2019	виконано
8.	Написання вступу і загальних висновків роботи	листопад – грудень 2020	виконано
9.	Оформлення дипломної роботи	грудень 2020	виконано
10.	Нормоконтроль	1-10 грудня 2020	виконано
11.	Рецензування дипломної роботи	10-12 грудня 2020	виконано
12.	Захист дипломної роботи		

Студент

_____ Тиховод С. М.
(підпис) (прізвище та ініціали)

Керівник проекту (роботи) _____

А. М.

_____ Приходько

(підпис) (прізвище та ініціали)

РЕФЕРАТ

ДР: 112 с., 92 джерел.

Об'єкт дослідження – ідіодискурс Е. М. Ремарка як одного із найважливіших представників дискурсу «втраченого покоління» в соціокультурному просторі Німеччини 20-30 рр.

Мета дослідження – когнітивно-поетичне осмислення вербальних особливостей ідіодискурсу Е. М. Ремарка.

Методи дослідження – концептуальний аналіз ідіодискурсу; дискурс-аналіз; лінгвопоетичний опис засобів аранжування авторської думки, узагальнення.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому з'ясовано когнітивно-поетичну специфіку текстових репрезентантів дискурсу втраченого покоління в комплексі лексичних, стилістичних і синтаксичних засобів; реконструйовано художню модель світу Е. М. Ремарка, визначено специфіку її концептуальної організації, де виокремлено та описано ментальні одиниці різного концептуального статусу.

У вступі зазначається актуальність теми дослідження, визначається його об'єкт і предмет, формулюються мета та завдання, окреслюються матеріал і методи його дослідження тощо. У першому розділі вивчаються основні теоретичні засади лінгвопоетики, необхідні для проведення когнітивно-поетичного дослідження, а також основні риси ідіодискурсу Е. М. Ремарка. У другому та третьому розділах здійснено лінгвоконцептуальний та лінгвопоетичний аналіз роману Е. М. Ремарка «Три товариші». Четвертий розділ присвячен охороні праці та безпеці у надзвичайних ситуаціях. У загальних висновках представлені основні результати розвідки, окреслені перспективи подальших досліджень.

КОНЦЕПТ, ДИСКУРС, КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ ПРОСТІР,
ЛІНГВОПОЕТИЧНИЙ ПРОСТІР, ГІПЕРКОНЦЕПТ, МЕГАКОНЦЕПТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ І СИМВОЛІВ

Прийняті в роботі абрєвіатури

- ВП – втрачене покоління
- ДВП – дискурс втраченого покоління
- КС – концептосистема
- СкТ – соціокультурний типаж
- ХД – художній дискурс
- ХП – художній простір

Скорочення романів Е. М. Ремарка (при цитуванні)

- AdT – «Arc de Triomphe»
- DSO – «Der schwarze Obelisk»
- IWNN – «Im Westen nichts Neues»
- 3 К – «Drei Kameraden»

ЗМІСТ

Завдання на дипломну роботу	
Реферат	
Перелік умовних скорочень і символів	
ВСТУП	8
РОЗДІЛ 1. ЛІНГВІСТИЧНО РЕЛЕВАНТНІ ПЕРЕДУМОВИ	
ВИВЧЕННЯ ДИХОТОМІЇ «КОНЦЕПТ ↔ДИСКУРС»	11
1.1. Дискурс у вимірах картини світу та мовленнєвої культури	11
1.1.1. Поняття «текст» і «дискурс» у лінгвістиці	11
1.1.2. Дискурс втраченого покоління та його особливості	14
1.2. Концептивна іпостась дискурсу	17
1.2.1. Тришарова будова концепту та його властивості	17
1.2.2. Типи і класи концептів. Художній концепт	21
1.2.3. Художній простір і концептосистема дискурсу	24
1.3. Методологія та методика аналізу	25
1.3.1. Соціоісторичні передумови дискурсу втраченого покоління	25
1.3.2. Методика систематизації та аналізу матеріалу	27
РОЗДІЛ 2. КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ ПРОСТІР ДИСКУРСУ	
ВТРАЧЕНОГО ПОКОЛІННЯ	31
2.1. Мегаконцепт ТРАГІЗМ як ідейна домінуюча дискурсу втраченого	
Покоління	31
2.1.1. Гіперконцепт FREUNDSCHAFT та його похідні	31
2.1.2. Гіперконцепт LIEBE та його похідні	36
2.1.3. Гіперконцепт KRIEG та його похідні	43
2.1.4. Гіперконцепт LEBEN та його похідні	44
2.2. Соціокультурні типажі дискурсу втраченого покоління	49
2.2.1. Соціокультурний типаж ALTER BURSCHE	50
2.2.2. Соціокультурний типаж SOLDAT	52
2.2.3. Соціокультурний типаж EMIGRANT	54
РОЗДІЛ 3. ЛІНГВОПОЕТИЧНИЙ ПРОСТІР ДИСКУРСУ	
ВТРАЧЕНОГО ПОКОЛІННЯ	58

3.1.	Композиційно-стильове аранжування	58
3.1.1.	Преферентні мовленнєві форми	58
3.1.2.	Композиційно-мовленнєві описи як інтратекстові вкраплення	62
3.2.	Лексико-стилістичне особливості	64
3.3.	Синтактико-стилістичні особливості	68
3.4.	Шляхи і засоби інтимізації художнього простору	75
РОЗДІЛ 4. ОХОРОНА ПРАЦІ ТА БЕЗПЕКА У НАДЗВИЧАЙНИХ СИТУАЦІЯХ		81
4.1.	Аналіз потенційних небезпек	81
4.2.	Заходи по забезпеченню безпеки	82
4.3.	Заходи з виробничої санітарії і гігієни праці	86
4.4.	Заходи безпеки у надзвичайних ситуаціях	90
4.4.1.	Заходи з пожежної безпеки	90
4.4.2.	Заходи безпеки при проведенні рятувальних та інших невідкладних робіт	91
	ВИСНОВКИ	95
	SCHLUSSFOLGERUNGEN.....	100
	СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	104
	СПИСОК ДЖЕРЕЛ ЕМПІРЧНОГО МАТЕРІАЛУ	112

ВСТУП

Яскравий представник літератури «втраченого покоління» Е. М. Ремарк / E.M. Remarque (1898 – 1970) є одним найвидатніших німецьких письменників ХХ ст. Його твори охоплюють кілька десятиліть німецької та світової історії: Перша світова війна, період Веймарської республіки, приход до влади фашистів, Друга світова війна і роки після неї. Книги Е. М. Ремарка присвячені найгострішим проблемам сучасної історії, вони несли у собі ненависть до фашизму й мілітаризму, не втративши своєї значущості і в наш час.

Актуальність теми зумовлена тим фактом, що серед відомих підходів до вивчення ідіодискурсу письменника сучасний напрям лінгвістичних студій акцентує розуміння мовленнєвої діяльності: «як одного із модусів когніції, що становить вершину айсберга, в основі якого лежать когнітивні здібності людини» [Золян 1986, с. 306]. Дослідження художньої картини світу письменника, відбитої в його ідіодискурсі, стає все більш на часі.

Зв'язок роботи з науковими темами. Дипломну роботу виконано в межах ініціативної наукової теми кафедри теорії та практики перекладу Національного університету «Запорізька політехніка» № 61118 «Система й структура германських мов у когнітивно-комунікативній парадигмі знання». Тема роботи затверджена наказом ректора № 317 від 06.11.2020 р.

Мета дослідження – когнітивно-поетичне осмислення вербальних особливостей ідіодискурсу Е. М. Ремарка.

Цій меті підпорядковано такі конкретні завдання:

- схарактеризувати предметну область і методи дослідження під кутом зору (ідіо)лінгводискурсології;
- виявити преферентні мовні засоби, використовувані Е. М. Ремарком для аранжування концептуальної картини свого ідіодискурсу;

– описати специфіку вербальної упаковки поетичного простору в ідіостилі Е. М. Ремарка.

Об'єкт дослідження – ідіодискурс Е. М. Ремарка як одного із найважливіших представників дискурсу «втраченого покоління» в соціокультурному просторі Німеччини 20-30 рр.

Предмет дослідження – лінгвоконцептуальні та лінгвопоетичні особливості художнього простору Е. М. Ремарка, зумовлені специфічними настановами дискурсу «втраченого покоління».

Матеріал дослідження. Джерельною базою роботи слугував роман Е. М. Ремарка «Три товариші / Drei Kameraden» [М., 1975. – 443 с.]. Крім того, до аналізу долучалися й два інші не менш відомі романи Е. М. Ремарка – «Чорний обеліск / Der schwarze Obelisk» [В., 1977. – 464 с.] і «Ніч в Лісабоні / Die Nacht von Lissabon» [В., 1976. – 304 с.], «Arc de Triomphe / Триумфальна арка» [В., 1987. – 367 с.].

Теоретичною базою дослідження стала когнітивно-дискурсивна парадигма сучасної лінгвістики – зокрема, роботи таких науковців, як Н. Д. Арутюнова, А. Вежбицкая, С. Г. Воркачев, В. І. Карасик, Ю. М. Лотман, А. М. Приходько, О. О. Селіванова, Г. Г. Слтшкін, І. С. Шевченко та ін.

В якості **методів дослідження** використано: концептуальний аналіз ідіодискурсу; дискурс-аналіз; лінгвопоетичний опис засобів аранжування авторської думки, узагальнення.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому з'ясовано когнітивно-поетичну специфіку текстових репрезентантів дискурсу втраченого покоління в комплексі лексичних, стилістичних і синтаксичних засобів; реконструйовано художню модель світу Е. М. Ремарка, визначено специфіку її концептуальної організації, де виокремлено та описано ментальні одиниці різного концептуального статусу.

Практичне значення роботи зумовлюється можливістю застосування одержаних результатів у теоретичних курсах з лінгвопоетики та

лінгвостилістики німецької мови, лексикології й теоретичної граматики, у спецкурсах з теорії дискурсу та текстології.

Обсяг і структура роботи. Праця складається зі вступу, чотирьох розділів, загальних висновків, списку використаної літератури. Повний обсяг складає 112 с.

У *Вступі* зазначається актуальність теми дослідження, визначається його об'єкт і предмет, формулюються мета та завдання, окреслюються матеріал і методи його дослідження тощо.

У *першому розділі* вивчаються основні теоретичні засади лінгвопоетики, необхідні для проведення когнітивно-поетичного дослідження, а також основні риси ідіодискурсу Е.-М. Ремарка.

У *другому розділі* здійснено лінгвоконцептуальний аналіз роману Е. М. Ремарка «Три товариші».

У *третьому розділі* здійснено лінгвопоетичний аналіз роману Е. М. Ремарка «Три товариші».

Четвертий розділ присвячен охороні праці та безпеці у надзвичайних ситуаціях.

У *загальних висновках* представлені основні результати розвідки, окреслені перспективи подальших досліджень.

РОЗДІЛ 1
ЛІНГВІСТИЧНО РЕЛЕВАНТНІ ПЕРЕДУМОВИ
ВИВЧЕННЯ ДИХОТОМІЇ «КОНЦЕПТ ↔ ДИСКУРС»

1.1. Дискурс у вимірах картини світу та мовленнєвої культури

1.1.1. Поняття «текст» і «дискурс» у лінгвістиці

Текстознавство стало одним із найважливіших наукових дисциплін ХХ ст. Це можна пояснити прагненням науковців зрозуміти ті закономірності існування мови, які розкриваються тільки за умов функціонування мовних одиниць у структурі більшій за речення. «Якщо наше життя не текст, то що ж воно таке?!» [Леута 2009, с. 165] – ця фраза одного з відвідувачів лотманівського гуртка наголошує на тому, на яку пильну увагу заслуговує текст.

Завдяки таким провідним науковцям, як В. Виноградов, Г. Винокур, Р. Якобсон, Л. Щерба, Ю. Лотман, Д. Лихачов та ін. текстознавство вийшло на якісно новий рівень. З античних часів розрізнялися два складники тексту – зміст і форму. Під змістом твору ми розуміємо унікально-авторську художню модель дійсності, яка була створена за допомогою специфічних засобів і технік такого роду діяльності [Климовская 2011, с. 4]. Форма ж, відповідно, являє собою поєднання всіх засобів побудови тексту, що утворюють «ансамбль художніх елементів різної природи, які реалізують творчий задум митця...» [Климовская 2011, с. 4].

Розквіт модернізму також істотно вплинув на розвиток текстознавства, додавши йому ще більше простору для дешифрування комунікативного наміру окремого письменника, який все більше і більше приховував зміст за вибагливістю форми. Ці обставини зумовили стрімкий розвиток текстознавчих досліджень.

У другій половині ХХ ст. набуває широкого розповсюдження також термін «дискурс», який починає, з одного боку, протиставлятися тексту, а з

іншого, – ототожнюватися з ним. Тож і їх визначення стали дуже розмитими. Деякі лінгвісти (О. С. Кубрякова, О. В. Александрова) трактують дискурс як процес когнітивної діяльності людини, а текст – як результат цієї діяльності. Попри очевидну термінологічну неузгодженість науковці робили спроби чітко визначити межі цього поняття.

Наприклад, А. М. Приходько, спираючись на П. Серію, наводить 8 визначень дискурсу: (спів)бесіда; одиниця, більша від фрази; використання одиниць мови в мовленні; еквівалент поняття «мовлення», будь-яке конкретне висловлювання; вплив висловлення на адресата з урахуванням комунікативної ситуації; мовлення з позицій мовця, протилежність розповіді; система обмежень, що зумовлюються певною соціальною чи ідеологічною позицією і накладаються на необмежену кількість висловлень; теоретичний конструкт, призначений для аналізу продукування тексту [Приходько 2008, с. 34].

Дискурс маніфестується в тексті з залученням таких чинників, як особистість комунікантів, зорієнтованість мовця на певного адресата і рівень ерудиції, середовище, у якому відбувається спілкування [Селиванова 2004, с. 37]. Деякі науковці намагалися розрізнити поняття «текст» і «дискурс». Наприклад, Ф. С. Бацевич так бачить їх співвідношення:

1) Текст – одиниця лінгвістичного аналізу, дискурс – комунікативного.

Текст і дискурс знаходяться в таких відношеннях, як речення й висловлювання, лише на вищому рівні. Речення – звичайний елемент структури тексту. Висловлювання поєднує в собі як власне речення, так і соціальний контекст його використання. На вищому рівні ті ж відношення повторюються в тексті й дискурсі.

2) Термін «дискурс», на відміну від терміну «текст» не застосовується до давніх текстів, зв'язки яких із життям не відтворюються безпосередньо.

3) Дискурс є процесом творення тексту, а матеріалізований дискурс письмово зображений у вигляді тексту [цит. за: Дягілева 2010, с. 211].

Попри неоднозначність і суперечливість у тлумаченні поняття

«дискурс», доцільно звернути увагу на його визначення В.Є. Чернявською: «Дискурс – це сукупність тематично спільних текстів, кожен із яких сприймається й ідентифікується як мовний корелят певної соціокультурної практики» [Чернявская 2012, с. 12]. Так вважає й А. М. Приходько, який пропонує модель дискурсу в єдності середовища, режиму і стилю спілкування. Він розглядає текст як часткове явище, що є конститутивною одиницею дискурсу, а дискурс – як загальне, що є одиницею вищого рівня абстракції, під дахом якої існує потенційно безкінечна кількість конкретних і реальних текстів [Приходько 2008, с. 40].

На наш погляд, це визначення вдало враховує найбільш релевантні онтологічні параметри дискурсу і відповідає основним настановам цієї праці. Параметр «середовище спілкування» генетично пов'язаний з хронотопною характеристикою комунікації, яку іноді визначають як комунікативний простір і поділяють на хронологічні етапи, зумовлені певним станом розвитку суспільства і культури у певному географічному просторі. У цьому зв'язку розрізняються стародавній, античний, середньовічний, новітній комунікативний простір кожного материка, регіону, кожної країни [Приходько 2008, с. 40]. Очевидно, до цих характеристик слід додати й субкультурний чинник, у зв'язку з яким можна говорити про різні типи / реєстри дискурсу: професійний, корпоративний, побутовий, віртуальний тощо. Особливе місце належить тут культурно-історичним дискурсам (дискурсам ренесансу, романтизму, реалізму, модернізму), які виникають у певну епоху в певному соціокультурному середовищі.

Художній дискурс є особливим типом буттєвого дискурсу, обмеженим сферою художньої комунікації, що являє собою об'єктивоване специфічними мовними засобами когнітивно-комунікативне середовище, задане модусом художнього спілкування, характерним для n -множини текстів, що фіксують мовлення автора і існують у різних жанрових іпостасях – романах, оповіданнях, щоденниках, ліричних та драматичних творах [Федоренко 2012, с. 7].

Художній дискурс / художнє мовлення є одним із суб'єктивних способів відображення об'єктивної дійсності, де певної чинності набувають вербальні засоби, що відображують індивідуально-авторську картину світу. За визначенням сучасних лінгвістів (Ю. Тихонова, В. Самохіна), ідіодискурс (далі – ІД) визначається як індивідуально-авторський мисленнєво-мовленнєвий континуум, тобто комунікативно-художній простір, що утворює цілісне комунікативне середовище, в яке мовці начебто занурюються у процесі комунікативної діяльності.

Таким чином, сукупність всіх текстів будь-якої літературної епохи утворює її дискурс. Мінімальною одиницею дискурсу є текст, який можна також розглядати як одиницю художньої комунікації письменника та його реципієнта. Сукупність текстів, що належать перу окремої людини, називають *ідіодискурсом*. ІД окремого автора найбільш повно відображає його особистість, ставлення до світу, зорієнтованість на певного адресата, рівень ерудиції і повідомлення, яке він хоче передати читачеві за допомогою свого твору. Типовими рисами ідіодискурсу будь-якого митця є інтегрованість у загальну тканину культурно-історичного дискурсу з його буттєво-художньою основою, певне співвідношення жанрів у творчості митця та наявність тих чи інших специфічних мовних засобів, притаманних окремому автору.

1.1.2. Дискурс втраченого покоління та його особливості

Війна – одна з тих подій, що втручаються практично у кожен сферу діяльності людства. Не оминула вона також і літературу, порушивши звичайний ритм літературно-мистецького життя. У сучасній науці під «втраченим поколінням» розуміють літературну течію, що існувала між Першою та Другою світовими війнами, до якої належали такі письменники, як Е. Хемінгвей, Е. Паунд, Т. С. Еліот, Ф.С. Фіцджеральд та ін.

Дискурс втраченого покоління (далі – ДВП) являє собою сукупність прозових текстів з певним набором учасників спілкування та визначеною тематикою, яка мотивується невдоволеністю авторів існуючим світоустроєм, викликаною гуманітарно ворожою соціокультурною ситуацією першої половини ХХ ст. Орієнтуючись на високі ідеали, ДВП спрямований на вирішення гострих соціальних проблем. Він має такі типові риси: суб'єктоцентричність, опора на прозові тексти, абсолютна перевага епосу над іншими літературними родами у творчості письменників. На цьому загальному тлі ДВП можна схарактеризувати більш детально за допомогою таких конститутивних факторів, як учасники спілкування, діяльність, інтенція, мотив, тема, код.

Фактор *«тема»* пов'язаний з тими історичними умовами, що склалися в Європі на початку ХХ ст. і зумовили таку соціокультурну ситуацію, в якій твір художньої літератури може розраховувати на «...повне розуміння читача, тобто на ідеальний, безпроблемний контакт» та «провокує реакцію подиву і навіть шоку» [Карельский 1992, с. 15].

Фактор *«учасники спілкування»*: письменники «втраченого покоління» здійснюють вплив на читача за допомогою прозаїчного тексту. Автора та читача можна вважати повноправними учасниками дискурсу, через що уможлиблюється вивчення відразу обох комунікантів: «якщо реципієнти вважають мовця особистістю з більшим престижем, то його вплив на них відрізняється більшою інтенсивністю» [Черепанова 1999, с. 65].

Посередником між читачем та письменником виступає герой роману, який здійснює медіацію – процес трансформації ідеологічних настанов, при якому ідеологія подається не в чистому вигляді, а зазнає творчої обробки і потім успішно засвоюється аудиторією, яка навіть не усвідомлює, що стала об'єктом ідеологічного впливу. У процесі комунікації з читачем письменники «втраченого покоління» дотримуються щонайменше принципів:

- *принципу атрактивності*: увага читача до ІД письменника привертається за допомогою максимальної виразності твору, а також через використання великої кількості стимуляторів (кольору, образів, мовних фігур тощо) і механізмів;

- *принципу фасцинативності* (лат. fascino – чарівництво, чаклунство) – сукупності характеристик тексту, які приваблюють; для фасцинативного спілкування велике значення мають форма і зміст мовлення. У творах письменників втраченого покоління комунікативний намір вдало реалізується за допомогою відповідних мовних засобів.

- *комунікативного пристосування* – запорука успішності художньої комунікації, яка базується на узгодженні комунікативних ролей між автором і читачем, коли читач визнає письменника своїм вчителем, а себе – учнем. Більший ступінь пристосування призводить до оптимізації порозуміння, уможливлуючи еволюцію конкретного читача до рівня «ідеального адресата» та, відповідно, його підвищення на шкалі моральних цінностей.

На основі цих правил між учасниками комунікативного акту будується **дискурсивна взаємодія** – процес «зчеплення» концептуальної структури читацької свідомості зі структурою свідомості автора як «живих систем» на підставі тексту або сукупності текстів останнього; формування у читача дискурсивної компетенції, вироблення ним особливої граматики, лексикону, правил слововживання, семантики, тобто створення нової мови – «мови смислів», яка постає за даним дискурсом як за «особливим можливим альтернативним світом» [Степанов 2002, с. 86].

Художнє спілкування – це діалог особливого типу, адже відправник і одержувач повідомлення не знайомі особисто. Більше того, процеси породження смислів автором і (ре)конструювання смислів читачем розірвані у просторі та часі. Тож ситуації «відправки» і «створення» смислів можуть бути різними, тобто буде правомірно стверджувати, що художнє спілкування складається з двох окремих модулів. На першому з них відбувається кодування, а на другому – декодування

Фактор «код»: під кодом (предметним, комунікативним, стилістичним, семіотичним) розуміють «сукупність правил або обмежень, які забезпечують функціонування мовленнєвої діяльності на підставі (організованої автором) знакової системи» [Селіванова 2004, с. 248]. Для цього код має бути конвенціональним, тобто зрозумілим для учасників комунікативного процесу. Конвенції, що зумовлюють функціонування тих чи інших мов як знакових систем, завжди створюються за замовчуванням [Левин 1998, с. 135]. Сам термін «код» уже містить уявлення про структуру щойно вироблену, штучну, зумовлену миттєвою домовленістю, на відміну від мови з її «природнім» походженням і більш заплутаним характером умовності.

Враховуючи, що ідіодискурс завжди має екзистенціально-егоцентричний характер, можна говорити що комунікативну поведінку читача в ньому значною мірою визначає його власна *комунікативна потреба*, оскільки він у будь-який час може припинити спілкування. Формування і розвиток його комунікативної компетенції регулюється комунікативними сигналами авторської програми адресованості. Автор породжує глибоко мотивоване і через цю обставину цілісне змістово-смісловне утворення як культурний об'єкт і одиницю спілкування. У цьому об'єкті закарбовується «образ» його комунікативно-пізнавальних намірів, а, значить, і відповідна комунікативна програма по їх осмисленню читачем.

1.2. Концептивна іпостась дискурсу

1.2.1. Тришарова будова концепту та його особливості

Національна ментальність будь-якого народу розглядається сучасною парадигмою наукового знання як багаторівнева структура, яка проектує себе у всі сфери життєдіяльності етносу. Зв'язок мови та ментальності завжди цікавив багатьох вчених. У наш час лінгвістичні студії формуються в рамках

антропоцентричної парадигми, тому дуже активно досліджуються категорії, що позначають структури поєднання репрезентації знань і уявлень.

Крім культурних показників, вона також відображує його реалії, менталітет та моральні цінності та, формуючи мовну картину світу етносу. На перетині лінгвоцентричного та культурологічного підходів утворюється поняття «концепт», який згодом стає базовим у когнітивній семантиці та лінгвокультурології. Загальне відображення у свідомості «інтеоризованого людиною світу», що лежить в основі світогляду людини, усвідомлюється у лінгвістиці як концептуальна картина світу [Кравченко 2008, с. 3]. Концептуалізація являє собою найважливіші процеси когнітивної діяльності людини.

Розглядаючи сутність концепту, дослідники особливо відзначають його відповідність етнокультурному світові людини. При цьому його семантика інтерпретується в контексті думок носія мови як етнокультурна репрезентація, що допомагає відтворити етнокультурний образ. Т.А. Фесенко пише: «Концепт являє собою вираз етнічної специфіки мислення, і його вербалізація обумовлена лінгвокогнітивною етнокультурно маркованою асоціативною компетенцією носія концептуальної системи» [Фесенко 2000, с. 144].

Концепт може бути визначений як «умовно-ментальна одиниця». Його формування уявляється як процес співвіднесення результатів досвідченого пізнання дійсності з раніше засвоєними культурно-ціннісними домінантами. [Слышкин 2001, с. 34]. Друге визначення: «Концепт – дискретна змістовна одиниця колективної свідомості або ідеального світу, збережена в національній пам'яті носія мови у вербально позначеному вигляді» [Бабушкин 1996, с. 13]. В. І. Карасик, характеризуючи концепти як первинні утворення культури, що виражають об'єктивний зміст слів і мають сенс, вважає, що вони транслюються в різні сфери буття людини, зокрема, у сфери поняттєвого, образного і діяльнісного засвоєння світу [Карасик 2001, с. 102].

Представники Воронежської школи розглядають концепт як глобальну розумову одиницю, що представляє собою «квант структурованого знання» [Попова 1999, с. 4]. Концепт, на їхню думку, репрезентується в мові лексемами, словосполученнями, реченнями, текстами і сукупностями текстів. Розглянувши мовні вирази концепту, можна отримати уявлення про його зміст у свідомості носіїв мови [Попова 1999, с. 10-11].

Таким чином у лінгвістиці є три основні підходи, до розуміння концепту: лінгвістичний, когнітивний, культурологічний.

А. М. Приходько розглядає концепт водночас як епістемічне (результат пізнання), психоментальне (інструмент відображення дійсності в психіці людини), прагмарегулятивне (детермінує комунікативну поведінку у соціумі), етнокультурне (виражає «дух етносу») та аксіологічне (пов'язаний з внутрішніми моральними уявленнями в суспільстві) утворення [Приходько 2013, с. 13-15].

Можна виділити спільну рису підходів: в них завжди підкреслюється ідея комплексного вивчення мови, свідомості і культури. В. А. Маслова перераховує такі інваріантні ознаки концепту: «Концепт – мінімальна одиниця людського досвіду в його ідеальному уявленні, що вербалізується за допомогою слова і має польову структуру; концепт – основна одиниця обробки, зберігання та передачі знань; має рухливі межі і конкретні функції; концепт – соціальний, його асоціативне поле зумовлює його прагматичне значення; концепт – основний осередок культури» [Маслова 2004, с. 46-47].

Як багатомірне, ментальне та евристичне утворення концепт має комплексну тришарову будову, що складається з поняттєвої, перцептивно-образної та оцінної складових. Ядро концепту утворює поняттєвий субстрат. Він являє собою поняття, що співвідноситься з концептуальним референтом – певним ментальним утворенням, пов'язаним з відповідним поняттям. Поняттєву складову концептів утворюють різнотипові семантичні ознаки: дефініційні, есенціальні, імплікативні тощо [Воркачев 2003, с. 13]. Поняттєвий субстрат концепта, пише А. М. Приходько, немов «блимає в його

глибині». Він від відбиває його інформаційну сутність та пов'язує лексичне значення з образною та лінгвокультурологічною компонентами [Приходько 2013: с. 23].

Концепти детермінуються за допомогою перцептивно-образного адстрату. Його основу формують знання, образи та асоціації, що виникають у свідомості людини у зв'язку з певним явищем буття. Інакше кажучи, перцептивно-образний адстрат пов'язаний з процесами когнітивної метафоризації та рідше – метонімізації. Перцептивно-образна складова концепту формується завдяки колективному досвіду, що міститься у мовній свідомості етносу, де вона набуває різного та унікального для кожного народу ступеня виразності, яскравості, контрастності.

Ціннісний (валоративний) епістрат концепту зумовлюється суб'єктивним ставленням до нього. Він базується на тих духовних імпульсах, які оживають у свідомості людини завдяки її приналежності до того або іншого етносу. Цю складову концептів також називають «тим, що переживається», бо вони не тільки мисляться, але й відчуються на емоційному рівні. Цінність і значущість концепту визначається його асоціативними та етимологічними характеристиками. Він входить у свідомість через мову і стає глибоко інтеріоризованим валоративом кожного члена лінгвокультурного колективу. На думку А. М. Приходька: «валоративна сторона концепту реалізується в єдності його етнопсихологічного, соціодискурсивного і лінгвокультурного начал» [Приходько 2013, с. 27-30].

Завдяки тому, що концепт знаходиться у площині кількох сферах наукового знання, йому притаманна багаторівнева будова. Він реалізується у свідомості, детермінується культурою та знаходить вираження у мові. Концепти відображають процеси світосприйняття, категоризації та концептуалізації дійсності в різних мовах.

1.2.2. Типи і класи концептів. Художній концепт

Питання про типологію та класифікацію концептів – це одне з перших теоретичних питань, що виникло перед когнітивною лінгвістикою у процесі її становлення. Дослідниками було запропоновано багато різних підходів до типологізації концептів при збереженні своїх основних функцій.

За характером відкритості чи прихованості для людини концепти бувають вербалізованими і невербалізованими. З.Д. Попова та І. А. Стернін відрізняють «стійкі» (мають закріплені за ними мовні засоби репрезентації) і «нестійкі» (глибоко особистісні, які практично неможливо вербалізувати) концепти [Попова 1999, с. 28].

На підставі співвідношення «конвенціональність – актуальність» концепти поділяються на загальнохудожні (архетипи і прототипи), індивідуально-авторські (ідіотипи) та власне-авторські концепти (ідіотипи, власне-авторські неологізми) [Пономарева 2008, с. 7]. В. І. Карасик розмежовує параметричні і непараметричні концепти [Карасик 2004, с. 30-33]. Параметричними вважаються концепти, що асоціюються в лінгвокультурній свідомості з певними кількісними або якісними показниками.– розмір, якість, обсяг тощо. Непараметричні концепти можуть бути очікувані, прогнозовані чи заздалегідь прораховані сутності: обрядові традиції, кровні узи, засоби облаштування людського помешкання і т.д. Непараметричні концепти визначаються на рівні відчуттів, уявлень і асоціацій (ДУША, ЛЮБОВ, тощо), до яких не має критеріїв міри. А. М. Приходько пише: «Параметричні концепти можуть мати як абстрактне, так і конкретно-предметне втілення, непараметричні – тільки абстрактне». [Приходько 2008, с. 86].

В. І. Убийко взазначає: «За ступенем інтеграції семантичних структур виділяють суперконцепти, макроконцепти, базисні концепти і мікроконцепти» [Убийко 2004, с. 38]. Для опису функціонального потенціалу

концепту А. Вежбицька вводить терміни «концепт-мінімум» (неповне володіння змістом слова, властиве рядовому носію мови) і «концепт-максимум» (повне володіння змістом слова) [Вежбицькая 1997].

У рамках лексико-фразеологічного підходу до концептів А. П. Бабушкін виділяє: розумові картинки або уявлення в колективній, національній або індивідуальній свідомості (ПІВЕНЬ, РОМАШКА, КЛЕН), концепти-схеми зі значенням простору (РІЧКА, ДОРОГА), концепти-гіпероніми (ВОДОЙМА, ОДЯГ), концепти-фрейми (ПОЖЕЖА – полум'я, жар, крики, метушня), концепти-інсайти, що містять інформацію про структуру та функції предмета (ПАРАСОЛЬКА – це пристосування для захисту від дощу), концепти-сценарії (ПОХІД, РИБАЛКА), калейдоскопічні концепти абстрактних понять (ЛЮБОВ, ДОЛЯ) [Бабушкин 1997, с. 43-67].

За типом знання та змістом і ступенем абстракції Н. Н. Болдырев поділяє концепти на конкретно-чуттєві образи, уявлення, схеми, поняття, прототипи (категоріальні концепти, що дають уявлення про типовий член певної категорії), пропозиції (складні уявлення, що утворюються за допомогою предикату та його аргументів) фрейми, сценарії або скрипти (динамічна послідовність дій), а також гешталти. Останні являють собою концептуальні структури, цілісні образи, що поєднують в собі чуттєві і раціональні компоненти в їхній єдності та цілісності [Болдырев 2001, с. 36-38].

Національну специфіку концепту і всієї концептосфери певної мови визначає термін «культурний концепт». Їх називають також за В. А. Масловою «ядерними одиницями картини світу», «національними концептами», за В. В. Червоних – «культурними домінантами», за В. І. Карасиком – «константами», за Ю. С. Степановим – «ключовими словами» [Степанов 2001, с. 84].

На перетині лінгвокогнітології, текстознавства та літературознавства виникають **художні концепти (ХД)**, що виступають в якості одиниць «когнітивної парадигми» дослідження художніх текстів. В. А. Маслова

вважає: «художні концепти індивідуальні, особистісні, розмиті і психологічно більш складні; це комплекс понять, уявлень, почуттів, емоцій, іноді навіть вольових проявів, що виникають на основі художньої асоціативності» [Маслова 2004, с. 34-35]. Художні концепти несуть у собі невичерпність можливих асоціацій і інтерпретацій, що становить їх найбільшу цінність.

На думку О. П. Воробйової художні концепти слід розуміти як: «багатовимірні утворення голографічної природи, що володіють потужним енергетичним потенціалом як джерелом емоційного резонансу в художньому сприйнятті» [Воробйова 2011, с. 60]. Художній концепт також доповнює культурну спадщину та характеризує національну картину світу того народу, до якого належить письменник [Ніконова 2011, с. 115].

Особливе місце у типології концептів займають **лінгвокультурні типажі**: «узагальнені образи представників певної культури, що займають певну позицію у культурі того чи іншого суспільства» [Карасик 2007, с. 88]. Лінгвокультурний типаж (ЛкТ) є портретом мовної особистості, яка є релевантною для представників певної культури залежно від існуючих у її межах культурних домінант. Частиною таких портретів є також певний ціннісний ореол: асоціативність, символічність, признання серед представників культури [Дмитрієва 2007, с. 7]. Прикладом такого типажу в українській лінгвокультурі є КОЗАК, який об'єктивується ознаками «воїн», «любитель горілки та сала», «чуб», «гопак», «шаровари», «вишиванка», «шабля», «булава» тощо. За твердженням А. М. Приходька [2013: с. 236], структура лінгвокультурних типажів об'єднує у собі системні ознаки гіпер-, гіпо- і ката концептів.

1.2.3. Художній простір і концептосистема дискурсу

Концепти як багатомірне втілення людського світосприйняття не можуть існувати ізольовано. Вони існують у картині світу, утворюючи різноманітні взаємозв'язки з іншими концептами і таким чином формуючи упорядковані групи – концептосистеми. Вся сукупність наявних у мові ментальних одиниць утворює об'ємні та комплексні явища – концептосфери, які є скоординованими з концептосистемами й картиною світу комунікантів.

А. М. Приходько [2008, с. 224] розглядає концептосферу як явище гетерогенного порядку з ієрархічною структурою, що містить у собі три субсистеми: концептополе мікро- та макрорівня і концептоконфігурацію. На його думку, концептопольові (суб)системи являють собою ієрархічно структуровані угруповання концептів, організовані за принципом матрьошки, тобто включення один в одного як таксони вищого і нижчого порядку (мегаконцепт \subset макроконцепт \subset гіперконцепт \subset мезоконцепт \subset (ката)концепт) [Приходько 2008, с. 224].

Концепти також можуть формувати дискурсивні конфігурації, які виникають і функціонують як угруповання концептів у рамках певних концептополів. Уся множина міжконцептуальних зв'язків у дискурсі формує його концептуальний простір, що складається із конфігурації типологічно різних ментальних одиниць. На відміну від концептосистеми, він може мати лакунарну структуру, яка допускає відсутність однієї чи кількох ланок у ланцюгу складових елементів.

Оскільки між концептом і дискурсом не існує жорсткої корелятивної залежності, їх взаємодію не можна розглядати як просте співвідношення «певний концепт – певний дискурс». А. М. Приходько вбачає дві моделі взаємодії (патернів): «концепти у дискурсі» та «концепт у дискурсах» [Приходько 2013, с. 241]. Згідно з першою з них, одна й та ж сама ментальна одиниця може входити в художнє поле кількох дискурсів залежно від їх

модусу, середовища та стилю спілкування. Другий паттерн уможливорює апеляцію одного дискурсу до кількох концептів. Їх відбір та комбінування залежать від мовних інтенцій, ролевої побудови комунікативного акту, кодувальних і декодувальних технік агентів і клієнтів дискурсу і т.д. Залежно від моделі зазначеної взаємодії дискурс можна розглянути з точки зору двох дослідницьких підходів: дискурсоцентричного та концептоцентричного [Приходько 2013, с. 242].

Концептуальний простір дискурсу утворюють одиниці різного когнітивно-комунікативного статусу. В.І. Карасик [Карасик 2007] пропонує розглядати кожний тип дискурсу як єдність трьох типів концептів – метактонних, автохтонних (генеративних), та аллохтонних.

Метактонні одиниці маркують ім'я дискурсу і виступають короткою репрезентацією основних понять відповідної галузі знання та (МЕДИЦИНА, ТУРИЗМ, РЕЛІГІЯ). Автохтони (генеративи) репрезентують загальні концептуальні доміанти (МЕДИЦИНА – ЛІКАР, ЛІКИ, ОПЕРАЦІЯ, ТУРИЗМ – ЕКСКУРСІЯ, АВІАКВИТОК і т.д.). На відміну від них, аллохтони являють собою ситуативно перенесені ментальні перемінні дискурсу, які нерегулярно використовуються в іншому дискурсі (наприклад ВЛАДА – КРАСА, ДИВО, ЛЮБОВ і т.д.). Їх використання напряду залежить від умов та структури комунікативного акту.

1.3. Методологія та методика аналізу

1.3.1. Соціоісторичні передумови дискурсу втраченого покоління

Ремарк, як і всі письменники ДВП, побачив і відчув на собі руйнівний вплив війни. У 1916 р. він був призваний до армії та відправлений на Західний фронт, де рік провів на передовій у Франції та Фландрії. Під час бойових дій був неодноразово поранений та одного разу дивом залишився живим. Всі свої спогади він пізніше зобразить у своєму першому романі «На

Західному фронті без змін» від імені Пауля Боймера, який у всьому. До Ремарка жоден письменник не зображував війну без патріотичного пафосу, крізь призму бачення «маленької людини» – звичайного солдата [Затонский 1998].

Головними передумовами для формування дискурсу «втраченого покоління» стала участь майбутніх письменників у бойових діях і неможливість мирного життя за її закінченням. Перша світова війна виявилася справжнім потрясінням для людства. Вона стала першою «справді світовою» та розпочалася дуже несподівано для світової спільноти. Вмить помста за смерть однієї особи стала важливішою за долю усього світу. Були зруйновані уявлення про Європу як гарант миру та спокою, тепер і вона була скрізь зруйнована та розграбована. Деякі історики вважають вплив Першої світової, або, як її інколи називають, Великої війни, навіть сильнішим, ніж Другої світової, бо в 1941 р. союзники вели спільну боротьбу проти спільної загрози – фашизму, а у 1914 р. солдати з обох сторін відстоювали лише політичні амбіції своїх держав, до яких не мали жодного інтересу [Затонский 1998]. Багато людей, що воювали, серед яких було також чимало представників інтелектуальної еліти, відчували себе обдуреними та приниженими. Це не могло не вплинути на їх долю та життєві настанови.

Якщо молодим фронтовикам і вдавалося лишитися фізично не скаліченими, війна все одно спустошувала їх морально, лишала свій тяжкий відбиток на їх світосприйнятті. Повернувшись з війни, вони вже не могли здійснити довоєнні плани й мрії. вони не знаходили свого місця в мирному житті. За висловом Ремарка, це покоління «ненавидить минуле, зневажає теперішнє та байдуже до майбутнього» [Remarque 1991, с. 215-216].

Душа їх залишалася ніби спалена війною та деякі з них будуть жаліти, що лишилися живими [Затонский 1998]. У їх країні панує розруха, бідність, безробіття і вони ніби відображують у собі навколишню атмосферу. Письменники, що належали до цього покоління, ставлять за мету зображення не війни, а наслідків її впливу на людину. Вони не показують бойові дії в

історичних масштабах, а намагаються відтворити солдатські реалії, те, як «маленька людина» намагається співіснувати з роботою величезної військової машини, що нищила все на своєму шляху.

1.3.2. Методика систематизації та аналізу матеріалу

Дуже стрімкий розвиток антропоцентричних досліджень у ХХ ст., зумовлений інтересом до вивчення специфіки національних менталітетів і пов'язаних з ними культурних цінностей, призвів до того, що лінгвоконцептологія, незважаючи на свій відносно невеликий вік, вважається цілком сталою науковою дисципліною. Але, як і раніше, вона все одно залишає науковцям багато простору для розгляду нових ідей.

Лінгвокультурологію слід сприймати як міждисциплінарне ієрархічне поєднання лінгвістики й культурології, завдання якого полягає у вивченні та описі взаємовідносин. В.Н. Телія пише: «мови та культури, мови та етносу, мови та народного менталітету» [Телія 1996, с. 245]. Методологічним фундаментом лінгвоконцептології залишається запропонована Е. Бенвеністом триада «форма – зміст – функція». На відміну від традиційної лінгвістики лінгвоконцептологія використовує міждисциплінарні зв'язки шляхом поєднання форми з лінгвосеміотикою, змісту – з лінгвокогнітологією / лінгвокультурологією, а функції – з лінгвопрагматикою / лінгводискурсологією [Приходько 2013, с. 8]. Проте найтісніше вона кооперується з лінгвістичною семантикою. Деякі дослідники не бачуть великих відмінностей у підході до концепту лінгвістичної семантики та лінгвокультурології.

Одним із основних методів дослідження концептів є контекстуальний метод. Вивчення позиції концепту у певному дискурсі дозволяє виявити лінгвокультурологічне середовище існування концепту, засоби та шляхи його суб'єктивної мовленнєвої реалізації, випадки набування додаткових

конотацій. Запропоновані В.І. Карасиком, З.Д. Поповою та І.А. Стерніним варіанти тришарової побудови концепту забезпечують чітке розмежування складових концепту та, відповідно, уможливають їх детальний аналіз. Найбільш послідовна методика дослідження складових концептів була розроблена Кемеровською школою концептуальних досліджень на чолі з М.В. Піменовою, загальні положення якої можна зобразити у вигляді шістьох етапів:

- а) Вивчення всіх можливих лінгвальних репрезентацій концепту.
- б) Вивчення перцептивно-образних ознак та засобів концептуалізації.
- в) Дослідження валоративного епістрату і відповідних конотативних ознак.
- г) Розгляд функціональної складової.
- д) Розгляд засобів категоризації концепту в межах окремих лінгвокультур.
- е) Зведення та опис здобутих концептуальних ознак [Пименова 2013, с. 129].

Не можна забувати про порівняльний аналіз відповідних один одному концептів із різних культур для виявлення їх позицій у мовних картинах світу та відтворення ментальності етносів. Також для вивчення перцептивно-образної та валоративної складових можна застосувати метод асоціативного експерименту, який дозволяє виявити культурні константи етносу.

На думку С.Г. Воркачева, повна об'єктивація та «заповнення змістом» концептів є можливим лише у текстах [Воркачев 2002, с. 80]. У сучасних концептологічних дослідженнях також простежується синтез лінгвокультури, лінгвопоетики та текстознавства. Використання лінгвопоетичних методів дослідження у лінгвоконцептології є дуже ефективним, оскільки крізь розгляд стилістично маркованих одиниць уможливується більш детальне тлумачення складових художнього концепту.

Лінгвопоетика дозволяє дослідникові вивчити різні відтінки значень. На відміну від стилістики, вона не обмежується виділенням художніх

прийомів у тексті та констатацією їх приналежності до дії, але, спираючись на основні категорії, характеризує їх роль у створенні естетичного ефекту, що здійснює текст на читача, і передачі його ідейно-художнього змісту. У разі потреби, коли безпосередній зміст тексту потребує інтерпретації, або для визначення загальних жанрових характеристик, дослідник звертається до літературознавства з тим, щоб позначити, яке саме враження він прагне пояснити і виявити ті особливості, які властиві всім творам даного жанру [Липпгарт 1997, с. 39].

Використання терміну «лінгвопоетика» залишилося «багатозначним» і викликає певні труднощі, так як він використовується для позначення чотирьох методів дослідження, які розглядають формальну і змістовну сторону тексту та об'єднуються за допомогою поняття "лінгвопоетика". Розрізнення їх видових властивостей здійснюється за допомогою подальшої конкретизації – як трирівневий аналіз [О. С. Ахманова, В. Я. Задорнова], лінгвопоетична стратифікація [О. С. Ахманова, В. Я. Задорнова] лінгвопоетика художнього прийому [А. А. Липпгарт] і лінгвопоетика розповідних типів тексту [А. А. Липпгарт].

Вони враховують інформацію, здобуту за допомогою стилістичного аналізу, та здійснюють її подальшу інтерпретацію у зв'язку зі змістовими особливостями, що є неможливим для суто стилістичного аналізу [Красникова 2014: с. 224]. Перший з них базується на розкритті тексту на семантичному, метасеміотичному та метаметасеміотичному рівнях, що уможливорює детальний аналіз значення конкретних мовних одиниць, засоби їх сполучення та їх конотативні властивості. Другий метод розглядає шляхи використання стилістичних доміант у тексті та порівнює текст з його перекладами на інші мови. Лінгвопоетика художнього прийому займається дослідженням стилістично маркованих мовних у складі тексту. Останній метод лінгвопоетичного дослідження розглядає «засоби передачі того чи іншого засобу виразу ідейно-художнього змісту та пов'язаних з цим стилістично маркованих одиниць [Карпова 2009, с. 35].

Художня література відображає світогляд і самосвідомість народу в різні періоди історії. Саме тому словесно-художні твори завжди привертали увагу вчених. Інтерес фахівців викликає не тільки зміст словесного твору, але і його жанрові та композиційні особливості, мовна організація і факти з життя автора, що вплинули на створення художнього тексту. Вивчення окремих сторін художнього твору не дозволяє сформулювати повне уявлення про його художню своєрідність і відповісти на питання про те, що ж визначає художню неповторність даного тексту і які мовні засоби використовував автор для виразу ідейно-художнього задуму [Винокур 1991, с. 62].

Тож, лінгвопоетика дозволяє вивчити текст як художнє ціле – єдність форми і змісту, а також скласти точніше і об'єктивніше уявлення про його художню цінність. Переосмислення застосування лінгвопоетичного аналізу примушує інакше поглянути на відношення лінгвопоетики з іншими філологічними дисциплінами – зокрема, лінгвоконцептологією, лінгвостилістикою і літературознавством. Лінгвопоетика оцінює описані лінгвостилістикою мовні одиниці у зв'язку з їх змістовною наповненістю, тобто рухається від змісту до форми з метою виявлення їх взаємодії, до розкриття ідейно-художніх особливостей тексту; дозволяє вивчити текст як єдність форми і змісту, а також скласти точніше і об'єктивніше уявлення про його художню цінність. Головний принцип лінгвопоетики – розгляд формальної і змістовної сторони тексту.

РОЗДІЛ 2

КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ ПРОСТІР ДИСКУРСУ ВТРАЧЕНОГО ПОКОЛІННЯ

2.1. Мегаконцепт ТРАГІЗМ як ідейна домінанта дискурсу втраченого покоління

2.1.1. Гіперконцепт FREUNDSCHAFT та його похідні

У сучасній концептології багато уваги приділяється вивченню тексту та закономірностям, функціонування мовних одиниць у його структурі. Для розуміння тексту, потрібен вертикальний контекст, що формується з різного роду «фонових знань» та має у тексті форму історичних посилань та цитат [Гюббенет 1991, с. 39]. Поняття вертикального контексту відображує важливий екстралінгвальний параметр тексту – його зв'язок із культурою, занурення в культуру.

Як було зазначено вище, концептуальний простір являє собою дискретне утворення із константною структурою, організованою за принципом матрьошки [Приходько 2011, с. 194]. Концепти у її складі можуть проявляти тісні семантичні зв'язки, утворюючи таким чином великі утворення наступного рівня – гіперконцепти, до складу яких, ходять одиниці меншого порядку – мезоконцепти [Приходько 2013, с. 183]. Методика проведення дослідження полягає у виокремленні засобів втілення та в аналізі структури концептуального простору кожного із гіперконцептів, які були взяті з творів Е. М. Ремарка, розгляд їх поняттєвої, асоціативної та ціннісної складових.

Важливим складником німецької картини світу та одним із центральних концептів у ДВП є гіперконцепт FREUNDSCHAFT. Він являє собою складний феномен, у якому поняттєвий аспект проходить крізь призму мовної свідомості та етнопсихологічного оцінки [Воркачов 2004, с. 88] та по-різному трактується науковцями. Зараз людство знаходиться у стані, коли

суспільство «культивує занадто розмите визначення поняття «дружба» [Дягілева 2008, с. 180], яке варіюється залежно від віку людей, їх статі, місця проживання, ступеню близькості тощо.

Лексема *Freundschaft* походить від двн. *Friuntscaf*, коренева морфема якого вважається спільногерманською і походить від гот. *frijōn* «любити». Тож друг у германців – це той, хто, передусім, любить. Також ця лексема має великий словотворчий потенціал. Приєднання до базового компонента - *freund* інших основ урізноманітнює позначення дружніх стосунків. Усі утворені складні слова можуть бути розподілені за на окремі групи:

а) *Freundschaftsbeziehungen*: Schul-, Jugend-, Brief-, Busen-, Studien-, Gast-, Duz-, Menschenfreund.

б) *Neigung*: Bastel-, Bücher-, Garten-, Geschäfts-, Blumen-, Handels-, Heimat-, Kunst-, Musik-, Natur-, Rätsel-, Schlager-, Sport-, Opern-, Tierfreund.

в) *Liebesbeziehungen*: Herzens-, Frauen-, Haus-, Seelenfreund.

г) *Gleichheit*: Partei-, Unions-, Vereins-, Gesinnungs-, Volksfreund.

Окремої уваги заслуговують складні слова, компонентами яких стають антоніми:

д) *Freundfeind* – jemand, dem man sowohl freundschaftliche als auch feindselige Gefühle entgegenbringt.

е) *Freund-Feind-Schema* – Schema zur Beurteilung von Menschen hinsichtlich ihrer freundlichen oder feindlichen Einstellung zu einem selbst oder zueinander ohne weitere Differenzierung [Дягілева 2008, с. 182].

У німецькому лінгвосоціумі друг і ворог ставляться між добром і злом. Ворогом може виступати все, що для людини інакше: нація, релігія, раса, економічна система. Таким чином, зникає здатність адекватно сприймати дійсність. Тоді застосовують будь-які методи для знищення ворога. Слово *Freund* протягом усієї історії свого існування позначало суб'єкта або об'єкта дії. Утворене від нього слово *Freundschaft* (з суфіксом абстрактного значення –*schaft*) пройшло кілька етапів еволюції.

Серед основних лексем-репрезентантів мегаконцепту FREUNDSCHAFT можна виділити такі: Freund (друг), Kamerad (товариш), Kumpan (приятель), Kommilitone (товариш по навчанню), Gefährte (супутник), Bruder (брат), Liebhaber (шанувальник), intimer Vertrauter (близька людина, з якою діляться).

Поняттєвий субстрат гіперконцепту FREUNDSCHAFT формує сукупність всіх дефініцій цього явища. Складність поняття «дружба» веде до того, що існує багато його визначень, в яких науковці намагаються охопити найважливіші його сторони. Дружба позначає позитивне відношення і відчуття між двома людьми, які проявляють симпатію і мають довіру один до одного. Справжня дружба виникає на основі спільного досвіду. Люди різні, різними є стосунки між ними, тому люди по-різному сприймають і визначають дружбу. Розуміння дружби не є однаковим у різних етносах. Наприклад, у США поняття *friend* носить більш загальний характер, ніж в Європі. Дуже часто люди іменують приятелів і знайомих друзями.

Соціолог Ф. Тенні розуміє дружбу як «спільність духу» (*Gemeinschaft des Geistes*). Наслідуючи Арістотеля, він констатує, що дружба «виникає на основі спільної професійної або мистецької діяльності». Дослідник називає дружбу певною спільнотою та включає це поняття до наступної класифікації:

- а) кровна спільнота: родина, нащадки – *Verwandschaft*;
- б) територіальна спільнота (втілюється безпосередньо у тривалому і закритому співіснуванні на певній території) – *Nachbarschaft*;
- в) спільнота духу: звичайна взаємодія і вплив індивідуумів на ментальному рівні – *Freundschaft*;

Е. Голдберг говорить про три фази товаришування (остання з яких є саме дружбою):

- а) дружба з користі (*Nutzfreundschaft*) – триває, доки її учасники будуть отримувати користь від таких відносин;
- б) дружба заради певної мети (*Zweckfreundschaft*) – люди зустрічаються та разом переслідують одну мету;

в) дружба справжня – люди перебувають у певних стосунках без очікування на користь від них.

Ж. А. Дягілева пропонує розглядати лексико-семантичне поле концепту FREUNDSCHAFT. Його ядро утворює сема *Beziehung* (стосунки). Відносини між семами представлені у вигляді семантичних граф, при цьому семантичні графи 3, 4 пов'язані між собою семою *Gesamtheit* (сукупність). У перших двох виділяється родова сема *Beziehung / Verhältnis* (стосунки), у трьох останніх ЛСВ релятивним способом визначено сему *Kreis der Menschen* (коло людей) [Дягілева 2011, с. 10].

Перша світова війна змінила погляди людей на дружні відносини. У військових умовах дружні стосунки розглядаються як колективна солідарність. Але в такій солідарності немає ніякого підтексту. Людина, навіть незнайома, одягнена в такий же мундир – друг, про який нічого не відомо. В екстремальних умовах актуалізується один із основних критеріїв дружби – довіра високого ступеня, від якої залежить життя людини. Така дружба зароджується тоді, коли людям доводиться у всьому розраховувати один на одного. Якщо вони стають друзями по зброї, то між ними виникає зв'язок, заснований на взаємозалежності й довірі. Солдати стояли пліч-о-пліч, тримаючи зброю, давши клятву воювати і не залишати товариша в біді. Взаємна довіра і допомога була необхідною умовою боєздатності війська [Ніколенко 1998, с. 222]. Фронтвики, повернувшись з війни, не могли жити вже звичайним мирним життям і не довіряли нікому крім товариша: «... *wir waren hart gewesen, ohne anderes Vertrauen, als das zu dem Kameraden neben uns ...*» [3 К, S. 71]. Ця сентенція була по суті світосприйняттям людей «втраченого покоління», адже всі ідеали були знищені невідворотними ударами долі: «... *ich hatte gelernt, dass man sich auf nichts anderes verlassen konnte als auf sich selbst und höchstens noch auf einen Kameraden*» [3 К, S. 301].

У центрі ДВП – молоді люди, які не загинули на фронті. Повернувшись додому, колишні солдати не могли здійснити довоєнні плани і мрії, часто вже не знаходячи місця у звичайному житті. Раптом виявилось, що війна і перші

повоєнні роки зничили не тільки мільйони людей, а й ідеї, поняття, найпростіші уявлення про людські стосунки. Автомайстерня була для трьох товаришів центром вірності та взаємної підтримки у ворожому світі великого міста. Символом союзу фронтових друзів стає зібраний ними автомобіль «Карл»: *«Autos waren Freunde, aber Karl war uns noch viel mehr gewesen. Ein Kamerad! ... Wir hatten zusammengehört»* [3 К, S. 533].

У романі «Drei Kameraden» лексема *Freund* набуває пейоризації, що позначає ставлення до предмету: *«Er ist nicht einfach ein Getränk, – er ist schon mehr ein Freund. Ein Freund der alles leichter macht»* [3 К, S. 53]. Таким чином, тут змінюється шкала цінностей: слово «товариш» займає найвищу позицію, а друг (*Freund*) у більшості випадків відображає досить невиразне ставлення до іншої людини, оскільки одразу дублюється лексемою *Kamerad*, в яку автор вкладає образ людей, що завжди зрозуміють, прийдуть на допомогу близькому: *«Er ist mein Freund, sagte ich zu dem Mädchen. Ein Kamerad aus dem Kriege. Er ist der einzige Mensch, den ich kenne, der aus einem großen Unglück ein kleines Glück gemacht hat. Er weiß nicht mehr, was er mit seinem Leben anfangen soll, – deshalb freut er sich einfach, dass er noch lebt»* [3 К, S. 52].

У той же час у романі «На Західному фронті без змін», що з'явився хронологічно раніше, оповідач – Пауль Боймер – застосовує лексему *Freund* у відношенні до тих, кого найбільше цінує. Це пов'язано з тим, що до товариських зв'язків поміж людьми додається також емоційний елемент: *«Der Abschied von meinem Freunde Albert Kropp ist schwer. Aber man lernt das beim Kommiß mit der Zeit [IWNN, S. 197]. Kat, mein Freund, Kat... den ich kenne auf eine andere Weise als jeden anderen Menschen, Kat, mit dem ich diese Jahre geteilt habe –, es ist unmöglich, dass ich Kat vielleicht nicht wiedersehen soll»* [IWNN, S. 210].

Автор характеризує представників «втраченого покоління» як жорстких, рішучих, іронічних людей, які визнають тільки конкретну

допомогу: «*Freundschaft schließen, Vorauszahlung bekommen und zum Abendbrot eingeladen werden: das heißt verkaufen!*» [З К, S. 121].

Дружба солдатів була для них єдиною умовою існування. Герої ДВП не уявляли свого життя без фронтових друзів. Зовнішній світ не здатен зруйнувати їх прагнення до життя коли вони разом. Особливістю гіперконцепту FREUNDSCHAFT у художньому просторі ДВП є вплив війни на формування людської свідомості. Віра у справжню дружбу як результат солдатського товаришування і людяність змінила ціннісні орієнтири втраченого покоління визначила його нові пріоритети. Таким чином, гіперконцепт FRUNDSCHAFT у складі ДВП являє собою полярне утворення, яке включає в себе мезаконцепти KAMERAD і мезаконцепт FREUND.

2.1.2. Гіперконцепт LIEBE та його похідні

Наступним ментальним утворенням, що займає важливе місце в ДВП, є LIEBE. Цей концепт має лінгвокультурне значення та репрезентує мовну універсалью, що має різне наповнення у різних лінгвокультурах [Бойко 2008, с. 148]. В історії будь-якої національної культури теми кохання та людських взаємин викликали особливий інтерес. Люди донині намагаються з'ясувати, у чому полягає сенс любові й чому любов так необхідна, проте ці питання досі лишаються «вічними» та не знаходять однозначної відповіді. Тим не менш, людство не залишає наполегливих спроб осмислити феномен цього почуття, адже самосвідомість, життєвідчуження і світогляд людини багато в чому визначається його ставленням до кохання.

Лексема *Liebe* походить від двн. *liubi*. Вважається: «виділення одnobічного поняття феномену кохання є неможливим, воно може мати різні прояви, кожен з яких може мати різні аспекти (гендерний, культурний, соціальний тощо) та «свій» набір лексичних одиниць, який потенційно може бути нескінченним» [Карасик, Стернин 2005, с. 140].

І. Ю. Жегоренко описує щонайменше шість тлумачень лексеми «*Liebe* /кохання /любов» [Жегоренко 2011, с. 12]:

«а) об'єктний імперсонал «*Liebe* / кохання / любов» спричиняє сильне душевне почуття, глибоку прихильність істоти однієї статі до істоти іншої статі, реалізується в ролі хабітуального прогресива;

б) об'єктний імперсонал «*Liebe* / кохання / любов» у ролі каузатора породжує стан душі, коли радіють чіємусь щастю – любов цього типу виникає з природного інстинкту й позбавлена схильності оцінювати предмет за ступенями його якостей;

в) функція об'єктного імперсоналу «*Liebe* / кохання /любов» у ролі еволюційного тоталітативу (дія стосується об'єкта цілком, підкреслює фізіологічний, статевий потяг до особи протилежної статі);

г) функція об'єктного імперсоналу «*Liebe* / кохання / любов» у ролі еволюційного верітиву (суб'єкт виконує певну дію особливо ретельно) розкриває схильність характеру: доброта, професійність, любов до тварин, до речей, до життя;

д) функція об'єктного імперсоналу «*Liebe* / кохання / любов» у ролі малефактиву (дія відбувається зі шкодою для учасника X) часто реалізується у вигляді персоніфікованого кохання;

е) інструментом мети є об'єктний імперсонал «*Liebe* /кохання /любов», в якості звертання до коханої особи» [Жегоренко 2011, с. 12].

У результаті дослідження Л. Е. Вільмс були встановлені наступні відмінності німецького сприйняття феномену кохання від російського: «

- а) кохання не є важнішим, ніж родина, праця та добробут;
- б) осуд безрозсудності як вияву кохання та відкритої демонстрації почуттів;
- в) заперечення його містичного характеру;
- г) широке використання метафоричних перенесень для опису та/чи позначення того чи іншого емоційного переживання, пов'язаного з коханням;
- д) відсутність асоціацій з чаклунством, чарами, магією;

- е) асоціація кохання з душею, а не з серцем;
- ж) обмеження гіперболізованого зв'язку кохання зі смертю та божевіллям» [Вильмс 1997, с. 9].

У ДВП у складі гіперконцепту LIEBE є такі похідні концептуальні одиниці: «ZUSAMMENGEHÖREN, SORGE, GEGENLIEBE, TREUE, LUST, ANZIEHUNG, GLÜCK GLAUBE, HEIL, WUNDER, LEID / LEIDEN, SCHMERZ, QUAL, HABGIER / HABSUCHT, GEWOHNHEIT, BETRUG / TÄUSCHUNG, EINFALT, WAHNSINN, ANGST, EIFERSUCHT». Їх сутність можна розкрити завдяки розгляду наявних у тексті метафоричних моделей.

Фізична і духовна єдність (ZUSAMMENGEHÖREN) є однією з найголовніших компонент близьких стосунків між людьми. Адже не дарма ж під час весілля наречені дають обіцянку бути разом у моменти горя та радості. Єдність розглядається як основа відносин у коханні головним героєм роману «Триумфальна арка» Равіком: *Liebe ist Zusammengehören. Für immer* [AdT, S. 272].

Кохання передбачає взаємність, в іншому випадку воно приносить одні лише страждання. Для агентів ДВП GEGENLIEBE часто означає саме життя: *«Sie lächelte und beugte sich zu mir herunter. Du mußt mich sehr lieben, Robby. Ich weiß nicht, was ich machen soll ohne Liebe!. Du mußt mich lieben, – wiederholte sie. Sonst bin ich verloren»* [AdT, S. 230].

Гіперконцепт LIEBE неможливо уявити без складових LUST і ANZIEHUNG. Випробовуючи любов, герої Ремарка (вони ж – агенти ДВП) відчують і гостре бажання постійно знаходитися поряд з об'єктом своїх почуттів, проводити з ним якомога більше часу, його до нього тягне: *«Ich kann das nicht mehr ertragen, dieses stundenweise Treffen! Ich will mehr von dir haben! Ich will, dass du immer bei mir sein sollst, ich habe keine Lust mehr auf das kluge Versteckspiel der Liebe, es ist mir zuwider, ich brauche es nicht, ich will einfach dich und nochmals dich, ich werde nie genug kriegen von dir, und ich will nicht eine einzige Minute davon entbehre. Worte. Süße Worte...Hilfe, Liebe,*

Zusammengehören, Wiederkommen... Wie viele Worte es gab für diese einfache, wilde, grausame Anziehung zweier Körper» [AdT, S. 451].

Невід'ємною складовою справжнього кохання є щастя, бо воно приходить разом із ним. Саме тому GLÜCK є конститuentом гіперконцепту LIEBE, який є присутнім у роздумах агентів ДВП: «*Ravic sah in das bewegte, schmale Gesicht vor ihm, das nur eine Deutung für Glück kannte, die schwankendste von allen: Liebe, und keine von den anderen. [AdT, S. 143]. Du weißt, dass es nicht wahr ist, dass man nur einen Menschen lieben kann. Es gibt Menschen, die können nur das. Sie sind glücklich....» [AdT, S. 446].*

Гіперконцепт HEIL також є однією із складових гіперконцепту LIEBE. Людина, у серці якого живе кохання, апіорі є врятованою. Любов дає їй сили жити й насолоджуватися життям. Любов наділяє людину чимось більшим, ніж наділили її при народженні. У любові закладено порятунок людської душі і, певним чином, її безсмертя. Тож можна сказати, що цей компонент досить яскраво виражений у складі LIEBE: «*Nein. Nicht wir. Nur die Zeit. Die verdammte Zeit. Sie stirbt immer. Wir leben. Wir leben immer. Wenn du erwächst, ist es Frühling, und wenn du einschläfst, ist es Herbst, und tausendmal dazwischen ist es Winter und Sommer, und wenn wir uns genug lieben, sind wir ewig und unzerstörbar wie der Herzschlag und der Regen und der Wind, und das ist viel» [AdT, S. 254].*

Кохання завжди сприймалося як явище божественного порядку, що не має нічого спільного з мирським існуванням людини, з її повсякденними справами і потребами. І зараз люди ставляться до любові як до якогось дива, яке може зустріти тільки той, хто в неї вірить. Компонент WUNDER знаходить своє відображення у ДВП: «*Wer in der Liebe nicht an Wunder glaubt, ist verloren... [AdT, S. 416]. Und mehr als das noch empfand ich, dass ich da war, einfach da war, und dass Pat da war, dass ich lebte, dass ich herausgekommen war aus dem Grauen, dass ich Augen hatte und Hände und Gedanken und die heißen Wellen des Blutes und dass alles das ein unbegreifliches Wunder war» [3 K, S. 170].*

Компоненти LEID / LEIDEN, SCHMERZ, QUAL – важливі конституенти гіперконцепту LIEBE, яким притаманні негативні конотації. На жаль, досить часто супутниками кохання виступають біль та муки. Вони є або закінченням любові, або присутні в ній з самого початку. Причини цього можуть бути різноманітні. Отже, дані компоненти стоять на чолі інших компонентів LIEBE з негативною семантикою: *«Er sah mich an. Er saß auf einem Stuhl, das nasse, breite Gesicht mir zugewandt, die Haare verschwitzt, den großen Mund schief verzogen, und seine Augen waren fast unerträglich, so viel Qual, Schmerz und Liebe lagen plötzlich nackt und hoffnungslos darin»* [3 K, S. 499].

У даний час став актуальним взаємозв'язок LIEBE з компонентами HABGIER / HABSUCHT. Любов також є засобом задоволення корисливих почуттів людини, її спраги володіння чимось / кимось. Вона стимулює матеріалізм у людині. Отже, ці компоненти є однією із складових відповідного гіперконцепту: *«Geld macht viele Frauen sogar verliebt. Die Liebe dagegen macht viele Männer geldgierig. Geld fördert also die Ideale – Liebe dagegen den Materialismus»* [3 K, S. 499].

Мезоконцепт GEWOHNHEIT є в ДВП одним із ключових ментальних компонентів. І це не дивно, адже любов неможлива без звички. Людина схильна прив'язуватися до того, кого вона любить. Тому цей компонент посідає важливе місце у складі гіперконцепту LIEBE: *«Ich schwieg. Es war schwer, ihm etwas zu sagen. Man konnte ihn nur beruhigen, alles andere mußte er selbst finden. Er liebte die Frau nicht mehr, das war anzunehmen – aber er war an sie gewöhnt, und für einen Buchhalter konnte Gewohnheit mehr sein als Liebe»* [3 K, S. 392].

Будучи закоханим, людина в деякій мірі є рабом свого кохання, своєї прихильності до того, кого любить. Можна сказати, що вона є рабом всіх тих почуттів, про які говорилося вище, про що свідчать слова: *«Die Zärtlichkeiten, die ich empfangen, sind echter als die, die mancher Knecht der Liebe beschluchzt. Knecht der Liebe, sagte ich»* [AdT, S. 640].

Кохання може мати й сумний кінець, що супроводжується крахом надій. Часом відносини між коханими будуються на обмані одного й наївності іншого. Саме тому у складі гіперконцепту LIEBE сформувалися мезаконцепти BETRUG / TÄUSCHUNG, EINFALT: «*Aber Baby! Das Ganze ist doch Schwindel. Ein wunderbarer Schwindel von Mama Natur. Schau dir den Pflaumenbaum an! Er schwindelt auch gerade. Macht sich schöner, als er nachher ist. Es wäre ja scheußlich, wenn Liebe was mit Wahrheit zu tun hatte.* [3 K, S. 68]; *Tu's ruhig, Robby! Du hast noch das Zeug dazu. Zur Liebe gehört eine gewisse Einfalt. Die hast du. Bewahre sie dir* [3 K, S. 87]; *Liebe, dachte er. Auch das ist Liebe. Das alte Mirakel. Es wirft nicht nur den Regenbogen der Träume an den grauen Himmel der Tatsachen – es verklärt sogar einen Scheißhaufen mit romantischem Licht; ein Wunder und ein toller Hohn*» [AdT, S. 180].

Мабуть, загальновідомим є той факт, що людині, яка любить, властиве деяке безумство у вчинках і судженнях. На підставі цього можна зробити висновок, що компонент WAHNSINN досить яскраво виражений у складі гіперконцепту LIEBE: «*Das menschliche Leben ist zu lang für die Liebe. Einfach zu lang. Das hat mir mein Arthur erklärt, als er abgehauen ist. Und das stimmt. Liebe ist wunderbar. Aber einem ist sie immer zu lang. Und der andere, der sitzt dann da und stiert. Stiert wie wahnsinnig*» [3 K, S. 128].

Як відчуття кохання невіддільне від відчуття страху, так і LIEBE не можна уявити окремо від ANGST. Перебуваючи у стані любові, закоханості, людині властиво боятися того, що вона може позбутися всього, що має, страшитися порушити мир словом чи ділом. Мова йде як про страх самотності, втрати близької людини, так і про страх прояву почуттів, йдеться про страх перед тим, що любов може виявитися неугодною суспільству, забороненою. Таким чином, можемо помітити, що ментальний компонент ANGST займає не останнє місце у складі концепту LIEBE: «*Wie sie mit dem Wort umgeht, dachte Ravic. Ohne Bedenken, wie mit einer leeren Schüssel. Sie füllt sie mit irgendetwas und nennt es «Liebe». Was hat man schon alles hineingefüllt! Angst vor dem Alleinsein, Aufregung an einem andern Ich,*

Steigerung des Selbstgeföhls, schimmernde Spiegelung der Phantasie!» [AdT, S. 225].

Говорячи про гіперконцепт LIEBE, в його змісті не можна не виділити компонент EIFERSUCHT – адже любов практично не існує без ревнощів. Людині, як уже говорилося вище, притаманні такі почуття, як жага володіння коханою, прагнення завжди бути поряд з нею. Тому вона відчуває почуття ревнощів, коли хтось інший зазіхає на предмет її любові. Ревнощі може жити або руйнувати любов, але в будь-якому випадку даний компонент неможливо не включити у зміст гіперконцепту LIEBE.

Тож основою репрезентації гіперконцепту LIEBE у ДВП є синкретизм проявів щастя, страждання і пристрасті в одному почутті. Агенти ДВП обов'язково відчувають на собі руйнівний вплив війни, їх почуттям часто притаманний фаталізм. Але водночас негативним наслідкам відносин (LEIDEN, SCHMERZ, QUAL, BETRUG, HABGIER) протиставляються їх позитивний (ZUSAMMENGEHÖREN, GEGENLIEBE, TREUE, GLÜCK, EHRE, HEIL) і пристрастний (LUST, ANZIEHUNG, ANGST, EIFERSUCHT, WAHNSINN) аспекти. Останній з них не є типовим для німецької ментальності, що характеризується стриманістю у виразі почуттів.

Кохання-LIEBE не сприймається німецькою соціо- і лінгвокультурою як чаклунство і/або чари, але її носії вірять у дивовижне його походження, цінують його та борються за нього до останнього. За винятком цього моменту образ кохання у Ремарка в основному відповідає його сприйняттю німецьким лінгвосоціумом.

Загалом у ДВП концепт LIEBE знаходить своє втілення в таких іпостасях, як задоволення, багатство, всевладність, хвороба, зло, підступність, приниження, ущербність. Інакше кажучи, позитивних когнітивних ознак у концепта LIEBE виявляється набагато менше, ніж негативних. Тим самим концепт LIEBE балансує в ДВП на межі цінності та анти цінності.

2.1.3. Гіперконцепт KRIEG та його похідні

Як і у всіх письменників – представників ДВП, – головною проблемною ідіодискурсу Е. М. Ремарка, який сам був солдатом, є розуміння війни як руйнівної сили, як смертельної хвороби, під впливом якої опинилося ціле покоління. Письменник був першим, хто зобразив війну з реалістичної сторони й «наростив» на концепт KRIEG додаткові смислові ознаки.

Дефініційний аналіз тлумачного словника С. І. Ожегова, а також трактатів Н. Макіавеллі та К. фон Клаузевіца дозволяє уявляти війну як озброєну боротьбу між державами або суспільними класами. Війна є інструментом політики, її найважливіше завдання – перемогти ворога та подавити його здатність до подальшого опору. Тож поняттєвий субстрат цього ментального явища може бути поширеним за рахунок таких аспектів, як види війн, зброї, театр бойових дій, етапи війни тощо.

Етимологія лексеми *Krieg* пов'язана з двн. *chreg* (упертість) і свн. *kriec* (боротьба). Перемагає у війні той, хто вперто бореться за свої інтереси. Романи Ремарка мають велику кількість різноманітних вербалізаторів гіперконцепту KRIEG, що можна зобразити за допомогою їх розподілу на семантичні класи:

- а) військові звання (*Unteroffizier, Soldat, General*);
- б) адміністративні одиниці (*Kompanie, Kommiß, Proviantamt, Bezirkskommando, Rekrut*);
- в) інженерні споруди, пов'язані з війною (*Kaserne, Barack, Unterstand, Grab*);
- г) військовий одяг та взуття (*Uniform, Unterhose, Stiefel*);
- д) поняття, пов'язані з реаліями військової служби (*Angriff, Kessel, Gewehr, Bajonett, Sperrfeuer, Bomben, Granaten*);
- е) військові команди (*Strammstehen, Linksum, Rechtsum*);
- ж) лексика з негативною конотацією (*Sarg, Grauen, Elend*,

Verzweiflung, Angst, Schmerz, Qual, Todesangst, tot, verhungert, wahnsinnig, sterben, modern, heulen, plündern, röcheln).

Основним репрезентантом семантико-асоціативного адстрату гіперконцепту KRIEG можна вважати мезоконцепт TOD та всі його прояви (GRAUEN, TOTEN, ELEND, SCHMERZ тощо). Його логічна зона представлена небуттям – сублогічною складовою, яка включає в себе уявлення про душу, що перейшла в інше існування, а, отже, й про вічність. У ДВП смерть не має героїчного пафосу заради Вітчизни, адже учасникам війни доводиться дивитися їй в очі. Вона присутня усюди та не залишає їх ні на мить, навіть під час мирного життя: «*Wir sind zwei Menschen, zwei winzige Funken Leben, draußen ist die Nacht und der Kreis des Todes.* [IWNN, S. 70]; *Unser Wissen vom Leben beschränkt sich auf den Tod*» [IWNN, S. 193].

Для Пауля Боймера смерть стає позбавленням від пережитого на фронті: «*Er fiel im Oktober 1918... Als man ihn umdrehte, sah man, dass er sich nicht lange gequält haben konnte; – sein Gesicht hatte einen so gefaßten Ausdruck, als wäre er beinahe zufrieden damit, dass es so gekommen war*» [IWNN, S. 214].

Також у ДВП наявний чітко окреслений елемент боротьби, що репрезентується мезоконцептом KAMPF. Герої – агенти ДВП – ведуть боротьбу як на фронті, так і під час мирного життя: «*Ich dachte daran, dass es Millionen solcher Menschen gab und dass es immer nur das bißchen Sicherheit und das bißchen Geld war. Das Dasein war in einer entsetzlichen Weise zusammengeschrumpft zu dem armseligen Kampf um die nackte Existenz*» [З К, S. 375].

Дуже важливою складовою мегаконцепту KRIEG є ANGST, який ніби наскрізь пронизує весь ДВП. Тема страху є культовою для німецької культури, оскільки відображує специфіку її світосприйняття. Для німців впевненість у майбутньому (Sicherheit) виходить із прагнення максимально упорядкувати всі сфери життя, а тому належить до найголовніших цінностей.

Невпевненість породжує у них почуття, яке ще іноді називають «екзистенційним страхом» [Nuss 1993, с. 132]. Але у німецькій

лінгвокультурі ANGST не набуває виключно негативної конотації та може сприйматися як застереження [Schulz 1995, с. 76]. У героїв Ремарка ANGST набуває біологічної детермінації та трансформується у свій найсильніший прояв – TODESANGST, страх за власне життя. Саме того й відчуває Пат перед смертю: «*Eine ungemeine Wärme... Diese Stimmen, diese wenigen, leisen Worte, diese Schritte im Graben hinter mir reißen mich mit einem Ruck aus der fürchterlichen Vereinsamung der Todesangst, der ich beinahe verfallen wäre*» [IWNN, S. 155].

Таким чином, гіперконцепт KRIEG є домінантним у художньому просторі ДВП і включає в себе конституенти TOD, KAMPF, ANGST, що позначають різний ступінь трагічного. Якщо в українській лінгвокультурі *страх* є етично негативним, а його подолання оцінюється позитивно, то німецька лінгвокультурна спільність, а разом з нею й ДВП, вважає *Angst* застереженням. Особливо це унаочнюється у світосприйнятті фронтовиків, які постійно знаходяться між життям і смертю. ANGST посилюється у них біологічним чинником і постає в їх уяві як паралізуюче передчуття смерті.

2.1.4. Гіперконцепт LEBEN та його похідні

Однією з головних тем творчості Ремарка стала тема людського життя. Зображення німецького народу під час війни та у післявоєнний період є провідною рисою творчості письменника. Ремарк як пацифіст виступає у ролі захисника життя. Саме тому гіперконцепт LEBEN є одним із найголовніших лінгвокультурних ментальних утворень в ідіодискурсі письменника та всього ДВП.

Згідно етимологічних словників, іменник *das Leben* є субстантивованим дієсловом, яке походить від готського *liban*, що пізніше трансформувалось у двн. *lebēn* і свн. *Leben*. Можливо, воно мало значення "лишатися" (*übrigbleiben*). Близькою за походженням до неї є лексема *der Leib* (тіло,

тулуб, живіт, утроба). Живим можна вважати того, у чиєму тілі лишається душа.

Поняттєвий субстрат лінгвокультурного ментального утворення LEBEN у німецькій мові можна представити в такий спосіб чином:

- особлива форма існування матерії, головною ознакою і відмінністю від неживих істот є обмін речовин;
- фізіологічний стан живої істоти від народження до смерті, прояв фізичних і духовних сил, діяльність суспільства і людини у певних її проявах;
- рух, існування та розвиток у русі;
- час, період існування когось або чогось у період від народження до смерті;
- як повнота проявів фізичних та духовних сил, сукупність усіх справ та подій навколо людини;
- реальна дійсність;
- образ існування чогось [Карасик, Стернин 2005, с. 152].

Відповідно до цього основними лексичними репрезентантами концепту LEBEN у німецькій лінгвокультурі можна вважати лексеми Existieren/Existenz, Dasein, Lebendigkeit, Lebensgestaltung, Bewegung, Aktivität, Funktionieren, Geschäftigkeit, Unversehrtheit, Realität, Wirklichkeit, Qualität, leben, existieren, vital.

Вживання Ремарком іменника *das Leben* дуже метафорично. Автор ніби грає з цим словом, уподібнюючи людське життя стихії (LICHT, FLAMME, FUNKE): «*Ich blickte verstohlen zu Pat hinüber. Da ging sie in ihrem silbernen Kleid, jung und schön, eine helle Flamme Leben, ich liebte sie...*» [З К, S. 227].

В інтерпретації Ремарком цього поняття присутні й біблійні мотиви. У Біблії людське життя нерідко уподібнюється крові. Кров у Старому Завіті є джерелом і вмістищем життя, а також самим її втіленням, життєвою основою. Ремарк у цілому слідує цим біблійним уявленням, але на них

накладається також його авторське сприйняття та образи, що дозволяє виділити PULS як окремий конститuent мегаконцепту LEBEN. Життя – кров. Життя має пульс, воно може пульсувати під шкірою, що викликає у свідомості читача образ крові: «*Unter der Haut pulsiert kein Leben mehr; es ist bereits herausgedrängt bis an den Rand des Körpers, von innen arbeitet sich der Tod durch, die Augen beherrscht er schon*» [IWNN, S. 13].

Цікавим є також образ крові, тремтячою в момент небезпеки і утворює в своєму тремтінні вир, що кружляє життя в містичному танці: «*Sie wusste, dass in wenigen Minuten das Leben, das stark in ihren gesunden Adern lief, aufhören würde für immer ...*» [AdT, S. 320]. Кров, що позбавлена життя, застигає або замерзає, але життя може бути повернуте в замерзлій крові: «*Es war ein animalisches Glück. Das Glück der Wiedergeburt, es war das Leben, das aus Wärme geboren war und dem erfrorenen Blut und den verschmachteteten Zellen zurückgegeben wurde*» [DFL, S. 432].

Іноді життя постає живою істотою, в жилах якої тече кров. Життя може, подібно людині чи тварині, кровоточити або спливати кров'ю (bluten), а також проливати кров (Blut vergießen): «*Leben, ganz gleich wo und wie, verlaust, zerschlagen, blutend, Leben trotz allem*» [DFL, S. 103].

Ремарк часто порівнює безперервний потік часу, а швидкоплинне людське життя – з безперервним витіканням крові: «*Kai wurde unruhig; er empfing plötzlich, dass Minuten und Sekunden seines Lebens ohne Wiederkehr versanken ... immerfort ging lautlos irgendwo der Strom der Zeit ... ohne Aufhören wie einunerbittliches Verbluten*» [DNVL, S. 138].

Життя – світло. Було б перебільшенням стверджувати, що Ремарк як один із творців текстів ДВП, уподібнюючи життя світлу, дотримується тільки біблійних мотивів. Насправді уявлення про життя як про світло не є виключно християнськими, вони виявлялися ще в язичницьких віруваннях стародавніх германців. Деякі язичські традиції зберігалися і після прийняття християнства. Офіційна церква не заохочувала язичницьких вірувань і обрядів, але ті з них, які не суперечили новій вірі, зберігалися аж до

останнього сторіччя. Так, згідно давньогерманських вірувань при народженні для кожної людини запалювалося світло, яке гасло з приходом смерті.

До сьогоднішнього дня вірування в світло-життя зберігається у звичаї запалювати свічки як символ життя на день народження або при вінчанні, вмираючому в руку також дається свічка, що уособлює безсмертя душі. Можна згадати і звичай прикрашати вогнями новорічну ялинку, яку німці називають *Lichterbaum*. В авторській картині світу Ремарка простежується взаємозв'язок понять життя і світло. Наприклад, в одній із цитат життя повертається разом зі світлом: «*Dann rollte der Donner und übertönte die Stimmen und herrschte und drohte – bis das weiche Licht wiederkam und mit ihm das Leben ...*» [AdT, S. 539].

Те, що письменник уподібнює життя світлу, видно з тих рядків, де говориться про відхід героя з життя. *Licht* як синонім *Leben* протиставляється лексемі *Tod*. Так, транзитивне дієслово *auslöschen* у значенні «погасити, вимкнути, задутити» у поєднанні з іменником *Mensch* відноситься до синонімічного ряду слів з семантикою «позбавлення життя» (*töten, ermorden, umbringen*). Ремарк часто вживає пасивну конструкцію *ausgelöscht werden* як синонім до дієслова *sterben*. Інтранзитивне дієслово *erlöschen* у значенні «згаснути, потухнути» також може бути синонімом слів з мортальною семантикою (*sterben, ums Leben kommen, umkommen, fallen*). Іменники *Erlöschen, Auslöschung* нерідко синонімічні в ідіодискурсі Ремарка слову *Tod*. Пор.: «*Mit Töten löscht man nicht viel aus* [AdT, S. 312]; *Sie hat ihr schweres Leben gelebt und ist ausgelöscht worden* [LDN, S. 389]; *Sie glaubte, dass mit dem Ende der Nacht der geheime Strom des Lebens schwächer wurde und fast erlosch*» [ЗК, S. 558].

Уявлення про життя як про деяку світлову стихію проявляється у Ремарка також у метафорах, які охоплюють прикметники світлової семантики типа *hell, fahl, illuminiert, strahlend*. Життя, як і доба, має в ДВП свій світлий і темний часи, світла й темна сторони (пор.: ремарківське *lange Dämmerung des Lebens*). Життя уподібнюється в ДВП джерелу світла і може

викликати у пам'яті людини давно забуті відчуття і спогади. Відзначено випадок заміни слова *Leben* словом *Flimmern* (мерехтіння). Пор. світлову метафору: *«Leben heißt, von andern leben. Wir fressen alle voneinander. So ein bisschen Flimmern von Güte ab und zu – das soll man sich nicht nehmen lassen. Es stärkt, wenn man schwierig lebt»* [LDN, S. 89].

У своїй інтерпретації концепту *LEBEN* ДВП слідує в цілому біблійним уявленням. Образи, що виникають у свідомості агентів і клієнтів цього дискурсу при зверненні до теми крові, практично повторюючи ідею, викладену в Священному Писанні, збагачуються новими художніми образами та дискурсивно значущими цінностями і/або антицінностями. Більш того, при зверненні до образу світла ДВП-бачення життя виходять за межі християнських поглядів. Проте *Licht* і *Blut* не є у цій дискурсивній картині світу єдиними способами «матеріалізації» життя. У ряді інших метафор воно може уподібнюватися і живій істоті (людині, тварині, рослині), і стихії (вода, вогонь), і артефакту.

2.2. Соціокультурні типажі дискурсу втраченого покоління

Лінгвокультурний типаж (ЛКТ) – це своєрідна соціокультурна, або "модельна" особистість [Карасик 2007, с. 87]. Це поняття співзвучне таким поняттям, як «роль», «стереотип», «амплуа», «персонаж», до специфічних концептуальних властивостей яких уналежнюють впізнаваність, яскравість, прецедентність [Селиверстова 2007, с. 17]. ЛКТ вирізняються полюсністю свого втілення – або як чогось абсолютно позитивного, або як чогось абсолютно негативного, що робить їх або зразком або для подразнення, або зразком для осуду і/або відторгнення [Стуліна 2010, с. 10]. Тож ЛКТ постають і як узагальнені образи особистості, чия поведінка та ціннісні орієнтири, відчутно впливаючи на лінгвокультуру в цілому, є показниками етнічної та соціальної своєрідності суспільства [Дмитрієва 2007, с. 5].

2.2.1. Соціокультурний типаж ALTER BURSCHE

СкТ можуть знаходити своє втілення у межах ідіодискурсу представника певного етносу. Вони уособлюють різновид концепту, оскільки являють собою абстрактні ментальні утворення, а тому також потребують тлумачення на лексичному, поняттєвому, асоціативному та ціннісному рівнях.

Згідно з даними словника «Duden» лексема *Bursche* походить від лат. *bursa* (гаманець) та спочатку позначало студентів, які отримували кошти на життя із однієї каси. У XVII ст. значення слова було розширено та воно набуло значень «хлопець», «молодий чоловік», «кремезний чоловік». Лексема може мати й негативну конотацію та набувати значення інкримінування. Таке ж значення мають лексеми *Knabe*, *Junge*, *Kerl*, *Baby* і т.д. Слово також було запозичено іншими мовами, зокрема шведською (*buss* – мужній, сильний чоловік) та нідерландською (*borst* – молодий хлопець).

У німецькій мовній свідомості лексема *Bursche* та її похідні як правило не мають образності та служать засобом номінації осіб, для забезпечення взаєморозуміння поміж рівними за соціальним статусом людьми.

У деяких творах Ремарка наявні СкТ BURSCHE та ALTER BURSCHE. Вони репрезентують «пам'ять» героїв ідіодискурсу втраченого покоління та підтримується у їх мовній свідомості, отримуючи при цьому різні ступінь виразності та ознаки [Приходько 2013, с. 24-25]. СкТ «BURSCHE» може по-різному відображатись у мовній свідомості героїв Ремарка. Поняття *Bursche* може мати нейтральну оцінку та вживатися по відношенню до чужих людей, з якими героєм час від часу доводиться мати справу: «*Das war Joseph Behm, ein dicker gemuetlicher Bursche* [IWNN, S. 10]. *Ein großer Bursche mit Pickeln hat mich an der Kehle*» [DSO, S. 448].

Хорошими хлопцями у Ремарка можуть бути люди, які відіграють помітні ролі у житті героїв. Найчастіше лексему *Bursche* вживають герої роману «Три товариші». Так вони експлікують любов та ніжність по відношенню до коханої людини, або повагу до своїх друзів, акцентуючи таким чином близькість відносин: «*Der Rum kam. Es war Baccardi mit Zitrone. Mein alter Liebling, sagte Pat und hob ihr Glas. Mein alter, guter Bursche, sagte ich.*» [3 К, S. 536-537]. Також СкТ BURSCHE може виражати негативне ставлення героїв: «*Du weißt doch, wie alle diese Prozesse enden! Diese Burschen wissen, dass sie milde Richter finden! Das gibt es nicht! Ich sage dir, und wenn die Polizei ihn fände, ich würde erklären, er wäre es nicht, damit ich ihn wiederbekäme!.*» [3 К, S. 483].

У такий спосіб можна зробити узагальнений портрет соціокультурних типажів BURSCHE та ALTER BURSCHE. До першого типажу можуть належати представники різної гендерної приналежності. Особливого виразу цей СкТ набуває у романі «Три товариші». Так, Пат стає «старим коханим товаришем», а у взаємовідносинах між трьома друзями можна зустріти лексеми *Bursche* та *Baby*, що говорить про те що представників СкТ ALTER BURSCHE об'єднують виключно близькі стосунки, які також підкріплюються участю Локампа та його друзів у минулій війні, що є додатковим об'єднуючим фактором у їх відносинах. Старим товаришем може для героїв Ремарка може бути лише близька по духу людина.

До типажу BURSCHE у творах Ремарка відносяться незнайомі люди, з якими героям доводиться мати справу. Разом з тим СкТ «BURSCHE» може мати негативний відтінок та відноситися до вороже налаштованих людей, що свідчить про багатогранність його виразів у ідіодискурсі німецького письменника.

2.2.2. Соціокультурний типаж DEUTSCHER SOLDAT

Центральною фігурою у текстах ДВП є образ солдата під час і після війни. Ремарк як колишній фронтовик чудово розуміє почуття та потреби солдатів та вичерпно зображує фронтові реалії, використовуючи для цього весь свій арсенал художніх засобів. При цьому він також спирався на традиційні уявлення про солдатів, що панували у німецькому суспільстві.

При виділенні поняттєвих характеристик були виявлені лексичні засоби їх актуалізації. Німецьке слово *Soldat* має походження від лат. *solidus* / (монета). Його множина *solidi* вживалась у значенні «зарплатня для військових». Пізніше в італійській мові з'явилися слова *soldo* (оплата, зарплатня). Дієслово *soldare* мало значення «наймати, вербувати». На його основі виник іменники *soldato* (той, хто отримує зарплатню) та *soldateska* (рать, військо), що потім переходить до німецької мови, де відображує особливі взаємовідносин у військових силах XV-XVI ст. Військовий-найманець (*Söldner*) воював замість того, хто був військовозобов'язаним згідно законів Середньовіччя. Первісно солдатом є той, хто воює та отримує за це гроші.

Оскільки концепт *ORDNUNG* є провідним для німецької лінгвокультури, кайзерівська армія, у якій порядок був основою устрою, мала дуже велику підтримку серед населення. В суспільному уявленні хороший німець вважався хорошим солдатом, а хороший солдат безперечно служив кайзерові. За твердженням німецького історика Г. Просса [цит. за: Медведева, Опарин, 2011, с. 12], структура суспільства нагадувала військову: той, хто був нижче за рангом, мусив виконувати накази того, хто стояв вище. Бажання авторитаризму як гарантії порядку посилювалося у Веймарській республіці, у часи нестабільності та терору. Література та преса звеличувала військовослужбовців і намагалася виправдати програму війни. Оспівувалися героїзм солдатів та їх вірність Вітчизні та кайзеру, що також вплинуло про суспільне уявлення про солдата.

Книга Ремарка «На Західному фронті без змін» не відповідала цим суспільним уявленням. Загальноприйнятому героїчному пафосу був протиставлений звичайний для фронтовиків побут з його реаліями та відношенням до нього самих солдатів.

У романі Ремарка ядро виражений критерій віку. Німецький солдат найчастіше є молодим юнаком, якого через брак часу та високих втрат направляють на передову недостатньо підготованим, що є причиною високих людських втрат. Належним чином підготованих і досвідчених солдат залишається все менше. Лише Качинський відрізняється: «*Auf unserem Abschnitt wird wieder Ersatz eingeschoben. Es ist eines der neuen Regimenter, fast lauter junge Leute der letzten ausgehobenen Jahrgänge. Sie haben kaum eine Ausbildung... Wie die Schafe drängen sie sich zusammen, anstatt auseinanderzulaufen, und selbst die Verwundeten werden noch wie Hasen von den Fliegern abgeknall*» [IWNN, S. 96].

За походженням німецькі солдати є представниками небагатих сімей із різних регіонів Німеччини, які не мають високих чинів. Лише один із друзів Пауля Боймера став єфрейтором: «*An der Spitze natürlich die Hungrigsten: der kleine Albert Kropp, der von uns am klarsten denkt und deshalb erst Gefreiter ist... Alle vier neunzehn Jahre alt, alle vier aus derselben Klasse in den Krieg gegangen. Dicht hinter uns unsere Freunde. Tjaden, ein magerer Schlosser... Haie Westhus, gleich alt, Torfstecher, Detering, ein Bauer...*» [IWNN, S. 3].

Герої Ремарка проводять більшість часу в окопах на передовій, а у вільний час не відмовляють собі за їжею, питтям і грою в карти, щоби якось притупити спогади про жахи війни. При цьому вони вже звикли до смерті, яка не лишає їх ні на мить. Ніщо не значить для німецького солдата так багато, як гарна їжа: «*Rum ist die Milch des Soldaten, sagte Valentin* [3 K, S. 190]; *Dem Soldaten ist sein Magen und seine Verdauung ein vertrauterer Gebiet als jedem anderen Menschen. Drei Viertel seines Wortschatzes sind ihm entnommen*» [IWNN, S. 8].

Типовий DEUTSCHER SOLDAT у ДВП постійно курить від нервового напруження та туги: *«Er sitzt ruhig, der alte Soldat, und raucht eine Pfeife, eine Deckelpfeife natürlich [IWNN, S. 45]; ... wir wollen uns hinhaufen und schlafen oder fressen, soviel wir in den Magen kriegen, und saufen und rauchen, damit die Stunden nicht öde sind. Das Leben ist kurz.» [IWNN, S. 103].*

Чорні жарти є постійними супутниками німецького солдата. Це, за виразом Ремарка, не дає йому з'їхати з глузду: *«Das Grauen der Front versinkt, wenn wir ihm den Rücken kehren, wir gehen ihm mit gemeinen und grimmigen Witzen zuleibe; wenn jemand stirbt, dann heißt es, dass er den Arsch zugekniffen hat, und so reden wir über alles, das rettet uns vor dem Verrücktwerden...» [IWNN, S. 103].* Німецький солдат також вірить в удачу та випадок як у засіб протистояння смерті: *«Ich saß vor einigen Monaten in einem Unterstand und spielte Skat; nach einer Weile stand ich auf und ging, Bekannte in einem andern Unterstand zu besuchen. Der Soldat glaubt und vertraut dem Zufall» [IWNN, S. 74].*

Соціокультурний типаж DEUTSCHER SOLDAT знаходить своє втілення на світоглядному, загальнокультурному й мовленнєвому рівнях. Він є «дискурсивним» СкТ, не зорієнтованим на героїчний архетип. Німецький солдат у баченні Ремарка не асоціюється з подвигами, що є притаманним зображенню гусарів російської імператорської армії, які походять із вищих слоїв населення та мають славу гульвіс [Елина 2005, с. 116-128]. Його опис поєднується із зображенням війни як жахливої реальності. За допомогою ЛкТ DEUTSCHER SOLDAT, який намагається вижити на війні, Ремарк зображує згубливий вплив війни та передає свій пацифістський настрій.

2.2.3. Соціокультурний типаж EMIGRANT

У своїх творах Е. М. Ремарк звертається й до теми еміграції, яка залишила слід у його житті та суттєво вплинуло на світогляд і літературну

долю. Письменник сам був вимушений залишити Німеччину після приходу нацистів до влади, які спалювали його книги через «зраду солдатів Першої світової».

Саме тому в романах «Возлюби ближнього свого» (1941), «Триумфальна арка» «Ніч в Лісабоні» (1962), «Тіні в раю» (1967) і «Земля обітвана» (1970), окрім освідчення долі людей, що брали участь у війни, автор додає картину світу очима тих, хто був вимушений залишити свою країну задля порятунку.

Оскільки тема втраченого покоління у Ремарка частково перетинається з темою емігрантів, стає можливим описати СкТ EMIGRANT.

Словникове визначення поняття *Emigrant* виглядає наступним чином: «емігрант (лат. *emigrans* – людина, що виселяється) – особа, що виїжджає на постійне місце проживання у іншу державу, покинувши країну свого громадянства або постійного проживання (slovar.cc). Воно знаходить вираження у таких лексемах, як *Asylant, Ausgewiesener, Auswanderer, Deportierter, Flüchtling, (Heimat) vertriebener, Übersiedler, Umsiedler, Verbannter, Aussiedler, Refugie* та ін. (duden.de) та набуває у творах Ремарка нових характеристик.

Роман «Триумфальна арка» розповідає про лікаря Равіка, який брав участь у Першій світовій війні. Пізніше потрапив до німецького концтабору, з якого втік та емігрував до Франції. У Парижі він заробляє а життя нелегальною роботою – оперуванням пацієнтів французьких клінік за невеликі гроші і, незважаючи на великий досвід й блискучі навички хірурга, на більше розраховувати не може, бо він нелегальний емігрант: «*Ich werde Ihnen tausend geben... Zweitausend, korrigierte Ravic. Durant ging nicht darauf ein. Er fuhr uber seinen weisen Knebelbart. Horen Sie, Ravic», sagte er dann mit Wärme. Als Refugie, der nicht praktizieren darf*» [AdT, S. 284].

Оскільки Равік знаходиться у Франції, співрозмовники називають його *Refugie*. Так само він визначає своє власне становище: «*Ravic», sagte sie. Du*

bist ein Refugie. Und Refugies haben manchmal Schwierigkeiten. Da ist es gut, zu wissen, wo man wohnen kann, ohne das die Polizei sich kummert. Woher weist du, das ich ein Refugie bin?».

Для позначення емігрантів у загальній масі, навпаки, використовуються лексеми Emigrant і Flüchtling, причому перша вживається набагато частіше: «*Die Emigranten nahmen keine Chance* [AdT, S. 440]; *Kannst du mir erklären, Ravic... Warum gehen diese Emigranten nicht schlafen?»* [AdT, S. 79].

Оскільки Равік не має французького паспорту, його у будь-яку мить може арештувати французька поліція та переправити в Німеччину, що загрожує неминучою смертю. Тому Ремарк поднаразово робить акцент на значущості паспорту: «*Aber selbst Christus ohne Paß – heute wurde er im Gefangnis verkommen*» [AdT, S. 342].

Саме слово *Emigrant* виступає як пейоративний елемент з негативною конотацією. Воно також може виступати і як додаток до імені людини: «*Die Frau hatte ein Verhaltnis mit dem Emigranten Wiesenhoff. Sie glaubte, das niemand das wuste.*» [AdT, S. 360]. У Ремарка емігранти не мають «укорінення», про що свідчить наявність багатьох образних назв: «*Weil ich mude bin., erwiderte Ravic ungeduldig. Weil es Nacht ist. Meinetwegen auch, weil wir Funken in einem unbekanntem Wind sind. Fahren Sie zu*» [AdT, S. 21]. У ДВП образ емігранта протиставляється образу нациста, який має кошти на життя та документи: «*Nazis haben erstklassige Papiere. Und sämtliche Visa, die sie wollen*» [AdT, S. 71].

СКТ EMIGRANT у ДВП має більш широкий зміст, ніж словникове поняття, оскільки містить додаткові смисли, що охоплюють сфери емігрантського побуту, та зображує досвід письменника в еміграції. Емігрант зображується Ремарком як людина, що має особливий статус і форму існування. Хоча сам Ремарк під час свого життя на чужині ніколи не був позбавлений слави й грошей, йому вдалося зобразити долю мільйонів людей, які залишили Німеччину через нацистів.

Ремарківський СкТ ЕМІГРАНТ сприймається як людина без засобів існування, яка постійно мусить переховуватися, щоби не бути впійманою та відправленою у Німеччину на вірну смерть. Більшістю французів емігранти сприймаються негативно. Вони переховуються від поліції або німецьких агентів і легітимують своє світовідчуття за допомогою мовних аналогій, що мають значення відірваності від Батьківщини або відсутності укорінення. Емігрантам протиставляються нацисти (в особі гестапівця Хааке), які живуть на широку ногу та ні в чому собі не відмовляють.

РОЗДІЛ 3

ЛІНГВОПОЕТИЧНИЙ ПРОСТІР ДИСКУРСУ ВТРАЧЕНОГО ПОКОЛІННЯ

3.1. Композиційн-стильове аранжування

3.1.1. Преферентні мовленнєві форми

Романи Ремарка, що відносяться до ДВП, написані із застосуванням різних форм оповіді. «На Західному фронті без змін» був написаний у формі щоденника, а «Три товариші», «Триумфальна арка» і «Чорний обеліск» – від імені оповідачів Роберта Локампа, Равіка та Людвіга Бодмера із використанням принципу Ich-Erzählung. Ці авторські прийоми дають можливість представляти матеріал у реальному, дійсно пережитому, щирому модусі. Автор ніби надає матеріалу документальності, і його «голос» зводиться до мінімуму, уступаючи слово дійовим особам. Таким чином, художня комунікація стає більш інтенсивною, близькою, щирою, правдоподібною.

Обмеженість зв'язку «текст – читач» забезпечується наближенням або збігом часу діалогів, що розгортаються в романах, та часу читання. Інакше кажучи, внутрішній час роману наближується до часу читача. Якби у романах були присутні довгі авторські відступи, то художня комунікація на рівні «читач – герой» втратила б свою безпосередність, а романи – свою реалістичність. Майже в усіх романах Ремарка авторське слово не «давить» на читача, а навпаки, художня комунікація «тримає» його у природному, соціально відчутному часовому просторі.

Точна, без надмірностей манера письма стає найкращим способом для Ремарка тримати читача у напрузі. «Три товариші» (як і інші його романи) не вимагає у читача особливої підготовленості, багатого тезауруса. Художня комунікація проходить гладко, оскільки закодовані смисли не мають складного кодування. В авторську інтенцію закладене одне завдання –

повідомити читачеві розшифровану інформацію без «перешкод». Для розуміння тексту читач не потребує спеціальних знань в області філософії, суспільствознавства, психології тощо. Тексти Ремарка можна розкодувати без таких позатекстових знань. До сказаного можна додати також і те, що читач повинен сприймати цей текст серцем, а не розумом. Комунікація «текст – читач» стає інтенсивною тільки тоді, коли читач співчуває героєві.

Особлива увага приділена *заголовкам* романів. Заголовок є одним з тих «ключів», що надаються автором читачеві, за допомогою якого можна глибше проникнути в структуру тексту, тобто заголовок стає метакодом, як у випадку з романом «Три товарищі». За словами Т. Шнайдера, Ремарк у січні 1933 р. вже мав готовий рукопис роману, який хотів назвати «Пат» [Remarque 1961, 1991, с. 569], або «Прощання» [Westphalen 1991, с. 584], але зупинився на «Трьох товаришах» як на найбільш пасуючим до сюжету. Якби Ремарк залишив заголовок «Пат», то акцент, відповідно, мав бути зроблений на Пат, що звузило би змістовно-аксіологічну сторону тексту і логічний акцент було би змінено.

Заголовок «Пат» затінив би усі інші ідейно-змістові сторони роману, заголовок "Прощання" був би найвдалішим для кінцевої частини роману, але не для усього твору. Тому останній варіант видається найоптимальнішим. Слово *Kamerad* точніше виражає взаємовідносини трьох товаришів, які пройшли через війну. Трійку в назві можна розглядати як акцент на смерті одного з товаришів. Вона також може означати трикутник, на кожній стороні якого можна буде розмістити основні концептуальні елементи роману: FREUNDSCHAFT, LIEBE (Роберт, Пат), FAMILIE. Третє повинне було виходити з двох перших. Мається на увазі, що дружба, любов повинні були стати основою створення сім'ї. Цей концептологічний трикутник руйнується внаслідок людської втрати, яка, у свою чергу, призводить до ціннісної втрати, розпаду.

Ю. М. Лотман пише: «Початок і кінець тексту, визначають межу між текстом і нетекстом. Початок моделює причину, а кінець – мету» [Лотман

2005, с. 208]. Роман починається з дня народження Роберта. Цей день стає для Роберта приводом для роздумів. Роман завершується смертю Пат – «коханого, хороброго, старого товариша»: *«Ich konnte ihren Blick nicht ertragen. Er kam weit her und ging durch mich hindurch, irgendwohin. Alter Bursche «, murmelte ich, »mein geliebter, tapferer, alter Bursche»* [3 К, S. 564].

Ремарк будує свій роман навколо двох явищ, як життя (початок) і смерть (кінець). Роман не має happy end, але й не закінчується песимістичною нотою. Роберт пише дуже стримано і коротко: *«Sie starb in der letzten Stunde der Nacht, bevor es Morgen wurde. Sie starb schwer und qualvoll, und niemand konnte ihr helfen. Sie hielt meine Hand fest, aber sie wusste nicht mehr, dass ich bei ihr war. Irgendwann sagte jemand: Sie ist tot.... Nein, erwiderte ich, sie ist noch nicht tot. Sie hält meine Hand noch fest... Licht. Unerträgliches, grelles Licht. Menschen. Der Arzt. Ich öffnete langsam meine Hand. Pats Hand fiel herunter. Blut. Ein verzerrtes, ersticktes Gesicht. Qualvolle, starre Augen. Braunes, seidiges Haar... Ich habe gesehen, wie ihr Gesicht anders wurde. Ich konnte nichts tun, als leer da sitzen und sie ansehen. Dann kam der Morgen, und sie war es nicht mehr»* [3 К, S. 564].

У цьому фрагменті наявна також перспектива часу «ніч / день». У романі відзначається, що хворі санаторію – туберкульозники, помирали в основному до світанку. Підкреслення цієї деталі має свій підтекст: Пат не порушує цей неписаний закон – традицію помирати до світанку.

Наявність сегменту *ранок* (Morgen) інтерпретується як знак продовження життя. Роман не закінчується смертю Пат, у рамці ночі. Автор, по суті, залишає читача в двоїстому стані. З одного боку, – смуток, втрата, з іншого, – світло (світанок), продовження життя. Кінець роману веде читача від смутку (ніч, темрява) до світла.

Ремарк також використовує образи «світла і темряви» і в інших своїх романах. «На Західному фронті без змін» Пауль Боймер загинув у спокійний світлий день, з посмішкою на обличчі, що теж дає читачеві надію на краще

майбутнє. У «Триумфальній арці» Равіка везуть по темному Парижу, що створює атмосферу невідомості.

Варто зазначити, що романи «Триумфальна арка» та «Три товариші» на 80% складаються із *діалогів* і лише на 20% – з рефлексій, сентенцій і просто нарації. Значною мірою Ремарк послуговується внутрішніми монологами персонажів, бо саме ця форма притаманна романному жанру. Переважну частину роману займають діалоги, що Ремарк використав у повній мірі. Різноманітні художні завдання він реалізує шляхом використання різнотипних діалогічних структур. Тут знаходимо багато різновидів діалогів: діалог-роздум, -суперечка, -сварка -дискусія, -зізнання, -викриття, -прозріння, -прощання, -жарт тощо. Часто ці форми поєднуються та переплітаються. Деякі з них можуть бути дуже поширеними:

«Herrgott! Ich drehte mich um. Dabei stieß ich mit einem dicken kleinen Mann zusammen. Na, sagte ich wütend.

Sperren Sie doch Ihre Augen auf, Sie Bocken der Strohwich! bellte der Dicke. Ich starrte ihn an.

Wohl noch nicht oft Menschen gesehen, was? kläffte er weiter.

Er kam mir gerade recht. Menschen wohl, sagte ich, aber noch keine Bierfässer, die Spazieren gehen.

Der Dicke besann sich keine Sekunde. Er stoppte und schwoll. Wissen Sie was? fauchte er. Gehen Sie in den Zoo! Träumerische Känguruhs haben auf der Straße nichts zu suchen.

Ich merkte, dass ich einen Schimpfer hoher Klasse vor mir hatte. Es galt, trotz aller Depression, die Ehre zu wahren.

Wandere weiter, geisteskrankes Siebenmonatskind, sagte ich und hob segnend die Hand.

Er beachtete meine Aufforderung nicht. Laß dir Beton ins Gehirn spritzen, runzlicher Hundsaffe! bellte er» [3 K, S. 55].

У романі «На Західному фронті без змін» практично немає місця діалогам, оскільки він має форму щоденника та в ньому практично відсутнє діалогічне мовлення.

3.1.2. Жанрово-мовленнєві описи як інтратекстові вкраплення

В основі опису зазвичай лежить якась подія чи ситуація, пов'язана з сюжетним навантаженням твору, що зумовлює її акціональний характер. У рамках художнього дискурсу Ремарка трапляються щонайменше такі різновиди опису, як портрет, інтер'єр і пейзаж. Вони є середовищем побутування героїв – відкритим чи закритим, динамічним чи статичним, активним чи пасивним. Вони дуже реалістично зображують людину в її життєвому просторі.

Портрет чітко відображає ставлення головного героя до інших дійових осіб. Ось як з гумором він описує Матільду Штос: «*In dem halbdunklen Raum taumelte ein Gespenst umher. Es trug einschmutziges weißes Kopftuch, eine blaue Schürze, dicke Pantoffeln, schwenkte einen Besen, wog neunzig Kilo und war die Scheuerfrau Mathilde Stoß. Ich blieb eine Weile stehen und sah ihr zu. Sie hatte die Grazie eines Nilpferdes, wie sie da zwischen den Auto kühlern hin und her torkelte und mit dumpfer Stimme das Lied vom treuen Husaren sang. Ihr Schnurrbart zuckte, und ihre Augenlider klapperten wie bei einem alten Uhu*» [3 К, S. 6].

Так Роберт описує свої перші враження від Пат. Хоча він і говорить, що вона його не зацікавила, але з такого детального опису, ми розуміємо, що це не так: «*Das Mädchen saß zwischen Lenz und mir. Es hatte den Mantel ausgezogen und trug darunter ein graues englisches Kostüm. Um den Hals hatte es ein weißes Tuch geknüpft, das aussah wie eine Reitkrawatte. Ihr Haar war braun und seidig und hatte im Lampenlicht einen bernsteinfarbenen Schimmer. Die*

Schultern waren sehr gerade, aber etwas vorgebeugt, die Hände schmal, überlang und eher etwas knochig als weich. Das Gesicht war schmal und blaß, aber die großen Augen gaben ihm eine fast leidenschaftliche Kraft. Sie sah sehr gut aus, fand ich – aber ich dachte mir nichts weiter dabei» [3 K, S. 22].

Роман «На Західному фронті без змін» містить невеликі за обсягом, але дуже пасуючі до художнього простору психологічні портрети: «*An der Spitze natürlich die Hungrigsten: der kleine Albert Kropp, der von uns am klarsten denkt und deshalb erst Gefreiter ist; – Müller V, der noch Schulbücher mit sich herumschleppt und vom Notexamen träumt; im Trommelfeuer büffelt er physikalische Lehrsätze; – Leer, der einen Vollbart trägt und große Vorliebe für Mädchen aus den Offizierspuffs hat; er schwört darauf, dass sie durch Armeebefehl verpflichtet wären, seidene Hemden zu tragen und bei Gästen vom Hauptmann aufwärts vorher zu baden; – und als vierter ich, Paul Bäumer... – und endlich Stanislaus Katczinsky, das Haupt unserer Gruppe, zäh, schlau, gerissen, vierzig Jahre alt, mit einem Gesicht aus Erde, mit blauen Augen, hängenden Schultern und einer wunderbaren Witterung für dicke Luft, gutes Essen und schöne Druckposten» [IWNN, S. 4-5].*

Характерною особливістю **пейзажів** Ремарка є те, що у них відображається свідомість автора, його світосприйняття: «*Es ist jetzt die schönste Zeit, wenn das Korn reift, abends in der Sonne sehen die Felder dann aus wie Perlmutter. Und die Pappelallee am Klosterbach, in dem wir Stichlinge gefangen haben! Du kannst dir dann wieder ein Aquarium anlegen und Fische züchten, du kannst ausgehen und brauchst niemand zu fragen, und Klavierspielen kannst du sogar auch, wenn du willst.» [IWNN, S. 24-25].*

Інтер'єрні описи сприяють поглибленню розкриття психології персонажів: «*Die Küche. Ein ausgestopfter Wildschweinschädel. Erinnerung an den verstorbenen Zalewski. Das Telefon. Halbdunkel. Geruch nach Gas und schlechtem Fett. Die Korridortür mit den vielen Visitenkarten neben dem Klingelknopf. Meine auch. Robert Lohkamp, stud. phil., zweimal lang klingeln. Sie war gelb und schmutzig. Stud.phil. Hatte sich was! War lange her. Ich ging die*

Treppe hinunter zum Café International. Das International war eingroßer, dunkler, verräucherter Schlauch mit mehreren Hinterzimmern. Vorn, neben der Theke, stand das Klavier. Es war verstimmt, ein paar Saiten waren gesprungen, und von den Elfenbeintasten fehlten auch einige; aber ich liebte den braven, ausgedienten Musikschimmel. Er hatte das Jahr meines Lebens mit mir geteilt, als ich als Stimmungsklavierspieler hier engagiert gewesen war.» [3 K, S. 33].

У такий спосіб композиційно-мовленнєва форма «інтер'єр» відіграє особливу художню роль як у ремарка, так і мовному аранжуванні художнього простору в текстах, що їх уналежнюють до ДВП.

3.2. Лексико-стилістичні особливості

Система преферентних лексико-семантичних засобів аранжування ідіодискурсу Ремарка пов'язана з техніками і прийомами вербальної об'єктивації авторських художніх інтенцій, які базуються на певних принципах створення мовленнєвої експресії, лексичній ізотопії, фігур заміни і додавання. Відмінною рисою мови Ремарка є її метафоричність. **Метафора** допомагає йому уникнути поверхневості, показати відтінки почуттів і переживань, уникнути штамсів й створити певний колорит. Вона також відбиває певні реалії, що фіксують буття людини у світі. Завдання метафори спрямоване на відображення суті конфлікту.

Метафора допомагає відтворити образ, даний інтуїцією. Завдяки метафорі образ може розкрити своє єство та розширити сенс художнього тексту. Тому текст організує символічну реальність: «*Wir waren noch nicht eingewurzelt. Der Krieg hat uns weggeschwemmt* [IWNN, S. 17]. *Kantorek war unser Klassenlehrer, ein strenger, kleiner Mann in grauem Schoßrock, mit einem Spitzmausgesicht.* [IWNN, S. 10]. *Was hat dir der Kantorek eigentlich geschrieben? Er lacht: Wir wären die eiserne Jugend. Wir lachen alle drei ärgerlich.* [IWNN, S. 6]. *Die zarten Rispen der Gräser wiegen sich, Kohlweißlinge*

taumeln heran, sie schweben im weichen, warmen Wind des Spätsommers, wir lesen Briefe und Zeitungen und rauchen, wir setzen die Mützen ab und legen sie neben uns, der Wind spielt mit unseren Haaren, er spielt mit unseren Worten und Gedanken» [IWNN, S. 9].

Метонімія виконує в іджіодискурсі Ремарка експресивну функцію з елементами підсилення та ідентифікації. Підсилювальна функція пов'язана з акцентуацією якостей і властивостей об'єкта. Ідентифікувальна ж полягає в тому, що завдяки художній метонімії увага привертається до тієї риси персонажа, яка дозволяє виокремити предмет мовлення. Метонімія зручна для використання в художніх творах, відповідно продуктивна та стилістично експресивна: *«Als ihre dunkle, etwas rauhe Stimme geisterhaft plötzlich in Frau Zalewskis Vorzimmer zwischen Wildschweinsköpfen, Fettgeruch und Küchengeklirr sprach, leise und etwas langsam, als dächte sie vor jedem Wortenach, verschwand auf einmal meine Unzufriedenheit /3 K, S. 38/. Aber bevor er den Mund auftun konnte, öffnete sich plötzlich, wie durch eine Geisterhand, die zweite Tür des Buick – ein schmaler Fuß glitt heraus, ein schmales Knie folgte –, dann stieg ein Mädchen aus und schritt langsam auf uns zu.» [3 K, S. 19].*

Ремарк активно використовує **гіперболу** й **літоту**, що дозволяє різко посилювати виразність зображуваного, надавати думкам незвичайної форми і яскравого емоційного забарвлення: *«Häng dich auf! fauchte die Tomate. Sie war geplatzt, soetwas ging ihr gegen den Verstand. Sie begriff die Welt nicht mehr [IWNN, S. 7]; Kropp hat die Karten bei sich... Man konnte ewig so sitzen [IWNN, S. 9]; Es ist übrigens komisch, dass das Unglück der Welt so oft von kleinen Leuten herrührt, sie sind viel energischer und unverträglicher als großgewachsene [IWNN, S. 10]; Jetzt erst bemerkte ich, dass es tatsächlich ein besonderer Säugling war; seine Lungen mußten bis in die Beine reichen, anders war diese schmetternde Stimme nicht zu erklären [3 K, S. 83]. Lina fraß vor Aufregung ihr Taschentuch» [3 K, S. 106].*

Антитезу у Ремарка різко відтіняють контрастні риси слів: *«Huren sind ja das Härteste und Sentimentalste zugleich [3 K, S. 65]. Der Mensch ist böse,*

aber er liebt das Gute – wenn andere es tun. [3 K, S. 86]. Vorhin, im Café, war es mir zu laut gewesen – jetzt, hier, war es plötzlich zu ruhig» [3 K, S. 51].

Як *enimemi* у Ремарка велике значення мають колоративи. У нього використовується багата палітра фарб, звуків, запахів плям, відтінків, переливань. Людина досить легко запам'ятовує барви, і зорове уявлення кольору неважко викликати, підбравши відповідне слово. Тому мовні позначення кольору мають дуже великий образотворчий потенціал. Письменник впливає на читача через образ завдяки наочності. Його твори видрізняються інтенсивним використанням позначень кольорів. Колір є одним із художніх засобів.

Наприклад, червоний ототожнюється зі святом, енергією, радістю, здоров'ям і силою, любов'ю і пристрастю; з другого боку, він асоціюється з бідною, гнівом, впертістю, жорстокістю, агресією. Ремарк використовує цей колір для зображення зовнішності, психофізики та інших ознак: «*Wie Weihnachten! sagte Lina glücklich in all ihrem Kram und gab uns die rote Pratze zum Abschied*» [3 K, S. 109]. Автор називає руки Ліни лапами і акцентує увагу на червоному кольорі пальців. Цим викликає неприємне почуття до героїні: «*Er sah auf. Sein blasses Gesicht rötete sich* [3 K, S. 136]; *Meinen Sie den weißen Wagen? fragte er mit rotem Kopf, aber noch ruhig.* [3 K, S. 144]. *Der Bäcker wurde rot* [3 K, S. 175]; *Fräulein Müller bekam rote Bäckchen und blitzende Augen und fing an zu reden von allerlei Dingen, die uns nicht interessierten*» [3 K, S. 276].

Червоний колір обличчя може викликати сором, зніяковіння, гнів, радість, рішучість і гордість: «*Umsatz gut, neun Personen im Büro, ein stiller Sozius, schärfste Konkurrenz Meyer und Sohn, der Meyersohn fuhr roten Zweisitzer Essex – soweit war ich, als Blumenthal mich rufen ließ* [3 K, S. 116]. *Stellen Sie die roten Plüsch solange in den Salon*» [3 K, S. 123]. Ремарк використовує цей колір для надання предметам побуту привабливого враження. У нього предмети червоного кольору виглядають дуже солідно й переконливо.

Ремарк використовує червоний колір і як символ тривоги, туги, загрози. Це створює загальний настрій: «*Es war später Nachmittag, und die Schneefelder schimmerten rötlich, überhaucht von der tiefen Sonne. Ein paar Heuschöber am Hang lagen fast begraben im Weiß. Wie schmale Kommasschwangen die letzten Skiläufer zu Tal. Sie passierten dabei die rote Sonne, die mächtig noch einmal hinter dem Hang her vorkam, ein Ball düsterer Glut.*» [3 К, S. 518].

Золотий колір також зустрічається в його ідіодискурсі. Все, що пов'язано з цим кольором, набуває позитивного, заспокійливого значення: «*Das Zimmer war voll von einer warmen braungoldenen Dämmerung, und nur ihr Gesicht war hell vom Licht bestrahlt* [3 К, S. 376]. *Du hast ein goldenes Gemüt*», *sagte ich* [3 К, S. 251]. Блакитний колір відображає радість: «*...und der Himmel war so blau, wie wir ihn seit Wochen nicht mehr gesehen hatten* [3 К, S. 427]; *Hoch über uns zog ein Flieger durch den blauen Himmel*» [3 К, S. 163].

Білий колір є ознакою хвороби. Він символізує відсутність життя, щось неземне, таємниче, страшне. Автор додає сюди ще й сірий колір. Він також передає тривогу, похмурий настрій. Біла димка, що розповсюджується в окопах задає солдатам страху: «*Ich hatte das Gefühl, als wäre ein Urlaub zu Ende und wir gingen jetzt im grauen Morgen zum Bahnhof, um an die Front zu fahren.*» [3 К, S. 419]. Білі зуби у всі часи вважалися ознакою здоров'я, тому на них увагу автор, описуючи красу і молодість свого героя: «*Er war jung, und die weißen Zähne blitzten in seinem braunen Gesicht*» [3 К, S. 414].

Чорний колір символізує печаль, безвихідь: «*Sekundenschnell flog die schwarze Silhouette der Friedhofsbäume vor dem weißblauen Himmel auf und wurde krachend sofort wieder von der Nacht erschlagen...* [3 К, S. 196]. *Die Schatten der Bäume lagen lang und schwarz darüber wie dunkle Wegweiser ins Ungewisse*» [3 К, S. 205]. Завдяки комбінуванню чорного кольору з голубим Ремарк дуже реалістично зображує стан Кіммеріха і підступ смерті: «*Unter den Nägeln sitzt der Schmutz des Grabens, er sieht blauschwarz aus wie Gift. Mir*

fällt ein, dass diese Nägel weiterwachsen werden, lange noch, gespenstische Kellergewächse, wenn Kemmerich längst nicht mehr atmet» [IWNN, S. 13-14].

Хоча автор і називає жінку пекаря гарною, використання чорного кольору в її описі викликає неприязнь і асоціюється зі злобою, непривітністю: «*Neben ihm stand eine hübsche Person mit hurtigen schwarzen Augen, einem offenen Mäntelchen mit verrupftem Kaninchenfellbesatz und zu kleinen Lackschuhen. Die schwarze Person war fürleuchtendes Zinnober; aber der Bäcker hatte gegen Rot Bedenken, weil er doch in Trauer war. Er schlug ein fahles Gelbgrau vor. Ach was, maulte die Schwarze, ein Ford muß auffallend lackiert sein. Sonst sieht er nach nichts aus» [3 К, S. 119].*

Ремарк вживає слова, що описують зелений колір, при створенні пейзажних замальовок. Зелений колір – це колір життя, що передає позитивні емоції: «*Die Zweige hatten schoneinen leichten grünen Schimmer [3 К, S. 96]; Wie ein bleiches Tier hatte der Nebel überNacht den grünen Saft aus den Blättern der Bäume gesogen [3 К, S. 379]; Am Horizont hob sich der Wolkenvorhang, und dahinter erschien ein sehr klares Apfelgrün» [3 К, S. 296].*

Ремарк часто використовує **іронію**, яка служить засобом втечі солдатів від страшної дійсності: «*Katczynsky behauptet, das käme von der Bildung, sie mache dämlich. Und was Kat sagt, das hat er sich überlegt [IWNN, S. 11]; Er äußert: Paß auf, wir verlieren den Krieg, weil wir zu gut grüßen können» [IWNN, S. 31]. Найважливішою умовою реалізації іронії у художніх творах Ремарка є наявність семантичної двоплановості, яка створюється прямими та переносними значеннями.*

3.3. Синтактиксичні особливості

У Ремарка широкого використання набувають питальні, спонукальні, неповні речення та повтори: «*Und meinetwegen sollte die ganze Sache zum Teufel gehen – was geschehen war, war geschehen [3 К, S. 56]; *Leise, fast lautlos**

ging er hinaus, ein Schatten im Schatten, als wäre er schon erloschen [3 K, S. 71]; Sie hatte zwei Freunde. Einer liebte sie und brachte ihr Blumen. Den anderen liebte sie und gab ihm Geld» [3 K, S. 31].

Ремарк використовує **епіфору** для виділення основного сенсу фрази: «...und ich ließ sie los. Ich ließ sie los; aber etwas in mir ließ sie nicht los. [3 K, S. 105]. *Das wäre schön, erwiderte sie. Aber heute geht es nicht. Ich kann heute nicht. Ich starrte sie verständnislos an. Sie können nicht? Sie schüttelte den Kopf. Leider nicht. Ich begriff immer noch nicht. Ich glaubte, sie hätte sich das mit meiner Bude anders überlegt und wollte nur nicht bei mir essen» [3 K, S. 129].*

За допомогою **анафори** автор створює враження неквапливості, розміреності дій: «*Ich zog mich sehr langsam an. Das gab mir das Gefühl von Sonntag. Ich wusch mich, ich wanderte im Zimmer umher, ich las die Zeitung, ich brühte den Kaffee auf, ich stand am Fenster und sah zu, wie die Straße gesprengt wurde, ich hörte die Vögel singen in den hohen Friedhofsäumen – sie sangen wie kleine, silberne Pfeifen des lieben Gottes zu dem leisen, süßen Gebrumm der melancholischen Drehorgeln vom Rummelplatz – ich wählte zwischen meinen paar Hemden und Strümpfen, als hätte ich zwanzigmal soviel, ich leerte pfeifend meine Taschen aus: Kleingeld, Messer, Schlüssel, Zigaretten – und da der Zettel von gestern mit dem Namen des Mädchens und der Telefonnummer*» [3 K, S. 28].

Діалогічність мовлення грає у романі велику роль. Йдеться, зокрема, про такі референтні для Ремарка як (еліптичні речення) і мовленнєві факти, що відображають своєрідність механізмів адаптації моделей розмовного синтаксису до умов художнього тексту (передусім парцеляції).

Еліптичне використання синтаксичних структур найбільш характерне в ідіодискурсу Ремарка для діалогічних побудов: «*Sie haben viele Bekannte hie, sagte Patrice Hollmann nach einer Weile. Solche ja, erwiderte ich bockig [3 K, S. 133]; Nur den Milchtopf? fragte Alfons sachlich. Keinen cash? Doch, beruhigte ihn Otto, auch cash. Dann schwimmen wir ja geradezu in Geld, sagte Grau. Scheint ein netter Abend zu werden. Bei mir? fragte Alfons. Ehrensache, erwiderte Lenz» [3 K, S. 149].*

Не менш характерним для мови Ремарка є й використання **парцеляції**: *«Er sah mich aus schrägen Augen an. Du meinst, wenn man dann was verboxt hat? Nie entschuldigen, Baby. Nie reden. Blumen schicken. Ohne Brief. Nur Blumen. Diedercken alles zu. Sogar Gräber. Ich sah ihn an. Er rührte sich nicht. [3 K, S. 69]; Trikotagen. Umsatz gut, neun Personen im Büro, ein stiller Sozius, schärfste Konkurrenz Meyer und Sohn, der Meyersohn fuhr roten Zweisitzer Essex – soweit war ich, als Blumenthal mich rufen ließ» [3 K, S. 113].*

Наявність у тексті парцельованих і еліптичних конструкцій свідчить про незвичність структури оповідання. Слова автора в даному випадку поступаються місцем словам його героїв. Такі конструкції надають висловлюванню не лише різних експресивних відтінків, але й задають певний темп оповідання: динамічність або сповільненість. Такі побудови створюють ефект внутрішньої напруженості або, навпаки, враження спокійного розміреного розгортання ситуації.

У текстах романів Ремарка переважають **короткі речення**. Їх автор використовує, виражаючи почуття і емоції персонажів. Переважання коротких речень можна пояснити невимушеним характером спілкування автора з читачем. Вони замінюють особисте спілкування, тому в них зберігаються усі зовнішні прикмети дружньої розмови: тематична неоднорідність оповіді, уривчастість і асоціативність мовного ланцюга, велика кількість коротких питальних фраз і спрощеність їх синтаксичної структури, що створюють ілюзію прискореного говору, гру із словом, дотепність і т. п. [Кручинина 1976, с. 24-43].

Поряд із короткими реченнями Ремарк застосовує також складносурядні речення, часто ускладненні ввідними конструкціями, інфінітивними зворотами, однорідними членами, що також відображає особливості розмовної спрямованості тексту: автор намагається доповнити, уточнити свою думку, роблячи це стихійно, у міру того як народжуються думки. Рідше автор оперує складнопідрядними реченнями. Іноді вони містять

декілька додаткових. Найчастіше такі речення зустрічаються в абзацах-роздумах.

У Ремарка зустрічаються також і *періоди*, або макроречення (90 ± 10 слів). Найчастіше він прибігає до них, описуючи ліричні роздуми героїв: «*Ich haßte es, wenn man die Dinge vermischte, ich haßte dieses kuhhafte Zueinanderstreben, wenn die Schönheit und die Gewalt eines großen Werkes über einen hereinbrach, ich haßte die schwimmenden Blicke der Liebespaare, dieses stumpfselige Sichanschmiegen, dieses unanständige Schafsglück, das nie über sich hinaus ergriffen werden konnte, ich haßte dieses ganze Gerede vom Einswerden in der Liebe, denn ich fand, man konnte gar nicht genug zu weisein und sich gar nicht oft genug voneinander entfernen, um sich wieder zu begegnen*» [3 К, S. 220].

Одна з причин використання специфічних типів речень збільшеного об'єму полягає в прагненні письменника залучити читача до процесу розуміння зображуваного. Ще одним стимулом до вживання макроречень служить їх здатність до адекватної передачі процесу мислення. Тим самим періоди постають як письмово зафіксовані відбитки внутрішнього мовлення, оскільки їх вільний, ніби розслаблений синтаксис якнайкраще відповідає особливому синтаксису смислового руху у внутрішньому мовленні.

Поширеним стилістичним засобом в романі є *перелічення*, художні можливості якого вельми різноманітні. Воно може використовуватися як засіб виділення, підкреслення найбільш значимих характеристик персонажа: «*Ich war mit meiner Maschine ein paar Meter hinter ihm und sah sein erschrockenes, kindliches Gesicht mit der Angst in den Augen ganz genau, und in dieses erschrockene, hilflose, hübsche Kindergesicht habe ich auf ein paar Meter Entfernung eine Garbe mit meinem Maschinengewehr gejagt, dass der Schädel platzte wie ein Hühnerei*» [3 К, S. 496]. В якості елемента перелічувальної конструкції в цьому прикладі виступають прикметники, які створюють детальний опис однієї з дійових осіб роману.

Вживання однорідних дієслів-присудків може бути пов'язане зі створенням динамічних картин або з наочно-образною конкретизацією при

детальному зображенні природи: «*Im gleichen Moment brüllte der Wagen auf, durchraste die letzten zweihundert Meter, sprang halb auf das Trottoir und hielt knirschend und schleudernd einen Meter neben den vier aufschreienden Leuten [3 K, S. 482]; *Wir gingen hinaus. Draußen roch es nach Schnee. Flugblätter lagen wie große, tote, weiße Schmetterlinge auf der Straße*» [3 K, S. 467].*

Перерахування дієслів руху створює ефект неквапливості, нервозності, збудження: «*Er erhob sich, nickte mir zu und ging zu der Spanierin hinüber, die ihm entgegen lächelte*» [3K, S. 539]. Е. М. Ремарк використовує також субстантивний тип перерахування. І це не випадково, оскільки іменники відіграють важливу роль в детальному описі різних подій, предметів, процесів. При цьому текстовим фрагментам властиві розміреність і плавність, тобто відтворювана картина реальності постає в описовій статистиці: «*Weiße Gänge, weiße Türen, alles blitzend von Glas, Nickel und Sauberkeit*» [3 K, S. 429].

Перелічення нерідко виглядає як довгий ланцюжок однорідних членів, при чому в їх ряду, як правило, переважає безсполучниковий зв'язок (*асиндетон*). Якщо і останній член ряду при перерахуванні дається без союзу, то ряд однорідних членів сприймається як незавершений, відкритий для можливого доповнення: «*Alter Bursche, murmelte ich, mein geliebter, tapferer, alter Bursche. Es war alles schon so schrecklich lange her*» [3 K, S. 564].

Для того щоб уникнути одноманітності при переліченні, в ДВП у перелічувальних конструкціях використовується й сполучниковий зв'язок (*синдетон*). Різні сполучники пожвавлюють оповідь, уточнюють характер зв'язку однорідних членів: «*Dort war die zweite politische Versammlung. Andere Fahnen, andere Uniformen und ein anderer Saal; aber sonst alles ähnlich.* [3 K, S. 469]. *Sie lag an meiner Brust, ein silberner Reiher, ein müder Vogel, ich wandte den Kopf zur Seite, damit sie meinen Schnapsatem nicht spürte, und ich fühlte, dass sie zitterte, obwohl sie lächelte*» [3 K, S. 236].

Варто зазначити, що перелічення впливає й на інтонаційний малюнок фрази. У художній мові воно породжує особливу гармонійність звучання

тексту, створює його впорядкованість. Ремарк використовує для цієї мети часто тричленні конструкції: «*Ich ballte die Fäuste und starrte lange gegen die harten weißen Berge, in einem wilden Gemisch von Haltlosigkeit, Wut und Schmerz*» [3 К, S. 548].

Експресивність зазначених конструкцій посилюється й стилістичною взаємодією з повторами, метафорою та іншими фігурами. Конвергенція характерна майже для усіх випадків використання перелічувальних рядів, що розширює їх функціональну роль із рештою посилює експресивність тексту: «*Ich kniete neben ihm, ich lauschte auf sein Röcheln, seinen Atem, aber ich hörte nichts, lautlos war alles, die endlose Straße, die endlosen Häuser, die endlose Nacht – ich hörte nur leise klatschend das Blut auf das Pflaster fallen*» [3 К, S. 475].

Значущим в емоційно-стилістичному плані є контрастне вживання елементів перелічувального ряду. Це можуть бути антоніми або слова, що включаються в протиставний контекст, що дозволяє письменникові акцентувати увагу на істотних для розуміння цілого деталях, викликати певні емоції оцінного характеру: «*...sie war lebendiger und mir näher als je, lebendiger, näher und schöner, beglückender, aber sonderbarerweise auch beunruhigender*» [3К, S. 408]. Експресію однорідних членів підкреслює також **антитеза**, яку створює співставлення антонімів: «*Ich sah mir die blanken Dinge an den Wänden an und atmete tief und langsam und schnell und kurz ein und aus, wie er es verlangte*» [3 К, S. 436].

У художній мові використання перелічення є засобом посилення її виразності. Не випадково елементами перелічувального ряду часто є синоніми і словами близької семантики: «*Ich dachte daran, dass ich morgen Abend bei Pat sein würde, und plötzlich ergriff mich eine heiße, wilde Erwartung, vor der alles andere verblich, Angst, Sorge, Trauer, Verzweiflung*» [3 К, S. 503].

Перелічувальні конструкції можуть бути багатоконпонентними, для яких характерний принцип роздробленої зв'язності: текст в осмисленні читачем членується на мікроетапи, створюється враження, що інформація

подається автором частинами. Ефективність такої організації тексту безперечна: посилюється його динамічність, особистісний характер, яскравішими стають авторські інтенції. Іноді виникає ефект внутрішньої напруженості: «*Heimliches Rauchen, heimliches Trinken, verbotener Budenzauber, Klatsch und dumme Streiche – damit retten sie sich über die Leerehinweg*» [3 К, S. 531].

Якою б не була структура перелічувальних рядів (однорідні члени, прості речення, частини складних конструкцій), способи ускладнення елементів однорідного ряду, ступінь синтаксичної складності однорідних семантичних блоків, даний стилістичний прийом сприяє смислового поглибленню тексту, ускладненню семантики висловлювання, посиленню його експресивності і, зрештою, створенню цілісного експресивно-семантичного мікрополя.

У роздумах героїв часто використовуються *риторичні запитання*: «*Wo hatte ich nur die ganze Zeit meine Augen gehabt? Hatte ich denn geschlafen?* [3 К, S. 25]; *Verdammt, es hatte mich wieder einmal überrumpelt! Einen schönen Eindruck musste das Mädchen von mir bekommen haben!* [3 К, S. 55]; *Verdammt, ich wurde sentimental!* [3 К, S. 191]; *Reicher Mann – als ob ich das nicht wüßte!* [3 К, S. 216]; *Suchte sie im Grunde nicht dasselbe wie ich? Einen Gefährten, um die Einsamkeit des Lebens zu vergessen, einen Kameraden, um die Sinnlosigkeit des Daseins zu bestechen?»* [3 К, S. 228]. Метою таких висловлювань є привернути увагу до тієї чи іншої теми, емоційно підкреслити думки героя.

Слід зупинитися також на *пунктуації*. Вона, разом із функцією членування речення на конструктивні частини, членування тексту на речення, вказує на багато елементів, які передають емоційне забарвлення тексту. Пунктуації належить важлива роль в передачі ставлення автора до висловлюваного. Пунктуація відображає і ритміко-мелодичну будову мови, тобто те, що в усному мовленні передається наголосом, тоном голосу, паузами і т. д.

Іноді в текстах зустрічаються завершені речення, що закінчуються знаком тире. Перед нами так звана незавершеність абзацу. Це улюблений стилістичний прийом Ремарка. Можна припустити, що автор використовує його для передачі емоційного стану героїв: *«Robby ist ein Säufer..., sagte die leise, ferne Stimme langsam, und jetzt muß ich schlafen – ich habe ein Schlafmittel genommen, und mein Kopf summt schon... [3 К, S. 139]; Sekundenschnell flog die schwarze Silhouette der Friedhofsbaume vor dem weißblauen Himmel auf und wurde krachend sofort wieder von der Nacht erschlagen – sekundenlang schwebte zwischen Dunkel und Dunkel die biegsame Gestalt Patsphosphoreszierend vor den Scheiben –, ich legte den Arm um ihre Schultern, sie drängte sich an mich, ich fühlte ihren Mund, ihren Atem, ich dachte nichts mehr» [3 К, S. 196].*

Часом у тексті можна зустріти тире після крапки з комою або двокрапки. Ремарк використовує цей прийом при описах душевного стану, почуттів, їх різноманітності: *«Es war sonderbar gewesen in diesen Monaten, seit wir von der See-zurückgekommen waren – ich hatte immer, in jeder Stunde, gewußt, dass Pat im Herbst fort mußte, aber ich hatte es gewußt, so wie man vieles weiß: – dass die Jahre vergehen, dass man älter wird und dass man nicht ewig leben kann.» [3 К, S. 379].*

Згадані синтаксичні характеристики речень в сукупності з морфологічними і лексичними характеристиками утворюють індивідуальний стиль автора. Загальний авторський задум, що виражає світобачення письменника, реалізується в постійних мотивах пам'яті, уяви, творчості та і визначає специфіку його художнього рішення на рівні синтаксису.

3.4. Шляхи і засоби інтимізації художнього простору

Говорячи про інтимізацію ХП, ми маємо на увазі його пристосування (апроксимацію) до потреб, очікувань, чаяння і, можливо навіть, до здібностей усередненого читача: мова і стиль автора та його персонажів мають бути

пристосованими до «споживача» відповідного художнього продукту. Інакше кажучи, дискурс автора гармонізується / ущирюється / довіряється, ніби вступаючи у своєрідний інтим з дискурсом читача. У такий спосіб створюється неповторний режим спілкування «тільки я і ти».

Значна частина художніх текстів Ремарка відмічена саме таким підходом. Безпосередня імітація нарації у ДВП здійснюється на всіх рівнях мовної системи, але здебільшого вона зачіпає лексику й синтаксис. При цьому останній – найбільшою мірою, що увиразнюється у монологічному та діалогічному мовленні персонажів.

Поняття «розмовна мова» використовується у лінгвістиці для характеристики мови, що має місце при безпосередньому неофіційному спілкуванні, в якій з найбільшою виразністю проявляється комунікативна функція мови [Мейерхольд 1910, с. 443]. Будучи рясно наповненою живим спілкуванням, вона яскраво втілює комунікативний патерн «тільки ти і я».

До характерних рис літературно-розмовного синтаксису, що визначає засоби інтимізації художнього простору ДВП, відносяться широке використання питальних і спонукальних пропозицій, неповних речень у діалозі, наявність у художніх текстах численних лексичних повторів, наприклад: *«Wie war es in Prag? fragte Steiner. Gut. Kern wartete und rauchte. Dann sagte er: Ich habe jemand da getroffen. Bist du deshalb jetzt nach Wien gekommen? Nicht nur deshalb. Aber sie ist auch in Wien»* [DNL, S. 156].

Не меншу роль у художній прозі Е. М. Ремарка грає й друга сторона спілкування – обов'язкова діалогічність мови. Діалогічність зумовлює таку характерну для розмовної мови неповноту пропозицій, еліптичність словосполучень з масою включень, поява «особливих номінацій», широке використання непередикативних одиниць. Говорячи про розмовні конструкції, представлені в його художніх творах, можна виділити їх основні різновиди: загальні для розмовної мови та розмовної мови художніх текстів його романів синтаксичні одиниці (еліптичні пропозиції) і мовні факти, що відображають своєрідність механізмів адаптації моделей розмовного

синтаксису до умов художнього тексту (насамперед парцеляції): «*Sie starb in der letzten Stunde der Nacht, bevor es Morgen wurde. Sie starb schwer und qualvoll, und niemand konnte ihr helfen. Sie hielt meine Hand fest, aber sie wußte nicht mehr, dass ich bei ihr war. Irgendwann sagte jemand: Sie ist tot...*» [3 К, S. 564].

Розмовний синтаксис, як бачимо, найбільшою мірою сприяє ефект апроксимації (наближення і декодування смислів) тексту читачем. До найбільш поширених прийомів наближення смислів до читача у ДВП можна уналежнити:

- інтенсифікація: «*In dem halbdunklen Raum taumelte ein Gespenst umher*» . [3 К, S. 6]);

- компенсація (використовується в процесі перекладу, адже граматику кожної мови має свої особливості, наприклад: «*Ich war aus Holz.*»[3 К, S. 565];

- стилізація (теж саме стосується і стилізації, адже точний переклад з однієї мови на іншу може зробити речення не читабельним: «*...Um diese Zeit kamen immer schon ein paar Wagen vorbei, die tanken wollten...*» [3 К, S. 570]);

- метафоризація: «*...mich aus roten Augen an...*» [3 К, S. 571]),

- сімілі: «*...Ihr Schnurrbart zuckte, und ihre Augenlider klapperten wie bei einem alten Uhu...* »;

- нівелювання: «*...Es war noch vor acht. Eine Viertelstunde zu früh...*».

За допомогою засобів імітації розмовної мови письменнику вдається уявити невимушеність спілкування своїх героїв, розкрити їх образи і ненав'язливо висловити своє ставлення до них і навколишнього світу.

У своїх художніх творах Ремарк нерідко використовує пафос і банальності. Але водночас кожне його слово пронизане емоціями. Так, у пасажі: «*Ich stellte den Apparat wieder an, und leise, dann immer voller **Klang die Geige mit den Flöten und den gedämpften Arpeggien der Cimbals durch das Zimmer***» [3 К, с. 187] видно, як інтимізація ХП пов'язана з відчуттям спокою, («звучання скрипки із флейтами, що додається «приглушеним арпеджіо»).

Часто стилістична апроксимація відбувається у ричищі часу-простору. Так, у пасажі: «*Ich wohnte schon zwei Jahre in der Pension Zalewski. Die Gegend gefiel mir. Es war immer etwas los, weil das Gewerkschaftshaus, das Café International und das Versammlungslokal der Heilsarmee dicht beisammen waren. Vor dem Hause lag außerdem ein alter Friedhof, der schon seit langem stillgelegt war. Er hatte Bäume wie ein Park, und wenn es nachts ruhig war, konnte man meinen, man wohne auf dem Lande. Aber es wurde erst spät ruhig, denn neben dem Friedhof war ein Rummelplatz mit Karussells und Schiffschaukeln*» [3 К, S. 22] часопростір постає як єдність місця проживання (*Pension*) і часу (*zwei Jahre*) ліричного героя, де далі йде опис його буття серед парків, дерев і кладовища.

А ось в уривку використано «інтимізаціне» сімолі «*Wie ein Wind*», де автор зазначає швидкість переміщення: «*Schön*», sagte Pat. *Wie ein Wind. Ein Wind, der einen wegträgt*» [3 К, S. 144]. Пор. інші випадки інтимізації: «*Das Gespräch der Gäste war manchmal durch das Raunen der Musik zu vernehmen, und ab und zu hörte man einen hellen, fröhlichen Ruf. Man konnte denken, dass jetzt auf der Margaretheninsel die Kastanien schon das erste Laub hatten und dass es blaß im Monde schimmerte und sich bewegte, als würde es durch den Geigenwind angeweht. Vielleicht war es auch schon ein warmer Abend, und die Leute saßen im Freien und hatten Gläser mit dem gelben ungarischen Wein vor sich stehen, die Kellner liefen in ihren weißen Jacken hin und her, die Zigeuner spielten, nachher ging man durch die grüne Frühjahrsdämmerung müde nach Hause, und da lag Pat und lächelte und würde nie wieder aus diesem Zimmer herauskommen, nie wieder aus diesem Bette aufstehen*» [3 К, S. 237]. Ремарк дуже часто запобігає до парадоксів і/або метафоричних перифраз для надання простору інтимізації: «просто теплий вечір».

У наступному уривку: «*Dann, plötzlich, ging alles sehr schnell. Das Fleisch ihres Gesichtes schmolz. Die Backenknochen traten hervor, und an den Schläfen kam die Stirn durch. Die Arme waren dünn wie Kinderarme, die Rippen spannten sich unter der Haut, und das Fieber raste in immer neuen Stößen durch*

den schmalen Körper. Die Schwester brachte Sauerstoffballons, und der Arzt kam jede Stunde» [3 К, S. 112] письменник «інтимізує» ХП, використовуючи нівелювання (*der Arzt kam jede Stunde*), де є вимір часу; деметафоризація: «*Die Arme waren dünn wie Kinderarme*», «*...die Rippen spannten sich unter der Haut...*». Між цими лексичними одиницями вміщено фрагменти інтимізації простору.

Уривок: «*Ich beruhigte sie. Sie verlangte den Spiegel wieder und ihre Tasche. Dann begann sie sich zu pudern, das arme, abgezehrte Gesicht, die zerrissenen Lippen, die schweren, braunen Höhlen unter den Augen. Nur etwas, Liebling, sagte sie und versuchte zu lächeln, du sollst mich nicht häßlich sehen*» [3 К, S. 357] є цілковитою «інтимізацією» як у філософському, так і у психологічному планах. У результаті – співчуття переповнює читача, бо хвора людина «намагається всміхнутися», але через не стачу сил, не спроможна навіть на це. Власне ремарківська інтимізація часто межує з каламбурами і парадоксами. Автор замінив «темні круги» на «печери», що надало більш специфічного ефекту.

У пасажі: «*Ich konnte ihren Blick nicht ertragen. Er kam weit her und ging durch mich hindurch, irgendwohin. Alter Bursche, murmelte ich, «mein geliebter, tapferer, alter Bursche»* [3 К, S. 148] йдеться про очі. Ремарк вжив саме такого словосполучення «великі очі», бо хотів, як можна коротше передати приємне здивування жінки і при цьому вплинути на читача психологічно. «Я не витримав її погляду...» – зрозуміло, що в буквальному розумінні можна «не витримати» щось матеріально тяжке або важке. Але автор таким чином намагався передати всю могутність погляду, де далі продовжив: «пройшов скрізь мене», знову-таки, пройти щось через когось, тим більше, погляд не може. Отже, вдруге читач зустрічається із парадоксальним словосполученням.

У фрагменті: «*Sie starb in der letzten Stunde der Nacht, bevor es Morgen wurde. Sie starb schwer und qualvoll, und niemand konnte ihr helfen. Sie hielt meine Hand fest, aber sie wußte nicht mehr, dass ich bei ihr war. Irgendwann*

sagte jemand: Sie ist tot...» [3 K, S. 411] смерть зображується як своєрідний мотив, що підкреслює небуття. Ремарк бачить смерть дуже болісною, де «світло» є образом різкого болю: «*Licht. Unerträgliches, grelles Licht. Menschen. Der Arzt. Ich öffnete langsam meine Hand. Pats Hand fiel herunter. Blut. Ein verzerrtes, ersticktes Gesicht. Qualvolle, starre Augen. Braunes, seidiges Haar!*» [3 K, S. 412].

Ремарк змальовує свої почуття так, начебто він жінка, адже чоловікам більш притаманне сухе зображення подій без «банальних» висловлювань. Так, видно, що автор не висловлюється прямо, а використовує допоміжні засоби, які замінюють справжню дійсність на більш казкову, при цьому, посилює емоції та не відштовхує від реальності. Казкові мотиви та відчуття чарівництва заподіяні завдяки системі засобів інтимізації ХП Е. М. Ремарком: «*...war ich das Gespenst...*» [3 K, S. 411]. Любовні почуття та переживання дають більш за інших елементів передачі емоцій інтимізації художнього простору в ХП.

Насамкінець зазначимо, що перекладаючи твори Е. М. Ремарка перекладач стикається з двома проблемами:

- із правилами німецької граматики, які відрізняються від правил української,
- зі збереження авторського стилю у перекладеному тексті.

Проте слід зазначити, що правила перекладання художнього тексту не вимагають від перекладача дослівного перекладу. Більш того, для збереження авторського стилю перекладач має право замінити авторські лексеми на власні, при цьому сенс передачі інформації повинен залишатися у первісному його значенні. Мова Ремарка є особливою, тому перекладачеві ще складніше, адже каламбурні, парадоксальні та ідіоматичні вислови в українській мові можуть мати зовсім інший зміст і форму.

РОЗДІЛ 4

ОХОРОНА ПРАЦІ ТА БЕЗПЕКА У НАДЗВИЧАЙНИХ СИТУАЦІЯХ

Оскільки тема магістерської роботи – «Лінгвокогнітивні параметри дискурсу втраченого покоління (на матеріалі творів Е. М. Ремарка)», передбачає виконання посадових обов'язків та проведення досліджень та розрахунків в галузі перекладу у приміщенні обладнаному персональними комп'ютерами (далі ПК) з візуальними дисплейними терміналами (далі ВДТ), тому нижче розглянемо заходи по забезпеченню безпеки, виробничої санітарії, гігієни праці, пожежної і цивільної безпеки для приміщення обладнаного ПК з ВДТ.

4.1. Аналіз потенційних небезпек

Ідентифікацію небезпек здійснюють згідно принципу, що «усе впливає на усе», тобто все може бути як джерелом небезпеки, так і зазнати небезпеки.

На основі аналізу роботи існуючого обладнання і технологічних процесів у приміщенні обладнаному ПК з ВДТ, згідно ГОСТ 12.0.003-74* «ССБТ. Опасные и вредные производственные факторы. Классификация» [ГОСТ 12.0.003-74], виявлені наступні небезпечні та шкідливі виробничі фактори, здатні привести до травм або ушкодження здоров'я працівників в галузі перекладу:

- можливість ураження електричним струмом, при виконанні посадових обов'язків внаслідок порушення правил з електробезпеки або помилкових дій персоналу, що може призвести до електротравм різного ступеню важкості або навіть до летального наслідку;

- механічне травмування внаслідок нераціонального розташування робочих місць, що є порушенням вимог ергономіки;

- підвищене нервово-психічне навантаження, внаслідок специфіки роботи, а саме постійний контакт з клієнтами, колегами по роботі, керівництвом, контрагентами при вирішенні робочих питань (деякі з них можуть бути конфліктними, суперечливими), що може викликати емоційний дискомфорт, внутрішнє роздратування та емоційну нестабільність під час короткотривалих певних негативних ситуацій, та може призвести до захворювань нервової системи, зниження наснаги на працю та стресових станів та помилкових дій;

- оскільки робота користувача ПК вимагає тривалого статичного напруження м'язів спини, шиї, рук і ніг тому не раціональна або неправильна конструкція, організація та обладнання комп'ютеризованого робочого місця не забезпечує правильного та комфортного положення при роботі за комп'ютером, що може привести до швидкої втоми, а як наслідок до помилок, зниженню працездатності та кістково-м'язовим порушенням;

- порушення основних вимог до ергономічних характеристик моніторів, такі як: блимання зображення, відсутність можливості регулювання яскравості та контрастності або наявності на екрани відблисків і відбиття приводить до підвищеної стомлюваності тобто може негативно позначитися на здоров'ї осіб, що працюють з комп'ютерами;

- недостатнє або надмірне освітлення робочих місць, в зв'язку з несправністю, або хибним вибором освітлювальних приладів, в зв'язку з неправильним розташуванням робочих місць по відношенню до джерел природного та штучного освітлення, що призводить до помилкових дій, погіршення зору або ефекту засліплення;

- незадовільні параметри мікроклімату в робочих приміщеннях (підвищена або знижена температура, вологість і рухливість повітря), у зв'язку з відсутністю, хибним вибором та використанням не якісних або нераціональних систем вентиляції, кондиціонування повітря, приводить до підвищеної стомлюваності, а як наслідок до помилок, зниженню працездатності, а також може бути причиною простудних захворювань;

- відсутність або неправильний вибір типу та необхідної кількості первинних засобів гасіння пожеж (вогнегасників) у результаті помилок у розрахунках, може стати причиною поширення пожежі, а як наслідок причиною термічних опіків різного ступеню важкості.

4.2. Заходи по забезпеченню безпеки

У приміщенні обладнаному ПК з ВДТ застосовується широке різноманіття електроприладів: периферійні пристрої (копіювальні пристрої, факсимільна техніка), прилади для забезпечення комфортних умов праці (освітлювальні прилади, кондиціонери, побутові електроприлади тощо). Небезпека ураження електричним струмом при використанні цих приладів з'являється при недотриманні заходів обережності, а також при відмові або несправності цього обладнання. Наслідки ураження електричним струмом залежать від багатьох факторів: опору організму, величини, тривалості дії, роду і частоти струму, шляхів його проходження через життєво важливі органи, умов зовнішнього середовища.

Для запобігання ураження електричним струмом, відповідно до вимог п. 6.7.4. НПАОП 40.1-1.21-98 «ПБЕЕС» [НПАОП 40.1-1.21-98] усі доступні для доторкання металеві деталі електрообладнання у приміщенні з ПК, яке може опинитись під напругою, у випадку пошкодження ізоляції, з'єднані з заземлюючим пристроєм.

Згідно «ПУЕ» [ПУЕ-2017] електрообладнання приміщення обладнаного ПК з ВДТ характеризується як електроустановки до 1 кВ, тому для забезпечення безпеки персоналу відповідно до вимог п. 1.7 «ПУЕ» [4.2] все електрообладнання заземлене. Величина опору контуру захисного заземлення, у будь-яку пору року, не перевищує – 4 Ом.

Відповідно до вимог розділу «Мінімальні вимоги з охорони праці», директиви ЄС 90/270/ЄЕС [90/270/ЄЕС] та НПАОП 0.00-7.15-18 «Вимоги

щодо безпеки та захисту здоров'я працівників під час роботи з екранними пристроями» [НПАОП 0.00-7.15-18] виконано такі п'ять основних вимог до моніторів, які жорстко регламентують безпечні умови роботи і захист здоров'я осіб, що працюють з комп'ютерами:

- символи на екрані чіткі і добре розрізняються;
- зображення позбавлене блимання;
- яскравість та / або контрастність легко регулюються;
- екрани вільні від відблисків і відбиття;
- випромінювання знижені до надзвичайно малих рівнів.

Також врахований такий важливий чинник загальної ергономіки монітора, як можливість його регулювання. Також можливе інколи необхідне ручне регулювання геометричних розмірів і положення зображення на екрані, а також корекція спотворень.

Ймовірність механічного травмування може виникнути внаслідок нераціонального розташування робочих місць, захаращення робочих місць або у зв'язку з недбалістю та неуважністю обслуговуючого персоналу. Для виключення травматизму згідно ДСанПіН 3.3.2.007-98 «Державні санітарні правила і норми роботи з візуальними дисплейними терміналами електронно-обчислювальних машин» [ДСанПіН 3.3.2.007-98] зроблено більш зручне та раціональне розташування робочих місць, таким чином збільшена відстань між ними, яка відповідає нормованим значення (площа на одне робоче місце має становити не менше ніж $6,0 \text{ м}^2$, а об'єм не менше ніж $20,0 \text{ м}^3$). Поверхня підлоги є рівною, неслизькою, з антистатичними властивостями.

У зв'язку із стресовими ситуаціями та нервово-емоційними навантаженнями у працівників може виникнути ймовірність захворювань загально-невротичного характеру.

З метою зниження нервово-емоційного напруження, стомлення зорового аналізатора, поліпшення мозкового кровообігу, подолання несприятливих наслідків гіподинамії, запобігання втоми, згідно ДСанПіН 3.3.2.007-98 «Державні санітарні правила і норми роботи з

візуальними дисплейними терміналами електронно-обчислювальних машин» [ДСанПіН 3.3.2.007-98] для робітників із застосування ЕОМ, передбачені регламентовані перерви для відпочинку тривалістю 15 хвилин через кожні дві години, а також обладнані побутові приміщення для відпочинку під час роботи, кімната психологічного розвантаження. В кімнаті психологічного розвантаження передбачені пристрої для приготування й роздачі тонізуючих напоїв, а також місця для занять фізичною культурою

Для оптимізації відносин у колективі проводяться тренінги з залучанням психологів на теми: «Адаптація у новому колективі», «Поведінка в суспільстві».

Обладнання та організація робочих місць користувачів ПК, забезпечують відповідність конструкцій всіх елементів робочого місця та їх взаємного розташування ергономічним вимогам з урахуванням характеру і особливостей трудової діяльності відповідно до ДСанПіН 3.3.2.007-98 «Державні санітарні правила і норми роботи з візуальними дисплейними терміналами електронно-обчислювальних машин» [ДСанПіН 3.3.2.007-98].

При розташуванні елементів робочого місця користувача ПК були враховані: робоча поза користувача; простір для розміщення користувача; можливість огляду елементів робочого місця; можливість ведення записів, розміщення документації і матеріалів, які використовуються користувачем.

Конструкція робочого місця користувача ПК забезпечує підтримання оптимальної робочої пози. Робочі місця з ПК розташовані відносно вікон, щоб природне світло падало збоку переважно зліва. Висота робочої поверхні столу з ПК регулюється в межах 680-800 мм, а ширина і глибина – забезпечує можливість виконання операцій у зоні досяжності моторного поля (рекомендовані розміри: ширина – 600-1400 мм, глибина – 800-1000 мм). Робочий стіл має простір для ніг висотою 600 мм, шириною – 500 мм, глибиною (на рівні колін) – 450 мм, на рівні простягнутої ноги – 650 мм. Поверхня сидіння і спинки стільця напівм'яка з нековзним повітронепроникним покриттям, що легко чиститься і не електризується.

4.3. Заходи з виробничої санітарії і гігієни праці

Основними причинами недостатньої або надмірної освітленості робочих місць є несправність або хибний вибір освітлювальних приладів, неправильне розташування робочих місць по відношенню до джерел освітлення.

Незадовільна освітленість на робочому місці або на робочій зоні може бути причиною зниження продуктивності та якості праці, отримання травм. Недостатнє або надмірне освітлення викликає зоровий дискомфорт, що виражається у відчутті незручності або напруженості. Тривале перебування в умовах зорового дискомфорту призводить до розсіювання уваги, зменшення зосередженості, зоровій і загальній втомі.

У приміщенні обладнаному ПК з ВДТ, згідно ДБН В.2.5-28-2018 «Природне і штучне освітлення» [ДБН В.2.5-28-2018] передбачене природне та штучне освітлення.

Природне освітлення здійснено через світлові прорізи, які орієнтовані на південь і забезпечують коефіцієнт природної освітленості (КПО) не нижче 1,5 %. Для захисту від прямих сонячних променів, які створюють прямі та відбиті відблиски на поверхні екранів і клавіатури, передбачено сонцезахисні пристрої, на вікнах встановлені жалюзі.

Штучне освітлення приміщення, розмірами: довжина – 5,5 м, ширина – 4 м, висота – 3,6 м і використанням світильника типу ЛПО, здійснено системою загального рівномірного освітлення відповідно до розрахунку:

1. Розрахунок кількості рядів світильників у приміщенні N_p :

$$N_p = \frac{B}{(H - h_p) \cdot [L/h]}, \text{ шт}; \quad (4.1)$$

де: B – ширина приміщення, м;

H – висота приміщення, м;

h_p – висота робочої поверхні, м (для кабінету $h_p = 0,8$ м);

$[L/h]$ – числове значення коефіцієнта світильника ($L/h = 1,4$).

$$N_p = \frac{4}{(3,6 - 0,8) \cdot 1,4} = 1, \text{ шт.}$$

2. Визначення максимально припустимої відстані між рядами світильників L_{\max} :

$$L_{\max} = \frac{B}{N_p}, \text{ м;} \quad (4.2)$$

$$L_{\max} = \frac{4}{1} = 4, \text{ м.}$$

3. Визначення значення індексу приміщення i , що характеризує співвідношення розмірів освітлювального приміщення і висоти розміщення світильників:

$$i = \frac{A \cdot B}{(H - h_p) \cdot (A + B)}; \quad (4.3)$$

де: A – довжина приміщення, м.

$$i = \frac{5,5 \cdot 4}{(3,6 - 0,8) \cdot (5,5 + 4)} = 0,83.$$

4. Визначення значення коефіцієнта використання світлового потоку η , створюваного світильниками типу ЛПО.

Виходячи з залежності від виду джерела світла, типу світильника, коефіцієнтів відбиття поверхонь приміщення та індексу приміщення $\eta = 36\%$.

5. Визначення сумарного світлового потоку освітлювальної установки у даному приміщенні Φ_{Σ} :

$$\Phi_{\Sigma} = \frac{E_H \cdot A \cdot B \cdot k_z \cdot z}{\eta}, \text{ лм;} \quad (4.4)$$

де: E_H – рівень нормованого загального освітлення, лк ($E_H = 300$ лк);

k_z – коефіцієнт запасу ($k_z = 1,4$);

z – коефіцієнт нерівномірності (мінімальної) освітленості (відношення середньої освітленості до мінімальної освітленості), як правило дорівнює (для люмінесцентних ламп $z = 1,1$);

η – коефіцієнт використання світлового потоку.

$$\Phi_{\Sigma} = \frac{300 \cdot 5,5 \cdot 4 \cdot 1,4 \cdot 1,1}{0,36} = 28233,33, \text{ лм.}$$

6. Визначення умовної загальної кількості світильників у приміщенні N_{ce}^* :

$$N_{ce}^* = \frac{A \cdot B}{L_{\max}^2}, \text{ шт}; \quad (4.5)$$

$$N_{ce}^* = \frac{5,5 \cdot 4}{4^2} = 1,38, \text{ шт.}$$

7. Розрахунок світлового потоку умовного джерела світла Φ_l^* :

$$\Phi_l^* = \frac{\Phi_{\Sigma}}{N_l^*}, \text{ лм}; \quad (4.6)$$

де: N_l^* – загальна кількість ламп у світильнику, яка розраховується за формулою:

$$N_l^* = N_{ce}^* \cdot n, \text{ шт}; \quad (4.7)$$

де: n – кількість ламп у світильнику, шт.

$$N_l^* = 1,38 \cdot 2 = 2,76, \text{ шт};$$

$$\Phi_l^* = \frac{28233,33}{2,76} = 10229,47, \text{ лм.}$$

8. Вибір типу стандартної лампи з найближчим значенням фактичного світлового потоку лампи Φ_l , і визначення коефіцієнту m (співвідношення між розрахунковим світловим потоком лампи Φ_l^* та фактичним світловим потоком вибраної стандартної лампи Φ_l):

$$m = \frac{\Phi_l^*}{\Phi_l}; \quad (4.8)$$

$$m = \frac{10229,47}{2800} = 3,65.$$

9. Визначення оптимальної (фактичної) кількості світильників у приміщенні N_{ce} :

$$N_{ce} = N_{ce}^* \cdot m, \text{ шт}; \quad (4.9)$$

$$N_{ce} = 1,38 \cdot 3,65 = 5, \text{ шт.}$$

10. Визначення фактичної кількості ламп у приміщенні N_l :

$$N_l = N_{св} \cdot n, \text{ шт}; \quad (4.10)$$

$$N_l = 5 \cdot 2 = 10, \text{ шт.}$$

11. Визначення загальної розрахункової освітленості E_p у приміщенні, що створюється при застосуванні стандартних ламп:

$$E_p = \frac{\Phi_l \cdot N_l \cdot \eta}{A \cdot B \cdot k_z \cdot z}, \text{ лк}; \quad (4.11)$$

$$E_p = \frac{2800 \cdot 10 \cdot 0,36}{5,5 \cdot 4 \cdot 1,4 \cdot 1,1} = 297,52, \text{ лк.}$$

Виходячи з розрахунку значення освітленості на поверхні робочого столу в зоні розміщення документів становить 297,52 лк. Як джерела штучного освітлення приміщення застосовано люмінесцентні лампи типу Т8.

Метеорологічні умови для приміщення з комп'ютеризованими робочими місцями – температура повітря, відносна вологість повітря й швидкість його переміщення цілком відповідають вимогам ДСН 3.3.6.042-99 «Державні санітарні норми мікроклімату виробничих приміщень» [ДСН 3.3.6.042-99] і ГОСТ 12.1.005-88 «ССБТ. Общие санитарно-гигиенические требования к воздуху рабочей зоны» [ГОСТ 12.1.005-88]. Роботи у приміщенні з ПК, належать до категорії Іб – легка робота, тому передбачені наступні оптимальні значення параметрів мікроклімату:

- у холодний період року: температура 21-23°C; відносна вологість: 40-60%; швидкість переміщення повітря: 0,1 м/с;

- у теплий період року: температура 22-24°C; відносна вологість: 40-60%; швидкість переміщення повітря: 0,2 м/с.

Ці параметри забезпечуються системами опалення, кондиціонування і вентиляції відповідно до вимог ДБН В.2.5-67:2013 «Опалення, вентиляція та кондиціонування» [ДБН В.2.5-67:2013].

Згідно вимог ДСанПіН 3.3.2.007-98 «Державні стандартні правила і норми роботи з візуальними дисплейними терміналами електронно-

обчислювальних машин» [ДСанПіН 3.3.2.007-98], у приміщенні з ВДТ забезпечений 3-кратний обмін повітря за годину. Для забезпечення 3-кратного повітрообміну у приміщенні передбачена система припливно-витяжної механічної вентиляції відповідно до вимог ДБН В.2.5-67:2013 «Опалення, вентиляція та кондиціонування» [ДБН В.2.5-67:2013].

4.4. Заходи безпеки у надзвичайних ситуаціях

4.4.1 Заходи з пожежної безпеки

Заходи з пожежної безпеки для приміщення обладнаного ПК з ВДТ, розроблені відповідно до вимог НАПБ А.01.001-2014 «Правила пожежної безпеки в Україні» [НАПБ А.01.001-14].

Виходячи з аналізу речовин та матеріалів, які використовуються при роботі у приміщенні обладнаному ПК з ВДТ:

- згідно ДСТУ EN 2:2014 «Класифікація пожеж (EN 2:1992, EN 2:1992/A1:2004, IDT)» [ДСТУ EN 2:2014] у приміщенні обладнаному ПК з ВДТ можлива пожежа класів – А (пожежа, що супроводжується горінням твердих матеріалів) та Е (горіння електроустановок, що перебувають під напругою до 1000 В);

- відповідно до вимог ДСТУ Б В.1.1-36:2016 «Визначення категорій приміщень, будинків та зовнішніх установок за вибухопожежною та пожежною небезпекою» [ДСТУ Б В.1.1-36:2016], воно належить до категорії «Д» з пожежної небезпеки – простір у приміщенні, у якому перебувають тверді горючі речовини та матеріали.

Оскільки приміщення яке обладнане ПК з ВДТ належить до виробництва категорії «Д» з пожежної небезпеки, тому відповідно до ДБН В.1.1-7:2016 «Пожежна безпека об'єктів будівництва. Загальні вимоги» [ДБН В.1.1-7:2016] воно має II ступінь вогнестійкості.

Згідно вимог ДБН В.2.5-56:2014 «Системи протипожежного захисту» [ДБН В.2.5-56:2014], в приміщенні обладнаному ПК з ВДТ встановлені теплові пожежні сповіщувачі Артон ТПТ-4 українського виробництва.

Оскільки приміщення що обладнане ПК з ВДТ має площу 22 м², тому відповідно до вимог п. 5 розділу VI «Вибір типу та необхідної кількості вогнегасників», «Правил експлуатації та типових норм належності вогнегасників» [Правила експлуатації та типових норм належності вогнегасників 2018], для гасіння електроустановок, що знаходяться під напругою, передбачено вуглекислотні вогнегасники типу ВВК-3,5 у кількості 2 штуки (з розрахунку один вогнегасник с величиною заряду вогнегасної речовини 3 кг. і більше, на 20 м² площі приміщення). Додатково, на кожному поверсі будівлі, в якій розміщене приміщення обладнане ПК з ВДТ, передбачене два переносних порошкових вогнегасника – ВП-5.

4.4.2. Заходи безпеки при проведенні рятувальних та інших невідкладних робіт [Шоботов 2006]

Перед проведенням рятувальних та інших невідкладних робіт (далі – РІНР) командири формувань зобов'язані роз'яснити особовому складу (далі – о.с.) характерні особливості майбутніх дій, ознайомити його з порядком проведення робіт і правилами безпеки та суворо стежити за їх дотриманням усіма підлеглими. Конкретні заходи безпеки на ділянці (об'єкті) робіт вказуються о. с. одночасно з постановкою завдань.

У ході рятувальних робіт пересування машин, евакуація уражених і населення організуються по розвіданих шляхах. Небезпечні місця відгороджуються, біля них виставляються добре видимі попереджувальні знаки чи регулювальники. Забороняється проводити роботи поблизу будинків, що загрожують обвалом.

Для забезпечення безпеки проведення робіт на місцевості, зараженій радіоактивними речовинами (далі – РР), необхідно дотримувати встановлений режим, що регламентує максимально припустимий час перебування на цій території, з урахуванням часу перебування в дорозі з районів розташування у вогнище ураження і назад.

Контроль за величиною отриманої о.с. дози здійснюється за допомогою індивідуальних дозиметрів. Зниження вражаючої дози може бути досягнуто проведенням комплексу заходів, основними з яких є:

- змінність роботи і суворе дотримання встановленої для кожної зміни тривалості перебування на зараженій місцевості;
- забезпечення необхідних захисних властивостей споруд для відпочинку в районах розташування;
- використання ізолюючого одягу і засобів індивідуального захисту (далі – ЗІЗ);
- дотримання правил поведінки в зоні радіоактивного зараження (далі – РЗ).

Тривалість роботи кожної зміни залежить від рівня РЗ місцевості і заданої припустимої дози опромінення.

Для укріття о.с. відпочиваючих змін у районах розташування і дій використовуються будинки і споруди, які мають найбільші захисні властивості.

З метою зменшення імовірності ураження радіоактивними випромінюваннями у вогнищі ураження о. с. забороняється працювати без рукавиць, пити, курити і вживати їжу на відкритих ділянках зараженої території. При проведенні робіт у ЗІЗ шкіри ізолюючого типу слід враховувати такі припустимі терміни перебування людей у них:

- при температурі повітря від +24 до +20°C – 40-50 хв;
- при температурі повітря від +19 до +15°C – 2 год;
- при температурі нижче +15°C – 3 години і більше.

Використання екрануючих комбінезонів, змочених водою, збільшує час

постійного перебування в захисному одязі в 2-3 рази.

При ліквідації аварій, що відбулися з викидом сильнодіючих отруйних речовин (далі – СДОР), і при знезаражуванні отруйних і агресивних рідин, розлитих з пошкоджених ємкостей і сховищ, до місця аварії слід підходити тільки з навітряної сторони в ізолюючих протигазах і захисному одязі.

Будинки і споруди, що загрожують обвалом, обрушуються.

Роботи в задимлених і загазованих приміщеннях, у колодязях і колекторах підземних магістралей чи під водою обов'язково виконуються групами у складі 2-3 осіб, одна з осіб призначається старшою. Забороняється визначати наявність газу в підвалах, колекторах за допомогою відкритого вогню. Спуск людей у колодязі, колектори і підвали пошкоджених будинків, не перевірені на загазованість, здійснюється в ізолюючих протигазах з дотриманням заходів страховки.

Аварійно-відновлювальні роботи на електричних мережах здійснюються тільки після їх знеструмлення і вживання необхідних заходів відповідно до правил електробезпеки.

При гасінні нафтопродуктів і роботі в зонах пожеж (високих температур) о.с. повинні використовувати спеціальні засоби захисту і бути попереджений про встановлені сигнали небезпеки і напрямки виходу; тривалість роботи має становити 10-20 хв. із перервами між входами в зону від однієї до двох годин.

При організації рятувальних робіт у зонах затоплення о. с. формування повинен бути підготовлений до робіт на воді, сповіщений про встановлені сигнали небезпеки і знати шляхи відходу у випадку інтенсивного підвищення рівня води.

У нічний час і при поганій видимості організується освітлення ділянок (об'єктів) робіт, у небезпечних місцях виставляються ліхтарі з червоним світлом.

Особовий склад формувань повинен уміти надавати першу медичну допомогу потерпілим при будь-яких надзвичайних ситуаціях і у будь-якій

обстановці.

Таким чином передбачений в розділі «Охорона праці та безпека у надзвичайних ситуаціях» комплекс заходів, для приміщення обладнаного персональними комп'ютерами з візуальними дисплейними терміналами, по забезпеченню безпеки, виробничої санітарії, гігієни праці, пожежної безпеки і цивільного захисту, забезпечує безпечні та комфортні умови праці персоналу та безпеку персоналу в умовах пожеж та інших надзвичайних ситуацій.

ВИСНОВКИ

Ідіодискурс Е. М. Ремарка формується передусім сукупністю прозових текстів з певним набором учасників спілкування та визначеною тематикою, що втілилася в ідеї «втраченого покоління». Ця ідея поєднується автором з конкретною людиною, яка постає в його зображенні розтоптанною, зруйнованою, занапащеною війною, проте не зламанною духом.

При реалізації провідної ідейно-художньої настанови («втраченого покоління») автор спирається на двоєдину систему ідеально-матеріальних засобів зображення, втілюваних у (лінгво)концептуальному і (лінгво)поетичному просторах.

Лінгвоконцептуальний простір ідіодискурсу Е. М. Ремарка пов'язаний із когнітивним чинником його ідейно-художнього аранжування. Найвиразніше цей фактор проявляється в чіткому наборі концептів, ієрархічно вибудовуваних автором у певній послідовності – індивідуально-авторській концептосистемі. Вона задається Е. М. Ремарком як деяка дуально влаштована структура, що складається із власне концептуальних феноменів і соціокультурних типажів.

Власне концептуальна площина дискурсу втраченого покоління – це певного роду ментальна піраміда, вершину якої утворює концепт-ідея (мегаконцепт) ТРАГІЗМ. Цьому мегаконцепту підпорядковується вся низхідна система художніх концептів – гіперконцепети FREUNDSCHAFT, LIEBE, KRIEG і LEBEN.

Гіперконцепт FREUNDSCHAFT відбиває у дискурсі втраченого покоління вплив війни на формування людської свідомості. Віра в справжню дружбу як результат солдатського товаришування і людяність змінила ціннісні орієнтири втраченого покоління і визначила його нові пріоритети. FRUNDSCHAFT постає в ідіодискурсі Ремарка як деяке двошарове

ментальне утворення, що включає в себе мезоконцепти KAMERAD і FREUND.

Основою репрезентації гіперконцепту LIEBE у дискурсі втраченого покоління є синкретизм проявів щастя, страждання і пристрасті. Герої цього дискурсу відчують на собі руйнівний вплив війни, їх почуттям часто притаманний фаталізм. Проте негативним наслідкам відносин протиставляється певний позитив і пристрасть.

Гіперконцепт KRIEG є домінантним у дискурсі втраченого покоління. Він включає в себе такі ментефакти, як TOD, KAMPF, ANGST, що позначають різний ступень трагічного. Величезну роль у світосприйнятті фронтовиків відіграє ANGST / страх як передчуття, що посилюється біологічним чинником й стає паралізуючим страхом смерті.

Гіперконцепт LEBEN базується в ідіодискурсі Ремарка на біблійних уявленнях, але дуже часто ототожнюється з концептами LICHT і BLUT. Проте при зверненні до них авторське бачення виходить за рамки християнських поглядів: світло і кров не є в його картині світу єдиним способом «матеріалізації» життя – у низці метафор вона уподібнюється і живій істоті, і артефакту, і стихії.

Площина соціокультурних типажів дискурсу втраченого покоління представлена у Е.-М. Ремарка у триєдності таких «воєнно-польових» типажів, як ALTER BURSCHE, SOLDAT і EMIGRANT.

Соціокультурний типаж ALTER BURSCHE ніби розпадається у Ремарка на два складника – BURSCHE і ALTER BURSCHE. До першого уналежнюються незнайомі люди, з якими доводиться мати справу. Може мати він і негативний відтінок та відноситися до вороже налаштованих осіб. До другого належать лише близькі по духу люди, у т.ч. й представники різної гендерної приналежності – як «старий коханий товариш» Пат у «Трьох товаришах».

Соціокультурний типаж DEUTSCHER SOLDAT є СкТ, не зорієнтованим на героїчний архетип. Німецький солдат у баченні Ремарка не

асоціюється з подвигами. Він є насамперед креатурою / продуктом жахливої реальності війни, яке має своїм наслідком пацифізм.

Ремарківський EMIGRANT – це людина без засобів існування, яка постійно переховується, щоб не бути впійманою та відправленою до Німеччини на вірну смерть. Емігрантам протиставляються нацисти, які живуть на широку ногу та ні в чому собі не відмовляють, таким чином формуючи негативний полюс по відношенню до героїв Ремарка.

Лінгвопоетичний простір ідіодискурсу Е. М. Ремарка пов'язаний з описом його композиційно-, лексично-, синтакично-стилістичних засобів.

Ідіостилістично окреслена **композиція** художніх текстів Е.-М. Ремарка корелює з принципом Я-нарації, який уможлиблює подання матеріалу в реальному, щирому, дійсно пережитому модусі. Автор ніби надає матеріалу документальності, а його «голос» зводиться до мінімуму, оскільки замість нього слово мають дійові особи.

Не менш важливе значення для ідіодискурсу Е. М. Ремарка є його неповторні композиційно-мовленнєві форми за типом опису – портрети, пейзажі, інтер'єри. *Портрет* виконує тут насамперед характерологічну функцію, яка досягається шляхом використання різноманітних видів портретування (внутрішні, розгорнуті, лаконічні, первинні, вторинні тощо) та прийомів портретування (художня деталь, показ персонажа в дії або через враження, яке він справляє). Характерною особливістю *пейзажів* Е. М. Ремарка є те, що природа в них не замальовується окремо, а сприймається як своєрідне тло, за допомогою якого увиразнюється психологія персонажів.

Е. М. Ремарк відображає своє бачення світу, поєднує правду і вигадку, а потім реалізує усе це в текстах за допомогою численних стилістичних прийомів **лексико-семантичного** ґатунку – метафор, метонімії, сімилі, епітетів тощо.

Відмінною рисою мови Е. М. Ремарка є її **метафоричність**, яка допомагає відтворити образ, даний не досвідом, а інтуїтивним відчуттям. **Метонімія** як джерело додаткової інформації виконує у Е. М. Ремарка переважним чином характеризувальну функцію. Особливої уваги

заслуговують *сімілі* (порівняння). Введення їх у текст дає змогу створити більш чітке уявлення про описувані події, охарактеризувати зовнішність, передати фізичний чи психічний стан персонажів. Використання *гіперболи* та *літоти* дозволяє Е. М. Ремарку різко посилювати виразність зображуваного, надавати йому незвичайної форми, оцінки і яскравої емоційної переконливості. Не менш продуктивно автор використовує й *епітет*, який в його картині світу певним чином корелює з хроматичним елементом.

Лінгвопоетичні засоби напряду пов'язані з *синтаксичними*. Розмовні конструкції Е. М. Ремарка доволі різноманітні: синтаксичні одиниці, спільні для розмовної мови і художніх текстів – еліпсис, парцеляція, аплікація, різного роду звороти тощо. Як у діалогічних, так і в монологічних пасажах Ремарка переважають *короткі речення*, поряд з якими застосовуються також складносурядні та -підрядні побудови, часто ускладненні різними напівпредикативними зворотами.

Особливою рисою поетичного простору ДВП є його інтимізація – апроксимація до потреб, очікувань, чаянь усередненого читача: мова і стиль та його персонажів мають бути пристосованими до «споживача» художнього продукту. Дискурс ВП гармонізується / ущирюється / «сіє» довіру, ніби вступаючи у своєрідний інтим з дискурсом читача. У такий спосіб створюється неповторний режим спілкування «тільки я і ти».

Безпосередня імітація нарації здійснюється на всіх рівнях мовної системи, але в ДВП здебільшого вона зачіпає лексику й синтаксис. При цьому останній – найбільшою мірою, що увиразнюється у монологічному та діалогічному мовленні персонажів.

Оскільки роботу присвячено вивченню одного із художніх дискурсів сучасності – дискурсу втраченого покоління, який асоціюється безпосередньо з ідіодискурсом Е. М. Ремарка, то **перспективним** для подальших розвідок видається дослідження різних художніх дискурсів (класицизму, романтизму, реалізму, (пост)модернізму тощо) та пов'язаних з ними ідіодискурсів /

ідіостилів знаних митців слова. Це стосується як різних лінгво-, так і різних соціокультур.

SCHLUSSFOLGERUNGEN

Idiodiskurs von E.-M. Remarque besteht hauptsächlich aus einer Reihe von Prosatexten mit einer bestimmten Gruppe von Teilnehmern der Kommunikation und einem bestimmten Thema, das in der Idee «verlorene Generation» verkörpert ist. Diese Idee wird vom Autor kombiniert mit einer bestimmten Person, die in seinem Bild erscheint, zertrampelt, zerstört, vom Krieg ruiniert, aber nicht vom Geist gebrochen.

Bei der Umsetzung der führenden ideologischen und künstlerischen Richtlinie («verlorene Generation») stützt sich der Autor auf ein duales System ideal-materieller Bildmittel, das in den (linguo)konzeptuellen und (linguo)poetischen Räumen verkörpert ist.

Sprachkonzeptueller Raum des Idiodiscours von E.-M. E.-M. Remarque hängt mit dem kognitiven Faktor seiner ideologischen und künstlerischen Anordnung zusammen. Dieser Faktor manifestiert sich am deutlichsten in einer Reihe klarer Konzepte, die vom Autor in einer bestimmten hierarchischen Reihenfolge aufgebaut werden - dem konzeptuellen System des einzelnen Autors. Es wird von E.-M. Remarque als eine Art dualer Struktur, bestehend aus den tatsächlichen konzeptuellen Phänomenen und soziokulturellen Typen.

Eigentlich konzeptionelle Ebene des Diskurs der verlorenen Generation ist eine Art mentaler Pyramide, deren Spitze durch eine Konzeptidee (Megakonzept) TRAGISMUS gebildet wird. Das gesamte absteigende System künstlerischer Konzepte (Hyperkonzepte) ist diesem Megakonzept untergeordnet. Es sind: FREUNDSCHAFT, LIEBE, KRIEG und LEBEN.

Das Hyperkonzept FREUNDSCHAFT spiegelt im Diskurs der verlorenen Generation den Einfluss des Krieges auf die Ztrausbildung des menschlichen Bewusstseins wider. Der Glaube an wahre Freundschaft als Ergebnis von Kameradschaft und Menschlichkeit der Soldaten veränderte die Werte der

verlorenen Generation und setzte ihre neuen Prioritäten. FRUNDSCHAFT erscheint in Remarques Idiodiskurs als zweischichtige mentale Formation, welche die Mesokonzepte KAMERAD und FREUND umfasst.

Die Grundlage für die Darstellung des LIEBE-Hyperkonzepts im Diskurs der verlorenen Generation ist der Synkretismus von Manifestationen von Glück, Leiden und Leidenschaft. Die Helden dieses Diskurses spüren die zerstörerischen Auswirkungen des Krieges, ihre Gefühle sind oft von Fatalismus geprägt. Den negativen Folgen stehen jedoch eine gewisse Positivität und Leidenschaft gegenüber.

Das KRIEG-Hyperkonzept dominiert im Diskurs der verlorenen Generation. Es enthält solche Konzepte wie TOD, KAMPF, ANGST, die auf unterschiedliche Tragödien hinweisen. ANGST als Vorahnung, die durch einen biologischen Faktor verstärkt wird und zu einer lähmenden Todesangst wird, spielt eine große Rolle in der Weltanschauung von Veteranen.

Das LEBEN-Hyperkonzept basiert auf biblischen Darstellungen, wird jedoch sehr oft mit den Konzepten LICHT und BLUT identifiziert. Wenn er sie anspricht, geht die Vision des Autors jedoch über christliche Ansichten hinaus: LICHT und BLUT sind in seinem Weltbild nicht die einzige Möglichkeit, das Leben zu «materialisieren» - in einer Reihe von Metaphern wird es mit einem Lebewesen, einem Artefakt und einem Naturelement verglichen.

Die Ebene der soziokulturellen Typen des Diskurs der verlorenen Generation wird von E.-M. Remarque in der Dreifaltigkeit solcher "Militärfeld-Typen" wie ALTER BURSCHE, DEUTSCHER SOLDAT und EMIGRANT dargestellt-

Der soziokulturelle Typ ALTER BURSCHE wird bei Remarque in zwei Komponenten aufgeteilt - BURSCHE und ALTER BURSCHE. Der erste beinhaltet fremde Personen, mit denen man zu tun hat. Er kann eine negative Konnotation haben und zu feindliche Menschen gehören. Die zweite umfasst nur Menschen, die im Geiste nahe sind, einschließlich Mitglieder verschiedener Geschlechter, wie Pats «alter geliebter Kamerad» in «Drei Kameraden».

Soziokultureller Typ DEUTSCHER SOLDAT ist ein soziokultureller Typ, welcher auf den heroischen Archetyp nicht ausgerichtet ist. Der deutsche Soldat in Remarques Vision ist nicht mit Heldentaten verbunden. Es ist in erster Linie eine Kreatur / ein Produkt der schrecklichen Realität des Krieges, die zu Pazifismus führt.

Der Remarqueische EMIGRANT ist ein Obdachloser, der sich ständig versteckt, um nicht gefasst und für den sicheren Tod nach Deutschland geschickt zu werden. Auswanderer werden von den Nazis abgelehnt, die in großem Maßstab leben und sich nichts verweigern und so einen negativen Pol gegenüber den Helden von Remarque bilden.

Linguopoetischer Raum des Idiodiskurs von E.-M. Remarque hängt mit der Beschreibung seiner kompositorischen, lexikalischen, syntaktischen und stilistischen Mittel zusammen.

Idiostylistisch umrissene Komposition künstlerischer Texte von E.-M. Remarque korreliert mit dem Prinzip der Selbsterzählung, das die Präsentation von Material in einer realen, aufrichtigen, wirklich erlebten Weise ermöglicht. Der Autor scheint dokumentarisches Material zur Verfügung zu stellen, und seine «Stimme» wird minimiert, weil die handelnden Personen stattdessen das Wort haben.

Nicht weniger wichtig für den Idiodiskurs von E.-M. Remarque sind seine einzigartigen Kompositions- und Sprachformen: Porträts, Landschaften, Innenräume. Das Porträt erfüllt hier in erster Linie eine charakterologische Funktion, die durch die Verwendung verschiedener Arten (intern, erweitert, prägnant, primär, sekundär usw.) und Techniken (künstlerisches Detail, Darstellung des Charakters in Aktion oder durch den Eindruck, den er macht) des Porträts erreicht wird. Ein charakteristisches Merkmal der Landschaften von E.-M. Remarque ist, dass er die Natur nicht separat darstellt, sondern als eine Art Hintergrund, durch den die Psychologie der Charaktere ausgedrückt wird.

E.-M. Remarque reflektiert seine Vision von der Welt, kombiniert Wahrheit und Fiktion und verwirklicht dies alles in den Texten mit Hilfe zahlreicher

Stilmittel der lexikalisch-semantischen Gattung - Metaphern, Metonymien, Vergleiche, Epitheta usw.

Eine Besonderheit der Sprache von E.-M. Remarque ist seine Metapher, die hilft, das Bild nicht durch Erfahrung, sondern durch intuitives Gefühl zu reproduzieren. Metonymie als Quelle zusätzlicher Informationen tritt hierbei überwiegend als eine charakteristische Funktion auf. Simili (Vergleiche) verdienen dabei eine besondere Aufmerksamkeit. Wenn sie in den Text eingeführt werden, können sie eine klarere Vorstellung von den beschriebenen Ereignissen erstellen, das Erscheinungsbild charakterisieren und den physischen oder mentalen Zustand der Charaktere vermitteln. Die Verwendung von Hyperbeln und Litotas ermöglicht E.-M. Remarque erhöht die Ausdruckskraft des Dargestellten dramatisch und verleiht ihm eine ungewöhnliche Form, Bewertung und lebendige emotionale Überzeugungskraft. Nicht weniger produktiv verwendet der Autor das Epitheton, das in seinem Weltbild in gewisser Weise mit dem chromatischen Element korreliert.

Linguopoetische Mittel stehen in direktem Zusammenhang mit syntaktischen Mitteln. Konversationskonstruktionen E.-M. Remarques sind sehr unterschiedlich: syntaktische Einheiten, die für die Umgangssprache und literarische Texte gemeinsam sind: Ellipse, Parzellierung, Applikation usw. Sowohl in dialogischen als auch in monologischen Passagen dominieren kurze Sätze, zusammen mit denen Satreihen bzw. -gefüge verwendet werden, die häufig durch verschiedene halbprädikative Konstruktionen kompliziert werden.

Da die Arbeit dem Studium eines der künstlerischen Diskurse unserer Zeit gewidmet ist - dem der verlorenen Generation, der direkt mit dem Idiodiskurs von E.-M. Remarque verbunden ist, so ist das Studium verschiedener künstlerischer Diskurse (Klassizismus, Romantik, Realismus, (Post-)Modernismus usw.) und verwandter Idiodiskurse / Idiostile bekannter Künstler des Wortes scheint für weitere Erkundungen eine wichtige Perspektive zu bilden. Dies gilt sowohl für unterschiedliche sprachliche als auch für unterschiedliche Soziokulturen.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Апресян, Ю. Д.* 1974. *Лексическая семантика: Синонимические средства языка*, М.: Наука.
- Арнольд, И. В.* 2002. *Стилистика. Современный английский язык*: [учеб. для вузов. – 5-е изд.], М.: Флинта : Наука.
- Бабушкин, А. П.* 1997. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка, их личностная и национальная специфика, Воронеж: ВГУ.
- Белова, А. Д.* 2002. Языковые картины мира в рамках когнитивно-дискурсивной парадигмы, Культура народов Причерноморья, Симферополь: Межвузовский центр «Крым», № 29, с. 17 – 23.
- Болдырев, Н. Н.* 2001. *Когнитивная семантика: курс лекций по английской филологии*, Тамбов: Изд-во Тамб. ун-та.
- Васильева, М.* 2008. К вопросу о типологии метафор политики, реализуемых в англоязычной картине мира, Наукові записки. Серія «Філологічна», Вип. 75 (4), с. 154-158.
- Вежбицкая, А.* 1997. *Язык. Культура. Познание*, М.: Наука.
- Вильмс, Л. Е.* 1997. *Лингвокультурологическая специфика понятия «любовь» (на материале немецкого и русского языков)*. Автореф. дис. ... канд. филол. н. / 10.02.17. Волгоград.
- Виноградов, В. В.* 1963. *Стилистика. Теория поэтической речи*, М.: Изд-во АН СССР.
- Винокур, Г. О.* 1991. *О языке художественной литературы*, М.: Высш. шк.
- Воркачев, С. Г.* 2003. *Сопоставительная этносемантика телеономных концептов «ЛЮБОВЬ» и «СЧАСТЬЕ» (русско-английский параллели)*: монография, Волгоград: Перемена.
- Воркачев, С. Г.* 2004. *Счастье как лингвокультурный аспект*, М.: Гнозис.

Воробйова, О. П. 2011. Концептологія в Україні : здобутки, проблеми, прорахунки . Вісник КНЛУ. Сер. Філологія, Т. 14, № 2, с. 53-63.

Голубовська, І. О. 2004. Етнічні особливості мовних картин світу, К.: Логос.

Госстандарт ССРСР, 1974. ГОСТ 12.0.003-74. Система стандартів безпеки праці. Опасные и вредные производственные факторы. Классификация. [Введ. 1976-01-01], М.: 4 с. (Межгосударственный стандарт)

Гюббенет, И. В. 1991. Основы филологической интерпретации литературно-художественного текста, М.: МГУ.

Мінрегіон України, 2018. ДБН В.2.5-28-2018. Природне і штучне освітлення. [На заміну ДБН В.2.5-28-2006 ; чинний з 2019-03-01], (Державні будівельні норми України). К.

Мінрегіонбуд України, 2013. ДБН В.2.5-67:2013. Опалення, вентиляція та кондиціонування. [На заміну СНиП 2.04.05-91 ; крім розділу 5 та додатка 22. ; чинний від 2014-01-01], (Державні будівельні норми України). К.

Мінрегіон України, 2017. ДБН В.1.1-7:2016. Пожежна безпека об'єктів будівництва. Загальні вимоги. [На заміну ДБН В.1.1.7-2002 ; чинний від 2017-06-01], (Державні будівельні норми). К.

Мінрегіон України, 2014. ДБН В.2.5-56:2014. Системи протипожежного захисту. [На заміну ДБН В.2.5-56:2010 ; СНиП 2.04.05-91 (розділи 5 та 22) ; чинний від 2015-07-01]. (Державні будівельні норми). К.

МОЗ України, 1998. ДСанПіН 3.3.2.007-98. Державні санітарні правила і норми роботи з візуальними дисплейними терміналами електронно-обчислювальних машин. [Чинний від 1998-12-10], К. URL: <http://mozdocs.kiev.ua/view.php?id=2445>. (Державні санітарні правила та норми).

МОЗ України, 1999. ДСН 3.3.6.042-99. Санітарні норми мікроклімату виробничих приміщень. [Чинний від 1999-12-01], К. [Електронний ресурс] URL: <http://zakon2.rada.gov.ua/rada/show/va042282-99>. (Державні санітарні норми).

МОЗ СРСР, 1988. ГОСТ 12.1.005-88 Система стандартов безопасности труда. Общие санитарно-гигиенические требования к воздуху рабочей зоны. [На заміну ГОСТ 12.1.005-76; чинний з 1989-01-01], (Міждержавний стандарт). М.

Дмитриева, О. А. 2007. Лингвокультурные типы России и Франции XIX века, Автореф. дис. ... д-ра филол. наук, Волгоградский гос. пед. ун-т. – Волгоград.

Державний Стандарт України, 2014. ДСТУ EN 2:2014. Класифікація пожеж (EN 2:1992; EN 2:1992/A1:2004, IDT). [На заміну ГОСТ 27331-87 ; чинний з 01.01.2016], К. : Мінекономрозвитку України.

Державний Стандарт України, 2016. ДСТУ Б В.1.1-36:2016. Визначення категорій приміщень, будинків та зовнішніх установок за вибухопожежною та пожежною небезпекою. [На заміну НАПБ Б.03.002-2007 ; чинний від 2017-01-01]. К. : Мінрегіонбуд України.

Дягілева, Ж. А. 2010. Актуалізація концепту «Дружба» в романі Е. М. Ремарка «Drei Kameraden», Наукові записки. Серія «Філологічна», Вип. 13, с. 211-218.

Дягілева, Ж. А. 2008. Лінгвокультурологічний аспект дослідження концепту «ДРУЖБА» у німецькій мові, Наукові записки. Серія «Філологічна», Вип. 75(4), с. 179-183

Ємець, Н. О. 2013. Художній концепт: моделі реконструкції [Електронний ресурс] Доступно: <http://litzbirnyk.com.ua/wp-content/uploads/2013/12/14.4.10.pdf>

Затонский, Д. В. 1998. Эрих Мария Ремарк или Двадцать лет спустя [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://www.em-remarque.ru/library/erich-remark-ili-dvadtsat-let-spustya.html>.

Золян, С. Т. 1986. К проблеме описания поэтического идиолекта, Известия АН СССР. Сер. лит и яз, № 2, с. 156.

Карасик, В. И. 2001. Модельная личность как лингвокультурный концепт, Филология и культура. Мат-лы III международной конференции. Ч.2 – Тамбов: Изд-во ТГУ, с. 98-101.

Карасик, В. И. 2004, Языковой круг: личность, концепты, дискурс, М.: Гнозис.

Карасик, В. И. 2007(а). Лингвокультурный типаж, Язык. Текст. Дискурс: Научный альманах Ставропольского отделения РАЛК / под ред. Г.Н. Манаенко. – Ставрополь: ПГЛУ, Вып. 5, с. 86-89.

Карасик, В. И. 2007(б). Языковые ключи, Волгоград: Парадигма,

Карельский, А. В. 1992. Драма немецкого романтизма, М.: Медиум.

Климовская, Г. И. 2011. Тонкий мир смыслов художественного (прозаического) текста. Методологический и теоретический очерк лингвопоэтики, М.: Флинта.

Закон України, 2012. Кодекс цивільного захисту України : Закон України від 02.10. р. № 5403-VI. Редакція від: 03.07.2020. [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/5403-17>.

Колесов, В. В. 1992. Концепт культуры: образ – понятие – символ, Вестник СПбГУ. Сер.2, СПб., Вып. 3, №16, с. 100-102.

Кравченко Н. 2008. Лінгво-когнітивні характеристики концептосфери «СПРАВЕДЛИВІСТЬ» в універсальній картині світу, Наукові записки. Серія: Філологічні науки (мовознавство), Вип. 75(4), с. 3-7.

Красавский, Н. А. 2001. Эмоциональные концепты в немецкой и русской лингвокультурах, Волгоград: Перемена.

Левин, Ю. М. 1998. Избранные труды: Поэтика. Семантика, М.: ЯРК.

Летуновская, Н. В. 2005. Лексико-семантическая репрезентация концепта «красота» в немецком и русском языках: дисс. ... канд. филол. наук: спец. 10.02.20, Тамбов: Тамб. гос. ун-т .

Леута, О. Н. 2002. Ю. М. Лотман о трех функциях текста, Вопросы философии, № 11.

Лингарт, А. А. 1997. Методы лингвопоэтического исследования, М.: Изд-во Московский лицей.

Ляпин, С. Х. Концептология: к становлению подхода [Электронний ресурс] [Электронний ресурс] Режим доступу: <http://www.twirpx.com/file/1755496/>. – Ляпин С. Х. Концептология: к становлению подхода

Маслова, В. А. 2004. Введение в когнитивную лингвистику: Учебное пособие, М.: Флинта.

Маслова, В. А. 2004, Поэт и культура: Концептосфера Марины Цветаевой: учеб. пособ., М.: Флинта.

МВС України, 2014. НАПБ А.01.001-14. Правила пожежної безпеки в Україні. [На заміну НАПБ А.01.001-04 ; чинний від 2014-12-30], Нормативний акт пожежної безпеки К.

Науменко А. М. 2005, Філологічний аналіз тексту (основи лінгвопоетики), В.: НОВА КНИГА.

Ніконова, В. Г. 2011. Художній концепт : процедури реконструкції та моделювання (на матеріалі трагедій В. Шекспіра), Вісник КНЛУ. Сер. Філологія, Т. 14, № 2.

Мінпраці України, 1998. НПАОП 40.1-1.21-98. Правила безпечної експлуатації електроустановок споживачів. [На заміну ДНАОП 0.00.1.21-84 ; чинний з 1998-01-09]. (Нормативно-правовий акт охорони праці). К.

Мінсоцполітики України, 2018. НПАОП 0.00-7.15-18. Вимоги щодо безпеки та захисту здоров'я працівників під час роботи з екранними пристроям. [На заміну НПАОП 0.00-1.28-10 ; чинний від 2018-05-18], (Нормативно-правовий акт охорони праці) К. URL: <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0508-18>.

Онкович, А. Д. Концептуальное поле украинских учебных программ медиаобразовательной направленности [Электронний ресурс] Доступно: mim.org.ru/phocadownload/onkovich_ad.pdf.

- Пименова, М. В.* 2013. Типы концептов и этапы концептуального исследования, Вестник КемГУ, Кемерово,– № 2(54), Т. 2.
- Пономарева, Е.Ю.* 2008. Концептуальная оппозиция «Жизнь-Смерть» в поэтическом дискурсе (на материале поэзии Д. Томаса и В. Брюсова) Тюмень: ТГУ.
- Попова, З. Д. та Стернин И.А.* 1999. Понятие «концепт» в лингвистических исследованиях, Воронеж: Изд-во ВГУ.
- МВС України, 2018. Правила експлуатації та типових норм належності вогнегасників. [На заміну НАПБ Б.03.001-2004 ; чинний від 2018-02-23], К.
- Приходько, А. М.* 2008. Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики, Запоріжжя: Прем'єр.
- Приходько, А. Н.* 2013. Концепты и концептосистемы: монография, Днепропетровск: Издатель Белая Е.А.
- Міненерговугілля України, 2017. ПУЕ-2017. Правила улаштування електроустановок. [На заміну ПУЕ-86 ; чинний з 2017-08-21], К.
- Селиванова, Е. А.* 2004. Основы лингвистической теории текста и коммуникации, К.: Фитосоциоцентр.
- Селиверстова, Л.П.* 2007. Лингвокультурный типаж «звезда Голливуда». Автореф. дис. ... кандидата филол. Наук. Волгоградский государственный университет, Волгоград.
- Селіванова, О. О.* 1999. Актуальні напрями сучасної лінгвістики (аналітичний огляд), К.: Фітосоціоцентр.
- Сиротіна, В. О.* 1981. Про специфіку словесних значень у художньому тексті, Мовознавство, № 1.
- Слышкин, Г. Г.* 2001. Концептологический анализ институционального дискурса, Филология и культура, с.34-36.
- Степанов Ю. С.* 2001, Константы: русской культуры, М.: Академический проект.

Степанов, Ю. С. 2002. В мире семиотики , Семиотика : Антология : [сост. Ю. С. Степанов] : [изд. 2-е испр. и доп.] , М. : Академический Проект ; Екатеринбург : Деловая книга.

Стуліна, М. В. 2011. Німецький постмодерністський дискурс: лінгвоконцептуальний і лінгвопоетичний аспекти . Автореф. дис. ... кандидата філол. наук , Одеський нац.. ун-т ім. І. І. Мечнікова, Одеса.

Телия, В. Н. 1996. Русская фразеология: Семантический, прагматический, культурологический аспекты, М.

Тураева, З. Я. 1986. Лингвистика текста, М.: Просвещение.

Убийко, В. И. 2004. Концептосфера человека в семантическом пространстве языка , Вестник ОГУ. Гуманитарные науки. Оренбург, Вып. 5. с. 37-40.

Фесенко, Т. А. 2000. Концептуальные системы как контекст употребления и понимания вербальных выражений, Когнитивные аспекты языковой категоризации. Сб. науч. Трудов, Рязань.

Черепанова, И. Ю. 1999. Дом колдуньи. Язык творческого бессознательного, М. : КСП.

Чернявская, В. Е. 2012. Дискурс «Лидер продаж» или «распродажа дискурса», Вестник Иркутского национального лингвистического университета, Вып. № 3, с. 7-13.

Щерба, Л. В. 1957. Избранные работы по русскому языку /под ред. М. И. Матусевич; Акад. наук СССР, Отд-ние лит. и яз, М.: Учпедгиз.

Юлтимирова, С. А. Различные подходы к трактовке термина «концепт» [Электронный ресурс]. Доступно:

http://www.rusnauka.com/NPM_2006/Philologia/3_jultimirova.doc.htm.

Рада Європейських співтовариств, 1990. 90/270/ЄЕС. Про мінімальні вимоги безпеки та здоров'я при роботі з екранними пристроями. [Чинний від 1990-05-29], Брюссель. [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://docs.pravo.ru/document/view/32704903/>. (Директива).

Шоботов, В. М. 2006. Цивільна оборона : навчальний посібник вид. 2-ге,

перероб. Київ : Центр навчальної літератури.

Nuss, B. 1993. Das Faust Syndrom. Ein Versuch über die Mentalität der Deutschen, Bonn, Berlin: Borvier.

Schulz, J. 1995. Angst: Urgefühl (Angst: a primeval feeling), München: dtv,.

Schwarz, M. 1996. Einführung in die kognitive Linguistik, Tübingen Basel: Francke.

TD: Typisch deutsch? [Електронний ресурс] Доступно:

<http://web.unic.ca/geru/400/students/project3.html>.

Werlen, E. 1998. Sprache, Kommunikationskultur und Mentalität: zur sozio- und kontaktlinguistischen Theoriebildung und Methodologie, Tübingen: Niemeyer.

Wille C. Stereotype in Deutschland und Frankreich – Aspekte zur Bewusstwerdung. Доступно: <http://www.wille.20m.com/druckstereotype.htm>.

TD: Typisch deutsch? [Електронний ресурс] Доступно:

<http://web.unic.ca/geru/400/students/project3.html>.

Werlen, E. 1998. Sprache, Kommunikationskultur und Mentalität: zur sozio- und kontaktlinguistischen Theoriebildung und Methodologie, Tübingen: Niemeyer.

Wille, C. Stereotype in Deutschland und Frankreich – Aspekte zur Bewusstwerdung. [Електронний ресурс] Доступно: <http://www.wille.20m.com/druckstereotype.htm>.

**СПИСОК
ДЖЕРЕЛ ЕМПІРИЧНОГО МАТЕРІАЛУ**

AdT 1987. Remarque E.-M. Arc de Triomphe , Berlin: Aufbau-Verlag

IWNN,1973. Remarque E.-M. Im Westen nichts Neues. Berlin: Aufbau-Verlag.

Remarque, E. M. 1975. Drei Kameraden. М.: Изд-во иностран. литературы.

Remarque, E. M. 1976. Die Nacht von Lissabon. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag.

Remarque E. M. 1977. Der schwarze Obelisk. Geschichte einer verspäteten Jugend. – Berlin: Aufbau-Verlag,