

Міністерство освіти і науки України
Таврійський національний університет імені В.І. Вернадського
Навчально-науковий інститут філології та журналістики
кафедра слов'янської та романо-германської філології

На правах рукопису

Кваліфікаційна робота на здобуття ступеня вищої освіти
«Магістр»

ОБРАЗ ВІЙНИ В НІМЕЦЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ XIX СТОЛІТТЯ

Балчик Фатіх Джан

ОПП «Англійська мова і література та переклад,
німецька мова»

035 Філологія

Науковий керівник: Іщенко Наталія Анатоліївна
доцент філологічних наук, професор кафедри
слов'янської та романо-германської філології

Національна шкала: ____ задовільно ____

Кількість балів: __60__ Оцінка: ECTS __E__

ЗМІСТ

Вступ	4
Розділ I. Теоретичний фокус вербалізації, граматичних трансформацій та стилістичних прийомів у наукових дослідженнях	7
1.1. Поняття вербалізації у лінгвістиці крізь призму художнього тексту	7
1.2. Особливості художньої репрезентації образу «війни» в німецькій літературі перш. пол. XX століття	13
1.3. Переклад крізь призму художнього тексту	19
Висновок до розділу 1	26
Розділ II. Вербалізація та перекладацькі стратегії художніх образів в літературному тексті Німеччини першої половини XX століття	29
2.1. Лексико-фразеологічні одиниці та перекладацькі трансформації вербалізації образу «війни» в німецькій літературі перш. пол. XX століття	29
2.2. Лексичні одиниці та перекладацькі трансформації вербалізації образу «війни» в німецькій літературі перш. пол. XX століття	42
2.3. Граматичні одиниці та перекладацькі трансформації вербалізації образу «війни» в німецькій літературі перш. пол. XX століття	51
2.4. Використання стилістичних прийомів та способи їх відтворення при перекладі в романі Ремарка «На західному фронті без змін»	59
Висновок до розділу 2	70
Висновки	73
Список використаних джерел	75

АНОТАЦІЯ

Балчик Фатіх Джан. Образ війни в німецькій літературі першої половини XX століття: перекладацькі аспекти

У роботі розглянуто особливості вербалізації образу «війна», концептів «ворог» та «життя» в німецькій літературі XX століття. Визначено особливості вербалізації концепту як поняття. Розглянуто ядро концептів, їх асоціації та субстантиви. Проаналізовано переклад німецьких романів та розглянуто основні граматичні та лексичні перекладацькі трансформації. Розглянуто використання стилістичних прийомів автора та способи їх відтворення перекладачем.

Ключові слова: вербалізація, війна, переклад, стилістичні прийоми, антивоєнний роман

SUMMARY

Balchyk Fatih Dzhan. The Image of War in 19th-Century German Literature: Translation Aspects

The paper examines the features of the verbalization of the image of “war”, the concepts of “enemy” and “life” in German literature of the 20th century. The features of the verbalization of a concept as a notion are determined. The core of concepts, their associations and substantives are considered. The core of concepts, their associations and substantives are considered. The translation of German novels is analyzed and the main grammatical and lexical translation transformations are considered. The author’s use of stylistic techniques and the ways in which they are reproduced by the translator are considered.

Key words: verbalization, concept war, translation transformations, stylistic techniques, anti-war novel

ВСТУП

Актуальність теми. Проблема перекладу антивоєнної літератури набуває помітного наукового інтересу для лінгвістичного та перекладацького дослідження. Сьогодні тема війни як ніколи бентежить, хвилює та об'єднує не лише українське суспільство, а й усю світову спільноту у планетарному масштабі, оскільки активізує проблему цінності людського життя та самозбереження людства. Саме перекладацький аналіз художніх текстів, присвячених темі війни та світу мають поглибити та зміцнити рецептивну резистентність людини до втрати людських цінностей та знецінення життя.

У лінгвокультурі кожного етносу виділяються концепти, які є більш стійкими та значущими для національної культури. Такі концепти називають константами. Ці основні одиниці концептуальної картини світу є важливими як для мовної особистості, так і для лінгвокультурної спільноти. На сьогодні особливої уваги потребує переосмислення образу «війна», концептів «ворог» та «життя», які можемо віднести до тих, що потребують особливої уваги у світовій лінгвокультурі загалом та німецькій зокрема, що зараз розглядаються в антивоєнному контексті.

Актуальність даного дослідження є очевидною і зумовлена необхідністю переосмислення антивоєнної теми та концептів, які вербалізують її у тексті художнього твору на новому етапі історичного розвитку суспільства, в іншій картині світу та з іншими ціннісними орієнтирами реципієнта.

Метою дослідження є розгляд та аналіз вербалізації образу війни та концептів «ворог» та «життя» в німецькій літературі шляхом зіставлення оригіналу твору та перекладу роману. Відповідно до поставленої мети можемо сформулювати наступні **завдання**:

- з'ясувати поняття вербалізації концепту в лінгвістичному та літературному дискурсі, його походження та особливості;

- дослідити вербалізатори образу «війна», концептів «ворог», «життя», значення цих лексем та основні компоненти;
- проаналізувати граматичні та лексичні перекладацькі трансформації, які яскраво вербалізують образ війни в художній літературі;
- відстежити передавання образу війни концептів «ворог», «життя» за допомогою використання стилістичних прийомів автора та проаналізувати способи їх відтворення українською мовою.

Об'єктом дослідження є засоби вербалізації образу війни та світу в німецькій літературі XX століття.

Предметом дослідження є способи перекладу оригіналу твору шляхом використання перекладацьких трансформацій.

Методи дослідження. У кваліфікаційній роботі були використані такі методи дослідження:

- *метод суцільної вибірки* був застосований для отримання матеріалу та виокремлення найголовніших компонентів;
- *структурно-семантичний метод* був застосований для аналізу термінів, понять та узагальнення засобів вербалізації;
- *метод перекладацького аналізу* був використаний з метою виявлення граматичних та лексичних перекладацьких трансформацій, які застосовувалися при перекладі оригіналу твору;
- *метод порівняльного аналізу* був використаний для порівняння речень оригіналу твору та перекладу роману;
- *кількісний метод* був використаний для встановлення частоти використання перекладацьких трансформацій.

Теоретична значущість полягає у розкритті особливостей вербалізації образу «війна», та концептів «ворог» та «життя», а також аналізу шляхів його відтворення українською мовою.

Наукова новизна полягає у детальному розгляді вербалізації концептів та відстежуванню перекладацьких трансформацій використаних при перекладі німецьких художніх текстів.

Теоретико-методологічною основою дослідження є праці таких українських науковців, як Моніка Шварц Фрізель, В.А. Маслова, С. Т. Воркачов, І. А. Стернін, О.С. Абрамова, А. Вежбицька, Ю.С. Степанов, З. Д. Попова, В. Іващенко, Н. І. Жинкіна. Ми також розглядаємо автобіографічні моменти досліджуваного нами твору та переглядаємо найбільш поширені методи перекладацьких трансформацій.

Практичне значення отриманих результатів: роботу можна використовувати в освітньому процесі навчальних закладів для сприяння глибинного вивчення перекладацьких трансформацій в німецькій літературі ХІХ століття.

Апробація результатів досліджень. Обговорення тематики відбувалося на засіданнях кафедри слов'янської та романо-германської філології.

Магістерське дослідження має вступ, 2 розділи, висновки до розділів, загальні висновки, список використаних джерел (63 позиції). Обсяг основного тексту роботи становить 74 сторінки, загальний обсяг роботи – 80 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНИЙ ФОКУС ВЕРБАЛІЗАЦІЇ, ГРАМАТИЧНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ ТА СТИЛІСТИЧНИХ ПРИЙОМІВ У НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

1.1. Поняття вербалізації у лінгвістиці крізь призму художнього тексту

Вербалізація як лінгвістичний процес передбачає трансформацію абстрактних ідей, емоцій або ментальних репрезентацій у мову. Це поняття відіграє ключову роль у розумінні того, як мова функціонує як інструмент комунікації та художнього вираження. У межах художніх текстів вербалізація виходить за рамки простої комунікації, захоплюючи складні шари значень, культурні нюанси та індивідуальну креативність. У цій роботі розглядається поняття вербалізації у лінгвістиці, зосереджуючись на її виявах у художніх текстах та її значенні для лінгвістичних і літературознавчих досліджень.

Вербалізація – це процес кодування думок, почуттів і абстрактних концепцій у лінгвістичну форму. У лінгвістиці вона охоплює взаємодію між когніцією та мовою, підкреслюючи процеси, які формують мовні вирази.

Когнітивний фокус вербалізації відображає механізми, за допомогою яких мозок обробляє та формулює абстрактні ідеї. У лінгвістичному аспекті вона стосується вибору слів, синтаксичних структур і стилістичних елементів, що передають значення.

У літературі вербалізація стає творчим процесом, у якому автори використовують мову для викликання образів, емоцій та ідей, надаючи унікальне уявлення про культурні та індивідуальні світогляди.

Вербалізації в літературі репрезентується завдяки:

- використанню метафори, символізму та алегорії для вербалізації абстрактних концепцій;
- застосуванню стилістичних прийомів для збагачення текстового значення;
- варіації вербалізації в різних жанрах, таких як поезія, проза та драма;

- аналізу ключових уривків із відомих літературних творів для ілюстрації технік вербалізації;
- розгляді того, як автори вербалізують образ «війна» та концепти «ворог» та «життя» крізь призму екзистенціалізму;
- впливу культурного контексту на стилі вербалізації;
- еволюції технік вербалізації з часом, що відображає лінгвістичні та суспільні зміни;
- дослідженні мови як динамічної та адаптивної системи.

У художній літературі письменник має значні можливості мовного розмаїття, що виявляється у широкому використанні образу «війни» та концептів «ворог» та «життя». Дослідження вербалізації крізь призму художніх текстів дає змогу глибше зрозуміти взаємодію між мовою, думкою та творчістю німецьких письменників. Це дослідження не лише збагачує лінгвістичну та літературознавчу науку, але й сприяє більшому усвідомленню сили мови як інструмента людського вираження.

Художній прозі належить особлива роль у створенні концептів реалій, які є смисловими домінантами твору. Крізь призму метода концептуального аналізу розкривається сутність названих концептів та визначаються їх основні функції. Художні концепти мають розумову природу, оскільки пов'язані з глибинними особливостями світосприйняття, людської свідомості, і є культурно, історично та етнічно зумовленими.

Відтак, вербалізація – це процес вираження та перетворення зорових образів в слова, речення, текст. В літературі «вербалізація означає вербальний опис думок, емоцій, почуттів та переживань героя. Автори часто використовують вербалізацію для опису емоційних, складних сцен у творі за допомогою різних прийомів та стилістичних фігур» [56].

Вербалізацію як термін використовують як у соціальному, так і вузькому лінгвістичному розумінні. У лінгвокультурології та лінгвокогнітології вербалізація пояснюється як вираження концепту певними мовними засобами.

Для того, щоб визначити, як концепти можуть бути вербалізовані, варто спочатку звернутися до історії походження цього терміну, а саме, дослідити, що таке концепт і які його типи існують в лінгвістиці.

Концепт – це абстрактне явлення або ідея, яка показує сутність певного явища. Це можливість класифікувати певні факти, що з'являються чи об'єкти на основі їх спільних ознак. Концепція є основою для теоретичного осмислення різних аспектів. Варто зазначити, що сучасні лінгвокультурологічні дослідження називають концептами багатовимірні, багатосарові утворення, які виступають опорною базою мовних елементів і забезпечують основу для взаєморозуміння між представниками певної лінгвокультури. На сьогодні використовуються певні підходи в лінгвістиці щодо дослідження теоретичної основи вербалізації концепту застосовуючи аналіз семантики ядерних лексем і їх синонімів, репрезентуючи їх у вигляді лексико-семантичних полів [3].

Важливо, щоб концепт мав низку слів, за допомогою яких він вербалізується, за їх наявності він вважається стійким та широковживаним. Коли ж концепт існує без словесного підкріплення, йдеться про словесний дефект (упущення) [24]. Наприклад, німецька мова містить в собі словесне упущення такого українського концепту як «буття», в той час, як в українській мові немає єдиного слова для позначення концепту «ні» в значенні «так», таке слово є в німецькій мові – «doch».

Такі мовні упущення зазвичай виникають через явища, які просто відсутні в тій чи іншій культурі (наприклад, такі українські концепти як козак або паляниця). Тож головна причина відсутності вербалізації концепту – це відсутність комунікативної потреби в його використанні, що пояснюється менталітетом народу [52].

Не існує загальноприйнятого міждисциплінарного визначення поняття концепту, оскільки цей термін зустрічається в різних галузях. Слово «концепт» походить від латинського «conceptum» і означає «узагальнений». Відомо, що першим, хто ввів термін «концепт» був філософ Ансельм Кентерберійський

(1033–1109). У лінгвістиці цей термін означає дещо інше, оскільки він тісно пов'язаний із когнітивною наукою [6].

Термін «концепт» має багато визначень. В. Маслова проаналізувала різні дефініції та надала власний варіант: «Концепт – це семантична одиниця, яка має лінгвокультурні особливості та характеризує носіїв будь-якої обраної етнокультури» [26, с. 110].

Німецька вчена-когнітивіст М. Фрізель у своїй книзі «Вступ до когнітивної лінгвістики» пропонує «описати концепти як елементарні ментальні організаційні одиниці структурного пізнання», оскільки основна функція концепту – це зберігання знань про світ. Завдяки концептам органічно зберігається та обробляється людський досвід [55].

Існують різні теорії щодо структури концепту. Стернін стверджує, що кожному поняттю притаманний базовий шар, який виявляється певним чуттєвим образом. Він може відповідати змісту поняття, якщо представляє конкретні відчуття [16].

Щодо метафоричного образу концепту, вчені описують цей термін по-різному, наприклад З. Попова визначає концепт як хмару, І. Стернін як плід, зародження. О. Юрченко називає концепт багатовимірним геном культури [45].

Щодо поняттєвої структури концепту, вчені дотримуються наступної структури: існує три компоненти концепту – ядро, основа та периферія. Ядро концепту складають пласти-прообрази з найбільшою чуттєво-зоровою конкретністю, первинні, найяскравіші образи. Основний рівень може вичерпувати зміст концепції базовим рівнем. Поле інтерпретації концепту утворює його периферію і містить «оцінки та інтерпретації основного змісту концепту відповідно до національної, групової та індивідуальної свідомості» [34]. Він містить наступні напрями: оціночний, енциклопедичний, утилітарний, нормативний, соціокультурний і пареміологічний.

Варто зазначити, що в сучасній науці існують численні дискусії в питанні вербалізації концепту. Одні вчені стверджують, що концепт має невербальний характер, оскільки це загальний смисл, який не набув мовних форм (В.

Колесов). Інші ж – обґрунтовують можливість повної вербалізації концепту наголошуючи на тому, що вербалізація – це переведення певного змісту, думки у вербальну (словесну) форму природної мови [5].

Відтак, деякі вчені розглядають концепт як частково вербалізований феномен. З цією думкою погоджуються й З. Попова та Й. Стернін, які зазначають, що концепт не обов'язково повинен мати мовне вираження, оскільки існує багато концептів, у яких просто немає стійкої назви, але їхній концептуальний статус не викликає сумнівів [40].

Професор А. Вежбицька вважає, що вербалізатори концептів поділяються на прямі й непрямі. Можна сказати, що прямі засоби вербалізації концептів – це «лексичні групи», тобто слова, які так чи інакше пов'язані з досліджуваним концептом. До них також можна віднести лексичні одиниці, які часто вживаються тільки з досліджуваними лексемами. До непрямих засобів мовної вербалізації концептів належать граматичні особливості аналізованих лексем та інші дані, з яких ми можемо виявити властивості концепту [5].

Професор В. Іващенко окреслює концепт як групу різноманітних смислів, які є в системі значень окремо взятої мови та беруть початок у процесі пізнавальної діяльності людини [14].

О. Абрамова розглядає концепт як базове поняття когнітивно-дискурсивної парадигми знань, що апелює до свідомості людини як структурованої сукупності уявлень та установок; до картини світу як упорядкованої сукупності історично, соціально, культурно і світоглядно обумовлених образів, що присвоюються одночасно з рідною мовою, а також до соціально-комунікативної практики, у процесі якої виробляються канони інтерпретації та іменування сенсу [1].

Ю.С. Степанов розглядає концепт як спосіб уявлень, понять та знань, яким супроводжується слово. Як вважає дослідник, у вигляді концепту культура розумово сприймається людиною. З іншого боку, на думку Ю.С. Степанова, за допомогою концепту людина сама входить в культуру, і часто сама впливає на неї [41].

Вербалізація концептів часто розглядається як індикатор культури, а культура як середовище їх існування. Українські вчені підкреслюють, що концепт існує в розумовому світі людини без чітких кордонів і жорстких структур як ідея, що репрезентує масову свідомість на певному етапі її суспільно-історичного розвитку.

Концепти часто розглядаються як уособлення культури в людській свідомості, у формі яких культура входить у психічний світ людини, а людина – у її етнокультурне середовище [14].

Представники Української асоціації когнітивної лінгвістики та поетики дотримуються думки, що концепт є не лише одиницею свідомості, а й частиною «колективного несвідомого». Концепти людського знання та досвіду вербалізуються за допомогою мовних засобів у термінах їх значення. Лінгвісти також вважають, що концепт є операційною змістовою одиницею пам'яті, одиницею психічних ресурсів нашої свідомості [37].

Процеси вербалізації відповідностей між мовними та мовленнєвими одиницями й концептами є сталими: нові відносини та співвідношення постійно утворюються. Рівень визначеності концепту віддаляється від ядра, що також підтверджується ідеєю Н. Жинкіна щодо того, що концепт формується як образ, але «рухаючись» «сходінками абстракції», перетворюється з вигаданого образу на мисленнєвий.

Більшість вчених у своїх визначеннях поняття наголошують на здатності концепту відображати найбільш суттєві ознаки й, таким чином, служити основою для узагальнення та репрезентації ряду однотипних об'єктів певного класу [11].

1.2. Особливості художньої репрезентації образу «війни» в німецькій літературі першої половини XX століття

Художня репрезентація образу «війни» в німецькій літературі першої половини XX століття характеризує багатство жанрів, стилістичних напрямів і підходів до зображення цього явища. В Німеччині відбулося кілька важливих подій, що вплинули на літературне осмислення війни, зокрема Наполеонівської війни, об'єднання Німеччини та численні локальні конфлікти. Тож художнє осмислення війни в літературі того часу можна зауважити в романтизмі та реалізмі XIX-XX століття.

У романтичній літературі образу «війни» часто постає як вираження національної єдності та боротьби за свободу. Для романтиків війна була не тільки трагедією, але й символом патріотизму, честі та відданості ідеалам. Вони зображували героїчні моменти, водночас не приховуючи страшні реалії конфліктів. Автори того часу часто акцентували на боротьбі за незалежність, благородстві воєн, а також висвітлювали емоційний та духовний бік війни.

Реалізм – це художній напрямок, що виник у середині XIX століття і став панівним у літературі, живописі та інших видах мистецтвах. Це прагнення до точності й об'єктивності в репрезентації соціальних проблем, поведінки звичайних людей. Реалісти намагалися зобразити образ «війни» максимально точно, без ідеалізації. Це означає, що вони описували життя таким, яким воно є, з усіма його недоліками, проблемами та труднощами. Війна демонструвалася як складне і багатогранне явище, що спричиняло руйнівні наслідки для людей, соціальних структур і суспільстві загалом. Війна в реалізмі перестає бути лише героїчним або патріотичним актом, стає трагічним і болісним загальносуспільним явищем.

Серед представників німецького реалізму виокремлюємо Теодора Фонтане (1819–1898) – одного із найбільших відомих представників німецького реалізму, який відомий своїми соціально-психологічними творами, зокрема

романом «Еффі Бріст». У творах часто порушуються питання соціальних і моральних норм, а також психологічного розвитку персонажів.

Значний внесок у розвиток німецького реалізму в літературі, зображуючи реальне життя своїх учасників з особливим акцентом на соціальні, моральні та психологічні аспекти людського світу, здійснили Готфрід Келлер (1819–1890), Генріх Гайне (1797–1856), Генріх Манн (1871–1950), Вільгельм Буш (1832–1908).

Френсіс Скотт Фіцджеральд написав твір «Великий Гетсбі» (1925). Хоча цей роман зосереджений на 1920-х роках у США, він також торкається теми «втраченого покоління», особливо через своїх героїв, які живуть у період між двома світовими війнами. Роман зображує покоління, яке після Першої світової війни втратило віру в моральні принципи та шукає сенс у матеріальних цінностях і поверхневих розвагах. Головний герой, Джей Гетсбі, – це людина, що прагне до ідеалу, але виявляється спустошеним і невидимим для того, що справді має цінність.

Ернест Хемінгуей, який написав роман «Прощавай, зброе!», називає його антивоєнним твором, який розповідає про Першу світову війну та її наслідки для солдатів. Головний герой, лікар Фредерік Генрі, переживає фізичні й емоційні травми війни. Тема розчарування, духовної порожнечі та пошуку сенсу життя після жахів війни є центральною в цьому романі, який також відносимо до літератури «втраченого покоління».

Вільям Фолкнер написав антивоєнний твір «Шум і лють», який зображує життя родини Снупсів на півдні США, Фолкнер демонструє руйнування людських долів після громадянської війни в Америці. Хоча цей роман описує післявоєнний Південь, він також є роздумом про те, як війна, соціальні зміни та культурний колапс можуть призвести до моральної й душевної руйнації.

Еріх Марія Ремарк – німецький письменник, автор таких творів як «На західному фронті без змін» (1928), «Три товариші» (1936), «Чорний обеліск» та інші. Ремарк був змушений емігрувати з нацистської Німеччини після приходу до влади Гітлера, після чого його твори потрапили в категорію заборонених, а

сам він був оголошений «неарійським» письменником. В результаті письменник жив в еміграції в різних країнах, зокрема в США, і продовжував писати до кінця смерті. Ремарк здобув міжнародну популярність і залишив важливий слід у літературі завдяки своїм глибоким і чутливим описам людських переживань.

Еріх Марія Ремарк написав відомий антироман «На західному фронті без змін» (1928). Цей твір став класичною літературою, що описує Першу світову війну через очі молодого солдата, Пауля Боймера. Ремарк показує війну як катастрофу для покоління, яке було ідеалістично налаштовано, але швидко розчарувалося в героїзмі та патріотизмі, стикаючись із безглуздістю і жорстокістю бойових дій. Втрата друзів, фізичні й психологічні травми та відчуження від мирного життя залишаються основними проблемами порушеними у його творі під час розкриття образу війни.

Е.М. Ремарка відносять до основоположників літератури доби «втраченого покоління», пов'язаних з таким літературним жанром, як антивоєнний роман. Люди захоплювалися Ремарком за його чесність і реалізм, називали його «лицарем честі та пера», тому він сьогодні є взірцем для наслідування серед сучасників, які захоплюються ним і досі.

Антивоєнний роман – епічний твір, в основі якого лежить пафосне зображення війни та її згубний вплив на життя та почуття людини. Авторів цих романів об'єднує глибоке відчуття заперечення війни та всього, що з нею пов'язано [30]. Художнім базисом антивоєнного роману є образ війни, який зумовлює розгортання сюжету змістовної площини. Мета тексту такого роману – правдиве, реалістичне зображення війни. Але разом із цим і залучення читача у те, що відбувається за допомогою психології твору.

Тож антивоєнний роман – це літературний жанр, у якому війна зображується як руйнівне, безглузде явище, що приносить смерть. У таких творах акцент робиться на моральних і фізичних наслідках війни для людей, зокрема для солдатів, їхньої родини та суспільства загалом. Антивоєнний роман часто критикує романтизацію війни та звертається до теми безглуздості насильства, а також показує війну як важке моральне випробування.

Ремарк неодноразово наголошував, що особисто пережив багато подій, описаних у його романі; також джерелом інформації стали історії, почуті від інших солдатів. Письменник був на війні як сапер і пацієнт госпіталю.

Деякі критики припускають, що оповідач є проєкцією самого Ремарка. Г. Лев, зокрема, вважає, що у романі «На Західному фронті без змін» автор відбиває і власну думку, він також зауважує, що Ремарк і Боймер є тотожними, взаємозамінними [51]. Проте не слід інтерпретувати розповідь від першої особи як однозначне прагнення автора до прямої комунікації з читачем; швидше це свідчить про симпатію Ремарка до своїх протагоністів.

Система персонажів, що використовується в ранніх романах, знаходить своє відображення в наступних творах Ремарка. Еволюція тематики «втраченого покоління» та проблеми впливу війни на долі людей очевидна також в романі «Три товариші». У пізніших роботах помітні паралелі між подіями 20-х і 40-х років XX століття. Аналізуючи творчість Ремарка як письменника епохи «втраченого покоління», необхідно зазначити, що обидва романи – і «На Західному фронті без змін», і «Повернення» – мали серйозний вплив на всю його подальшу творчість.

Мотив смертельної хвороби проходить крізь усю творчість письменника, і свій початок бере саме у романі «На Західному фронті без змін». Мати Ремарка на момент служби сина в армії була хвора на рак, і вже перебувала у критичному стані: лікарі прогнозували їй смерть. Еріху часто надавали відпустку за сімейними обставинами, щоб він міг відвідати її. Пауль Боймер, протагоніст «На Західному фронті без змін», також відвідує свою хвору матір, перебуваючи у звільненні: *«Nun höre ich die Stimme meiner Mutter. Sie kommt aus dem Schlafzimmer. – Ist sie nicht auf? – frage ich meine Schwester. – Sie ist krank, – antwortet sie»* [18, с. 117]. *«Тепер я чую мамин голос. Вона виходить зі спальні. – Вона не встала? – запитую у сестри. – Хвора, – відповідає сестра»* [39, с. 117]. Діагноз матері Ремарка – рак – відображений у романі буквально: *«So sprechen wir über die Krankheit meiner Mutter. Es ist nun bestimmt Krebs, sie liegt schon im Krankenhaus und wird demnächst operiert. Die Ärzte hoffen, daß sie gesund wird,*

aber wir haben noch nie gehört, daß Krebs geheilt worden ist» [18, с. 143-144]; «*Ми говоримо про мамину хворобу. Це точно рак, вона вже в лікарні, скоро її прооперують. Лікарі сподіваються, що їй стане краще, але ми ніколи не чули, щоб рак виліковувався»* [39, с. 134].

У романі «На Західному фронті без змін» Ремарк практично ніколи прямо не вказує на будь-які історичні факти або географічні розташування, хоча читач в змозі визначити їх сам. Ймовірно, причиною відсутності точних вказівок місця дії є прагнення письменника донести суб'єктивно індивідуальні переживання – усе те, що зазвичай виключається з офіційних документів. Лише наприкінці роману читач дізнається, що дія завершується перед закінченням війни – Боймер гине у жовтні 1918 року.

Роман «На Західному фронті без змін» є передусім не правдою про війну, але правдою про Ремарка. Проте робота була розцінена громадськістю як така, що представляє факти буквально, на автобіографічному рівні. Літературні видання «Times» та «New Statesmen» дорікали Ремарку в тому, що він не вказав конкретних деталей часу чи місця дії «На Західному фронті без змін», тим самим виключаючи можливість перевірки точності цих відомостей.

Петер Кропп – знайомий Ремарка – стверджував, що провів рік у госпіталі з ним під час війни, і що за його образом був створений один із персонажів роману «На Західному фронті без змін» – Альберт Кропп. Він також стверджував, що поранення в коліно, з яким Еріх був доставлений до шпиталю, завдав собі сам, і як тільки рана загоїлася, почав працювати в лікарні службовцем. Так, за словами Кроппа, Ремарк мав недостатньо особистого досвіду, щоб описувати почуття і поведінку солдата під час бою [50 с. 9–14].

Наведений приклад – найяскравіший серед усіх нападок на письменника. Насправді ж їх було чимало. Припущення того, що у романі «На Західному фронті без змін» Ремарк прагнув відбити як свій особистий досвід, так історію війни, було беззастережно прийнято противниками та прихильниками його творчості, навіть використовувалося в дебатах.

Роман «На Західному фронті без змін» фактично торкнувся проблематики війни як джерела труднощів покоління Веймара. Успіх Ремарка припав на перехідну епоху між двома війнами; у суспільстві відбувалося змішання двох настроїв – надії та страху. Видимість загального добробуту супроводжувалася економічною кризою, що зароджується.

Великим відкриттям, зробленим завдяки роману Ремарка, став той факт, що воєнний досвід німецького солдата не відрізнявся від досвіду солдатів інших країн. Виявилося, що німецький солдат так само як і решта, не хотів брати участь у війні, але був змушений це робити. Роман «На Західному фронті без змін» зробив дуже багато для того, щоб стереотип про войовничу природу німецького народу було зруйновано.

«Втрачене покоління» – це представництво літератури після Першої світової війни, що прагнуло описати покоління, яке пережило війни, революції та соціальні потрясіння, відчуючи себе віддаленим від традиційних соціальних норм, моральних цінностей та ідеалів. Письменники, які належали до цього покоління, часто описували відчуття безнадійності, розчарування, ізоляції та спустошення, що виникли після глобальних катастроф.

Актуальною проблематикою постала:

- *тема відчуження*: письменники зображували молодих людей, які не могли знайти своє місце в традиційному суспільстві після великих соціальних та культурних змін, адже почували себе ізольованими від попередніх поколінь через травми війни та невизначеність щодо майбутнього;
- *тема пошуку сенсу життя*: представники цього покоління часто зверталися до теми марності й безглуздості існування, шукаючи сенс життя в умовах руйнівних соціальних змін;
- *тема критики традиційних цінностей*: письменники цього періоду часто виступали проти старих ідеалів та моральних кодексів, які, на їхню думку, привели до катастрофи, і намагалися створити нові погляди на життя, культуру та суспільство.

1.3. Переклад крізь призму художнього тексту

Переклад романів – справа відповідальна, адже читачі хочуть побачити не лише зміст твору, а й колорит країни, влучно описані почуття героїв, їх світ, емоції та шлях трансформації. Не є винятком і романи «втраченого покоління», зокрема Ремарка, які були також вдало перекладені на всі можливі мови світу.

Я. Ретцкер говорив, що переклад не повинен бути виключно переказом, оскільки переклад «є відтворенням оригіналу засобами іншої мови зі збереженням єдності змісту» [4, с. 127]. Під час перекладу не можна випускати з уваги дрібні деталі, також важливо дбати про відтворення стилю автора.

Відтак, переклад – це процес, який потребує багато часу, зусиль та навичок. Недостатньо просто знати слова оригіналу тексту, щоб відтворити адекватний та гарний переклад. Також необхідно оформити його в правильній граматичній формі, враховуючи стилістичні особливості тексту та прагматичну спрямованість перекладу [38].

Роман, оповідання, нарис, висловлювання та інші жанри творів належать до текстів художнього дискурсу, як і художня література, вони спрямовані на естетичне й емоційно бажане сприйняття. Існування художнього дискурсу неможливе поза діалектичними стосунками. Щоб забезпечити акт художньої комунікації, необхідно брати до уваги всіх трьох учасників цього процесу: письменника, твір і читача.

Художній дискурс відрізняється від інших тим, що він має особливі характеристики, такі як:

- естетика мови, мета якої – викликати у читача почуття прекрасного;
- картинність – характер персонажа, символ, словесний образ, зоровий образ;
- експресія – урочиста, піднесена, ввічлива, ласкава, лагідна, фамільярна, жартівлива, іронічна, зневажлива, груба експресія тощо;
- образність – використовуються різноманітні стилістичні фігури, наприклад епітети, порівняння, метафори та їх різновиди: персоніфікація, алегорія,

символ, синестезія, метонімії та їх різновиди: синекдоха, алегорії, перифрази.

Тексти, що належать до художнього дискурсу, мають свої мовні особливості, оскільки кожен автор виробляє власний стиль та манеру письма. Можемо виділити наступні мовні особливості:

- наявність великої кількості різноманітної лексики, переважно конкретно-сенсорної (імена людей, назви речей, дій, явищ, ознак);
- наявність неологізмів (введення нових слів, значень, виразів);
- формування індивідуального стилю письменника;
- часова диференціація словникового складу німецької мови: архаїзми, історизми, діалектизми, анахронізми, okazionalizmi, сучасні слова стилістичного призначення [48].

Через те, що твори, які належать до стилю художньої літератури, мають дуже багато особливостей, правильно їх перекласти дуже важко. Для виконання адекватного перекладу необхідно, щоб перекладач використовував різноманітні перекладацькі трансформації.

Лінгвістів активно досліджували перекладацькі трансформації, зокрема Л.К Латишев, А.Л. Семенов [22], В. Н. Комісаров [19] – всі вони дали свої визначення цьому поняттю.

В. Н. Комісаров зазначає, що трансформації виступають певними перетвореннями частини тексту оригіналу в частину перекладу за деякими правилами. Професор також стверджує, що лексичні перекладацькі трансформації можуть бути застосовані в процесі перекладу, у випадку коли перекладач зіштовхується зі словами, які непритаманні мові перекладу. Наприклад, власні назви, імена, жарти, які притаманні лише якійсь одній культурі, приказки, фразеологізми, терміни, які належать тільки до певної культури тощо [19].

На сьогодні вчені розрізняють лексико-семантичні та граматичні перекладацькі трансформації.

До лексико-семантичних перекладацьких трансформацій належать наступні:

- узагальнення (генералізація);
- субституція (заміна);
- транскрипція і транслітерація;
- конкретизація;
- транскрибування;
- калькування, модуляція [28].

Граматичними трансформаціями є:

- дослівний переклад (синтаксичне калькування);
- транспозиція (перестановка);
- розширення (збільшення кількості слів);
- скорочення (зменшення кількості слів);
- граматичні заміни: заміни форм слова, частин мови, членів речення.

Тобто, граматичні трансформації – це насамперед зміна структури речення та всі можливі його зміни синтаксичного та морфологічного порядку. Найпоширенішою граматичною трансформацією вважається заміна іменників дієсловами [43]. Саме використання граматичних трансформацій при перекладі роману Ремарка «На західному фронті без змін» ми будемо аналізувати у практичному розділі нашого дослідження.

Переклад та перекладацька діяльність тісно пов'язані зі стилістикою тексту. Емоційний стан автора передавати дуже важко. Для цієї роботи необхідно мати словниковий запас і досвід. Важливо вміти розпізнати виразність у тексті, що перекладається.

Часто ми використовуємо стилістичні засоби та прийоми для передачі емоційності та чуттєвості тексту, що перекладається. До питання про перекладацькі трансформації зверталися багато відомих перекладознавців, зокрема Р.К. Міньяр-Білоручев, Л.Л. Нелюбін та інші [27].

Проте проблема перекладацьких трансформацій стилістичних прийомів є однією з не розв'язаних проблем теорії перекладу. Сьогодні ця проблема недостатньо розроблена і потребує глибокого вивчення дослідників теоретиків, науковців-лінгвістів та практиків.

Звичайно, важко не погодитися з тим, що стилістична сторона перекладу відіграє одну з найважливіших ролей у забезпеченні читацької аудиторії належним еквівалентом художньої літератури. Перекладачу доводиться вирішувати низку проблем, які виникають під час процесу, наприклад вибір відповідної стратегії перекладу, розпізнавання натяків та іронії, дотримання регістру, жанру чи неофіційності тексту. Іншими словами, перекладач має докомпонувати оригінальний текст, а потім відтворити еквівалент, який одночасно підтримує початковий задум автора та звучить природно для цільової аудиторії.

Найпоширенішими стилістичними фігурами, які використовуються в художній літературі вважаються антитеза, гіпербола, епітет, анафора, епіфора, метафора, літота, синекдоха, алітерація, перифраз, асонанс тощо. Більшість цих фігур ми розглянемо в практичному розділі, а зараз з'ясуємо особливості перекладу виключно найбільш вживаних стилістичних фігур у художніх текстах.

Відомо, що найчастіше в художній літературі письменники вживають метафору. Метафора – це образний вираз, який описує людину або об'єкт, посилаючись на предмет, що володіє схожими характеристиками [47]. Завдання метафори – зробити текст більш живим та емоційно наповненим, драматичним, дотепним. Метафора виступає головною ознакою образного письма. У своєму тексті перекладач повинен зрозуміти її сенс, мету та образ, який вона передає. Метафори досить легкі для перекладу, адже зазвичай відтворюються підбором відповідного еквіваленту в мові перекладу. Тобто перекладач відтворює той самий образ, який хотів передати автор в мові перекладу [17].

Калькування (дослівний переклад) стилістичних прийомів рекомендується використовувати лише якщо перекладач не впевнений у силі та ясності метафори. До того ж при використанні калькування обов'язково додається пояснення перекладача [2].

Епітет – це слово або фраза, що використовується автором для опису людини чи предмету, часто виступає як образа або ж навпаки – похвала [46].

Сучасна література визначається великою функцією епітета як оздоблювального елементу, роль якого полягає у вираженні ставлення автора до персонажа. Складність перекладу епітетів полягає в тому, що максимально відтворити задум автора, підбираючи слова з однаковими денотативними та конотативними значеннями нелегко та потребує особливої уваги перекладача.

Епітет є виразною стилістичною фігурою і його слід передавати українською мовою відповідним виражальним засобом чи стилістичним прийомом. Для перекладу епітетів українською мовою слід трансформувати словосполучення епітетом до отримання звичайного сполучення, а потім застосувати при перекладі більш відповідний контексту засіб [15].

Епітет можемо перекласти використовуючи наступні засоби:

- заміна тропа;
- порівняння;
- упущення епітета або нейтралізація (в разі, коли це вимагає переклад);
- переклад із простим за структурою епітетом;
- переклад з іншим експресивним засобом;
- переклад з додатковими елементами тощо.

Перекладач також може відтворити всю експресію та емоційність епітета за допомогою синтаксичного уподібнення. Це допоможе максимально точно донести думку, яку прагнув передати автор до читача [31].

Перифраз – це непряме посилання на певний об’єкт, використовуючи довший вираз, попри можливий коротший. Він використовується, щоб уникнути зайвого повторення тієї самої фрази або виявити різні думки. Крім того, як стверджує Гальперін, перифраз також звертає увагу на непомітні якості обговорюваного об’єкта [8].

Для перекладу перифразу важливо розуміти як денотативне, так і конотативне його значення. Перекладач повинен усвідомлювати, якою мірою читач розуміє значення й асоціації, пов’язані з перифразом. В такому випадку корисними будуть словники та довідники мови та культури, адже деякі перифрази мають відповідники-аналоги в обох мовах. Тож важливо знайти

еквівалент перифраза та використати його. Калькування ж використовуємо тоді, коли ж аналогу в іншій мові не існує.

Необхідно пам'ятати, що переклад – це складний процес та відповідальна робота, які потребують творчого підходу, різнобічних знань та великих зусиль. Таким чином, оригінал неможливо точно передати в мові, що перекладається, тому необхідно відтворити зміст оригіналу засобами іншої мови, при цьому дотримуючись різних авторських художніх прийомів і створюючи хорошу варіацію оригіналу.

Художній переклад – це процес передачі тексту з однієї мови на іншу з урахуванням не тільки змісту, а й естетичних, стилістичних, культурних аспектів оригіналу. Завдання художнього перекладача полягає в тому, щоб якомога точніше передати не лише значення слів, а й художні особливості тексту, такі як ритм, метафори, стилістичні засоби та настрій. Художній переклад часто застосовується до літературних творів, таких як романи, поезія, п'єси, оповідання тощо.

Тож особливості художнього перекладу полягають у:

- передачі емоцій та атмосфери (перекладач має змогу відтворити атмосферу оригіналу, його емоційне забарвлення, що важливо для збереження авторської інтенції);
- креативності (художній переклад потребує високого рівня творчості, адже перекладач повинен знаходити еквіваленти для культурних реалій, метафор, сленгу або фразеологізмів, які можуть не мати прямого відповідника в цільовій мові);
- збереженні стилю автора (перекладач намагається передати авторський стиль, тематику та тон тексту, які можуть змінюватися через культурні відмінності та мовні бар'єри);
- культурній адаптації (важливо враховувати культурні відмінності, що можуть вплинути на розуміння окремих елементів тексту. Наприклад, традиції, особливості національної мови, гумор чи іронія).

Переваги художнього перекладу полягають у:

- доступності літературних творів різних культур (завдяки художньому перекладу читачі отримують можливість ознайомитися з літературою інших країн та культур, долаючи мовні бар'єри. Це сприяє взаєморозумінню між народами та культурному обміну);
- збереженні та поширенні світової спадщини (переклад літературних шедеврів дозволяє зберегти та передати ідеї, образи й цінності минулих епох сучасним читачам, сприяючи популяризації світової культурної спадщини);
- відтворенні емоційного та естетичного впливу (художній переклад передає не тільки зміст тексту, а й його емоційну глибину, художню красу та стилістичну унікальність, що дозволяє читачам насолоджуватися твором майже так само, як і оригінальною версією);
- поширенні мовного багатства (завдяки художньому перекладу збагачується мова перекладу, оскільки вона адаптує нові образи, терміни, метафори та інші художні засоби, що сприяє її розвитку та модернізації);
- розвитку міжкультурного діалогу (переклад літератури створює міст між культурами, сприяє розумінню чужих традицій, способу мислення і світосприйняття, що підсилює толерантність і взаємну повагу);
- підтримці письменників і літературних традицій (переклад дозволяє авторам стати відомими за межами своєї країни, а їхнім творам – залишатися актуальними для міжнародної аудиторії);
- можливості переосмислення оригіналу (художній переклад часто додає нові відтінки змісту, які можуть бути несподіваними навіть для автора, відкриваючи текст у новому світлі);
- популяризації національної культури: (завдяки художньому перекладу національна література стає доступною для світової спільноти, сприяючи визнанню унікальності культури на міжнародному рівні);
- підвищенні інтересу до вивчення мов (ознайомлення з перекладеними творами може мотивувати читачів вивчати мову оригіналу, щоб краще зрозуміти автора та культурний контекст).

Висновки до розділу 1

Визначено, що в літературному дискурсі вербалізація виступає процесом вираження та перетворення зорових образів в слова, речення, текст. Як виявилось, дослідження вербалізації концепту як наукового явища має не надто давню історію, тому говорити про чітке визначення та використання терміну ми не можемо, адже його семантичний зміст дещо розмитий.

Хоча вербалізацію як поняття досліджувало багато лінгвістів, на сьогодні продовжуються дискусії в питанні вербалізації концепту: одні вчені стверджують, що концепт має невербальний характер, інші ж – обґрунтовують можливість повної вербалізації концепту.

Антивоєнний роман зображує жахи Першої світової війни крізь образи військових. Твори «втраченого покоління» розкривають не тільки фізичні, а й моральні наслідки війни, показуючи, як вона руйнує життя молодих людей, їх почуття та ставлення до світу. Письменники розповідають про солдатів, які воювали на Західному фронті, де ведуться важкі бойові дії між Німеччиною та союзними силами. Головні герої є частиною цього фронту, спочатку натхнені патріотичними ідеями, швидко розуміють, що реальна війна – це не героїзм і слава, а жахливе та безглузде насильство, що приносить лише смерть і стрес.

Доведено, що Е.М. Ремарк основоположник антивоєнної літератури внаслідок розгляду біографічних елементів у його антивоєнних романах. Можемо стверджувати, що автобіографічність роману «На Західному фронті без змін» є очевидною, проте співвідношення «fact» і «fiction» не є достатньо певною для того, щоб повною мірою вважати жанр цього роману автобіографією.

Визначено поняття «адекватний переклад», на підставі чого констатовано, що стилістична сторона перекладу відіграє одну з найважливіших ролей у забезпеченні читацької аудиторії належним еквівалентом художньої літератури. Розглянуто граматичні та лексико-семантичні перекладацькі трансформації, їх види та важливість коректного використання.

Особливу увагу приділено стилістичним прийомам, визначивши, що в художній літературі найчастіше зустрічаються такі стилістичні фігури, як антитеза, гіпербола, епітет, анафора, епіфора, метафора, літота, синекдоха, алітерація, перифраз, асонанс тощо.

Проблема використання перекладацьких трансформацій при відтворенні стилістичних прийомів є однією з не розв'язаних проблем теорії перекладу. Сьогодні ця проблема недостатньо розроблена і потребує уваги дослідників теоретиків, науковців-лінгвістів та практиків.

Ми дійшли до висновку, що вирішальна стратегія перекладача у передачі всіх стилістичних прийомів автора полягає в тому, щоб справити такий же вплив на читача тексту, як це зробив вихідний текст, адже важливо, щоб читач зрозумів думку, яку хотів передати автор та зміг сповна насолодитися емоційністю та багатогранністю стилістичних прийомів.

Тому художній переклад потребує не лише мовних знань, але й глибокого розуміння літератури та культури обох мовних світів, що робить цей процес одночасно складним і творчим, адже потребує перекладати не лише слова, але й ідеї, атмосферу, емоції; використовувати мови та вирази, які найбільш точно передають оригінальну інтенцію автора; зберігати стиль і тон тексту, щоб читач в іншій культурі міг відчувати та зрозуміти текст так, як це робить читач оригіналу.

Художній переклад також сприяє підвищенню інтересу до вивчення мов. Ознайомлення з перекладеними творами може мотивувати читачів вивчати мову оригіналу, щоб краще зрозуміти автора та культурний контекст. Тож, художній переклад є важливим інструментом для збереження літературної спадщини та інтеграції світових культур, що робить його невіддільною частиною світової літературної традиції.

РОЗДІЛ II. ВЕРБАЛІЗАЦІЯ ТА ПЕРЕКЛАДАЦЬКІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ В ЛІТЕРАТУРНОМУ ТЕКСТІ НІМЕЧЧИНИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

2.1. Лексико-фразеологічні одиниці та перекладацькі трансформації вербалізації образу «війни» в німецькій літературі перш. пол. XX століття

Роман «На західному фронті без змін» Е.М. Ремарка – це історія про життя молодих людей, які добровільно записалися до лав військової служби, щоб віддано захищати батьківщину в ході війни, в результаті стали її жертвами. Автор описує сцени під час Першої світової війни, тому роман сповнений негативних емоцій, виражених екзистенціалами провини, болю, страждань та смерті. Назва роману «Im Westen nicht Neues» або «На західному фронті без змін» є символом приреченості, безнадії та відчаю. Автор ніби хоче показати нам, що на війні немає переможців, є тільки ті, хто залишився в живих.

Відомо, що саме художній прозі належить особлива роль у створенні концептів реалій, які є смисловими домінантами твору. З погляду методу концептуального аналізу розкривається сутність названих концептів та визначаються їх основні функції. Художні концепти мають розумову природу, оскільки пов'язані з глибинними особливостями світосприйняття, людської свідомості, і є культурно-історично та етнічно зумовленими.

Варто зазначити, що сучасні дослідження називають концептами багатовимірні, багат шарові утворення, які виступають опорною базою мовних елементів і забезпечують основу для взаєморозуміння між представниками певної лінгвокультури. Аналіз останніх наукових студій експлікує інтерес науковців до образу «війна» у художній картині світу. Про це свідчить наявність монографій і докторських дисертацій О.П. Воробйової [7]; А.М. Приходько [36]; В.В. Іващенко [14].

Антитетичною парою до образу «війна» постає концепт «ворог», зокрема особливості вербалізації цього в романі «На Західному фронті без змін» Е.М. Ремарка. Концепт «ворог» відноситься до основних (базових) концептів, які складають фундамент мови та картини світу. На основі базових концептів відбувається формування інших елементів концептуальної системи людини та її цінностей.

У романі «На Західному фронті без змін» концепт «ворог» та його синонімічні лексеми зустрічаються в описі російських військовополонених у бараках табору: *«Es ist sonderbar, diese unsere **Feinde** so nahe zu sehen. Sie haben Gesichter, die nachdenklich machen, gute Bauerngesichter, breite Stirnen, breite Nasen, breite Lippen, breite Hände, wolliges Haar. Man müßte sie zum Pflügen und Mähen und Apfelpflücken verwenden. Sie sehen noch gutmütiger aus als unsere Bauern in Friesland»* [54, с. 129]. «Як дивно бачити наших **ворогів** зблизька. Їхні обличчя примушують нас замислюватись, добрі селянські обличчя – з великим чолом, великим носом, великими губами; в них великі руки та чуби наче з вовни. Нехай би ці люди орали землю, мололи зерно, збирали яблука. На вигляд вони ще лагідніші, ніж наші фрісландські селяни» [39, с. 131]. Вибір автором даного концепту є виправданим, доречним і таким, що не викликає заперечень, оскільки росіяни – противники Німеччини, на боці якої веде боротьбу головний герой роману. Тобто концепт «ворог» використовується у прямому значенні цього слова і не потребує художньої метафоризації, як і асоціативної семантизації.

В художніх творах «втраченого покоління» наявні такі компоненти концепту «ворог»: ворог – вчорашній наставник, ворог – війна, ворог – держава, яка відправляє людей на війну, ворог – страх, ворог – смерть, ворог – хвороба, ворог – страждання, ворог – наказ.

Ворог – вчорашній наставник. У такому співвідношенні «наставник» перебуває у периферії концепту «ворог», оскільки наставник вербалізує асоціативно образну репрезентацію ворога. Категорія «ворог – наставник» є амбівалентною, оскільки насамперед розкриває конкретний образ Канторека –

вихователя, котрий відправив весь клас, включаючи головного героя Пауля Боймера, до окружного військового управління, де вони записалися добровольцями на війну: *«Diese **Erzieher** haben ihr Gefühl so oft in der Westentasche parat; sie geben es ja auch stundenweise aus. Doch darüber machten wir uns damals noch keine Gedanken»* [54, с. 16]. *«Такі **вихователі** найчастіше тримають свої почуття напохваті десь у жилетній кишеньці й виказують їх саме тоді, коли їм треба. Але в той час нам це ще не спадало на думку»* [39, с. 17].

Спочатку головний герой без жодних сумнівів довіряє своєму вихователю та записується за його настановою добровольцем на війну. Проте згодом у чоловіка виникають лише негативні асоціації щодо свого наставника, зумовлені розумінням того, що таке справжня війна, війна без прикрас у вигляді доблесті, відзнак та героїзму. Відтак образ Канторека накладається на всіх ораторів, які закликають до війни, вбивств, згвалтувань та смертей. *«Man kann Kantorek natürlich nicht damit in Zusammenhang bringen; – wo bliebe die Welt sonst, wenn man das schon Schuld nennen wollte. Es gab ja Tausende von Kantoreks, die alle überzeugt waren, auf eine für sie bequeme Weise das Beste zu tun»* [54, с. 17]; *«Звісно, Канторека в цьому звинуватити не можна, – що б воно було у світі, якби за таке звинувачували. Адже таких Кантореків – тисячі, і всі вони переконані, що чинять якнайкраще та ще й у зручний для себе спосіб. Але ми саме в цьому і вбачаємо їхнє банкрутство»* [39, с. 18].

Герой зауважує, що таких наставників – тисячі. Тисячі людей, які думають, що стоять на стороні добра та захищають себе та свою батьківщину, проте згодом виявляється, що стояли на стороні справжнього, непохитного зла: *Während sie noch schrieben und redeten, sahen wir Lazarette und Sterbende; – während sie den Dienst am Staate als das Größte bezeichneten, wußten wir bereits, daß die Todesangst stärker ist. Wir wurden darum keine Meuterer, keine Deserteure, keine Feiglinge – alle diese Ausdrücke waren ihnen ja so leicht zur Hand -, wir liebten unsere Heimat genauso wie sie, und wir gingen bei jedem Angriff mutig vor; – aber wir unterschieden jetzt, wir hatten mit einem Male sehen gelernt. Und*

wir sahen, daß nichts von ihrer Welt übrig blieb [54, с. 17]. «Поки вони й далі писали та виголошували промови, ми бачили лазарети й тих, що там помирали; поки нас запевняли, що служити державі — найвищий обов'язок людини, ми вже переконалися: страх смерті дужчий за все. **Ми любили батьківщину так само як і вони, і мужньо йшли в атаку; але тепер ми навчилися розуміти, навчилися раптом бачити.** Несподівано ми опинилися в жахливій самотності — і мусили самі давати собі раду» [39, с. 19].

Насправді головний герой не називає в поняттєвому аспекті Канторєка ворогом, але описово автор дає зрозуміти, що це справжнісінький ворог, і навіть можливо, більш небезпечний, ніж противник на полі бою. Не варто забувати, що йдеться про антивоєнний роман, який заперечує війну, загибель та знищення людей. Пауль Боймер розуміє, що таких, як Канторек багато, власне, занурюючись у хроніки війни приходить усвідомлення, що держава — теж ворог, оскільки саме держава через пропаганду, заготовлені промови та маніфести нав'язує вчорашнім випускникам школи криваву війну.

Схожим компонентом виступає **концепт ворог — наказ**. «*Ein Befehl hat diese stillen Gestalten zu unsern Feinden gemacht; ein Befehl könnte sie in unsere Freunde verwandeln. An irgendeinem Tisch wird ein Schriftstück von einigen Leuten unterzeichnet, die keiner von uns kennt, und jahrelang ist unser höchstes Ziel das, worauf sonst die Verachtung der Welt und ihre höchste Strafe ruht*» [54, с. 132]. «**Чийсь наказ перетворив ці тихі постаті в наших ворогів; інший наказ міг би перетворити їх у наших друзів.** Якись люди, що їх ніхто з нас не знає, сіли десь за стіл і підписали угоду, і ось уже кілька років нашою найвищою метою стало те, що звичайно все людство вважає ганьбою і за що найтяжче карає» [39, с. 133].

Головний герой розкриває причинно-наслідковий зв'язок. Адже причина усіх воєн переважно полягає в тому, що хтось віддає наказ переслідуючи власні інтереси. Наказ, який, можливо, нікого не задовольняє, але який усі повинні так чи інакше виконувати. «*Er versuchte es noch einmal in den Sturzäckern mit Hinlegen und Sprung auf, marsch, marsch. Wir befolgten zwar jeden Befehl; denn*

Befehl ist Befehl, er muß ausgeführt werden» [54, с. 25]. «Він спробував був іще раз поганяти нас на полі, вигукуючи: «Лягти!», «Встати, бігом марш!» Ми слухняно все робили, бо **наказ є наказ**, його треба виконувати» [39, с. 26]. Герой ніби протистоїть цій системі, але водночас продовжує брати участь у війні та виконує накази, навіть якщо вони суперечать його моральним цінностям. Адже він просто солдат і не має права на власну думку в ході цієї війни. І таких солдатів тисячі.

Наступним розглянемо **концепт ворог – смерть**. Звичайно, тема смерті фігурує в романі та розкривається з різних сторін. «*Eine Operation nach der andern, seit morgens fünf Uhr – doll, sage ich dir, heute allein wieder sechzehn Abgänge – deiner ist der siebzehnte. Zwanzig werden sicher noch voll.....*» [54, с. 29]. «Операція за операцією, з п'ятої ранку, я тобі кажу — щось страшне, тільки за сьогоднішній день шістнадцятеро **померло**, твій буде сімнадцятий. Сьогодні напевне дійде до двадцяти.....» [39, с. 31]. Смерть для молодого хлопця здається чимось протиприродним, абсурдним, страшним, адже смерть заперечує життя.

При цьому автор реалістично описує смерть не тільки людей, а й тварин. Наприклад, так автор зображує картину з пораненими кіньми: «*Ich habe noch nie Pferde schreien gehört und kann es kaum glauben. Es ist der Jammer der Welt, es ist die gemarterte Kreatur, ein wilder, grauenvoller Schmerz, der da stöhnt. Wir sind bleich. Detering richtet sich auf.*»Schinder, Schinder! Schießt sie doch ab!» [54, с. 46]. «Я зроду не чув, як кричать **коні**, і мені щось не віриться. То стогне весь світ, стогне знівечене єство від дикого, шаленого болю. Ми бліднемо. Детерінг підводиться і кричить: Гицелі чортові! Та пристрельте ж їх!» [39, с. 48].

Згодом коні гинуть, а поранених пристрілюють. Детердинг – селянин, який любить працювати із землею та тваринами, схвильовано реагує на побачену картину: «*Das sage ich euch, es ist die allergrößte Gemeinheit, daß Tiere im Krieg sind!*» [54, с. 47]. «Ось що я вам скажу: гнати **тварину** на війну — то є найбільша підлота!» [39, с. 50].

Отже, смерть навряд чи можна віднести до ядра концепту «ворог», оскільки, якщо нейтрально дивитися на поняття «смерть», воно не є найбільш актуальною асоціацією для концепту «ворог». Але якщо співвіднести подібну поняттєво-концептуальну систему з жанром антивоєнного роману, субстантив смерть виразно асоціюється з концептом ворог.

Концепту ворог – страх – це природний внутрішній стан, який відчуває кожна людина перебуваючи на війні. Це почуття є неминучим як для досвідчених солдатів, так і для новобранців. Насамперед найгостріше почуття, яке відчувають солдати на війні – це страх смерті. Страх наступає раптово. Він не дає солдатам набрати повні груди повітря, щоб відчути щось інше окрім нього. *«Neben uns liegt ein verängstigter Rekrut, ein Flachskopf. Er hat das Gesicht in die Hände gepreßt. Sein Helm ist weggepurzelt. Ich fische ihn heran und will ihn auf seinen Schädel stülpen. Er sieht auf, stößt den Helm fort und kriecht wie ein Kind mit dem Kopf unter meinen Arm, dicht an meine Brust. Die schmalen Schultern zucken....»* [54, с. 45]. *«Поряд із нами лежить **настраханий** новобранець із лялим чубом. Він затулив руками обличчя, каска його впала і відкотилася. Я беру її й хочу насунути йому на голову. Та він підводить очі, відштовхує каску і, наче дитина, лізе головою під мою руку, тулиться мені до грудей. Його вузькі плечі тремтять....»* [39, с. 47].

У цьому контексті картини світу солдата страх повністю ототожнюється з ворогом, страх сковує солдата, він не дозволяє йому просуватися вперед і атакувати, інколи ж і зовсім стає причиною загибелі. Його неможливо позбутися, з ним неможливо нормально співіснувати. Він просто є і він – зжирає зсередини. Ми можемо стверджувати, що поняття «страх» виступає ядром у зоні концепту «ворог».

Концепт ворог – хвороба. Ще один невидимий ворог, який підло забирає життя солдатів на війні, – це хвороба. Нарівні зі снарядами, мінами, шквальним вогнем, газами, артилерією, танками, кулеметами солдатів просто косить дизентерія, грип, тиф, туберкульоз. *«Wir sind es teilweise schon gewohnt, der Krieg ist eine **Todesursache** wie Krebs und Tuberkulose, wie Grippe und Ruhr. Die*

*Todesfälle sind nur viel häufiger, verschiedenartiger und grausamer» [54, с. 180]. «Ми вже трохи звикли до цього, війна – це наче **смертельна хвороба**, як рак і сухоти, як грип і дизентерія. Тільки смерть з'являється тут набагато частіше, у різноманітних виглядах, і вона – куди жахливіша» [39, с. 182]. Будь-яка хвороба забирає життя повільно, тихо, а головне – неминуче, а смерть з'являється все частіше і в різних виглядах. Адже на війні мало кому пощастило вилікуватися від поранення снарядом або дизентерії чи грипу.*

Концепт ворог – страждання, де останнє вбиває в людині всяке бажання жити. На війні страждання бентежать солдатів мало не постійно. В романі Ремарка герої страждають через нестерпний біль, втрату побратима, через тугу за рідними та через бажання повернутися у звичайне життя. Майже на кожному кроці ми бачимо смерть, розчарування, біль та страждання.

*«Ihr Leben ist namenlos und ohne Schuld; – wüßte ich mehr von ihnen, wie sie heißen, wie sie leben, was sie erwarten, was sie bedrückt, so hätte meine Erschütterung ein Ziel und könnte zu Mitleid werden. Jetzt aber empfinde ich hinter ihnen nur **den Schmerz der Kreatur**, die furchtbare Schwermut des Lebens und die Erbarmungslosigkeit der Menschen» [54, с. 132]. «Ці безіменні люди ні в чому не винні; коли б знав про них більше – як їх звати, де вони живуть, чого сподіваються, що їх пригнічує, – тоді моє збентеження якось визначилося б і могло б перейти у співчуття. А тепер я бачу в них тільки **страждання живого тіла**, жахливу тугу та безжальність людей» [39, с. 133]. Свого часу Ремарк писав про війну так: «Можливо, війни трапляються знову й знову лише тому, що одні ніколи не можуть до кінця відчувати страждання інших» [35].*

Концепт ворог – війна. Мета творців антивоєнного роману – не тільки показати все зло, антилюдяність, протиприродність війни, а й запобігти, вберегти наступні покоління від воєн та великомасштабних конфліктів. Адже наслідком війни може бути не лише втрата товариша, зруйнований будинок, матеріальна шкода, а й знівечені долі та власна смерть.

Всього лексема «der Krieg» (війна) зустрічається в романі 38 разів, дієслово «kriegen» (воювати) у формі інфінітива зустрічається 2 рази, дієслово

«kämpfen», яке також означає «воювати», «завойовувати» зустрічається реципієнту 4 рази.

У романі Ремарка саме війна приводить Боймера та його друзів до внутрішньої порожнечі, непотрібності своїй країні, якій раніше хотів служити та яку сам пішов боронити, до тотальної самотності, конфлікту зі своїми переконаннями та своїм «я». *«Ich bin jung, ich bin zwanzig Jahre alt; aber ich kenne vom Leben nichts anderes als die Verzweiflung, den Tod, die Angst und die Verkettung sinnlosester Oberflächlichkeit mit einem Abgrund des Leidens. Ich sehe, daß Völker gegeneinandergetrieben werden und sich schweigend, unwissend, töricht, gehorsam, unschuldig töten»* [54, с. 177]. *«Я молодий, мені двадцять років, але в житті я бачив тільки відчай, смерть, жах та поєднання безглуздої легковажності з неймовірними муками. Я бачу, що хтось нацьковує народ на народ, і люди **вбивають** – мовчки, слухняно»* [39, с. 178]. Словами героя автор хотів донести головну думку роману, а саме те, що війна – це безглузда, безжалісна, страшна річ. Вона не несе нічого хорошого. Війна тільки руйнує життя людей і все навколо. Війна змушує простих громадян проливати кров за інтереси людей, які просто віддають накази.

Центральною темою роману «На західному фронті без змін» Еріха Марії Ремарка є не тільки дружба та стан героїв, а й зображення справжньої війни без прикрас та її згубний вплив на життя людини. Автор описує сцени під час Першої світової війни, тому роман сповнений негативних емоцій, провини, болю та страху смерті.

Всього лексема «der Krieg» (війна) зустрічається в романі 38 разів, дієслово «kriegen» (воювати) у формі інфінітива зустрічається 2 рази, дієслово «kämpfen», яке також означає «воювати», «завойовувати» зустрічається нам 4 рази. В першій особі однини дієслово «kämpfe» (воюю) зустрічається 2 рази.

Похідні від цього слова також стосуються базового рівня концепту. Щодо похідних від слова «війна» в романі можемо виділити наступні:

Іменники:

der Stellungskrieg – окопна війна;

das Kriegsende – кінець війни, закінчення війни;
 der Laussekrieg – воша війни;
 das Kriegsgericht – військовий трибунал;
 die Kriegszeitungen – воєнні газети, газети про війну;
 die Kriegsgerichtsräte – воєнні судді, військово-польові судді;
 das Kriegsverdienstkreuz – медаль за бойові заслуги;
 die Weltkriege – Світові війни;
 die Kriegsbegeisterung – захоплення війною;

В романі зустрічається багато похідних дієслів:

Wegkriegen – йти геть, забиратися;
 Leerkriegen – спорожніти, стати пустим;
 Kleinkriegen – зламати(ся), здати(ся), зруйнувати(ся) ;
 Loszukriegen – звільнити, вийти, вийняти, дістати;

Kleinkriegen – роздавити, зруйнувати, розійтися, поставити на коліна, збити;
*«Ich suchte allmählich auch im Kniebeugen meinen Meister; – wir haben gezittert, wenn wir nur seine Stimme hörten, aber **kleingekriegt** hat uns dieses wildgewordene Postpferd nicht»* [54, с. 25]. *«Згодом натренувався і я присідати, наче спортсмен; ми тремтіли від самого Гіммельштосового голосу, але **поставити нас на коліна** цей скажений поштовий огир не зміг»* [39, с. 26].

В минулому часі Perfekt були вжиті наступні дієслова:

Herausgekriegt – дізнався, здогадався, вияснив;
 Gekriegt – воював, завоював, брав участь у війні;
 Abgekriegt – отримав, здобув, настиг.

Прикметників похідних від слова «krieg» виявлено не було. Проте можемо виділити наступний прикметник: militärisch – військовий, воєнний, армійський.

*«Wir wurden zehn Wochen **militärisch** ausgebildet und in dieser Zeit entscheidender umgestaltet als in zehn Jahren Schulzeit»* [54, с. 23]. *«Протягом десяти тижнів ми проходили **військове** навчання, і за цей час нас перевиховали дужче, ніж за десять років у школі»* [39, с. 24]. Тож можемо зазначити, що

лексема «Krieg» має безліч похідних іменників та дієслів, які автор використовував у своєму тексті.

В антивоєнних романах особливої уваги автори надають саме емоціям та почуттям героїв. У своєму романі Ремарк описує життя людей під час війни, такий період для населення був дуже складним. Щоб передати всю глибину людських почуттів, автор використовував такі емоції, як страх, гнів, злість, розпач, жаль та інші. Такі емоції допомагають краще зрозуміти, що відчували люди в той час і викликають довіру до автора у читача (див. табл. 1.1.)

Складно не погодитись з тим, що найперша емоція, яку відчуває людина перебуваючи на війні – це страх. Як зазначалося раніше, саме ця емоція фігурує в романі Е.М. Ремарка «На західному фронті без змін» та будує основу твору. Страх ототожнюється зі словом «війна», є ядром номінативного поля концепту «війна». Розглянемо приклади використання цієї лексики в тексті досліджуваного роману: «*Hinter uns schlägt es ein. Ein paar Rekruten fahren erschreckt auf. Nach ein paar Minuten funkt es wieder herüber, näher als vorher. Kat klopft seine Pfeife aus*» [54, с. 46]. «Позаду нас вибухає снаряд. Новобранці злякано схоплюються. За кілька хвилин знову вибухає, тепер уже ближче» [39, с. 47].

Варто звернути увагу, що сцени бойових дій автор найчастіше описує як явище страшне, жахливе та неприємне. В кожній подібній сцені немає нічого героїчного та доблесного, тільки страх та все, що з ним пов'язано: «*Das Blut unter meiner Haut bringt Furcht und Unruhe herauf in meine Gedanken. Sie werden schwach und zittern, sie wollen Wärme und Leben*» [54, с. 87]. «Кров, що струмує в мене під шкірою, вносить у мої думки **страх і неспокій**. Думки слабнуть і тремтять, вони прагнуть тепла й життя» [39, с. 88].

Іменник «die Angst», який перекладаємо як «страх» фігурує в романі 11 разів. Дієслово «sich ängstigen», що означає «боятися», можна знайти 1 раз. Прикметник «angstvoll» – «страшний»; «переляканий» зустрічається в тексті 4 рази. Прикметник «ängstlich», що означає «наляканий»; «боягузливий» зустрічається в тексті 3 рази.

«Sie geben sich sehr scheu und **ängstlich**, dabei haben die meisten Barte und sind groß; dadurch wirken sie wie verprügelte Bernhardiner» [54, с. 130]. «Поводяться вони **боязко, полохливо**; усі вони високі на зріст, здебільшого бородані і чимось скидаються на побитих смирних сенбернарів» [39, с. 130].

Синонімом слова «die Angst» є іменник «die Furcht», яке означає почуття страху перед обличчям, загрози та небезпеки [42]. Цю лексему та похідні від неї слова ми зустрічали 41 раз. Іменник «die Furcht» зустрічається нам 6 разів: «Meine **Furcht** war unbegründet. Der Name verwirrt mich nicht mehr. Der Anfall vergeht» [54, с. 152]. «Мій **страх** був безпідставний. Його ім'я мене вже не бентежить. Напад жаху минув» [39, с. 153].

В романі було висвітлено декілька прикметників похідних від слова «Die Furcht», розглянемо їх далі.

Furchtbar – жахливий, страшний: «Das Schreien dauert an. Es sind keine Menschen, sie können nicht so **furchtbar** schreien» [54, с. 47]. «Крик не замовкає. Але то кричать не люди, вони не можуть так **жахливо** кричати» [39, с. 48].

Fürchterlich – грізний, жахливий, жорстокий: «Es klirrt metallisch und **fürchterlich**, die Wände wackeln, Gewehre, Helme, Erde, Dreck und Staub fliegen» [54, с. 79]. «Лунає якийсь металевий, **жахливий** скрегіт, стіни хитаються, гвинтівки, каски, земля, болото й курява здіймаються вгору» [39, с. 80].

Крім прикметників можемо зустріти дієслово похідне від іменника «Die Furcht» в формі інфінітива.

Fürchten – боятися, жахатися, злякатися: «Wir Deutsche **fürchten** Gott, sonst niemand in der Welt» [54, с. 63]. «Ми, німці, **боїмося** самого тільки бога і більше нікого на світі» [39, с. 64].

Важко уявити антивоєнний роман без надання автором емоції гніву та люті головним героям. Ці почуття в романі Ремарка використовуються доволі часто, тож слово «гнів» вважаємо ядром номінативного поля концепту «війна».

Іменник «die Wut», який означає «гнів», «лють» зустрічається в романі 6 разів. «Uns ist dabei wohl jeder Kasernenhofschliff zuteil geworden, der möglich

*war, und oft haben wir vor **Wut** geheult»* [54, с. 26]. «Тож ми скуштували, певне, всіх можливих видів казарменої муштри і не раз аж ревли з **люмі**» [39, с. 27].

Прикметник «tollwütigen» – «скажений»; «розгніваний» зустрічається в тексті 1 раз. «*Dann hat es wieder den trüben Glanz wie bei einem **tollwütigen** Hund, er schweigt und drängt mich fort»* [54, с. 78]. «*A тоді в них знову з'являється тьмянний блиск, як у скаженого собаки. Він мовчки відштовхує мене»* [39, с. 79].

В романі доволі часто можна зустріти дієслово «wütend werden» (ставати злим, злитися). Розглянемо приклади нижче. «*Himmel und Erde, es schwillt unermesslich an – Detering **wird wütend** und brüllt: «Erschießt sie, erschießt sie doch, verflucht noch mal!»»* [54, с. 48]. «...невидимий, примарний, він скрізь, між небом і землею, і дедалі гучнішає. Детерінг **скажено горлає**: – Застрельте їх, застрельте, кляті душі!» [39, с. 49].

Зауважимо, що концепт «гнів» найчастіше зустрічається в романі саме при використанні прямої мови, адже показує емоційний стан героя та додає потрібного забарвлення висловлюванню. «*Albert stöhnt. Ich **werde wütend** und rufe: «Ruhe da draußen!»* [54, с. 169]. «*Альберт стогне. Я спалахую з гніву і кричу: – Та замовкніть там нарешті!»* [39, с. 170].

Проте не тільки страх та злість можна віднести до номінативного поля концепту «війна». Зазвичай в кожному антивоєнному романі герой також відчуває відчай, тривогу та тугу за звичним життям. Не винятком став і досліджуваний нами роман «На західному фронті без змін».

Лексема «Schwermut» (туга), яку теж вважаємо ядром номінативного поля концепту «війна», зустрічається в романі 5 разів. «*Jetzt aber empfinde ich hinter ihnen nur den Schmerz der Kreatur, die furchtbare **Schwermut** des Lebens und die Erbarmungslosigkeit der Menschen»* [54, с. 132]. «*А тепер я бачу в них тільки страждання живого тіла, жахливу тугу та безжальність людей»* [39, с. 133].

Похідний прикметник «schwermütig», що означає «сумний»; «журливий»; «засмучений» зустрічається нам 2 рази. «*Was wir wissen, ist vorläufig nur, daß wir auf eine sonderbare und **schwermütige** Weise verroht sind, obschon wir nicht einmal*

oft mehr traurig werden» [54, с. 23]. «Тим часом ми збагнули тільки, що якось дивно й **журливо** зашкарубли, зате тепер ми вже не часто сумуємо» [39, с. 23].

Розглянемо іменник «die Verzweiflung», який перекладаємо як «розпач»; «відчай», в романі він зустрічається 6 разів. «*Es ist der Ausbruch der **Wut** und der **Verzweiflung** vieler Stunden, der sich entlädt. Die Gesichter sind verzerrt, die Arme schlagen, die Tiere quietschen, es fällt schwer, daß wir aufhören, fast hätte einer den anderen angefallen*» [54, с. 77]. «Це вибух **люті** та **розпачу**, що накопилися за багато годин. Обличчя лихі, перекривлені, руки б'ють, пацюки вискають, ми вже не можемо спинитися, здається, от-от кинемося один на одного» [39, с. 78].

Похідний прикметник «verzweifelt» – «відчайдушний»; «зневірений» зустрічається в тексті 8 разів. «*Mit einemmal scheint mir alles aussichtslos und **verzweifelt***» [54, с. 65]. «Цієї миті все здається мені безнадійним, **розпач** **огортає мене**» [39, с. 65].

Прислівник «verzweifelt», який перекладаємо як «розпачливо»; «відчайдушно» зустрічається 3 рази. «*Nach einiger Zeit beginnt das Kind zu plärren, obschon Albert es **verzweifelt** hin und her schwenkt*» [54, с. 179]. «Та незабаром дитина починає плакати, дарма що Альберт **розпачливо** гойдає її на руках» [39, с. 180].

Тож, в романі «На західному фронті без змін» Е. М. Ремарка автор влучно передає образ «війни», оскільки існує багато лексичних засобів, які вербалізують його. Периферія цього концепту включає такі слова, як «страх», «побоювання», «тривога», «гнів», «лють», «меланхолія», «відчай», «розчарування», що експлікує складні аспекти людського буття. Через цей образ література ставить важливі питання, які торкаються всіх: про сенс життя, неминучість кінця і те, що залишається після нас.

2.2. Лексичні одиниці та перекладацькі трансформації вербалізації образу «війни» в німецькій літературі перш. пол. XX століття

Зазвичай, перекладач використовує лексичні трансформації в тому випадку, коли дослівний переклад не може вдало передати сенс закладений автором. За В. Коптіловим лексична трансформація полягає у відступі від прямих словникових відповідників та передбачає вибір варіанту перекладу слова з ряду синонімів, передусім відповідника, що найбільше розкриє суть оригіналу в мові перекладу [20]. В нашому дослідженні ми розглянемо такі лексичні трансформації як наближений переклад (лексична заміна), модуляція, транскодування, конкретизація та генералізація.

Наближений переклад (лексична заміна) – це тип перекладу, який не передає текст оригіналу дослівно, але зберігає основний зміст, ідею, чи функцію тексту, адаптуючи його до мовних, культурних або стилістичних особливостей мови перекладу.

Основними характеристиками наближеного перекладу є:

- передача змісту, а не форми (замість точного відтворення слів і структури перекладач зосереджується на передачі сенсу, який буде зрозумілим і доречним для читача іншою мовою);
- адаптація до культурних реалій (наближений переклад враховує культурні та мовні особливості, тому текст може бути змінений, щоб відповідати очікуванням аудиторії);
- застосування у випадках відсутності точних відповідників (коли в мові перекладу немає точного аналога або слово має інші конотації, перекладач використовує наближений еквівалент).

Наближений переклад найчастіше використовується в художньому стилі. У літературі, поезії або прозі, де важливо передати емоції, стиль і атмосферу, а не буквальне значення. Його переваги полягають у збереженні природності мови (текст звучить зрозуміло і природно для носіїв мови перекладу); в емоційному впливі та адаптації до аудиторії. Недоліками ж наближеного

перекладу є втрата точності (може бути ризик неточної передачі деяких деталей чи нюансів), суб'єктивність перекладача (переклад залежить від особистого розуміння та інтерпретації перекладача), різні інтерпретації (один і той самий текст може бути перекладений по-різному різними перекладачами).

Наближений переклад є ефективним методом у багатьох сферах, де важлива передача змісту та культурної релевантності. Його основна мета – донести головну ідею оригіналу, роблячи текст зрозумілим і природним для читача іншою мовою.

Цей метод використовується для більш вдалої передачі інформації, сенс речення при цьому повноцінно зберігається. «*Aber das Feuer ist **stärker** als alles andere. Es vernichtet die Besinnung, ich krieche nur noch **tiefer** unter den Sarg, er soll mich **schützen**, und **wenn** der Tod selber in ihm liegt*» [54, с. 17]. «Але вогонь **дужчий** за все. Він пересилює свідомість, я залізаю ще **далі** під труну, нехай вона **боронить** мене, **дарма** що в ній лежить сама смерть» [39, с. 18].

В цих реченнях можемо спостерігати, як прикметник *stärker* (сильніший) перекладач передає як «дужчий». Прислівник «*tiefer*» (глибше) перетворено на «далі». Для дієслова «*schützen*» (захищати) було використано еквівалент «боронити», який можна вважати українським діалектизмом. Німецьке «*wenn*» (коли) перекладач передає як «дарма» логічно закінчуючи речення.

В наступному прикладі розглянемо опис сцени бойових дій та застосування лексичної заміни. «*Der dumpfe Knall der **Gasgranaten** mischt sich in das Krachen der **Explosivgeschosse!***» [54, с. 50], «Глухі виляски **хімічних снарядів** зливаються з **гуркотом вибухів!**» [39, с. 52].

Застосувавши метод лексичної заміни іменник «*Gasgranaten*» (газові гранати) було перекладено як «хімічні снаряди». На нашу думку, метод калькування більш вдало міг би передати значення. Іменник «*Explosivgeschosse*» (розривні снаряди) було відтворено як «гуркіт вибухів». В цьому випадку слово «гуркіт» можна віднести до діалектизму, адже це слово притаманне нашій культурі. В цьому реченні параметри емоційно-оцінкової та естетичної інформації – дотримані, а значить – лексична заміна підібрана вдало.

Наступним методом розглянемо **модуляцію**. За допомогою модуляції значення слова виводиться логічно згідно з контекстом. Найчастіше значення співвіднесених слів в оригіналі та перекладі пов'язані причинно-наслідковими відносинами. За допомогою модуляції перекладач найчастіше додає обставини місця та часу. Не винятком є і заміни займенників іменниками, які згадувалися в попередніх реченнях. За своїми властивостями модуляція схожа з конкретизацією, проте ці методи не є тотожними.

Модуляція в перекладі – це метод, який передбачає зміну способу вираження певної думки, збереження її змісту, але з використанням іншої мовної або стилістичної форми. Вона застосовується тоді, коли буквальний переклад виглядає незграбним, неприродним або не передає суті оригіналу.

Основні характеристики модуляції є:

- зміна перспективи (змінюється ракурс подачі інформації або підхід до вираження думки);
- зміна категорії думки (перекладач адаптує категорії часу, простору, причинно-наслідкових зв'язків тощо);
- інша форма, той самий сенс (текст перекладається так, щоб передати значення, але іншими словами або граматичними конструкціями).

Модуляція використовується для уникнення буквального перекладу, який може звучати незграбно, незрозуміло або занадто дослівно, адаптації до культурних особливостей мови перекладу та досягнення стилістичної природності тексту. Модуляція буває обов'язковою (використовується тоді, коли буквальний переклад неможливий через відмінності мовних систем) та вільною (застосовується тоді, коли перекладач прагне зробити текст більш природним або стильним).

Її переваги позиціюються природністю тексту (переклад звучить плавно й органічно), культурною релевантністю (текст відповідає мовним та культурним особливостям аудиторії), збереженням змісту (навіть зі зміною форми суть повідомлення залишається тією ж). Недоліком модуляції є ризик втрати стилю оригіналу (надмірне використання модуляції може спотворити авторський

стиль) та суб'єктивність перекладу (переклад залежить від інтерпретації перекладача.

Модуляція – це потужний інструмент перекладача, який допомагає зробити текст перекладу зрозумілим, природним і стилістично доречним, адаптуючи його до норм мови перекладу. Однак, використовуючи цей прийом, важливо зберігати баланс між творчістю та точністю.

Розглянемо використання модуляції на художніх прикладах. *«Doch der Kopf versucht sich zu heben, das Stöhnen wird einen Moment stärker, dann sinkt die Stirn wieder zurück»* [54, с. 147]. *«Проте він силується підвести голову, на якусь мить стогін стає голосніший, та потім голова знову падає на руку»* [39, с. 148]. В цьому реченні перекладач доцільно додає обставину місця «на руку», адже вважає, що речення потребувало цього доповнення згідно з контекстом. Такі додавання не перешкоджають розумінню тексту, тож вважаються допустимими, адже на зміст вони не впливають.

«Wir folgen neugierig. Er führt uns zu einer Tonne neben seinem Strohsack. Sie ist tatsächlich halb voll weißer Bohnen mit Rindfleisch» [54, с. 32]. *«З цікавості ми йдемо за ним. Він підводить нас до діжечки біля його матраца. Діжечка й справді наполовину повна квасолі з м'ясом»* [39, с. 32]. В цьому випадку ми також спостерігаємо логічне доповнення «за ним». В німецькій мові дієслово «folgen» означає «іти за кимось», тож в оригіналі додавання обставини місця не мало сенсу. В реченні також помічаємо використання модуляції. Займенник «sie» перекладач логічно трактує як «діжечка».

Перекладач знайшов не зовсім влучний еквівалент до німецького іменника «Tonne» (дослівно: урна для сміття; бочка). На нашу думку, слово «діжечка» не зовсім підходить до контексту. Таку ж лексичну заміну ми прослідковуємо в наступному іменнику «Strohsack» (дослівно: солом'яний мішок), він був замінений словом «матрац». Перекладач хотів пом'якшити речення, проте контекст цього пом'якшення не вимагав, тож більш вдалим було б застосування методу дослівного перекладу. Таким чином можемо зробити

висновок, що підбір еквівалентів перекладачем не завжди може бути логічним та вдалим.

Транскодування – це буквене або звукове відтворення лексичної одиниці оригіналу за допомогою алфавіту цільової мови. При перекладі цей спосіб використовується, коли звукова або графічна форма слова вихідної мови може передаватися засобами абетки мови. Слова чи вислови з мови-джерела передаються в мові перекладу шляхом точного відтворення їхньої форми (звукової або графічної) без глибокого аналізу чи адаптації змісту. Це часто застосовується для передачі власних назв, термінів, реалій або інших елементів, які не мають точних відповідників у мові перекладу

Основними характеристиками транскодування:

- пряма передача форми (використовується звукове або графічне відтворення слова з оригіналу)
- збереження оригінального вигляду (у випадку транскрипції, слово адаптується до звукової системи мови перекладу);
- мінімальна адаптація змісту (основний акцент робиться на формі, а не на значенні).

Види транскодування:

- транслітерація – передача літер оригінального слова графічними еквівалентами в мові перекладу;
- транскрипція – передача звучання слова з мови-джерела засобами мови перекладу;
- калька – дослівний переклад елементів слова або словосполучення:

Транскодування застосовують під час передачі власних назв, наукової та технічної термінології (для передачі термінів, які не мають усталених відповідників у мові перекладу), культурно-специфічні реалії (термінологія, яка не має аналогів у мові перекладу).

Переваги транскодування полягають у швидкості та простоті перекладу (транскодування дозволяє швидко перекласти слова без глибокої адаптації), його унікальності (елементи культури або мови-джерела залишаються

впізнаваними в перекладі) та універсальності (допомагає уникнути втрати змісту в ситуаціях, коли прямий еквівалент у мові перекладу відсутній).

Недоліками транскодування є незрозумілість для аудиторії (без додаткових пояснень читач може не зрозуміти значення транскодованого терміну); порушення стилістичної єдності (занадто часте використання транскодування може зробити текст складним для сприйняття); ризик втрати локалізації (в деяких випадках транскодування може не враховувати культурні особливості мови перекладу).

Транскодування є важливим інструментом перекладача, особливо в технічних або культурних текстах. Однак воно повинно використовуватися обережно, щоб уникнути втрати доступності тексту для цільової аудиторії.

В досліджуваному нами романі можемо виділити наступні приклади транскодування: *«Eine Glocke dröhnt zwischen die Explosionen, **Gongs**, Metallklappern künden überallhin – **Gas** – **Gas** – **Gaas**»* [54, с. 49]. *«Між розривами чути, як гуде дзвін; **гонги** й металеві тріскачки теж сповіщають навсібіч: **«Гази, гази, га-а-аз-и!»*** [39, с. 52].

Спостерігаємо відтворення німецьких іменників в перекладі методом транскодування. Проте на нашу думку, перекладач лексично міг замінити іменник «Gas» на «отрута» чи «яд», адже в реченні йдеться саме про отруйні речовини, які використовували солдати на війні, а іменник «газ» є ширшим поняттям, сенс якого читачу треба розкрити самому.

Розглянемо приклад використання транскодування в реченні, де головний герой в пошуках їжі натрапив на великого та злого собаку, який ледве не напав на нього. *«Ein Hund. Ich blicke zur Seite; da schnappt er schon nach meinem Halse. Sofort liege ich still und ziehe vor allem das Kinn an den Kragen. Es ist eine **Dogg**»* [54, с. 69]. *«Собака! Дивлюсь, а він уже наміряється вчепитися мені в горлянку. Миттю я завмираю і мерцій втягую підборіддя в комір. **Це дог**»* [39, с. 69].

Іменник «die Dogg» (порода собаки) перекладач передає за допомогою транскодування «дог», проте на мою думку, більш вдалим могло б бути слово «мастиф», адже в українській мові ця порода собак відома саме як мастиф, а

«дог» використовується значно рідше. Проте на контекст це не вплинуло, тож транскодування теж допустиме. «*Das einzige, was ich tun kann, ist, daß ich meinen kleinen **Revolver** zu fassen kriege*» [54, с. 69]. «Єдине, що можу зробити, – це якось добутися до свого невеличкого **револьвера**» [39, с. 69]. В цьому реченні теж спостерігаємо використання транскодування – іменник «*der Revolver*» передається як «револьвер», на нашу думку, це було використано доречно, адже контекст вимагав саме цього методу.

Конкретизація – це перекладацький метод, який полягає у заміні слова або виразу з ширшим значенням у мові-джерелі на слово або вираз із вузьким, більш конкретним значенням у мові перекладу. Цей метод часто використовується, коли мова-ціль потребує більш точного уточнення, аби уникнути двозначності або зробити текст зрозумілішим для читача.

Основними ознаками такого перекладу є:

- заміна широкого поняття на вузьке;
- адаптація до контексту (конкретизація враховує особливості тексту і прагне до точності залежно від ситуації);
- локалізація значення (урахування особливостей культури мови перекладу для забезпечення кращого сприйняття).

Конкретизація використовується для уникнення двозначності (якщо широке поняття в мові-джерелі може бути незрозумілим для читача в мові перекладу) та внаслідок різниці в мовних системах (у мові можуть бути відсутніми слова з таким самим рівнем узагальненості), під час культурної адаптації (якщо читачу з іншої культури конкретний варіант буде більш зрозумілим).

Переваги конкретизації полягає в підвищенні точності перекладу (читач отримує зрозуміле і детальне уявлення про текст); адаптації до цільової аудиторії (текст стає ближчим і зрозумілішим для конкретної аудиторії); локалізації (відображення особливостей культури або контексту мови-ціль).

Недоліками ж цього перекладацького методу є ризик втрати багатозначності лексеми (можливе спрощення або звуження сенсу тексту, якщо

контекст оригіналу не враховується); перевантаження деталями (надмірна конкретизація може зробити текст занадто детальним або важким для сприйняття) та суб'єктивність перекладача (конкретизація може залежати від інтерпретації перекладачем оригінального тексту).

Конкретизація є важливим інструментом перекладача, який дозволяє забезпечити точність і зрозумілість тексту для цільової аудиторії. Однак цей прийом потрібно застосовувати обережно, з урахуванням контексту, аби уникнути спотворення значення оригінального тексту.

Розглянемо на прикладі: «*Wir liebten sie sehr; und das Bild dieser Tage läßt mir jetzt noch das Herz klopfen, ehe es wieder geht*» [54, с. 38]. «*Ми щиро любили ці дерева; марево тих днів і тепер примушує моє серце дужче битися*» [39, с. 40]. В цьому реченні конкретизується займенник «sie», адже автор попередньо розповідав про певні дерева, тому перекладач мала на меті більш конкретно передати інформацію.

Також заслуговує уваги відтворення німецького іменника «das Bild» (картина, пейзаж) українським іменником «марево». На мою думку, перекладач доволі вдало підібрав цей іменник, адже це додає реченню певної загадковості. Приклади подібної конкретизації зустрічаються в текстах роману часто, проте розглянемо протилежний метод – а саме генералізацію.

Генералізація – це заміна конкретного поняття більш абстрактним, узагальненим. Цього методу інколи вимагає логіка побудови думки при перекладі. Цей метод застосовується, коли в мові перекладу немає прямого відповідника, або коли конкретність слова не є важливою для розуміння контексту.

Особливості генералізації в перекладі зводиться до ключових тезисів:

- заміна вузькоспеціалізованого терміну на ширше поняття (дозволяє адаптувати текст для більш загальної аудиторії або зберегти природність у переклад);
- уникнення надмірної деталізації (іноді генералізація допомагає уникнути перевантаження тексту інформацією, яка не є ключовою для розуміння;

- локалізація культурно специфічних понять (коли в культурі мови перекладу немає прямого аналога, генералізація може бути зручною);
- скорочення для читабельності (у текстах, де зайва деталізація може обтяжувати читача, генералізація зберігає суть без втрати змісту)

Найчастіше генералізація використовується при відсутності аналогів у мові перекладу, необхідності адаптації тексту до іншої культури, зменшенні деталізації в текстах з великою кількістю специфіки (наприклад, у художньому перекладі) та адаптації вузькоспеціалізованого тексту для ширшої аудиторії.

Переваги генералізації в перекладі полягають у тому, що вона спрощує розуміння тексту для читача, робить текст перекладу більш природним і легким для сприйняття, уникає буквального перекладу, який може виглядати незрозумілим чи громіздким. Недоліки ж полягають у втраті частина важливої інформації чи культурної специфіки та занадто часте використання може зробити текст перекладу менш насиченим і цікавим.

Генералізація є корисним інструментом у перекладацькій практиці, але її потрібно застосовувати обдуманно, щоб зберегти баланс між оригінальним змістом і адаптацією до мови перекладу. Розглянемо приклад: *«So **krieche ich in die entfernteste Ecke und bleibe dort, die Augen starr auf ihn gerichtet, das Messer umklammert, bereit, wenn er sich rührt, wieder auf ihn loszugehen...**»* [54, с. 147]. *«Тоді я відповзаю якнайдалі й лежу там, не відводячи з нього очей і стискаючи в руці кинджал, щоб знову кинутись на нього, тільки-но він ворухнеться...»* [39, с. 147]. У цьому реченні перекладач пропускає слово «Ecke» (куток) використовуючи прислівник «якнайдалі», що узагальнює значення та прибирає зайве слово, яке не впливає на контекст, дещо скорочуючи речення. Знайшовши вдалий еквівалент в українській мові, перекладач також передає іменник «das Messer» (ніж) як «кинджал», що додає цьому предмету мілітарного характеру.

2.3. Граматичні одиниці та перекладацькі трансформації вербалізації образу «війни» в німецькій літературі перш. пол. XX століття

Переклад є однією з найважливіших форм міжкультурних взаємин. Саме переклад дозволяє нам розуміти представників іншої культури та допомагає вдало будувати комунікацію. Проте переклад літературних творів вимагає не тільки знання мови, а й творчого підходу, розуміння культури мови, яку перекладаєш та вміння дібрати вдалий еквівалент в мові перекладу передавши зміст, які закладав автор.

Роман «На західному фронті без змін» Е.М. Ремарка був перекладений такими Михайлом Балицьким, Катериною Гловацькою, Жозефіною Бургардт, Дарією Радієнко, Євгеном Поповичем та інші [32]. В нашому дослідженні ми проаналізуємо переклад Катерини Гловацької, адже саме її читають чи не всі шанувальники Е. М. Ремарка та поціновувачі антивоєнної літератури.

Загальновідомим є той факт, що для виконання адекватного перекладу фахівці передусім вдаються до перекладацьких трансформацій. Необхідність використання граматичних трансформацій переважно спричиняється розрізненням двох мов, яке виражається в повних або часткових неспівпадіннях. Лексичні трансформації зумовлюються лексичними неспівпадіннями різних семантичних структур мов [21].

Саме перекладацькі трансформації допомагають зробити текст більш зрозумілим для читача, адже дослівний переклад, як правило, не завжди може передати всі нюанси та глибину, яку закладав автор.

Нами буде розглянуто такі перекладацькі трансформації як додавання, опущення, граматична заміна, транспозиція. Різні перекладацькі трансформації можуть поєднуватися та здійснюватися одночасно.

Додавання як граматична трансформація використовується перекладачами для компенсації семантичних втрат [52]. Застосовуючи цей метод, перекладач не може додавати від себе такі аспекти, які можуть зробити текст зовсім іншим,

він може лише доповнити речення згідно з контекстом для кращого сприймання читачем.

Знаходимо додавання в перекладі назви твору «Im Westen nicht Neus» (дослівно: на заході нічого нового) перекладачі відтворили як «На західному **фронті** без змін». Це додавання конкретизує значення, проте воно також може виступати диференціацією значень, бо словом «Westen» в Німецькій Демократичній Республіці позначали саме західний фронт.

Розглянемо приклад використання граматичної трансформації додавання при перекладі сцени, де головний герой *«Nicht umsonst ist für Geschwätz aller Art das Wort «Latrinenparole» entstanden; diese Orte sind die Klatschecken und der Stammtischersatz beim Kommiß»* [54, с. 16]. «Недарма **в нашій солдатській мові** виник вираз «вісті з убиральні», бо це місце дуже зручне для теревенів, воно замінює солдатам звичні колись місця за столом у пивничці» [39, с. 16].

Перекладач додає цілий вираз «в нашій солдатській мові». На мою думку, ця трансформація була використана для конкретизації речення та його доповнення. Цим методом перекладач додав особливого «воєнного» забарвлення. Ми можемо також спостерігати лексичну заміну: «Latrinenparole» (дослівно: лозунг вигрібної ями), його було замінено на евфемізм «вісті з убиральні» очевидно для пом'якшування виразу. Перекладач також змінила «Stammtischersatz beim Kommiß» (дослівно: заміна столика завсідників у поліційній дільниці) на «воно замінює солдатам звичні колись місця за столом у пивничці». Так, перекладач більш зрозуміло передав читачу сенс щодо пліток, адже де, як не в пивничці народжуються справжні теревені. Використання діалектизму «теревені» в такому випадку вважається компенсацією.

Розглянемо наступний приклад використання перекладацьких трансформацій в описі друга нашого головного героя – Качинського. *«Kaczinsky ist nicht zu entbehren, weil er einen sechsten Sinn hat. Es gibt überall solche Leute, aber niemand sieht ihnen von vornherein an, daß es so ist»* [54, с. 33]. «Качинський – незамінний **чоловік**, він має якесь шосте чуття. Такі люди є скрізь, але відразу їх важко розпізнати» [39, с. 33]. Тут було додано іменник «чоловік»,

можемо вважати це певною конкретизацією, адже без додавання цього іменника речення виглядало б незакінченим. Вислів «sechsten Sinn» було перекладено методом калькування як «шосте чуття». Проте вже в наступному реченні ми спостерігаємо опущення, адже дослівне «ніхто не може сказати з самого початку, що це так» було трансформовано більш лаконічно «але відразу їх важко розпізнати».

Опущення – вилучення при перекладі семантично надлишкових мовних одиниць [25]. Переважно ці мовні одиниці не несуть надважливої інформації або в наступному реченні здебільшого компенсуються. Наведемо інші приклади, де перекладач був змушений вдатися до цієї граматичної трансформації. «*So **ein Fall** ist schon lange nicht mehr dagewesen: der Küchenbulle mit seinem roten Tomatenkopf bietet das Essen direkt an*» [54, с. 11]. «Такого вже давно не бувало; наш куховар із червоною, мов помідор, пикою сам набивається з їжею» [39, с. 11].

Речення «so ein Fall ist schon lange nicht mehr dagewesen» (дослівно: давно не було такого випадку) перекладач передав як «такого вже давно не бувало» вилучивши слово «ein Fall» (випадок). Перекладач ніби спростила це речення, додала йому живого мовлення. Це вилучення не перешкоджає розумінню тексту, отже, вважається допустимим. К. Гловацька також використала лексичну заміну, замінивши іменник «der Küchenbulle» (дослівно: кухонний бик) на простіше «куховар», а «roten Tomatenkopf» (дослівно: червона томатна голова) на «із червоною, мов помідор, пикою». Ця заміна є виправданою, адже передає весь сенс, який закладав автор.

Важливо підкреслити, що дієслово «bieten» (пропонувати) було замінене дієсловом «набиватися». На нашу думку, це не зовсім вдала заміна, адже автор хотів донести саме те, що куховар пропонував їжу іншим, а не сам куштував те, що приготував, саме це здивувало головного героя. Тож я вважаю, що в цьому випадку більш логічним було б використання саме дослівного перекладу. «*Wir laufen zurück, reißen spanische Reiter in den Graben und lassen abgezogene Handgranaten hinter uns fallen, die uns einen feurigen Rückzug sichern*» [54, с. 79].

«Біжимо назад, завалюємо траншею, висмикуємо з гранат запобіжники й кидаємо ті гранати, забезпечуючи собі відступ» [39, с. 82].

Спостерігаємо опущення та граматичну заміну. На початку речення перекладач упускає займенник «ми», оскільки в українській мові ми можемо побудувати речення без підмета. Проте в німецькій мові в реченнях, як правило, завжди наявні обидва головні члени речення – підмет і присудок. Якщо підмет невідомий, то його функції виконують займенники. Далі помічаємо упущення додатка «spanische Reiter» (іспанські вершники), перекладач опускає цю деталь передаючи вираз як «завалюємо траншею».

«*Ich probiere es noch einmal mit meinem Helm, den ich etwas emporscheibe und anhebe, um die Höhe der Geschosse festzustellen. Einen Augenblick später wird er mir durch eine Kugel aus der Hand geschlagen*» [54, с. 145]. «Перевіряю це ще раз за допомогою каски: я виставляю її ледь наперед, щоб визначити висоту пострілів. **За якусь мить** куля вибиває **каска** в мене з рук» [39, с. 147].

В цьому реченні перекладач вилучає дієслово «emporscheiben» (відштовхувати наверх) перекладаючи тільки синонімічне дієслово «anheben» (підіймати). В німецькій мові часто використовуються синонімічні дієслова, які сліднують один за одним. Перекладачі ж часто вдаються до упущення таких синонімів, через те, що вони не несуть особливого значення та їх вилучення робить речення більш лаконічним. В наступному реченні ми помічаємо застосування методу конкретизації – при перекладі займенник «er» був замінений іменником «каска», що конкретизує значення. Німецький вираз «Einen Augenblick später» перекладач передає українським еквівалентом «за якусь мить», обидва вирази є сталими та притаманними кожній з мов.

«*Wir greifen nach den Handgranaten, werfen sie vor den Unterstand und springen hinaus*» [54, с. 79]. «Ми хапаємо ручні гранати й кидаємо їх, а тоді **вистрибуємо**» [39, с. 81].

В цьому реченні перекладач упускає обставини місця «vor den Unterstand» (перед укриттям) та «hinaus» (назад). Такі опущення є допустимими, адже не впливають на контекст та не вилучають важливих деталей, які треба передати,

вони навпаки роблять текст більш гармонійним прибираючи деталі, які раніше вже вказувалися в тексті.

Ми також можемо спостерігати приклад використання граматичної заміни: «abgezogene Handgranaten» (розряджені ручні гранати) відтворено як «висмикуємо з гранат запобіжники». В даному випадку йдеться про заміну прикметника дієсловом.

Розглянемо останній приклад опущення в реченні, де солдати прийшли на обід до польової кухні. «*Endlich rief Katczinsky ihm zu: «Nun mach deinen Bouillonkeller schon auf, Heinrich! **Man sieht doch, daß die Bohnen gar sind**»* [39, с. 13]. «*Нарешті Качинський зукнув йому: — Генріху, відчиняй-но свою корчму! Квасоля вже доварилася*» [54, с. 79].

В цьому реченні упускається конструкція «**man sieht, daß die Bohnen gar sind**» (**видно**, що квасоля готова), натомість перекладено як просто «квасоля вже доварилася», тобто речення має більш стверджувальний характер. Слід зазначити, що іменник «Bouillonkeller» (дослівно: бульйонний льох) перекладач відтворила як діалектизм «корчма» використавши метод лексичної заміни. Це надає реченню стилю притаманного українській культурі, тож для читача така заміна є актуальною.

Під час перекладу текстів з німецької на українську мову важливою перекладацькою трансформацією також є граматична заміна.

Граматична заміна (або конверсія) - це заміна однієї частини мови іншою. Заміненою може бути форма слова, частина мови чи член речення [29]. Граматична заміна використовується перекладачами для забезпечення адекватного перекладу роблячи текст легшим для сприймання, оскільки для української мови не характерне вживання надто довгих синтаксичних конструкцій, які є притаманними для німецької мови.

«*Ein dürftiger Wald nimmt uns auf. Wir passieren die Gulaschkanonen. Hinter dem Walde steigen wir ab. Die Wagen fahren zurück*» [54, с. 43] «*Наші машини в'їжджають у ріденький ліс, минають польові кухні. За лісом ми з них злазимо, вони повертаються назад*» [39, с. 44].

В першому реченні перекладач передає «ein dürftiger Wald nimmt uns auf» (дослівно: бідний ліс приймає нас) як «наші машини в'їжджають у ріденький ліс», тобто перекладач граматично змінює 4 речення зливаючи їх у два. Також застосовано лексичну заміну іменників «Wagen» та «Gulaschkanonen», адже їх було перекладено як «машини» та «польові кухні». В даному реченні також спостерігаємо генералізацію «Die Wagen» передається як «вони». В такий спосіб перекладач зробив текст більш лаконічним та адекватно передав деталі.

Наступне речення стосується роздумів Пауля стосовно того, що хлопці справді звикли до жахів війни, і звуки обстрілів вже не здаються їм чимось незвичним та бентежним. «*Diese Gewohnheit ist der Grund dafür, daß wir scheinbar so rasch vergessen*» [54, с. 98]. «Звичкою **можна пояснити** й те, що ми начебто швидко про все забуваємо» [39, с. 98].

Перекладач замінила іменник «der Grund» (причина) на дієслово «пояснити». Дана конверсія є цілком поширеною серед використання перекладацьких трансформацій, оскільки заміна німецького іменника українським дієсловом в більшості випадках є просто необхідною задля адекватної побудови речення. «*Es wird dunkel. Kemmerichs Gesicht verbleicht, es hebt sich von den Kissen und ist so blaß, daß es schimmert*» [54, с. 29]. «**Вже сутінки**. Обличчя в Кеммеріха поблякне, він лежить у подушках такий блідий, що аж світиться» [39, с. 29]. Спостерігаємо заміну німецької конструкції «es wird» з прикметником «dunkel» іменником «сутінки». Саме таким чином в романі зазвичай передаються пори року та час доби.

Розглянемо приклад опису сцен бойових дій. «*Wir hocken hinter jeder Ecke, hinter jedem Stacheldrahtgestell und werfen den Kommenden Bündel von Explosionen vor die Füße, ehe wir forthuschen*» [54, с. 79]. «Ховаючись за кожним виступом, за кожним стовпом дротяного загородження, ми кидаємо під ноги тим, що наступають на нас, жмути вибухів, і тікаємо далі» [39, с. 82].

Перекладач змінює дієслово «hocken» (ховатися) на дієприслівник «ховаючись» упускаючи займенник «wir» (ми). Загалом, українським дієприслівником часто замінюються німецькі дієслова, цей спосіб робить

речення більш лаконічними. «*Unsere Gruppe bildete die Spitze der Schlange vor der Gulaschkanone. Wir wurden ungeduldig, denn der ahnungslose Küchenkarl stand noch immer und wartete*» [54, с. 12]. «*Наша група очолював довгу чергу перед польовою кухнею. Уже нам уривався терпець, бо куховар, ще нічого не знаючи, стояв і чекав*» [39, с. 12].

Перекладач граматично замінює конструкцію з підмета «die Spitze der Schlange» (голова шеренги) на присудок «очолював». Це робить переклад більш звичним для української мови. Ми також можемо спостерігати лексичну заміну слова «Gulaschkanone» (гуляшна гармата) на привабливіше «польова кухня». Така заміна буде спостерігатися впродовж всього тексту роману. Перекладач також застосував метод граматичної заміни шляхом використання фразеологізму «уривався терпець» замість «wir wurden ungeduldig» (ми втратили терпіння).

Транспозиція – є поширеною граматичною трансформацією при перекладі з німецької на українську мову. Вона полягає в зміні порядку слів в фразах та реченнях [29]. В німецькій мові існує встановлений порядок слів, тож уникнути транспозиції вдається не завжди. Переставними елементами зазвичай виступають слова, словосполучення, частини складного речення.

Її риси можна описати так:

- зміна частини мови (*adjective* може бути перекладене українським прикметником, але інколи – іменником);
- адаптація синтаксису (англійське пасивне речення може бути перекладене в активній формі);
- урахування особливостей граматичних систем мов (перетворення англійського дієприкметника (*a smiling person*) на український підрядний зворот (*людина, яка усміхається*));
- збереження семантичної точності;
- зміна порядку слів (*I saw a beautiful garden* може бути перекладене як *Я побачив гарний сад* (із зміною порядку слів));

- передача культурно-мовних особливостей (англійські звертання на *you* можуть бути адаптовані до форми *ти* або *ви* залежно від контексту).

Розглянемо використання транспозиції на прикладах. «*Vid barakiv linut' zvuky gubnoï harmonii*» [54, с. 13]. «*Die Töne einer Ziehharmonika klingen von den Baracken her*» [39, с. 16].

Німецькій мові притаманний порядок слів з підметом на першому місці та присудком на другому місці, проте в українській мові допускається вільний, гнучкий порядок слів. Тож перекладач на свій розсуд може змінювати речення використовуючи транспозицію. Спостерігаємо початок речення з обставини «від бараків», далі йде присудок та вже потім підмет. Тобто, перекладач почала речення з тієї частини, яка в оригіналі стоїть в кінці речення. Подібні трансформації не впливають на контекст, лише дещо змінюють порядок слів.

Розглянемо приклад перекладу речення, в якому йдеться про один з багатьох боїв, які солдатам доводилося пережити. «*Wir schnellen mit einem Ruck in einem Teil unseres Seins beim ersten Dröhnen der Granaten um Tausende von Jahren zurück*» [54, с. 19]. «*Перші вибухи снарядів миттю переносять якусь частку нашого єства на тисячоліття назад*» [39, с. 19].

Перекладач почав речення з тієї частини, яка в оригіналі знаходиться в середині речення. Цей метод транспозиції є доволі поширеним. На свій розсуд перекладач також додає прислівник «миттю», чим доповнює речення. Німецьке «*Tausende von Jahren*» (тисячі років) перекладач граматично замінює на простіший іменник «тисячоліття».

Прикладів транспозиції в романі є ще багато, проте всі вони утворюються подібно до перших двох речень. Тож далі розглянемо лексико-семантичні перекладацькі трансформації.

2.4. Використання стилістичних прийомів та способи їх відтворення при перекладі в романі Ремарка «На західному фронті без змін»

Роман «На західному фронті без змін» Е.М. Ремарка наскрізь пронизаний пафосом антимілітаризму, глибоким співчуттям до простих людей, які стали жертвами агресивної політики Німеччини часів Першої світової війни. У романі Ремарк описує саме ту сторону війни, яку не заведено враховувати в історичних джерелах, військових мемуарах і в наукових оповіданнях, а саме те, як насправді страшно, коли смерть забирає близьких людей та як хочеться жити, коли розумієш, що смерть простягає свої руки та чатує на тебе кожную хвилину.

Ремарк зображує образ війни з погляду простого солдата. Саме в розповідях головного героя ми можемо спостерігати постійні пошуки сенсу та надії, а в результаті, виявлення безвиході та розчарування. Втрата побратимів, сенсу життя та власного «я» – все це автор майстерно описує використовуючи різні стилістичні прийоми.

Розглянемо, які стилістичні фігури були використані в романі автором, та як їх відтворила перекладач Катерина Гловацька [10]. Порівняння та метафора як стилістичні прийоми використовуються письменниками доволі часто. Ці стилістичні фігури додають реченню емоційного забарвлення та роблять його більш розгорнутим, цікавим [53]. «*Wo Tjaden es läßt, ist allen ein Rätsel. Er ist und bleibt ein magerer Hering*» [54, с. 11]. «Де дівається те, що з'їдає Тьяден,— для всіх загадка. *Він худющий, як суха вобла*» [39, с. 11].

В першому реченні ми спостерігаємо саме метафору, адже слів, які позначають порівняння немає. В другому ж реченні фігурує саме порівняння використовуючи слово «як». Цікавим є факт, що німецький іменник «*der Hering*» перекладається як «оселедець», проте перекладач використовує більш зрозумілий українцям еквівалент «вобла», адже в українській мові існує фразеологізм «худий як вобла», який так вдало передає те, що хотів сказати автор. Таким чином застосована лексична заміна. Розглянемо наступний приклад. «*So ein Fall ist schon lange nicht mehr dagewesen: der Küchenbulle mit*

seinem roten Tomatenkopf bietet das Essen direkt an; jedem, der vorbeikommt, winkt er mit seinem Löffel zu und füllt ihm einen kräftigen Schlag ein. Er ist ganz verzweifelt, weil er nicht weiß, wie er seine Gulaschkanone leerkriegen soll» [54, с. 11]. «Такого вже давно не бувало; наш куховар **із червоною, як помідор, никою** сам набивається з їжею; кожному, хто тільки проходить поблизу, він махає своїм черпаком і щедро насилає в казанок» [39, с. 11].

В даному реченні автор хоче донести деталі, які важливі для подальшого розвитку подій. Важливо зазначити, що автор використовує метафору в реченні «*der Küchenbulle mit seinem roten Tomatenkopf*», адже слова «як», «мов», «такий як», які позначають порівняння є опущеними в цьому реченні. В той час як перекладач використовує саме стилістичне порівняння, адже це звучить більш гармонійно, ніж калькування, яке звучало б як «помідорна голова».

Такі стилістичні прийоми, як **порівняння** та **метафора** ми також розглянемо в наступному реченні. «*Plötzlich aber durchfuhr Tjaden eine Erleuchtung. Sein spitzen Mäusegesicht fing ordentlich an zu schimmern...*» [54, с. 12]. «Раптом Тяденові сяйнула якась думка. Його **гостре, наче мишачий писок, обличчя** аж засвітилось...» [39, с. 13]. В цьому реченні автор також використовує метафору «*spitzen Mäusegesicht*», проте перекладач дотримується саме порівняння «**гостре, наче мишачий писок, обличчя**». Слово «писок», яке перекладач додає до речення, можна вважати діалектизмом, воно чудово передає сенс закладений автором зберігаючи емоційні параметри. «*Da war Bulke von der ersten ein besserer Bursche. Er war zwar fett wie ein Winterhamster, aber er schleppte, wenn es darauf ankam, die Töpfe selbst bis zur vordersten Linie*» [54, с. 14]. «От Бульке, куховар першої роти, був куди кращий хлопець. Правда, **гладкий, як хом'як узимку**, та коли треба, тягне свої казани аж до самісінької передової» [39, с. 14]. Спостерігати порівняння в обох реченнях. В оригіналі це передається за допомогою слова «*wie*», при перекладі ж за допомогою слова «як».

Проаналізувавши речення, які ми використали як приклад, можемо стверджувати, що в оригіналі роману метафора використовується частіше, так

як в німецькій мові органічно утворюються слова з двох іменників. При перекладі ж частіше зустрічаються саме порівняння, які українською звучать більш гармонійно.

Наступним стилістичним засобом розглянемо **гіперболу**. Гіпербола являє собою фігуру явного і навмисного перебільшення [9]. Письменники часто використовують гіперболу для підкреслення та акцентування важливих моментів у реченні. У своїх романах Ремарк часто вдається до гіпербалізації, адже бурхливі та хвилюючі сцени війни зазвичай вимагають цього стилістичного прийому. Розглянемо приклади використання гіперболи автором та перекладачем. «*Ich habe noch nie Pferde schreien gehört und kann es kaum glauben. Es ist der Jammer der Welt, es ist die gemarterte Kreatur, ein wilder, grauenvoller Schmerz, der da stöhnt. Wir sind bleich*» [54, с. 47]. «Я зроду не чув, як кричать коні, і мені щось не віриться. **То стогне весь світ, стогне знівечене єство від дикого, шаленого болю. Ми бліднемо**» [39, с. 48].

Автор хотів передати жахливий та пронизливий крик пораних напівживих коней, які постраждали внаслідок обстрілу. Саме гіпербола додала цьому реченню трагічного та гіркого стилістичного забарвлення, викликаючи у читача емоцію розпачу та смутку. Перекладач також застосував гіперболу як стилістичний прийом використовуючи граматичну заміну. Таким чином, німецьке «*Jammer der Welt*» (дослівно – нещастя світу) перекладач трансформує в «*то стогне весь світ*», а «*es ist die gemarterte Kreatur*» (дослівно – це замучена істота) в «*то знівечене єство*». При цьому повноцінність перекладу збережена.

Сцена бойових дій: «*Wir schnellen mit einem Ruck in einem Teil unseres Seins beim ersten Dröhnen der Granaten um Tausende von Jahren zurück. Es ist der Instinkt des Tieres, der in uns erwacht, der uns leitet und beschützt*» [54, с. 44]. «Перші вибухи снарядів миттю переносять якусь частку нашого єства **на тисячоліття назад. То в нас прокидається тваринний інстинкт, він керує нашими вчинками і боронить нас**» [39, с. 44].

В цьому реченні можемо спостерігати гіперболу «на тисячоліття назад», яка наголошує на еволюції людського буття та персоніфікацію «прокидається тваринний інстинкт», як зображує початок людської природи. Аналізуючи текст оригіналу та перекладу, можемо стверджувати, що перекладач вдався до методу транспозиції, тобто змінив порядок слів у реченні, проте на головну думку речення це не вплинуло. «*Er sieht schrecklich aus, gelb und fahl, im Gesicht sind schon die fremden Linien, die wir so genau kennen, weil wir sie schon hundertmal gesehen haben*» [54, с. 19]. «*Виглядає він просто жахливо, кволий, жовтий, на обличчі — якісь чужі риси... Це нам знайоме, ми вже сотні разів таке бачили*» [39, с. 19].

В реченні йдеться про друга Пауля Боймера – Кеммеріха – одного з головних героїв, якого було тяжко поранено в ногу та який не мав шансів на одужання. Як в оригіналі, так і в перекладі використовується гіпербола для позначення трагічного досвіду втрати побратима, який переживають на війні чи не всі солдати. Таким чином автор мав на меті показати світові масштаби та наслідки війни. При перекладі використовується лексична заміна: слово «*Linien*» (дослівно – зморшки) автор передає як «*риса*». При цьому повноцінність перекладу збережена. «*Ich blicke auf meine Stiefel. Sie sind groß und klobig, die Hose ist hineingeschoben; wenn man aufsteht, sieht man dick und kräftig in diesen breiten Röhren aus*» [54, с. 28]. «*Я дивлюся собі на чоботи. Вони величезні, незграбні, холоші заправлені в халяви, коли стоїш у цих широченних чоботях, здаєшся товстим і дужим*» [39, с. 29].

У цьому реченні автор вдається до гіперболізації, бо хоче глибоко передати деталі. Зауважимо, що перекладач додав діалектизм «*халяви*», яке можемо вважати еквівалентом німецькому «*Stiefel*» (чоботи). Щодо стилістичних засобів, при перекладі також була використана гіпербола, щоб зробити акцент саме на незграбному та незручному вбранні солдатів.

Тож засобами гіперболи, за нашими спостереженнями, письменник зазвичай передає емоційний стан героїв роману, акцентуючи тим самим увагу

читача на своєму особистому ставленні до дійсності. Сам зміст контексту підводить читача до сприйняття гіперболи як справжньої, вірогідно ситуації.

Читаючи роман, можна відзначити, що Е.М. Ремарк досить часто використовує **літоту**. Модальне ставлення автора до предмета мови в літоті подається в плані образного виразу, що містить художнє зменшення величини, сили, значення зображуваного [13]. Розглянемо далі використання літоти в реченнях роману «На західному фронті без змін». «*Franz Kemmerich sah beim Baden **klein und schmal** aus wie ein Kind. Da liegt er nun, weshalb nur?*» [54, с. 28]. «Коли ми купалися, Франц Кеммеріх ставав зовсім **малий і тоненький**, наче дитина. І от він лежить, чому, скажіть мені, чому?» [39, с. 29].

У цьому реченні головний герой роману Пауль Боймер розкриває іншу сторону свого товариша по військовій справі Кеммеріха: «*klein und schmal*» (малий і тоненький). Використовуючи цю літоту автор хотів наголосити на тому, що на війну відправляли ще зовсім хлопчаків, 20 річних юнаків, які ще не пізнали життя. Щодо інших стилістичних засобів, ми також можемо спостерігати використання риторичного запитання, яке передає журливу інтонацію головного героя. При перекладі також було використано літоту та риторичне запитання. «*Rede keinen Quatsch, Franz, in ein paar Tagen wirst du es selbst einsehen. **Was ist das schon groß: ein amputiertes Bein**; hier werden ganz andere Sachen wieder zurechtgeplastert*» [54, с. 29]. «Не мели дурниць, Франце, за кілька днів ти сам упевнишся. **Подумаєш, ампутували ногу**. Та тут ще й не таке роблять» [39, с. 28].

Автор використовує літоту зменшує значення жалю з приводу ампутованої ноги, адже на війні втратити ногу – справді, не найгірший розвиток подій. Таким чином ми усвідомлюємо масштаби та наслідки війни прочитавши лише одне речення.

Перекладач також вдало застосував цей стилістичний прийом. При перекладі була використана граматична заміна, адже німецьке «*Was ist das schon groß: ein amputiertes Bein*» дослівно українською звучало б так: «Наскільки це велике: ампутована нога», що зовсім не передає того сенсу, який закрив автор.

Тож український еквівалент «*Подумаєш, ампутували ногу*» був підібраний досить вдало.

Розглянемо наступний приклад використання літоти. «*Wir Zwanzigjährigen aber haben nur unsere Eltern und manche ein Mädchen. Das ist nicht viel – denn in unserm Alter ist die Kraft der Eltern am schwächsten, und die Mädchen sind noch nicht beherrschend*» [54, с. 22]. «*А ми, двадцятирічні, маємо тільки батька й матір, а дехто ще дівчину. Це не так багато, бо в нашому віці **вплив батьків** — **найслабший**, а дівчата ще не панують над нами*» [39, с. 23]. Автор знову наголошує на віці головних героїв, нагадуючи нам, що на війну відправляли досить молодих людей. Літота «найслабший вплив батьків» розуміється як спосіб природного відокремлення від родини, проте у звичайних умовах за цим етапом повинен слідувати наступний – створення власної сім'ї. Саме цей етап війна забрала у хлопців. Вона не дала шансу створити власну сім'ю, збудувати нормальне життя та стати кимось важливим в цьому суспільстві. Саме цей сенс розкривається далі в романі у вигляді антитези.

Антитеза – протиставлення контрастних явищ, понять. В її основі зазвичай лежать антоніми. Письменники використовують антитезу для підсилення імпресії від прочитаного [44]. Протиставляючи контрастні явища можна зробити текст більш насиченим та наповненим. В романі «На західному фронті без змін» автор досить часто використовує цей стилістичний прийом. Розглянемо це на прикладах: «*Aber wenn wir baden gehen und uns ausziehen, haben wir plötzlich wieder schmale Beine und schmale Schultern. Wir sind dann **keine Soldaten mehr, sondern beinahe Knaben**, man würde auch nicht glauben, daß wir Tornister schleppen können*» [54, с. 29]. «*Та коли ми йдемо купатися й роздягаємось, стегна і плечі у нас знову стають вузькими. Тоді ми вже **не солдати, а майже хлопчики**, ніхто не повірив би, що ми можемо тягати на собі ранці*» [39, с. 29].

Аналізуючи речення можемо припустити, що автор хотів донести наступний сенс – кожен солдат, який пізнав, що таке війна, всередині себе попри все залишається дитиною. Знявши всі військові вбрання та залишившись

наодинці з самим собою, раптово усвідомлюєш, наскільки хочеться повернутися в безтурботне дитинство, де не було місця жорстокості та ненависті. При перекладі також було використано антитезу для протиставлення відчуттів головних героїв. Основним методом було виявлено калькування. *«Zuerst **erstaunt**, dann **erbittert** und schließlich gleichgültig erkannten wir, daß nicht der Geist ausschlaggebend zu sein schien, sondern die Wichsbürste, nicht der Gedanke, sondern das System, **nicht die Freiheit, sondern der Drill**»* [54, с. 23]. *«Попервах здивовані, далі **пригнічені** й урешті збайдужілі, ми зрозуміли, що тут вирішальне значення має не душа, а щітка до взуття, не думка, а дисципліна, **не воля, а муштра**»* [39, с. 24].

У цьому реченні можемо спостерігати яскраве використання антитези як стилістичного прийому та ампліфікації як перелік. Автор описує емоційний стан героїв впродовж війни, де вони пізнали, що таке муштра, пригнічення та дисципліна. Саме антитеза допомагає нам зрозуміти контраст між цінним та неважливим, між значущим та несуттєвим в умовах війни.

При перекладі було застосовано метод калькування, також спостерігалася лексична заміна, німецьке слово «das System» (дослівно – система) було замінено перекладачем українським еквівалентом «дисципліна». Слово «die Freiheit» (свобода) було перекладено як «воля» для більш вдалого емоційного забарвлення. Розглянемо ще один приклад використання антитези. *«Wir fahren ab und sind mürrische oder gutgelaunte **Soldaten**; – dann kommen die ersten Geschützstände, und jedes Wort **unserer Gespräche hat einen veränderten Klang**»* [54, с. 43]. *«Ми їдемо сюди **звичайними солдатами**, похмурими чи веселими, а коли потрапляємо в зону, де починається фронт, то стаємо **напівлюдьми, напівтваринами**»* [39, с. 44]. Автором та перекладачем була використана антитеза для підкреслення пригніченого емоційного та душевного стану героїв. Перебуваючи на війні хлопці ставали іншими – похмурими, подавленими та ніби неживими.

При перекладі було використано лексичну заміну: німецьке речення *«dann kommen die ersten Geschützstände»* (дослівно: тоді лунають перші вогневі удари)

було перекладено як «коли потрапляємо в зону, де починається фронт». Оригінальне речення «*und jedes Wort unserer Gespräche hat einen veränderten Klang*» (дослівно: і кожне слово нашої розмови звучить по-іншому) перекладач передав як «*то стаємо напівлюдьми, напівтваринами*». Ці еквіваленти були підібрані успішно, проте дослівний переклад також міг би бути вдалим.

Наступним стилістичним засобом, який яскраво фігурує в текстах Ремарка, ми проаналізуємо **персоніфікацію**. Персоніфікація (або уособлення) як стилістичний прийом використовується авторами для забезпечення передачі рис та якостей притаманних людям неживим предметам, тваринам чи абстрактним явищам [33]. Саме персоніфікація допомагає зробити більш насиченим опис природи, почуттів, зовнішнього вигляду героїв та їх емоційного стану. «*Es ist ein warmer Abend, und die Dämmerung erscheint uns wie ein Tuch, unter dessen Schutz wir uns wohl fühlen. Sie verbindet uns; sogar der geizige Tjaden schenkt mir eine Zigarette und gibt mir Feuer*» [54, с. 41]. «Вечір теплий, **пітьма, як величезна хустка, нас огортає**, і під її захистом нам спокійно. **Вона єднає нас**; навіть скупенький Тяден простягає мені цигарку і дає прикурити» [39, с. 41]. У цьому реченні автор використовує персоніфікацію для більш яскравого опису вечора, яким насолоджувалися Пауль Боймер та його товариші. Автор розповідає про пітьму як про щось живе, дієслова «огортає», «єднає» вказують на використання персоніфікації. Перекладач будує речення методом калькування, тож авторські стилістичні прийоми збережено. Словосполучення «*wohl fühlen*» (дослівно: почуватися комфортно) було перекладено як «*нам спокійно*», тобто перекладач дібрав інший еквівалент використовуючи лексичну заміну. Німецьке «*gibt mir Feuer*» (дослівно: дає мені вогонь) також замінили на більш привабливе «*дає прикурити*». Параметри адекватності перекладу – дотримані.

«*der Wind spielt mit unseren Haaren, er spielt mit unseren Worten und Gedanken*» [54, с. 16]. «**вітер бавиться** нашими чубами, бавиться нашими словами і думками» [39, с. 16]. Ремарк надає вітру рис та якостей притаманних людям. Вітер ніби дитя, яке розважає хлопців, він додає надії та розвіює смуток.

Письменники часто описують явища природи подібним способом. При перекладі було використано лексичну заміну, слово «*Haaren*» (волосся) перекладач передав діалектизмом «*чуби*», цей еквівалент зробив речення більш привабливим. Дієслово «*spielt*» (грається) було відтворено синонімом «*бавиться*», що допомогло пом'якшити речення. Авторські стилістичні прийоми були дотримані, повноцінність перекладу збережена. «*Die Nacht knistert elektrisch, die Front gewittert dumpf wie ein Trommelkonzert. Meine Glieder bewegen sich geschmeidig, ich fühle meine Gelenke stark, ich schnaube und schnaube. Die Nacht lebt, ich lebe*» [54, с. 31]. «*Ніч номпiскує електрикою, фронт глухо гримотить, наче грає цілий оркестр із самих барабанів. Тіло в мене прудке, у кожному м'язі грає сила, я хекаю і пирхаю. Ніч живе, я живу*» [39, с. 31].

Спостерігаємо використання стилістичних персоніфікацій та порівняння як елементів доповнення речень. Автор надає ночі живих, людських ознак. Як і в попередньому прикладі, природні явища описуються метафорично. Важливо зазначити, що перекладач використовує персоніфікацію в реченні, де автор не застосовує цей стилістичний спосіб. Речення «*ich fühle meine Gelenke stark*» (дослівно: я відчуваю, що мої суглоби міцні) перекладено як «у кожному м'язі грає сила», тобто граматично та лексично речення було змінено. Проте це лише додало йому цікавого стилістичного забарвлення. Всі параметри передачі інформації з німецької на українську мову – дотримані.

В антивоєнних романах Ремарка можна знайти не тільки метафору, гіперболу, антитезу та персоніфікацію. Іронію та гумор герої Ремарка люблять та цінують так, як цінував їх і сам письменник. Іронія допомагає його героям справлятися з гнітом обставин та пригніченим емоційним станом. Загалом, іронія в стилістиці визначається як художній троп, який виражає глузливо-критичне ставлення митця до предмета зображення [23].

Розглянемо приклади використання іронії автором в романі «На західному фронті без змін». «*Ich setze mich hoch, ich fühle mich sonderbar allein. Es ist gut, daß Kat da ist. Er sieht gedankenvoll zur Front und sagt: «Ganz schönes Feuerwerk,*

*wenn's nicht so gefährlich wäre»» [54, с. 46]. «Я сідаю. Мене огортає якесь дивне почуття самотності. Добре, що Кач зі мною. Він замислено дивиться туди, де простяглася лінія передової. — **От шикарний феєрверк**,— каже він,— аби ж тільки не такий небезпечний» [39, с. 47]*

В цьому реченні товариш Пауля з позивним Кач коментує звуки, які доносяться з лінії передової. Використовуючи іронію «шикарний феєрверк» автор хоче донести читачу, що солдати настільки звикли до звуків гармат, що для них вони здаються чимось буденним та звичним. Вибухи гармат для солдатів – то ніби феєрверк для цивільних. Цікаво, що німецький прикметник «*schönes*» (гарний, красивий) перекладач передає як «*шикарний*». Тобто, шляхом лексичної заміни автор дібрав більш вдалий еквівалент. «*Was kann schon passieren; ein gebrochener Arm ist besser als ein Loch im Bauch, und mancher wünscht sich geradezu eine solch gute Gelegenheit, nach Hause zu kommen*» [54, с. 40]. «*Що може з нами статися? Зламана рука — це краще, ніж дірка в животі, і багато хто тільки зрадів би такій приємній нагоді потрапити додому*» [39, с. 41]. Цьому реченню Ремарк також надає жартівливого забарвлення. Використовуючи іронію автор дещо змінює настрої головних героїв, тим самим зробивши текст легшим для сприйняття. Перекладач виконує переклад методом калькування, іронія як стилістичний прийом при цьому зберігається.

Ще одним стилістичним прийомом розглянемо **мезархію**. Мезархія виявляється в повторенні одного і того ж слова в реченні [12]. Як стилістичний прийом мезархія багаторазово використовувалася в романі, акцентуючи на ключовій думці тексту. Вона додала реченням гіпнотичного та загадкового ефекту. «*Erde – Erde – Erde -! Erde, mit deinen Bodenfalten und Löchern und Vertiefungen, in die man sich hineinwerfen, hineinkauern kann! Erde, du gabst uns im Krampf des Grauens, im Aufspritzen der Vernichtung, im Todesbrüllen der Explosionen die ungeheure Widerwelle gewonnenen Lebens!*» [54, с. 44]. «*Земле, земле, земле! Земле, в твої видолинки, і ями, й рівчаки можна кинутися з розпачу, в них можна причаїтись! Земле, коли нас судомив жах і вогняні бризки*

нищили все живе, у смертоносному гуркоті вибухів ти вищедряла нас невідпорним бажанням жити!» [39, с. 44]. У цьому реченні автор використав мезархію для позначення сили землі, яка ніби давала хлопцям прихисток та наділяла жагою до життя. Саме повторення слова «Земля» надало реченню гіпнотичного ефекту.

Ми також знаходимо персоніфікацію «коли нас судомив жах» та «ти вищедряла нас бажанням жити». Варто зазначити, що перекладач дуже влучно передав ці стилістичні прийоми. Слова «Löchern» та «Vertiefungen» (дослівно – діри та западини) було перекладено як «ями» і «рівчаки». Речення «in die man sich hineinwerfen, hineinkauern kann!» (дослівно – у які можна кинутися, пригнутися) перекладач відтворив так: «у які можна кинутися з розпачу, в них можна причаїтись». Саме в словосполученні «кинутися з розпачу» було використано метод додавання, адже про «розпач» сам автор не вказував, проте таке додавання можна визнати доречним, воно надало реченню потрібного ліричного забарвлення. Надалі перекладач використала метод калькування.

Ще один приклад використання мезархії: «*Monoton pendeln die Wagen, monoton sind die Rufe, monoton rinnt der Regen. Er rinnt auf unsere Köpfe und auf die Köpfe der Toten vorn, auf den Körper des kleinen Rekruten mit der Wunde, die viel zu groß für seine Hüfte ist, er rinnt auf das Grab Kemmerichs, er rinnt auf unsere Herzen*» [54, с. 55]. «*Одноманітно хитаються машини, одноманітно лунають вигуки, одноманітно падає дощ. Він падає нам на голови і на голови вбитих, на тіло малого новобранця з раною, завеликою для його стегна, дощ падає на Кеммеріхову могилу, падає на наші серця*» [39, с. 56]. Слово «одноманітно», яке автор повторює три рази, підкреслює всю приреченість обставин, в яких опинився герой та описує його безнадію. Автор ніби сповільнює час та дає нам можливість сповна розкрити в своїй уяві цю картину. Дієслово «падає» також виступає мезархією.

Прислівник «Monoton» (монотонно) перекладач передає як «одноманітно» дібравши еквівалент. Дієслово «rinnt» (лє) також замінюється еквівалентом «падає», адже в українській мові дощ може як падати, так і лити, проте «лє»

має сильніший ефект, а «падає» звучить більш повільно. В словосполученні «monoton sind die Rufe» (монотонними є крики) було використано лексичну заміну: «одноманітно лунають вигуки», адже німецьке дієслово «sind» (є, являється) перекладач замінила на «лунають», а іменник «Rufe» (крики) було замінено на більш м'яке «голоси».

Тож переглянувши такі стилістичні засоби, як *порівняння, метафора, гіпербола, літота, антитеза, персоніфікація, іронія та мезархія* ми можемо стверджувати, що автор не перенасичував ними свої тексти, а додавав їх там, де було необхідно не «зловживаючи» стилістичними прийомами. Проаналізувавши переклад Катерини Гловацької, можемо зауважити, що найчастіше перекладач використовувала метод граматичної та лексичної заміни, метод додавання та опущення та рідше транспозицію.

Висновки до розділу 2

В підрозділі 2.1 ми визначили, що вербалізатором концепту «der Krieg» (війна) перш за все виступає лексема «війна» та інші спільнокореневі слова, які ми розглянули в нашому дослідженні. До того ж слова, що належать до ядра номінативного поля концепту війна – також можуть слугувати вербалізаторами цього концепту.

Визначено, що концепти «війна» та «ворог» є базовими та універсальними концептами як у концептуальній картині світу Німеччини, так і багатьох країн, оскільки подібні концепти представляються як загальнолюдські знання і не мають якоїсь певної культурної специфіки.

Ці концепти мають велику кількість компонентів в антивоєнному романі «На Західному фронті без змін» Е.М. Ремарка. Необхідно відзначити той факт, що, перебуваючи на периферії чи приадресній зоні в будь-якому іншому контексті, у вказаному нами романі ці компоненти є ядром концепту «ворог», оскільки містять найбільш яскраві та близькі до субстантиву «ворог» асоціації.

Ми також проаналізували значення лексем та основні компоненти концепту «ворог», такі як ворог – вчорашній наставник, ворог – війна, ворог – держава, яка відправляє людей на війну, ворог – страх, ворог – смерть, ворог – хвороба, ворог – ненависть, ворог – наказ. Аналіз кожної асоціативної пари було здійснено на основі оригінального тексту автора та перекладу роману «На західному фронті без змін» за перекладом Катерини Гловацької.

Для передачі всієї глибини людських почуттів в романі «На західному фронті без змін» автор використовував негативні емоції, такі як страх, гнів, злість, розпач та інші. Героям важливо надавати такі емоції, адже вони допомагають краще зрозуміти, що відчували люди в той час і викликають довіру до автора у читача. Визначили, що периферію концепту «der Krieg» (війна) включають такі лексеми, як «страх», «побоювання», «тривога», «гнів», «лють», «меланхолія», «відчай», «розчарування».

Субстантив «життя» займає серед культурних концептів центральне місце, він належить до базових концептів. Базовість цього концепту виражається в тому, що він є абстрактним та типовим для більшості мов світу. Периферію концепту «життя» в досліджуваному нами романі склали наступні асоціації: щастя, надія, радість, почуття гумору.

Ми дійшли до висновку, що не дивлячись на те, що об'єктом уваги в романах антивоєнної літератури є саме страшні та жахливі події війни, для автора, попри все, характерне прагнення до життя (кращого, майбутнього, щасливого). Можливо, це пояснюється характерною природою людини, бажанням жити та до останнього не вбивати в собі надію.

Зіставлення оригінальних текстів роману «На західному фронті без змін» Е.М. Ремарка та текстів його перекладу Катерини Гловацької українською мовою дозволили нам проаналізувати запропоновані перекладачем шляхи розв'язання проблем еквівалентності перекладу; оцінити, наскільки успішно перекладач впоралася із завданням відтворення у мові перекладу образних художніх засобів оригіналу та збереження їх національного забарвлення.

Переклад Катерини Гловацької роману «На західному фронті без змін» визначено як адекватний, бо повноцінність перекладу збережена. Параметри адекватності передачі семантичної, емоційної та естетичної інформації – дотримані.

В романі «На західному фронті без змін» ми розглянули лексичні та граматичні перекладацькі трансформації. Зазвичай подібні трансформації не пов'язані зі змінами змісту. Проте вони призводять до модифікації мовних одиниць, які дають змогу наблизитися до мовної норми рідної мови.

Проаналізувавши тексти оригіналу та перекладу роману Е.М. Ремарка можемо стверджувати, що найчастіше було використано граматичну заміну (заміна частин мови, заміна форми слова, заміна типу речення), лексичну заміну, опущення, додавання та транспозицію.

Можемо стверджувати, що Гловацька вдало добирала діалектизми та українські еквіваленти, які повністю розкрили сенс закладений автором та

передали всю повноту роману. Перекладач також впоралася з відтворенням стилістичних прийомів автора. Такі стилістичні фігури, як метафора, порівняння, гіпербола, літота, антитеза, персоніфікація, іронія та мезархія були відтворені за допомогою різних перекладацьких трансформацій та повноцінно відтворили зміст та сенс закладений автором.

Більшість з образних порівнянь та метафор мови оригіналу, задіяних при описі психологічних особливостей сприйняття людиною навколишнього світу, еквівалентно відтворені українською мовою в семантичному, контекстуальному та структурному відношенні.

ВИСНОВКИ

В цьому дослідженні ми розглянули поняття вербалізації концепту в лінгвістичному та літературному дискурсі. Проаналізували його походження та особливості. Ми дійшли до висновку, що в літературному дискурсі вербалізація виступає процесом вираження та перетворення зорових образів в слова, речення, текст.

Ми з'ясували, що дослідження вербалізації концепту як наукового явища має не надто давню історію, тож наразі чіткого визначення терміну не окреслено, адже його семантичний зміст вважається дещо розмитим. Хоча вербалізацію як поняття досліджувало багато вчених та лінгвістів, на сьогодні продовжуються дискусії в питанні вербалізації концепту.

У роботі нам вдалося розглянути особливість художнього світу Е.М. Ремарка, створену як вербальними, так і різними невербальними художніми засобами. Нами була визначена головна мета антивоєнного роману, а саме – не тільки показати все зло, антилюдяність, протиприродність війни, а й запобігти, вберегти наступні покоління від воєн та великомасштабних конфліктів.

Ми з'ясували, що концепти «війна», «ворог» та «життя» є базовими та універсальними концептами як у концептуальній картині світу Німеччини, так і багатьох країн, оскільки подібні концепти представляються як загальнолюдські знання і не мають якоїсь певної культурної специфіки. Визначили, що вербалізація концептів «війна», «ворог» та «життя» здебільшого відбувається за допомогою використання автором почуттів та емоцій головних героїв.

Проаналізовано граматичні та лексичні перекладацькі трансформації використані Катериною Гловацькою. Зіставивши оригінальний текст роману Е.М. Ремарка «На західному фронті без змін» та текст перекладу українською мовою, ми проаналізували запропоновані перекладачем шляхи розв'язання питань еквівалентності перекладу; дали оцінку перекладу, з'ясувавши, що перекладач впоралася із завданням відтворення у мові перекладу образних

художніх прийомів оригіналу тексту та збереження їх національного забарвлення.

Проаналізувавши такі стилістичні засоби, як порівняння, метафора, гіпербола, літота, антитеза, персоніфікація, іронія та мезархія в текстах роману ми можемо зауважити, що автор не перенасичував ними свої тексти, а додавав їх там, де було необхідно не «зловживаючи» стилістичними прийомами.

Відстеживши передавання образу війни й світу за допомогою використання стилістичних прийомів автора та проаналізувавши способи їх відтворення українською мовою, можемо стверджувати, що переклад Катерини Гловацької роману «На західному фронті без змін» визначено як адекватний, бо його повноцінність збережена. Параметри адекватності передачі семантичної, емоційної та естетичної інформації – повністю дотримані.

Аналіз текстів оригіналу та перекладу антивоєнного роману Е. М. Ремарка «На західному фронті без змін» дозволяє нам впевнено стверджувати, що найчастіше перекладач використовувала під час перекладу наступні перекладацькі трансформації: граматичні заміни, лексичні заміни, опущення, додавання, транспозицію. Також перекладач часто вдавалася до використання таких лексичних трансформацій, як генералізація, конкретизація та модуляція.

Ми дійшли до висновку, що кожен перекладач знаходить свій власний підхід у відтворенні перекладу. Цей підхід може залежати від багатьох факторів, але насамперед від того, наскільки правильно перекладач розуміє текст, як чуйно він реагує на закладені в ньому змісти, і наскільки володіє як мовою оригіналу, так і мовою, якою здійснює переклад.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамова Є. Проблемне поле лінгвістичної концептології: сутність, засоби об'єктивації, структура концепту. Гуманітарні, соціально-економічні та суспільні науки. 2015.
2. Арутюнова Н. Метафора та дискурс. *Теорія метафори*. Прогрес, 1990. С. 5-32.
3. Баранов А. Введення у прикладну лінгвістику: навчальний посібник. Едиторіал УРСС, 2001, 360 с.
4. Бондар Л. Механізми перекладу англійських термінівноутворень українською мовою. Філологічні студії. 2011. 81-87.
5. Вежбицька О. Семантичні універсалиї та опис мов. М.: Мови культури, 1999. 778 с.
6. Вінген Л. Як працює написання концепту. 13.12.2018. URL: <https://lenawingen.de/konzept-schreiben/>
7. Воробйова, О. Концептологія в Україні: здобутки, проблеми, прорахунки. *Вісник КНЛУ*. Сер. Філологія 2011, 2. 53–64.
8. Втрачене покоління. Антологія художніх творів. Київ: Стилєт і стилос, 2021. 296 с.
9. Енциклопедичний словник класичних мов. Л. Л. Звонська, Н. В. Корольова, О. В. Лазер-Паньків та ін.. К. : ВПЦ «Київський університет», 2017. 552 с.
10. Жадько В. О. Гловацька Катерина. У пам'яті Києва. Довідник-посібник. Фенікс, 2007, 193 с.
11. Жинкін Н. Мова - мова - творчість: дослідження з семіотики, психолінгвістики, поетики. Лабіринт, 1998. 364 с.
12. Звонська Л., Корольова Н., Лазер-Паньків О. Енциклопедичний словник класичних мов. К. : ВПЦ «Київський університет», 2017.

13. Звонська Л.Л., Корольова Н. В., Лазер-Паньків О. В. та ін. Літота. Енциклопедичний словник класичних мов. К. : ВПЦ «Київський університет», 2017. 305-552 с.
14. Іващенко В. Л. Організація ментальності концепту. *Семантика мови і тексту. Зб.ст. VIII міжнародної наукової конф. Івано-Франківськ. Плай, 2003. С. 202-208.*
15. Карабан В.І. Переклад англійської наукової і технічної літератури. Вінниця : Нова книга, 2004. 575 с.
16. Кісь Н. Чому потрібно говорити про Першу світову війну. ZAXID.NET. – 2018. – URL: 52 https://zaxid.net/chomu_potribno_govoriti_pro_pershu_svitovu_viynu_n14626 81.
17. Карпова Н. С. Роль метафори в розвитку лексико-семантичної системи мови та мовної картини. Державний університет ім. Чернишевського, 2007. 248 с.
18. Книжкова онлайн бібліотека українською. [UABOOKS.net](https://uabooks.net). 2021. URL: <https://uabooks.net/reader/15/page/1/>
19. Комісарів В. Теорія перекладу (лінгвістичні аспекти): Навч. для ін-тів та фак. іностр. яз. М. Альянс, 2013. 253 с
20. Коптілов В. Теорія і практика перекладу. Київ: Юніверс, 2002. 280 с.
21. Латишев Л.К. Міжмовні трансформації як засіб досягнення перекладацької еквівалентності. *Семантико-синтаксичні проблеми теорії мови і перекладу*, 1986, 107 с.
22. Латишев Л. К., Семенов А. Л. Переклад: теорія, практика і методика викладання. М. Академія, 2008, 192 с.
23. Літературознавчий словник-довідник за редакцією Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. ВЦ «Академія», 2007.
24. Марінетті Ф. Т. Секс і фашизм. Київ: Залізний тато, 2019. 140 с
25. Максимов С.Є. Практичний курс перекладу. Теорія та практика перекладацького аналізу тексту: навчальний посібник. Київ: Ленвіт, 2006. 157 с.

26. Маслова В. А. Когнітивна лінгвістика. Мінськ: Тетра Системс, 2004. 80 с.
27. Міньяр-Білоручев Р.К. Загальна теорія перекладу та усний переклад. М: Воєніздат, 1980. С. 297. 2.
28. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Сер.: Філологія. 2021 № 49 том 2. URL: http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v49/part_2/34.pdf
29. Огуй О. Д. Актуальні проблеми німецько-українського перекладу. Чернівці: Рута, 2004, 256 с. (53)
30. Онлайн бібліотека Mega Lib. URL: http://megalib.com.ua/content/5821_43_Slovník_literaturoznávných_pojmů.html
31. Онопрієнко, Т. М. Епітет як первісний троп і системоутворюючий центр тропіки. *Вісник ЖДПУ*, 127-130 с.
32. Переклади українською творів Еріха Ремарка в електронній бібліотеці «Чтиво». URL: http://chtyvo.org.ua/authors/Remark_Erikh/
33. Персоніфікація. Шевченківська енциклопедія. Гол. ред. М. Г. Жулинський. Київ. ім. Т. Г. Шевченка, 2015. С. 62-68.
34. Песіна С. А. Інваріантність у когнітивній лінгвістиці та філософії мови: Навчальний посібник. 2014. URL: https://ozlib.com/809796/literatura/invariantnost_v_kognitivnoy_lingvistike_i_filosofii_yazyka
35. Повернення. Переклад з німецької: Наталка Сняданко. Харків. КСД, 2014, 912 с.
36. Приходько А. Концепти і концептосистеми в когнітивнодискурсивній парадигмі лінгвістики, 2008.
37. Приходько А. Концептивна проекція семантики. *Studia philologica*, 2013. URL: <https://studiap.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/40>
38. Раскоп, Себастьян. Лекція проблеми і методи перекладознавстві. Досьє теорії Скопоса. 2014. URL:

http://www.carstensinner.de/Lehre/uebersetzungswissenschaft/Dossiers2014/4b_Sko_posttheorie_Sebastian_Raskop.pdf

39. Ремарк Е. Переклад з німецької К.І. Гловацька. На західному фронті без змін. Київ: Дніпро, 1986. Т. 1. 573 с.

40. Селіванова О. Світ свідомості в мові. Черкаси. Ю.Чабаненко, 2012. 488 с.

41. Степанов Ю. Константи. Досвід дослідження. М: Академічний проект, 2001. 990 с.

42. Степанов Ю. Константи: Словник народної культури. URL: <https://www.twirpx.com/file/184559/>

43. Шевчук К. В. Риси «втраченого покоління» у творах О. Турянського та Р. Олдінгтона. Франкофонія в умовах глобалізації і полікультурності світу. 54 2020. URL: https://tnpu.edu.ua/naukovarobota/konference/frankofonija_2020.pdf#page=202.

44. Шинкарук В.І. Антитеза. Філософський енциклопедичний словник. Київ. Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України : Абрис, 2002. 742 с.

45. Юрченко О. В. Дефініція концепту в сучасних лінгвістичних дослідженнях. Вісник Запорізького національного університету. 2008. 2, 268-272. URL: https://web.znu.edu.ua/herald/issues/2008/fil_2008_1_2/2008-26-06/yurch.pdf

46. Cambridge Dictionary. Epithet. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/epithet>

47. Cambridge Dictionary. Metaphor. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/metaphor>

48. Drossard, Werner. Sterben und Tod im sprachlichen Kontext: Idiomatik, Metaphern, Euphemismen, Dysphemismen. 2015. URL: https://www.iablis.de/iablis_t/2015/drossard15.html

49. Fillmore Ch. Frame Semantics and the Nature of Language. Annals New York Academy of Sciences, 1976. P. 20–32.

50. Kropp P. Endlich Klarheit über Remarque und sein Buch «Im Westen nichts Neues». Hamm, Eigen-Verlag, 1930.
51. Leeuw H.M. The function of simile in Remarque's Im Westen nichts Neues. – Arizona: U.M.I., 1989. 65 p.
52. Lenci, A. «Distributional semantics in linguistic and cognitive research». From context to meaning. 2008. 20/1: 1-31.URL: <https://www.italian-journal-linguistics.com/app/uploads/2021/05/Lenci.pdf>
53. Maher, E. : War and Rebellion in the Work of Louis-Ferdinand Céline and Sebastian Barry in Maher, E. and O'Brien, E. (eds): War of the Words: Literary Rebellion in France and Ireland, Rennes, TIR, 2010.
54. Matt Leonard. Under Fire. Military History monthly. 2014. Режим доступа до ресурсу: https://conflictarchaeology1.files.wordpress.com/2011/12/052-058_mhm48_underfire_lg_dp.pdf.
55. Merriam Webster Dictionary. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/simile>
56. Remarque Erich. «Im Westen nichts Neues». Vossische Zeitung. Berlin, 10.11. – 09.12.1928.
57. Schwarz-Friesel Monika. Einführung in die kognitive Linguistik. 1996. URL: <https://www.utb.de/doi/book/10.36198/9783838516363>
58. The Free Dictionary by Farlex. URL: <https://www.thefreedictionary.com/verbalization>
59. The Cambridge History of the First World War. Vol. 1. Global War. [Ed. by J. Winter]. Cambridge University Press, 2014.
60. The Gas Heart: Disfigurement and the Dada Body Stanton B. Garner JR. Modern Drama Winter 2007, Vol. 50, No. 4, pp. 500-516
61. Timothy D. Moy (1989) Emil Fischer as “Chemical Mediator”: Science, Industry, and Government in World War One, Ambix, 36:3, 109-120,
62. Webber, Andrew J. The European Avant-Garde 1900-1940. Cambridge: Polity Press, 2004.

63. Will Self. Céline's Dark Journey [Электронный ресурс] / Will Self // The New York Times. – 2006.