

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ  
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**  
( Н И У « Б е л Г У » )

ИНСТИТУТ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ И  
МЕЖДУНАРОДНЫХ ОТНОШЕНИЙ

КАФЕДРА АНГЛИЙСКОЙ ФИЛОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ  
КОММУНИКАЦИИ

**ЯЗЫКОВАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ КОНЦЕПТА «ПОТЕРЯННОЕ  
ПОКОЛЕНИЕ» В ТВОРЧЕСТВЕ Э. ХЕМИНГУЭЯ**

Выпускная квалификационная работа

обучающейся по направлению подготовки 45.03.01 Филология  
очной формы обучения, группы 04001501  
Гладковой Татьяны Александровны

Научный руководитель:  
кандидат филологических  
наук, доцент  
Виноградова Е.А.

БЕЛГОРОД 2019

## Оглавление

<b>Введение</b> .....	3
<b>Глава 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ КОНЦЕПТА «ПОТЕРЯННОЕ ПОКОЛЕНИЕ»</b> .....	6
1.1. Понятие концепта, его структура и типы .....	6
1.2. Способы и средства репрезентации художественных концептов...14	14
1.3. Концепт «потерянное поколение» в мировой литературе и его особенности.....18	18
<b>Выводы по Главе 1</b> .....	27
<b>Глава 2. РЕАЛИЗАЦИЯ КОНЦЕПТА «ПОТЕРЯННОЕ ПОКОЛЕНИЕ» В ТВОРЧЕСТВЕ Э. ХЕМИНГУЭЯ (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВОЕННОЙ ТЕМАТИКИ)</b> .....	28
2.1. Языковой концепт «потерянное поколение» в произведениях Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол» и «Прощай, оружие!».....28	28
2.2. Субконцепт «война».....	32
2.3. Субконцепт «разочарование».....	38
2.4. Субконцепт «безразличие».....	45
<b>Выводы по Главе 2</b> .....	51
<b>Заключение</b> .....	52
<b>Список литературы</b> .....	54

## Введение

Настоящая работа выполнена в рамках когнитивного направления лингвистических исследований и посвящена анализу концепта «потерянное поколение» в произведениях военной тематики знаменитого американского писателя Эрнеста Миллера Хемингуэя, а также рассмотрению его реализации на разных уровнях языка.

Изучение языковых концептов занимает одно из ключевых мест в понимании концептосфер различных языков, поскольку дает наглядное представление об особенностях народа, его менталитета и культуры. Учитывая этот фактор, справедливо считать, что настоящее исследование носит междисциплинарный характер, поскольку в данном случае невозможно обойтись без знаний конкретной информации в сфере как концептологии, так и лингвокультурологии.

Термин «потерянное поколение» подразумевает под собой группу людей, целое поколение искалеченных войной судеб, как физически, так и морально, разуверившихся в своей настоящей и будущей жизни. Однако, данное определение можно считать условным, поскольку писатели, относящие себя к потерянному поколению, затрагивающие данную тему в своих произведениях отличаются политическими, социальными и эстетическими взглядами, особенностями своей творческой практики. Ни один из этих писателей не похож на другого, но в то же время, в некоторой степени, каждого из них можно отнести к представителям эпохи «потерянного поколения»: понимание трагизма американской жизни по-особому сильно и болезненно отразилось на жизни и творчестве именно этих молодых людей, утративших веру в привычные буржуазные устои.

**Актуальность** исследования заключается в необходимости досконального и углубленного изучения средств и способов выражения языковых концептов в современном межкультурном диалоге, а также

возрастающим в последние годы интересом в лингвистической науке к вопросам субъективности личности, устройства внутреннего, духовного мира человека, что наглядно представлено в литературе писателей эпохи «потерянного поколения», испытавших все переживания лично на себе.

**Предмет** исследования представляет собой культурный концепт «потерянное поколение». **Объектом** исследования является языковая реализация концепта «потерянное поколение» в романах Э. Хемингуэя «Прощай, оружие!» (1929) и «По ком звонит колокол» (1940).

**Целью** настоящего исследования является выявление особенностей языковой реализации концепта «потерянное поколение», а также определение и раскрытие его сущности и наиболее характерных черт в рамках романов Э. Хемингуэя «Прощай, оружие!» и «По ком звонит колокол».

Исходя из данной цели, мы можем определить следующие **задачи** исследования:

- 1) рассмотреть различные трактовки термина «концепт», его природу, структуру;
- 2) изучить современные классификации концептов и определить тип исследуемого концепта;
- 3) определить основные способы и средства репрезентации художественных концептов;
- 4) рассмотреть явление потерянного поколения в качестве факта культуры и литературы XX века;
- 5) определить и охарактеризовать самостоятельные концепты, репрезентирующие макроконцепт «потерянное поколение»;
- 6) проанализировать языковую реализацию выделенных субконцептов исследуемого макроконцепта «потерянное поколение» в романах Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол» и «Прощай, оружие!».

Выбор **методов** исследования был предопределен характером изучаемого явления. В качестве основных методов исследования применялись: описание, наблюдение, интерпретация, лингвистический и стилистический анализ текста.

Работа основывается на **теоретической базе**, сформированной по результатам анализа и систематизации положений, разрабатываемых в трудах Е.С. Кубряковой, Р.З. Гинзбург, И.В. Арнольд, С.А. Аскольдова, Д.С. Лихачева, З.Д. Поповой, И.А. Стернина, В.А. Масловой, Ю.С. Степанова и других ученых.

**Материалом** исследования стали одни из ключевых романов творчества американского писателя Э. Хемингуэя и в целом всей мировой литературы XX века – «Прощай, оружие!» (1929) и «По ком звонит колокол» (1940).

**Практическая значимость** работы состоит в возможности использования итогов настоящего исследования при обучении английскому языку, а также на занятиях по литературоведению, художественной культуре, стилистике, межкультурной коммуникации, аналитическому чтению.

Предмет, объект и цель исследования позволяют определить структуру настоящей работы, которая состоит из Введения, двух глав (теоретической и практической), Выводов по главам, Заключения и Списка литературы. В первой главе даются определения термина «концепт»; выявляются его особенности: структура, особенности репрезентации; рассматривается концепт «потерянное поколение» в творчестве писателей XX века. Во второй главе рассматриваются способы репрезентации концепта «потерянное поколение» через комплекс составляющих его субконцептов на разных уровнях языка в исследуемых произведениях «Прощай, оружие!» и «По ком звонит колокол».

## **Глава 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ КОНЦЕПТА «ПОТЕРЯННОЕ ПОКОЛЕНИЕ»**

### **1.1. Понятие концепта, его структура и типы**

В последние годы в лингвистике огромное внимание уделяется вопросу отражения в языке представлений и знаний его носителей об окружающей реальной действительности. Изучением процессов восприятия и осмысления мира, категоризации и классификации при помощи языка занимается когнитивная лингвистика (Маслова, 2011). Это научное направление вместе с тем исследует лингвистические способы и средства репрезентации и хранения знаний человека. Когнитивная лингвистика, прежде всего, апеллирует к концепту (от лат. *conceptus* – «мысль», «понятие»), который является ее основной единицей (Залевская, 2000). Слово «концепт», как термин, стало активно использоваться в отечественной лингвистической литературе с начала 90-х годов, и сегодня первоначально философский термин «концепт» широко применяется в самых разных областях лингвистической науки. Более того, концепт входит в понятийный аппарат семантики и лингвокультурологии.

Термин «концепт» появился благодаря антропоцентрическому подходу в лингвистике и традиционно связан с такими понятиями, как концептуализация и категоризация, то есть с научным, практическим осмыслением мира, основываясь на понятии, как идее европейской культуры, выдвинутой еще учеными Древней Греции, где мир воспринимается опосредованно, исходя из принципов рациональности (Кубрякова, 2004).

Хотя в современной лингвистике огромное значение уделяется исследованию и анализу природы концепта, все попытки познать ее, понять сущность и характер концепта связаны с принятием того факта, что существует ряд всевозможных интерпретаций и точек зрения. Это, прежде всего, объясняется нерешенностью вопроса о разграничений похожих

явлений и возникающими вследствие этого терминологическими несостыковками.

Так, немало исследователей отождествляют концепт с понятием, но в современных научных работах предпринимается попытка разграничить эти термины. Концепт можно определить как понятие, расширенное в результате всей современной научной ситуации. Понятие без подобного расширения является предметом науки логики, описанием наиболее общих и значимых признаков предмета. Концепт же становится предметом культурологии и описанием типичной, бытовой ситуации культуры. Понятие «определяется», концепт «переживается» (Карасик, 2004). Концепт включает в себя как логические закономерные признаки, так и ключевые составляющие научных, психологических, эмоциональных и каких-либо бытовых явлений и ситуаций. Концепт считается основной структурной единицей культуры в ее духовном бытии.

Согласно статье Крюковой Г.А. «Концепт. Определение объема содержания понятия», данный термин относится к эпохе средневекового концептуализма, представителями которого являлись П. Абеляр, У. Окамм, Т. Гобс и другие. Концептуализм рассматривал концепты как универсалии, способные обобщать признаки вещей, фокусируя в себе необходимую информацию. П. Абеляр считал концептом связывание высказываний в единую точку зрения на какой-либо предмет при условии определяющей силы разума (Крюкова, 2008)

Профессор В.А. Маслова, проанализировав различные определения, представила свой собственный вариант, утверждая, что концепт является семантической единицей, которая имеет собственные лингвокультурные особенности и характеризует носителей любой выбранной этнокультуры. Отражая этническое мышление, концепт олицетворяет образ мира этнического языка и служит так называемым кирпичиком для построения «дома нашего бытия» (Маслова, 2011).

С.А. Аскольдов в своей работе «Концепт и слово» пишет, что концептом является «мыслительное образование, которое замещает нам в процессе мысли многообразие предметов одного и того же рода» (Аскольдов, 1997: 275). К отличительным характеристикам концепта С.А. Аскольдов относит: 1) функцию заместительства, которая выражается в способности концепта вмещать в себя множество понятий; 2) символическую природу концепта; 3) динамизм (изменчивость смыслового наполнения концепта); 4) потенциальную открытость интерпретаций (Аскольдов, 1997).

Д.С. Лихачев в своей работе «Концептосфера русского языка» полемизирует с С.А. Аскольдовым. Несмотря на то, что он не отрицает наличие заместительной функции у концепта, он, однако, полагает, что концепт существует не просто для самого слова, а для любого словарного значения слова отдельно; более того, под концептом следует подразумевать, по мнению Д.С. Лихачева, так называемое, «алгебраическое» выражение значения, которое мы используем как в письменной, так и в устной речи, так как человек часто не успевает, а иногда не может охватить значение во всей его сложности, и, порой, со своей точки зрения интерпретирует это значение в зависимости от уровня своего образования, специализации, личного опыта, и т.д.» (Лихачёв, 1993).

По мнению Лихачева, заместительная функция значительно облегчает общение, помогая преодолевать нередко существующие между собеседниками различия в понимании и толковании слов. Какое из словарных значений слова замещает собой концепт, чаще всего выясняется из контекста, а иногда даже из общей ситуации. Д.С. Лихачев считает, что концепт является результатом столкновения словарного значения слова с личным, народным и культурным опытом человека: «чем меньше культурный опыт человека, тем беднее не только его язык, но и «концептосфера» как активного, так и пассивного словарного запаса» (Лихачёв, 1993: 8).



З.Д. Попова и И.А. Стернин выделяют наиболее используемые интерпретации термина концепт. Так, в трудах Н.Д. Арутюновой, С.А. Аскольдова, Д.С. Лихачева – это «концепт», у В.В. Воробьева – «лингвокультурема», у М. Лехтеэнмяки и В.Н. Базылева – «мифологема», у Е.М. Верещагина и В.Г. Костомарова – «логоэпистема» и «сапиентема» (Попова, Стернин, 2007).

Несмотря на расхождения ученых в определении и трактовке понятия «концепт», наличие у него определенной структуры со всей неоднородностью и упорядоченностью составляющих ее элементов остается бесспорным и не может вызывать ни единого сомнения. По мнению литературоведа Ю.С. Степанова, концепт по своей сути обладает сложнейшей структурой. С одной стороны, она обладает всем тем, что принадлежит и структуре понятия, с другой – тем, благодаря чему концепт становится фактом культуры, то есть это исходная форма, а именно этимология, сжатая до основных, главных признаков содержания история, современные ассоциации и оценки, коннотации (Степанов, 2007).

При всем при этом, концепт характеризуется объемом, то есть числом объектов, входящих в данное понятие и содержанием, то есть совокупностью общих и существенных признаков понятия. В культурологии термином концепт принято называть содержание. Таким образом, концепт может быть признан планом содержания слова. Из этого следует, что концепт включает в себя не только предметную отнесенность, но и всю коммуникативно-значимую информацию (Воркачев, 2003).

Для более полного изучения и осознания природы концепта следует построить определенную модель, которая будет отображать его структуру. Понятие «концептуальная модель» вывел И.П. Михальчук, который определил его как «способ экспликации семантической структуры концепта. В моделирование концепта входит выявление ключевых базовых компонентов его семантики и определение совокупности устойчивых связей

между ними» (Михальчук, 1997: 29). Под построением концептуальной модели понимается выявление и определение элементов концепта и обозначение их взаимосвязи.

Ввиду своей непростой структуры, концепт зачастую получает меткие метафорические характеристики. Так, В.В. Колесов видит концепт как «зернышко первосмысла, из которого прорастают новые смыслы» (Попова, Стернин, 2007), в то время как Н.Н. Болдырев отождествляет концепт со «снежным комом» (Болдырев, 1999), а Г.В. Токарев, З.Д. Попова и И.А. Стернин – с «облаком» или «плодом» (Попова, Стернин, 2007).

Исследователи И.А. Стернин и З.Д. Попова, проанализировав всевозможные определения концепта, пришли к выводу, что когнитивный концепт формируется в сознании человека из: непосредственного чувственного опыта – восприятия мира органами чувств; мыслительных операций с уже существующими или заложенными в его сознании концептами; предметной деятельности человека; из языкового общения, будучи объясненным человеку в языковой форме; путем сознательного познания языковых единиц (Попова, Стернин, 2007).

Концепты по своей сущности идеальны и кодируются в сознании единицами универсального предметного кода (УПК, по Н.И. Жинкину). Единицы УПК – это индивидуальные чувственные образы, которые основываются на личном чувственном опыте. Концепт рождается как образ, но, продвигаясь вперед по ступеням абстракции, он способен постепенно превращаться из изначально чувственного образа в мыслительный. Так, например, образ холода находится в основе концепта «страх», поэтому существуют выражения, такие как: дрожать от ужаса, дрожь пробегает по телу, кровь стынет в жилах, зуб на зуб не попадает, мороз по коже и многие другие (Слышкин, 2004).

Концепт состоит из компонентов или контекстуальных признаков, то есть отдельных определенных признаков объективного или субъективного

мира, которые отражены в сознании человека и различаются по степени абстрактности. В результате когнитивно-лингвистических исследований выявлено, что концепт может быть описан как элемент национальной концептосферы. Концепты могут быть личными, возрастными (счастье, радость) и общенациональными (душа, тоска, родина) (Слышкин 2004).

Концепту присуща «слоистая» структура, разные слои являются результатом, «отпечатком» культурной жизни разных эпох. Он складывается из исторически разных культурных и национальных слоев, различных по времени образования, по происхождению, семантике, и имеет особую структуру. В нее входят основной, или актуальный признак, дополнительный, или исторический признак и внутренняя форма, или этимология, которая открывается лишь исследователям, для остальных существующая опосредованно, как фундамент, на котором возникли и держатся все остальные слои значений (Степанов, 2007).

Принимая за основу структуру концепта по Ю.С. Степанову, не можем оставить без внимания и точку зрения В.И. Карасика. Лингвист предлагает выделяемые слои концепта рассматривать как отдельные концепты разного объема, а не как составляющие единого концепта.

Активный слой, то есть основной признак, значимый для всех носителей культуры, является одним из компонентов общенационального концепта. Пассивные слои, то есть дополнительные признаки, актуальные для отдельно взятых групп носителей культуры, принадлежат концептосферам отдельных субкультур. Внутренняя форма концепта, известная только специалистам, но определяющая внешнюю, знаковую форму выражения концептов для большинства носителей культуры, является не частью концепта, а одним из детерминирующих его культурных элементов (Карасик, 2004).

Существует еще одна точка зрения на структуру концепта, где центром всегда является ценность, поскольку концепт призван служить исследованию

культуры, а в основе культуры как раз и лежит ценностный принцип. Показателем наличия ценностного отношения является применимость оценочных установок. Если носители культуры о каком-то феномене могут сказать «это хорошо, плохо, скучно и т.д.», этот феномен и будет формировать в данной культуре концепт. Помимо вышеназванного ценностного элемента, в составе структуры выделяются фактуальный и образный элементы (Болдырев, 1999).

Традиционные единицы когнитивной лингвистики, такие как фрейм, скрипт, сценарий и т.д., обладая более четкой, нежели концепт, структурой, могут быть использованы исследователями для моделирования концепта. В более широком смысле структура концепта может быть представлена в виде круга, где в центре лежит основное понятие, ядро концепта, а на периферии – все то, что привнесено традициями, культурой, народным и личным опытом. Ядром являются словарные значения какой-либо лексемы. Именно в материалах толковых словарей исследователю открываются большие возможности в плане понимания содержания концепта, в определении специфики его языкового выражения. Периферией же является субъективный опыт, различные прагматические составляющие лексемы, коннотации и ассоциации (Арнольд, 2002).

Лингвистами предпринимаются многочисленные попытки типологизации и классификации концептов, в зависимости от основного принципа, положенного в основу дифференциации концептов:

1. по принципу организации: простейшие (одно слово) и сложные (словосочетания и предложения) (Маслова, 2011);
2. по структуре: рамочные концепты (главное содержание концепта) и концепты с плотным ядром (культурно-значимые во всем составе признаков) (Степанов, 2007);
3. по признаку стандартизованности: индивидуальные, групповые, общенациональные концепты (Бабушкин, 1996; Попова, Стернин 2007);

4. по содержанию: представления, схемы, фреймы, скрипты, гештальты, инсайты, калейдоскопические концепты (Бабушкин, 1996; Попова, Стернин, 2007; Болдырев, 1999).

5. по содержательным уровням: одноуровневый (базовый слой), многоуровневый (несколько когнитивных слоев), сегментный (базовый слой, окруженный несколькими сегментами) (Попова, Стернин, 2007);

6. по типу дискурса: познавательные и художественные концепты (Аскольдов, 1997).

Первое разделение концептов на познавательные и художественные было сформулировано С.А. Аскольдовым. Познавательный концепт служит для замещения реальных предметов, действий, признаков. Как считает сам С.А. Аскольдов, к данному типу концептов «нельзя примешивать чувства, желания, вообще иррациональное» (Аскольдов, 1997: 269). В свою очередь, художественным концептом, наоборот, является комплекс того и другого, то есть сочетание понятий, представлений, эмоций, даже иногда волевых проявлений. Составляющие элементы художественного концепта объединяются в единое представление благодаря ассоциативным связям. Художественные концепты гораздо информативнее познавательных, так как кроме понятия вызывают в сознании дополнительные ассоциации (Аскольдов, 1997)

Опираясь на размышления Д.С. Лихачёва о том, что совокупность всех видов концептов словарного запаса образует концептосферу, О.И. Лыткина, вслед за А.П. Бабушкиным, З.Д. Поповой, И.А. Стерниным классифицирует концепты по признаку стандартизованности, обработанности на три разновидности: 1) индивидуальные, которые не стандартизованы вообще, 2) групповые (половые, возрастные, социальные) и 3) общенациональные, которые стандартизованы в пределах реализации концептов, вступающих в системные отношения сходства, различия и иерархии с другими концептами (Лыткина, 2010).

М.В. Пименова предложила классификацию концептов, образующих концептуальную систему, способом актуализации которой выступает язык:

1. базовые концепты, то есть те концепты, которые составляют фундамент языка и всей картины мира, и подразделяются на космические, социальные и психические концепты; 2. концепты-дескрипторы, квалифицирующие базовые концепты; 3. концепты-релятивы, реализующие типы отношений (Пименова, 2006).

Таким образом, из всего вышеизложенного следует, что на первый план в нашей работе выступает художественный концепт, который является индивидуальным представлением человека о каком-либо предмете или же явлении, средства и методы выражения которого, находятся в прямой зависимости от факторов, формирующих человека или автора произведения как личность, и как писателя.

В настоящей работе за основу берется структура концепта, предложенная И.В. Арнольд, которая имеется в сознании каждого носителя языка и является отправным моментом для формирования уникальных интерпретационных зон концепта.

## **1.2. Способы и средства репрезентации художественных концептов**

Становление и развитие когнитивной лингвистики позволяет по-новому увидеть литературное творчество писателей и их вклад в мировую культуру. В художественном тексте жизненный материал преобразуется в так называемую «маленькую вселенную», увиденную глазами определенного автора (Сергеева, 1998), поэтому в художественном произведении за изображенными картинами жизни зачастую присутствует подтекстный, интерпретационный функциональный план, то есть действительность, созданная отдельным автором, индивидом.

Художественное видение мира, возникающее в сознании читателя при восприятии им какого-либо литературного произведения, состоит из одного или нескольких художественных концептов, созданных автором, обладающим, в свою очередь, собственным индивидуальным мировоззрением и миропониманием, и являющимся представителем конкретной этнической культуры (Маслова, 2011). Из этого следует, что особенность функционирования художественных концептов заключается в том, что подобные ментальные образования реализуются в произведениях достаточно неоднозначно: с одной стороны – в виде выражения авторского мышления и объекта восприятия читателя, а с другой – мировосприятия всей этнокультуры, к которой этот писатель принадлежит. Это означает, что художественный концепт может быть рассмотрен с точек зрения «индивидуального» и «общего»:

- как авторское психическое образование;
- как самобытный элемент национальной этнической художественной картины мира (Слышкин, 2000).

В настоящей работе наибольший научный интерес представляет исследование заявленного концепта в рамках культурологического подхода, что подразумевает изучение концепта «потерянное поколение», прежде всего, как «культурного факта» XX века, описанного его непосредственным представителем.

Приблизиться к пониманию и осознанию особенностей восприятия явления носителями языка – означает при помощи материального (язык и его единицы) описать ментальное, то есть концепт. «Когда концепт получает языковое выражение, использованные для этого языковые средства выступают в виде средств «вербализации, языкового представления и объективации концепта» (Попова, Стернин, 2007: 26). Языковой знак представляет собой средство доступа к концептуальному знанию и позволяет подключить к мыслительной деятельности те концептуальные признаки,

которые могут и не быть названными непосредственно данным языковым знаком. Зачастую его отождествляют с «включателем» – он включает концепт в сознании, активизируя его в процессе мышления (Попова, Стернин, 2007: 39).

Согласно исследованиям З.Д. Поповой и И.А. Стернина, средствами доступа к понятийному знанию являются:

- номинативные средства языка: лексемы, лакуны разных типов, устойчивые номинации, а также фразеологизмы, фиксирующие какое-либо разделение объектов национальной действительности;
- функциональные средства языка, то есть наиболее частотные языковые средства (лексические и фразеологические единицы), избранные лингвокультурным сообществом на фоне всех единиц языковой системы;
- образные средства языка – национально-специфическая образность, метафоры, особенности развития переносных значений и т.д. (Попова, Стернин, 2007: 43).

Так как концепт является ментальной единицей, он актуализируется в тексте, прежде всего, с помощью средств языковой природы. Эти средства берут свое начало на всех уровнях языка, из чего следует, что концепт может быть репрезентирован в художественном тексте через фонемы, морфемы, лексемы, свободные и фразеологические комбинации, предложения, тексты, а также совокупности текстов. Все эти языковые средства взаимосвязаны и тесно взаимодействуют между собой, составляя номинативное поле концепта (Токарев, 2000).

Затрагивая языковые средства объективизации концепта лексического уровня, в первую очередь, необходимо назвать прямые номинанты концепта – ключевые слова, которые лингвисты используют в качестве имени концепта и номинативного поля, и, вместе с тем, его системные синонимы и производные. Также концепт может выражаться при помощи лексических единиц, обозначающих его отдельные признаки, качества и свойства. Данные



средства наводят адресата на некие ассоциации, соединяя его умственную деятельность с репрезентируемым концептом (Афанасьева, 2004).

В художественных текстах, стоит обратить особое внимание на лексические единицы оценочного характера и разнообразные виды лексических троп (сравнения, концептуальные метафоры, эпитеты, литоты, олицетворения, метонимии, перифразы, гиперболы и т.д.), целью которых является наиболее точное и образное выражение мыслей создателя произведения, его идей и выражаемых концептов (Афанасьева, 2004).

Морфология, подобно лексикологии, связана с познавательными процессами и служит способом передачи их результатов. Именно поэтому, языковые средства морфологического уровня значимы для репрезентации концепта благодаря своим морфологическим характеристикам: категориям (частям речи) и формам (падежа, времени, числа). Примерами морфологической репрезентации концепта может служить частотное использование лексических единиц одной части речи или неожиданная постановка глагола в форму прошедшего времени и т.д. (Болдырев 1999).

Языковые средства реализации концепта синтаксического уровня, прежде всего, включают в себя свободные словосочетания и фразеологические единицы, которые обозначают признаки, характерные для концепта. Кроме того, синтаксические репрезентанты концепта можно представить в виде активных и пассивных залоговых конструкции, различных типов предложений и других синтаксических конструкций, которые являются в своей совокупности «представителями» тех или иных значений и признаков, составляющих анализируемый концепт (Афанасьева, 2004). Синтаксические фигуры, такие как анафора, эпифора, антитеза, градация, параллелизм, инверсия и др. являются яркими маркерами семантических отношений, используемых для объективизации концепта.

Текстовая репрезентация концепта считается возможной благодаря наличию особенностей функционирования концептуального ядра в

различных контекстах. Изучение текстовых маркеров позволяет установить семантические, смысловые связи между репрезентированным концептом, речевой ситуацией, а также экстралингвистическими факторами. В некоторых контекстах концептуальные компоненты способны развивать и усиливать выражаемые свойства, приобретать новые, отличительные оттенки, или же терять те или иные признаки. Вследствие этого, при исследовании репрезентации концептов не нужно недооценивать композиционное построение текста, тип, структуру и идейно-семантическое содержание (Болотнова, 2009).

Наряду с рассмотренными выше средствами, исследователи рассматривают и способы реализации концепта, показывающие, как данные языковые средства реализуют данный концепт – эксплицитно (явно) или имплицитно (скрытно). При явном выражении лексические единицы прямо номинируют представленный ими концепт, в то время как скрытное выражение подразумевает актуализацию концепта на более «глубинном уровне» – с помощью косвенных номинантов концепта (Слышкин, 2004).

Из всего вышеизложенного следует, что основным этапом исследования заданного концепта в нашей работе является изучение его языковой экспликации, реализующейся с использованием единиц разных уровней языка. Данные репрезентанты концепта представляют собой единицы проводимого исследования. Их анализ, как и определение способа репрезентации, являются одним из наиболее важных аспектов настоящей работы.

### **1.3. Концепт «потерянное поколение» в мировой литературе и его особенности**

1920-е годы являются периодом перемены вех в мировой литературе. Это время отмечено не только разносторонним осмыслением историко-

культурного сдвига, но и вступлением в права новейшей литературной генерации, представление о которой всегда ассоциировалось с образом «потерянного поколения» (Засурский, 1984). Эти слова, произнесенные изначально по-французски, переведенные впоследствии на английский язык, приписываются писательнице Г. Стайн. Слова были адресованы молодому поколению, потрясенному жестокостью войны, и не сумевшему в послевоенное время «войти в колено» мирной жизни на прежних основаниях; поколению, утратившему уважение и доверие к окружающему миру, разуверившемуся в ура-патриотических идеалах, до сих пор его увлекавших; людей, зачастую внутренне опустошенных и отчужденных от общества. Именно поэтому «потерянное поколение» так названо – пройдя ненужную, бессмысленную войну, молодые люди разуверились в необходимости продолжения своего рода, в своей настоящей и будущей жизни. Впоследствии данное словосочетание было использовано известным американским писателем Э. Хемингуэем в качестве эпиграфа к роману «И восходит солнце», в результате чего, это изречение получило широкое распространение как в американской, так и в целом, в мировой литературе (Толмачев, 2003).

Хотя Г. Стайн имела в виду феномен молодых людей, побывавших на фронте, метафора «потерянности» со временем вышла далеко за пределы темы войны как таковой. В наши дни в литературоведении этот термин используют для описания морально и физически искалеченных, в основном, молодых людей, переживших Первую мировую войну, лишившихся способности вести мирную жизнь, адаптироваться к ней, так как после пережитых ужасов действительность кажется для них мелочной и недостойной внимания. Большинство представителей этого поколения были неспособны смириться с ничтожностью своей жизни, в связи с чем страдали от отсутствия достойной цели, нередко сходили с ума или заканчивали жизнь самоубийством (Засурский, 1984). Для этого поколения, как писал

Б.И. Зингерман, «все боги умерли, все сражения остались позади, а вера в человека была подорвана» (Зингерман, 1984: 102).

Истоком этой «потерянности» целого поколения является тот надлом, который сформировал их дальнейшее трагическое мировоззрение. Разрушение оптимистичных надежд, патриотических иллюзий военных стало тяжелейшим испытанием и озлобило их. Призванные на фронт молодые люди были вынуждены жить с максимальным перенапряжением сил, не только физических, но и душевных, к чему большинство оказалось совершенно не готово (Толмачев, 2003). Многие из писателей, относящиеся к «потерянному поколению», тоже принимали участие в войне и на себе испытали весь хаос и жестокость мира, которые привели к бессмысленным попыткам обрести себя. В связи с этим, рассматриваемое нами явление было широко представлено и точно описано в их произведениях.

Впервые трагедия «потерянного поколения» была зафиксирована 1929 годом, когда свет увидели три романа: «Смерть героя» англичанина Р. Олдингтона, «На Западном фронте без перемен» немецкого писателя Э.М. Ремарка и «Прощай, оружие!» американского автора Э. Хемингуэя.

Мотивы «потерянности» заявили о себе и в других романах, таких как «Три солдата» (1921) Дж. Дос Пассоса, «Громадная камера» (1922) Э.Э. Каммингса, «Великий Гэтсби» (1925) Ф.С. Фицджеральда, «Солдатская награда» (1926) У. Фолкнера, «И восходит солнце» (1926) Э. Хемингуэя.

Несмотря на то, что все же не все названные писатели приняли участие в войне, они тоже определяли «потерянность» как показатель того, что человека забросили в историю, лишившуюся привычных рамок, контуров; это детерминант обостренной артистической восприимчивости.

Общий смысл литературы, посвященной проблеме «потерянного поколения» может быть определен, как стремление вывести человека из-под власти этической догмы, которая требует тотального конформизма и практически уничтожает ценность человеческой личности. Для того, чтобы

точно описать данную проблему, требовалось найти, создать новый нравственный принцип, этическую норму и даже новую философию бытия. Писателей объединяла лютая ненависть к самой войне, к тем устоям и принципам, которые в своем развитии неизбежно привели к трагедии вселенского масштаба (Андреев, 2004).

Их герои никогда не напоминают покорных марионеток: это живые, независимые характеры, со своими характеристиками, особенностями, интонациями, зачастую мнимо равнодушными и ироническими.

Эрих Мария Ремарк (1898-1970) принадлежит к поколению писателей, чьи взгляды были сформированы под воздействием Первой мировой войны, которая на многие годы определила круг тем, проблем, характеры героев, их мировоззрение и жизненный путь. Э.М. Ремарк со школьной скамьи ушел на фронт. Вернувшись назад, очень долго не мог найти себя: пробовал себя в журналистике, в мелкой торговле, в роли учителя, работал в авторемонтной мастерской (Андреев, 2004).

Из глубокой внутренней потребности рассказать о том, что его потрясло и ужаснуло за время войны, что перевернуло его представления о добре и зле, был создан его первый роман «На западном фронте без перемен» (1929), который и принес ему успех.

Молодым героям романа, вчерашним школьникам, попавшим в пекло войны, лишь по девятнадцать лет. Все, раньше казавшееся святым, перед лицом вражеского огня и братских могил – ничтожно и никчемно. У них совершенно нет жизненного опыта: изученное в школе не может помочь на войне, не способно облегчить последние муки умирающего, научить ползти под огнем, тащить раненного, лежать в воронке.

Пауль Боймер, главный герой романа, всегда говорит «мы», и он имеет на это право; он говорит от имени целого поколения живых, но морально убитых войной, и физически мертвых, оставшихся на полях сражений России и Франции (Толмачев, 2003).

Романы Э.М. Ремарка «Возвращение» (1931) и «Три товарища» (1938) стали продолжением фронтовой тематики. Это правдивые истории о жертвах войны, которых обошли снаряды. Герои романов – усталые, опустошенные, растерявшие надежды, неспособные более адаптироваться к послевоенным будням, хотя и исповедующие ключевые элементы выживания – дружбу и братство.

В 1946 году писатель публикует роман «Триумфальная арка» о Париже 1938 года, где снова антифашистское сопротивление предстает в виде индивидуального акта мести. В этом романе еще настойчивее звучит идея того, что человеческая жизнь бессмысленна. Изначальный образ одного из главных героев Равика в романе распадается, дальше действует совершенно иной человек (Андреев, 2004). Это один из представителей «потерянного поколения», утратившего веру в жизнь, в людей, в прогресс, и, что главное всего, веру в друзей.

В романе «Время жить и время умирать» (1954) автор впервые нас знакомит с новым героем – человеком, думающим и ищущим ответ, осознающим свою ответственность за все происходящее.

Основные романы Ремарка тесно связаны между собой, являясь продолжающейся хроникой единой человеческой судьбы в трагическую эпоху; хроникой, во многом автобиографической. Э.М. Ремарк, подобно своим героям, прошел все ужасы Первой мировой войны, и этот опыт на всю последующую жизнь определил роднящее их отвращение к милитаризму, к беспощадному, бессмысленному насилию, презрению к государственному строю, порождающему и благословляющему кровопролитные боины (Токарев, 2003).

Ричард Олдингтон (1892-1962) также принадлежал к послевоенному поколению писателей. Поэт, новеллист, романист, биограф, переводчик, литературовед, критик, Р. Олдингтон был выразителем чувств и настроений «потерянного поколения», духовного смятения, вызванного войной

(Засурский, 1984). Значимую роль сыграла в творчестве Олдингтона Первая мировая война. «Смерть героя» (1929) – первый роман писателя, получивший известность далеко за пределами Великобритании сразу после выхода в свет. Внешне, по сюжетному замыслу, произведение укладывается в рамки биографического романа, так как это история жизни отдельного человека с рождения и до смерти, а по своей проблематике роман можно отнести к антивоенному. Вместе с тем роман не вписывается ни в единую из привычных жанровых дефиниций (Засурский, 1984). Так, рассматривая проблему военной катастрофы, докапываясь до ее причины, можно заметить, что фронтовым сценам отведено в нем меньше половины места, а история жизни героя разобрана автором фрагментарно; он прослеживает ее от начала до конца, предупреждая заранее о трагическом исходе. Однако индивидуальная история здесь представляет собой историю, как судьбу целого поколения.

Творчество американского писателя Френсиса Скотта Фицджеральда (1896-1940) также неразрывно связано с проблемой «потерянного поколения». Ф.С. Фицджеральд и себя относил к людям дезориентированным, сбившимся с правильного пути, говоря о себе и своей жене следующие слова: «Не уверен, реальные ли мы с Зельдой люди или просто персонажи одного из моих романов». Семья Фицджеральдов, на самом деле, была известна своим роскошным, праздным образом жизни и эксцентричными выходками (купание в городских фонтанах, появления в общественных местах в пьяном виде).

Роман «Великий Гэтсби», увидевший свет в 1925 году, подтверждает основную трагедию людей той эпохи – вера во всемогущество денег. Этот роман, по мнению многих отечественных и зарубежных критиков, считается шедевром американской литературы, символом жизни молодых людей, «потерянного поколения» той эпохи (Толмачев, 2003).

Прозаик хронологически открыл новую эпоху в развитии национальной и мировой литературы, первым заговорив от лица поколения, вступавшего в жизнь после масштабной катастрофы Первой мировой войны, запечатлев в глубоко поэтичных, выразительных образах вместе с его мечтами и разочарованиями, неизбежность краха идеалов, далёких от настоящих гуманистических ценностей (Толмачев, 2003).

Авторский стиль одного из самых известных писателей «потерянного поколения» Эрнеста Хемингуэя отражает не просто уникальный писательский талант, который был сформирован под влиянием определенных личностных качеств, но и богатейший жизненный опыт. В прозе Э. Хемингуэя настроение некоторой заброшенности хрупкой человеческой жизни в истории так пронзительно передается только благодаря тому, что писатель испытал все описываемые ощущения на себе (Толмачев, 1997).

Обвиняя Фицджеральда во влюбленности в судьбу, рок и нарушении творческой дисциплины, более того, выражая свою неприязнь ко всему возвышенно-романтическому, Э. Хемингуэй выработал концепцию принципиально «некнижного» стиля.

Тематически Э. Хемингуэй очень многим обязан Дж. Конраду, у которого персонаж тоже не по своей воле или желанию заброшен, как пишет Э. Хемингуэй, в «другую страну», когда человек проходит проверку на прочность на подмостках некоего космического театра, будь то центр Африки или Латинский квартал в Париже, гражданская война в Латинской Америке или тайфун, коррида; но сталкивается человек, прежде всего, в борьбе с самим собой (Толмачев, 1997).

Как утверждал писатель, война – самая благодатная тема. Им неоднократно повторялась мысль о том, что военный опыт чрезвычайно важен для любого автора, что даже пара фронтовых дней может быть весомей многих «мирных» лет. Он часто размышлял о пережитом на фронте,



оценивал, взвешивал, а затем давал своим впечатлениям «остыть», старался максимально объективно смотреть на вещи (Зингерман, 1984).

Проблема «потерянного поколения» развернута в полной мере в его романе «Фиеста», опубликованном в 1926 году. Э. Хемингуэй писал роман о своем поколении, о людях, о которых знал все, все черты их характера; за которыми наблюдал в течение нескольких лет, живя рядом с ними, споря, развлекаясь, бывая вместе на корриде в Испании. Он писал и о себе, вложив в образ главного героя Джейка Барнса свой личный опыт, все пережитое им самим. Изначально Э. Хемингуэй планировал опубликовать роман под другим названием «Потерянное поколение», но затем передумал, оставив слова о «потерянном поколении» в эпиграфе, поставив рядом с ним другой – цитату из Екклезиаста о земле, которая пребывает вовеки (Затонский, 1979).

Работая над романом, Э. Хемингуэй творил, основываясь на реальной жизни, на живых характерах, поэтому героев его романа нельзя назвать одноплановыми, – это живые люди, имеющие как положительные, так и отрицательные черты характера. В романе запечатлены специфичные черты той части «потерянного поколения», которая на самом деле была морально разрушена войной (Затонский, 1979).

Другой роман «Прощай, оружие!» (1929) посвящен событиям Первой Мировой войны, где главный герой дезертирует, но это не предательство Родины; он дезертирует потому, что война ему противна, в войне он только калечит себя, все чего он хочет – это жить с любимой женщиной.

Создавая этот роман, Э. Хемингуэй был в высшей степени самокритичен, постоянно что-то исправлял, переделывал написанное. Он создал 32 варианта финала романа, пока не остановился на удачной концовке, что было, по его признанию, мучительной работой. Немало усилий было затрачено и на придумывание названия (Платонов, 2011).

В пьесе «Пятая колонна» (1937) и романе «По ком звонит колокол» (1940) писатель открыто критикует фашизм, критикует в нем абсолютно все

– от внешнего вида диктатора до его решительных действий, принимаемых им по отношению к народу. Э. Хемингуэй показывает диктатора как человека, который читает французско-английский словарь вверх ногами и разыгрывает перед крестьянками храброго дуэлянта (Платонов, 2011). В заметках и статьях писатель не единожды призывает мир обратить внимание на возникший феномен для того, чтобы искоренить его на начальном этапе, понимая, что диктаторский режим не исчезнет за год или полтора, как утверждали многие из его современников.

Таким образом, подводя итог, следует еще раз отметить, что жестокость тогдашней современности нашла свое отражение в культуре в виде метафизической «военной метафоры». И если в начале 1920-х гг. она трактуется конкретно, то к 1960-м она становится олицетворением важнейшего изменения человеческого существования вообще.

«Потерянное поколение» противопоставило обманувшему их миру горькую иронию, ярость, бескомпромиссную критику устоев фальшивой цивилизации, что и определило место этой литературы в реализме, опуская пессимизм, общий у нее с литературой модернизма.

## Выводы по Главе 1

1. Концепт – это единица, которая сохраняет и обрабатывает информацию о реальности; это этнокультурная группа слов и базовый ментальный феномен, который выражает когнитивное сознание того или иного этноса; это малая единица идеального сознания и опыта носителей языка.

2. Лингвисты к отличительным характеристикам концепта относят заместительную функцию, его символическую природу, динамизм и открытость интерпретаций.

3. Концепт, по своей сути, является совершенным феноменом и кодируется в сознании человека единицами универсального предметного кода.

4. Структура концепта сложна и многогранна, однако, все ученые сходятся во мнении о «слоистости» структуры, что является отражением культурной жизни той или иной эпохи.

5. В современной лингвистике концепты классифицируются по структуре, принципу организации, стандартизованности, по содержанию, по типу дискурса.

6. Художественный концепт может быть репрезентирован на различных уровнях языка: лексическом, морфологическом, синтаксическом, на уровне текста.

7. Смысл произведений, затрагивающих проблему «потерянного поколения», заключается в попытках исключения человека из-под контроля этической догмы, постепенно уничтожающей ценность личности.

## **ГЛАВА 2. РЕАЛИЗАЦИЯ КОНЦЕПТА «ПОТЕРЯННОЕ ПОКОЛЕНИЕ» В ТВОРЧЕСТВЕ Э. ХЕМИНГУЭЯ (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВОЕННОЙ ТЕМАТИКИ)**

### **2.1. Языковой концепт «потерянное поколение» в произведениях Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол» и «Прощай, оружие!»**

Американская литература XX века демонстрирует два основных качества, отличающих ее от европейской литературы: в некотором смысле она индивидуалистична в отношении восстания против социальных, моральных, этнических, культурных и литературных традиций. С другой стороны, это поиск национального родного языка, благодаря которому, стиль писателей стал бы индивидуальным и неповторимым. Литература также характеризуется своим разнообразием: большим количеством тем, посвященных насилию, жестокости и смерти; широким выбором научных методов, разнородных и космополитических по своему охвату (Зверев, 2002).

Набиравшее популярность в то время своего рода неприятие американской традиционной культуры послужило причиной эмиграции многих литературных деятелей и писателей, таких как Эзра Паунд, Гертруда Стейн и Эрнест Хемингуэй. Их привлекла Европа отсутствием традиционализма и более сложным отношением к литературному производству, особенно новаторскому (Зингерман, 1984).

В таких условиях американский романист и лауреат Нобелевской премии Эрнест Миллер Хемингуэй обрел себе великую славу, утвердил то, что называется хемингуэйским стилем, с творческими идеологическими темами, включающими темы любви, войны, жестокости, тему «потерянного поколения», как один из ключевых аспектов всего творчества писателя, на изучение которого и направлена настоящая работа.

Термин «потерянное поколение» стал широко известен благодаря постоянному использованию Э. Хемингуэем в своих романах. На самом деле

все его главные герои – потерянное поколение, бесцельно блуждающее в послевоенном мире без каких-либо амбиций и без проблеска надежды. Они подавлены как личности с точки зрения моральных, социальных и религиозных ценностей. Они укрываются в пьянстве и разврате, пытаются забыть свои страдания, но любовь для них утратила святость, а моментная близость подобна выпитому за обеденным столом стакану пива или вина. Религия также находится на грани катастрофы, а религиозные ценности, привнесенные в жизнь XIX веком, теперь пришли в упадок. Поколение стало жертвой необходимого внутреннего разрушения. Люди изранены как физически, так и духовно, не сумев оправиться от увиденного насилия и смерти в различных своих проявлениях (Засурский, 1984).

Таковым является наиболее точное и яркое определение потерянного поколения, мощного и реалистичного, созданного Хемингуэем в его работах. Писатель преуспел в сопоставлении своих довоенных и послевоенных произведений, выявляя негативное влияние войны на умы того поколения. Э. Хемингуэй говорит не просто об одной войне, а о серии войн, прекрасно понимая, как эти войны подрывают моральные ценности и социальную структуру целого поколения и общества. Появление войн и конфликтов стало катализатором, который в итоге привел к созданию «потерянного поколения». Автор пользуется этой возможностью, разжигая чувства противостояния войнам и их последствиям через свои романы (Затонский, 1979).

Литературный критик Тони Таннер отмечает, что именно возвышение интенсивности над непрерывностью, «сейчас» над историей и свидетельства чувств над системами разума определяют всю точку зрения и стратегию прозы Э. Хемингуэя и объясняют его существенную озабоченность тем, что мы могли бы назвать «сверхчувствительным героем» (Затонский, 1979).

Э. Хемингуэй жил с надеждой реализовать свою идею идеальной мужественности. Это включало в себя понятие чести, мужества и силы как

важнейшего фактора жизни, подразумевающего способность действовать с «благодарью под давлением», то есть быть способным действовать как человек даже в самой жестокой ситуации (Затонский, 1979).

Роман «Прощай, оружие!», по идее автора, не является антивоенным. Фредерик Генри, будучи лейтенантом, не выступает против войны вообще как таковой, – война предстает для него в виде мужественного ремесла настоящего мужчины. Тем не менее, как впоследствии показывает Э. Хемингуэй, подобный ритуал всецело утрачивает общественное значение на фоне чрезвычайно нелогичных сражений, использующих людей в качестве марионеток. Линия фронта в «новой» войне, где, на самом деле, нет ни чужих, ни даже своих, довольно условна. Понимание настоящих границ этой войны происходит не только из-за полученного ранения, но и благодаря разговорам главного героя с простым народом, который, как это зачастую происходит у Э. Хемингуэя, в курсе всех самых достоверных и смелых истин («Войну не выиграть победами»). Однако это не дает главному герою практически ничего, за исключением урока самопознания, где война становится неопровержимым, экзистенциальным событием духовного мира Фредерика. С подобной войны, как теперь становится понятно, дезертировать не представляется возможным, что в который раз подчеркивает ироническую двусмысленность названия романа (Толмачев, 2003).

В отличие от романа «Прощай, оружие!», глубина другого романа Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол» заключается в антифашистской и антитоталитарной направленности романа. Антифашизм лежит здесь, прежде всего, не в политических позициях, но в категории личной свободы и, более того, в проявлении индивидуального мужества. Что касается противостояния франкистов республиканцам, Э. Хемингуэй нередко делает его условным, так как и одни и другие беспощадны и жестоки каждый по-своему. Трусость, пропагандистская фальшь, демагогия у писателя очень часто сталкиваются со

стоическим героизмом простого народа, среди которых Эль Сордо и старик Ансельмо, вынужденные воевать и убивать, ненавидя убийство, но смиряясь со своей участью (Толмачев, 2003)

Ключевая мысль, тема романа, каким произведение видел автор, может быть сформулирована как «познание личности себя» вопреки социуму, который предлагает человеку только лишь иллюзию решения проблемы собственной свободы.

В произведении «По ком звонит колокол» фактически затрагиваются две войны: идеологическая война на равнине и партизанская – в горах. Эта двойная жертва – «горная» проверка смертью и любовью испанской девушки – как раз и показывает цену настоящего мужества, позволяя мечтателю-интеллекту из далекой Америки, приехавшему в Испанию в качестве добровольца, сбежать от надуманного «книжного» идеализма и утвердить себя в неидеальном реальном мире (Толмачев, 1977)

Подводя итог, можно отметить еще раз, что концепт «потерянное поколение» многозначен и может интерпретироваться и в широком, и в более узком смысле. В настоящей работе за определение концепта мы возьмем его первичное, узкое значение, то есть поколение молодых людей, психологически и морально сломленных непередаваемыми ужасами войн, неспособных смириться или противостоять им.

Данный концепт следует рассматривать, прежде всего, в виде макроконцепта, обладающего определенной структурой, в основе которой лежат несколько субконцептов, комплексное понимание которых обуславливает восприятие наиболее объемной единицы – вышеназванного макроконцепта.

Основываясь на проанализированных источниках можно выявить три субконцепта, комплексно выражающих макроконцепт «потерянное поколение», и благодаря которым данный макроконцепт репрезентируется в романе: война, разочарование и безразличие.

## 2.2. Субконцепт «война»

Жестокость современности того времени особенно ярко отразилась в культуре и литературе в виде так называемой «военной метафоры». И если в начале 20-х годов XX века она выражается конкретно, то уже к 1950-м годам эта метафора становится олицетворением значимого изменения существования человека в принципе. Синергия как военного, так и послевоенного опыта под всеобщим натиском трагедии еще более показательна в данный период, где моменты прошлого воспринимаются человеком как «художественные», а люди теперь постоянно находятся в пограничном, неопределенном состоянии «военных» событий, не исключая и враждебно-равнодушного отношения всего мира к нему и наоборот. Этот мир, для которого главным аспектом является бюрократическая система, рассматривает человека всего лишь как армейскую единицу, всегда готовую идти на никому не нужную, бессмысленную смерть, которую принято называть «долг» и «подвиг». Тем не менее, в конечном итоге, человек будет забыт, будто его и не существовало вовсе (Walker, 1973).

Э. Хемингуэй в романе «По ком звонит колокол» стремится воссоздать все те воспоминания, которые привнесли разрушительный опыт не только в его жизнь, но и в жизнь каждого, кто собственными глазами видел катастрофу Первой Мировой войны, Гражданскую войну в Испании, и по воле судьбы должен будет испытать это вновь в приближающейся Второй Мировой войне.

Выносливость, настойчивость и решительность главного героя были представлены Э. Хемингуэем с уникальным оттенком патриотизма: Роберт – воин, преданный своему делу больше всего на свете. Он убежден в необходимости победы, более того, он считает, что в случае поражения все его собственные усилия и усилия партизан пойдут прахом, что наиболее



удачным образом можно продемонстрировать на примере использования автором антитезы в следующем предложении:

1) If we did not win the war everything was lost (Hemingway, 2016).

Описывая вклад Роберта в военные действия, Э. Хемингуэй использует полисиндетон, для того, чтобы передать бесценность и значимость его многочисленных заслуг:

2) He was serving in a war and he gave absolute loyalty and as complete a performance as he could give while he was serving (Hemingway, 2016).

Однако, что же происходит, когда с течением времени он способен различать разницу между иллюзией и реальностью, и что происходит с его решимостью и преданностью, когда он осознает, что последствия войны – не что иное, как истребление человечества в огромных масштабах. Именно этим вопросом Э. Хемингуэй занимался как автор на протяжении всей своей жизни. Он не стремится рассказать увлекательную историю, связанную с невероятными приключениями своих героев, скорее он описывает внутреннюю сумятицу, страдания и боль, которые испытывают люди во имя войны. Писатель берет на себя ответственность за выявление отвратительных сторон и аспектов войн, которые велись в XX веке, стремясь уловить внутренний конфликт, пустоту умов и духовную пустоту того поколения, пережившее эту эпоху и, в конечном итоге, ставшее потерянным поколением (Baker, 1973).

В сознании героев Э. Хемингуэя война, в первую очередь, причиняет человеку смерть:

3) One dying in such a place can be very ugly, dirty and repugnant (Hemingway, 2016).

Война связана с обширным разнообразием чувств и эмоций, таких как

- злость:

4) That being angry is another damned luxury you can't afford (Hemingway, 2016).

5) No. Don't be angry. Getting angry is as bad as getting seared (Hemingway, 2016).

- ненависть:

6) To kill them teaches nothing, – Anselmo said. – You cannot exterminate them because from their seed comes more with greater hatred (Hemingway, 2016).

- вина:

7) But to shoot a man gives a feeling as though one had struck one's own brother when you are grown men (Hemingway, 2016).

- долг:

8) I come only for my duty, – Robert Jordan told him. – I have to do what I'm ordered to do and I can promise you of its importance (Hemingway, 2016).

Более того, беспощадная, не считающаяся ни с чем война переполнена страданиями простого народа:

9) All through this war we have suffered from a lack of discipline and from the disobeying of orders and I will wait a while still for the Ingles (Hemingway, 2016).

Любая война немыслима без понятия враг:

10) The fascists are warm, he thought, and they are comfortable, and tomorrow night we will kill them, <...> I have watched them all day and they are the same men that we are, <...> It is only orders that come between us (Hemingway, 2016).

Война как нечто трагическое связана с такими понятиями, как

- жизнь:

11) Living was a hawk in the sky. Living was an earthen jar of water in the dust of the threshing with the grain flailed out and the chaff blowing (Hemingway, 2016).

- убийство:

12) The killing is necessary, I know, but still the doing of it is very bad for a man and I think that, after all this is over and we have won the war, there must be a penance of some kind for the cleansing of us all (Hemingway, 2016).

В конце произведения Джордан говорит себе: “Each one does what he can. You can do nothing for yourself but perhaps you can do something for another” (Hemingway, 2016). Он остается на верную смерть, решая прикрыть отступление своих товарищей. Глядя в глаза смерти, Джордан подводит итог прожитого, и итог этот оказывается жизнеутверждающим (Никитина, 2014):

13) I have fought for what I believed in for a year now. If we win here we will win everywhere. You've had as good a life as any one because of these last days (Hemingway, 2016).

В романе «Прощай, оружие!» война, несмотря на ее словарное определение (борьба между двумя или более странами или между противоборствующими силами внутри страны), имеет также коннотацию «изменения, происходящие в человеке» (Лапшин, 2016).

Стоит обратить внимание на название романа «Прощай, оружие!». Оно несет в себе основную концептуальную информацию. Ключевое слово концепта выражено в названии, то есть в лексеме «оружие», с которой связаны прямые ассоциации войны, оказывающие негативное влияние на читателя. Однако существительное «прощай» меняет негативную атмосферу и подготавливает читателя уже к позитивному развитию сюжета:

14) It was one of those things that gave you false feeling of soldiering (Hemingway, 1957).

Генри сталкивается с самой войной, впервые за всю свою жизнь, хотя и косвенно, принимая участие в нападении (он и еще четыре водителя заберут раненых и мертвых с поля боя). Автор описывает группу людей, сидящих в землянке в ожидании начала битвы и говорящих об ужасах войны. Все они против войны, что особенно ярко выражено в следующем отрывке:

15) There is nothing as bad as war. We in the auto ambulance cannot realize at all how bad it is. When people realize how bad it is they cannot do anything to stop it because they go crazy (Hemingway, 1957).

Похоже, что сам автор говорит о своем пережитом опыте устами одного из персонажей – Пассини. Здесь повтор слова «bad» усиливает и подчеркивает нечеловеческую природу войны, всю ее сущность. Фактически, повторение служит в данном случае средством градации. Водитель скорой помощи – это голос большинства, который считает войну самой страшной катастрофой за всю историю существования человечества:

16) We are not peasants... But even the peasants know better than to believe in a war. Everybody hates war (Hemingway, 1957).

Ранение главного героя оказывается довольно серьезным, поэтому он должен покинуть линию фронта, отправиться в американский госпиталь в Милане. Здесь нет ни описания войны, ни выражения отношения к ней, а вместо этого эта часть книги полна любви и психологических изменений. Позитивная сторона концепта «война», которая подчеркивается в этом романе, особенно ярко выражена в этой части книги. Вначале мы видим нейтральное отношение главного героя к войне, он прибыл на фронт в качестве добровольца бороться за определенные идеалы. Однако, влюбившись в Кэтрин, он передумывает, война теперь становится для него невыносимой. Его ненависть к войне становится еще сильнее после возвращения на границу из госпиталя:

17) I don't believe in victory anymore (Hemingway, 1957).

Ситуация на границе резко меняется в худшую сторону, осенью итальянской армии приходится отступить и сдать позиции. Генри оказывается под угрозой ареста и расстрела, однако здесь ему улыбается удача: ему удается сбежать и сесть на поезд до Местре:

18) Anger was washed away in the river along with any obligation (Hemingway, 1957).

Данная фраза, сказанная Генри в поезде, является кульминацией книги и имеет метафорическое значение. Она выражает намерение Генри прекратить сражаться, оставить все в прошлом, «смыть» свой гнев, все, что связано с войной, и начать новую жизнь:

19) It was not my show anymore and I wished this bloody train would get me to Mestre and I would eat and stop thinking (Hemingway, 1957).

Поезд служит для него своего рода отдушиной, он чувствует, что добравшись до Местре, он будет спасен. Особого внимания заслуживает здесь метонимическое использование слова «train», которое вместе с эпитетом «bloody train» несет собственный подтекст – это люди, которые воевали и, естественно, убили много людей, и поэтому были запятнаны кровью. Эта идея развивается в следующем отрывке:

20) I had a paper but I did not read it because I didn't want to read about the war. I was going to forget the war. I had made a separate peace (Hemingway, 1957).

Здесь мы видим, что Генри решил навсегда покончить с войной, жестокой и беспощадной, уносящей тысячи и миллионы жизней простых людей. Э. Хемингуэй расценивает войну как великую катастрофу, в которой вынуждены участвовать, не по своей воле, обычные люди, рожденные жить, а не сражаться.

Стилистические приемы, наиболее часто используемые автором в романе, такие как параллельные конструкции, анадиплосис, анафора, лексические повторы и эпитеты следует отнести к маркерам разговорного стиля. Эти приемы относятся и к лексическому, и синтаксическому уровням языка, будучи объединенными главной функцией, которая заключается в создании атмосферы дружеского или товарищеского общения и передачи рядовых ситуаций жизни обычного солдата. Подобные особенности довольно часто проявляются в рассказах о прошедших сражениях:

21) The fighting at the front went very badly...The fighting on the Bainsizza plateau was over...the fighting for San Gabriele was about over too... (Hemingway, 1957)

и в пустых спорах о войне:

22) I know it is bad but we must finish it. – It doesn't finish. There is no finish to a war (Hemingway, 1957).

Важно заметить, что, несмотря на кажущуюся на первый взгляд отдаленность Э. Хемингуэя от героев своих произведений, их судьбы представляют для писателя исключительную важность, так как через героев автор способен отразить собственные мысли, касающиеся «потерянности» и незащитности жизни человека в истории.

### **2.3. Субконцепт «разочарование»**

Прежде всего, нужно сказать, что представители потерянного поколения – это люди, глубоко разочаровавшиеся в реалиях своей собственной жизни и жизни общества в целом. Это поколение, отвергнувшее ценности предков, культурные и моральные; подавленное и разбитое войной, «закрылось в себе», отказываясь жить по навязанным нормам и правилам. Разочарование в жизни, неприятие насажденного уклада жизни стало ключевой причиной почти полного отстранения людей от суровой действительности, от всего происходящего (Лапшин, 2016).

В настоящей работе рассмотрим реализацию эмоционального концепта «разочарование» в упомянутых выше произведениях, а также описание концепта лингвистическими средствами на разных уровнях языка и функционирование концепта в художественном тексте.

Разочарование является производной эмоцией, вытекающей из базовых эмоций, таких как печаль или гнев. Под словом «разочарование» мы понимаем неудовлетворенность, неприятное чувство, возникающее, когда не

сбываются определенные ожидания, что сразу же вызывает вопрос о том, может ли разочарование не быть результатом ожидания или, точнее, является ли неоправдавшееся ожидание обязательным условием для разочарования.

Разочарование – это также чувство, которое сопровождается утратой моральных и ценностных представлений, потерей веры в те установки, которые раньше составляли смысл существования. Тем не менее, перед наступлением разочарования, идет процесс очарования, когда человек очаровывается чем-либо, строит планы, что-либо ожидает, что, несомненно, должно случиться, но в какое-то мгновение приходит осознание того, что все, что он надумал – иллюзии, а реальность совершенно иная. Как раз в этот момент и наступает разочарование. Данный концепт является одним из наиболее используемых концептов в произведениях авторов, затрагивающих проблему «потерянного поколения» (Платонов, 2011).

Одним из наиболее важных аспектов концепта является его способность выделяться и в коллективном, и в индивидуальном сознании. Изучая способы репрезентации концепта в художественном дискурсе, следует исходить из того, что организующим началом и центром любого художественного произведения остается творческая личность самого автора, который задает атмосферу произведения при помощи эмоций персонажей (Платонов, 2011).

В произведениях Э. Хемингуэя можно выделить некоторую систему выражения эмоции разочарования. Писатель рассказывает о поколении искалеченных и израненных войной мыслящих людей, вступивших в конфликт с целым миром, не сумевших адаптироваться к новой жизни, утративших чувство единения с окружающим их миром.

Увеличивающийся бюрократизм современной жизни, промышленности и политики, практически не оставляет человеку выбора; теперь он чувствует себя пешкой на шахматной доске, которая способна только подчиняться

командам, а не человеком, являющимся, по сути, свободным существом и имеющим свободу выбора:

23) Then there is no problem, – Anselmo said. – I can do anything that I am ordered (Hemingway, 2016).

Возможности героизма в мире такого типа весьма немногочисленны и ограничены. Заслуга Э. Хемингуэя в том, что, он создал персонажей, которые, несмотря на всю боль и утрату, через которую им пришлось пройти, заявили о себе перед лицом больших преград и препятствий.

Выделим основные способы языковой репрезентации эмоционального концепта «разочарование» в названных выше произведениях Э. Хемингуэя:

- с помощью слов, описывающих невербальное проявление эмоций;
- с помощью слов, выражающих эмоции человека;
- с помощью эмотивных языковых средств.

Первым способом является использование слов и выражений, выражающих невербальное проявление тех или иных эмоций. Так как любая эмоция человека связана с каким-либо раздражителем и является результатом действия этого фактора, реакция способна проявляться в виде неконтролируемых, произвольных движений тела, жестов, изменений голоса, например, повышением или, наоборот, понижением тембра.

В своих романах Э. Хемингуэй раскрывает, что повсюду царит только разрушение и смерть; даже находясь в поиске каких-то надежд, пробуя что-то новое, борясь с несправедливыми обстоятельствами жизни, герои никогда не смогут избежать разочарования, разрушения и, в конечном итоге, смерти (Лапшин, 2016).

Нельзя отрицать, что главные герои данных произведений, Фредерик Генри и Роберт Джордан, сбиты с толку или разочарованы жертвами того или иного рода, но их величие заключается в том, что они прилагают



немыслимые усилия для развития иерархии тех ценностей, которые будут направлять их в течение дальнейшей жизни.

Главный герой романа «По ком звонит колокол», в итоге, разочаровывается в самом факте войны, он постепенно теряет иллюзорные представления о войне, не до конца верит самому себе, однако, это настоящий солдат, преданный своему делу, неспособный предать командира, послушаться его приказа, даже если придется пожертвовать чей-то жизнью ради Республики (Лапшин, 2016). Такая преданность объясняется тем, что он считает, что успешное выполнение поставленной задачи имеет решающее значение для продвижения главного дела его жизни – войны против фашизма:

24) For us will be the bridge and the battle, should there be one, – Robert Jordan said and saying it in the dark, he felt a little theatrical but it sounded well in Spanish (Hemingway, 2016).

Доминирующими эмоциями в романе «Прощай, оружие!» являются разочарование, страдание, сожаление и безразличие. В жизни Генри и Катарины есть только краткие промежутки беззаботности и счастья. Однако, в основе своей, произведение рассказывает мрачную историю разочарования и потерю всех иллюзорных представлений, кульминацией которых является острый эпизод смерти Катарины, ставший огромным ударом для Генри:

25) He felt the hot tears welling up behind his eyelids as he recalled the words and her voice as she repeated them (Hemingway, 1957).

Второй способ заключается в передаче эмоций теми или иными словесными единицами. Языковые грамматические и стилистические средства, выраженные как отдельными независимыми лексемами, так и разнообразными устойчивыми словосочетаниями, принято использовать при данном способе передачи эмоций.

Даже религиозные убеждения были разрушены в умах людей. Самые набожные персонажи Э. Хемингуэя теперь больше верят в силу Вселенной.

Так, старик Ансельмо из романа «По ком звонит колокол» отрекается от веры, не видя больше поддержки и милосердия Бога, кто смог допустить столько войн:

26) – You have not God any more?

– No. Man. Certainly not. If there were God, never would He have permitted what I have seen with my eyes (Hemingway, 2016).

Автор использует здесь такой стилистический прием, как инверсия, для того, чтобы подчеркнуть важность этого убеждения для Ансельмо.

Пабло, руководитель отряда партизан, не отрекается от веры, однако, он теперь не любит и даже презирает священников, видя, что и среди них есть предатели, что и они способны терять лучшие человеческие качества:

27) To me he was a great disillusionment. All day I had waited for the death of the priest. I had thought he would be the last to enter the lines. I awaited it with great anticipation. I expected something of a culmination. I had never seen a priest die (Hemingway, 2016).

Составляя план нападения и захвата моста, Роберт Джордан не может прийти к нужному и, более того, правильному решению. Понимая, что план действий должен быть безупречным, он каждый раз разочаровывается в себе, в неумении найти правильный выход. Для того чтобы это подчеркнуть, автор использует прием повтора, как в следующем абзаце:

28) But your plan stinks. It stinks, I tell you. It was a night plan and it's morning now. Night plans aren't any good in the morning. The way you think at night is no good in the morning. So now you know it is no good (Hemingway, 2016).

Прием повтора, при описании чувства разочарования, использован писателем и в романе «Прощай, оружие!», где священник, не поддерживающий идею войны, не понимающий ее истинного назначения с самого ее начала, в конце концов, утрачивает даже, в какой-то степени, веру, нарушая заповеди, теряя свои собственные убеждения. Это хорошо

прослеживается в следующем отрывке, где Ринальди пытается вернуть священника к привычной ему жизни, отговаривая его от дальнейшего употребления мяса и алкоголя:

29) No, no, – said Rinaldi. – You can't do it. You can't do it. I say you can't do it. You're dry and you're empty and there's nothing else. There's nothing else I tell you. Not a damned thing (Hemingway, 1957).

Третий способ связан с использованием автором или вложенных в речь персонажей слов, описывающих те эмоции, которые герой испытывает, при этом, их не называя. Данные средства называются эмотивными. Человек чаще всего выражает эмоции при помощи подобных эмотивов, а не дает напрямую название тем эмоциям, которые он испытывает в тот или иной момент.

Зная, что ждет отряд партизан на следующий день, а именно, выполнение задания – подрыв вражеского моста, Роберт Джордан и Мария проводят вместе последние часы перед боем. Главный герой разочарован, он знает точно, что жертв не удастся избежать, что может погибнуть именно он, однако, Роберт старается не показывать своих истинных чувств, старается не думать о завтрашнем дне, подбадривая, тем самым, Марию, не давая ей упасть духом:

30) The most intelligent is not to talk about tomorrow nor what happened today. In this we do not discuss the losses and what we must do tomorrow we will do. Thou art not afraid (Hemingway, 2016).

Пассини, один из героев романа «Прощай, оружие!» ненавидит войну, считая, что именно из-за нее люди сходят с ума, теряют контроль над собой, становятся марионетками в руках высших по званию людей. Призывая товарищей к окончанию войны, он, в то же время, понимает, что это не в его силах:

31) There is nothing as bad as war. When people realize how bad it is they cannot do anything to stop it because they go crazy. There are people who are afraid of their officers. It is with them the war is made (Hemingway, 1957).

Каждый раз, когда Генри и Кэтрин могут быть счастливыми, происходит что-то, что прерывает эти редкие мгновения счастья и беззаботности, будь то травма Генри, его отправка обратно на фронт, предстоящий арест или, наконец, смерть Кэтрин во время рождения ребенка. В следующем предложении Э. Хемингуэй выявляет то разочарование, которое испытывает Генри, понимая это:

32) I suppose all sorts of dreadful things will happen to us (Hemingway, 1957).

Такие слова, как честь, слава, патриотизм кажутся главному герою непристойными, а реальностью являются только лишь названия полков, улиц и городов.

Исходя из вышесказанного, можно отметить, что при анализе эмоциональной составляющей заявленных произведений Э. Хемингуэя, было выявлено, что концепт «разочарование» выражается в них путем описания невербальных проявлений эмоций; через использование слов, определяющих различные эмоции и состояния человека; посредством эмотивных средств языка.

Очевидно, что существует гораздо больше способов выражения, концепта «разочарование», однако, на наш взгляд, в настоящей работе перечислены наиболее важные и них. Со временем концепты изменяются, но в определенный период времени концепты функционируют как моделирующие структуры. Таким образом, можно говорить о том, что определение значения и характеристик концепта «разочарование» открыто для изменений и дополнений.

## 2.4. Субконцепт «безразличие»

Концепт «безразличие» представлен языковыми единицами, такими как апатия – состояние абсолютного безразличия, равнодушия; равнодушие – безучастное отношение; состояние совершенной незаинтересованности» (Hemlin, 2015).

При анализе лингвистических исследований связанных с проблемой определения концепта «безразличие» были выведены три критерия, которые могут охарактеризовать данный концепт: эмоция, нейтральность или даже отрицательность, а также внешняя и внутренняя оценка.

Что касается определения безразличия как эмоции, следует отметить, что авторы данной теории не сходятся во мнениях окончательно по поводу отношения данной эмоции к определенной полярности. Так, Р.Н. Рыкунов, например, относит концепт «безразличие» к базовым, отражающим эмоции негативного, отрицательного содержания, в то время как Е.В. Бабенко и Н.Н. Волкова сходятся во мнениях, что безразличие является нейтральной эмоцией.

Наряду с большинством эмотивных концептов «безразличие» может содержать в себе не только внутреннюю оценку, индивидуальную, независимую от мнения других людей, но и внешнюю, то есть «общую» оценку, основанную на нормах морали, правилах поведения, свойственных той или иной социальной группе, с особыми взаимоотношениями, сложившимися внутри этого конкретного социума. Так, основываясь на использовании лексики, определенных языковых средств, репрезентирующих эмотивный концепт «безразличие» на разных уровнях языка, необходимо отметить вероятность выражения концептом в одинаковой степени не только внутренней оценки, но и внешней.

Концепт «безразличие», как мы смогли заключить, является довольно многозначным по содержанию, однако, в настоящей работе, мы будем

использовать негативное значение данного слова, передаваемое еще как равнодушие и безучастность, то есть это полное отсутствие интереса и, более того, сочувствия по отношению к каким-либо аспектам жизни, событиям, людям. Равнодушие справедливо осуждается за свою холодность и безучастность, а вместе с тем за определенные поступки или проступки. Очень часто, в безразличии скрывается попытка человека сбежать от жестоких условий реальной жизни, что мы и можем проследить в главных художественных произведениях эпохи потерянного поколения.

Что касается безразличия эпохи потерянного поколения, его можно охарактеризовать как своеобразный способ защиты от суровых реалий внешнего мира с его заботами и тяготами; как протест, направленный против безрадостной, мрачной повседневности.

Для того, чтобы показать читателю того или иного рода равнодушие персонажа по отношению к чему-либо, Э. Хемингуэй использует в произведениях такие прилагательные как “cool”, “indifferent”, “self-conscious”, “isolated” и “cynical”.

На самом деле, это безразличие или отсутствие эмоционального языка является характерной чертой всей книги «Прощай, оружие!»; однако нельзя сказать, что в романе не прослеживается единая эмоциональная языковая особенность – как и в любом правиле, здесь есть исключения.

Э. Хемингуэй использует стиль повествования, показывающий безразличие героя; он уходит от эмоционального языка с целью представления читателю честного, правдивого описания событий, которые, как события реальной жизни, требуют интерпретации, и когда стиль языка не направляет читателя и не указывает ему на то, к каким мыслям и выводам он должен прийти.

В основном, писатель пользуется «безразличным» тоном повествования при описании событий, тогда как собственные мысли, речь персонажей может определенно содержать эмоциональный язык.

Это безразличие в романе «Прощай, оружие!» присутствует с самого начала романа и сразу же заставляет читателя почувствовать, что с главным героем что-то не так, потому как очень редко можно найти человека, сумевшего рассказывать о таких событиях, через которые ему пришлось пройти, казалось бы, совершенно бесчувственно (Hemlin, 2015). В этом случае, кажущаяся отрешенность Генри от происходящих в реальности событий, служит, подобно повторным упоминаниям дождя в отношении к мрачным моментам или катастрофическим событиям, предвещающим приближающуюся катастрофу, и тем самым способствует усилению чувства страха, которое роман должен вызвать в читателе, чтобы произвести трагический эффект:

33) We expected a bombardment but it did not come. It was getting dark. Guns were firing from the field behind the village and the shells, going away, had a comfortable sound (Hemingway, 1957).

В данном отрывке прослеживается лаконичность стиля Э. Хемингуэя, безэмоциональность, вложенная в мысли главного героя, его некоторая отрешенность от реальной действительности.

В следующем отрывке мы наблюдаем Фредерика Генри, испытывающего невероятную боль на неудобных носилках в темной машине скорой помощи, поднимающейся в гору; человек истекает кровью на носилках над ним, и кровь умирающего капает на грудь Фредерика. В то же время герой, привыкший к бесконечным ужасам войны, к постоянным жертвам, уже не придает значения смерти, говоря о ней равнодушно:

34) – What is it?

- The man on the stretcher over me has a hemorrhage.
- How is he? – the Englishman called back. – We’re almost up.
- He’s dead I think (Hemingway, 1957).

Находясь в больнице, главный герой проводит время размеренно, спокойно, что передается писателем с помощью полисиндетона и глаголов движения:

35) I went over there afternoons and afterward stopped at the café and had a drink and read the papers (Hemingway, 1957).

Мы знаем, что у главного героя произведения «По ком звонит колокол» есть две стороны его личности. Один из внутренних голосов Джордана – голос мечтателя, политического и морального идеалиста, который ненавидит убийства и безумие войны и жаждет спокойной, мирной, счастливой жизни дома в Монтане; другой – голос безжалостно расчетливого солдата, «человека долга», готового рискнуть всем, ради выполнения должностного приказа, безразличный к возможности собственной смерти, не оставляющий времени для романтики или ностальгии.

Понимая, что из-за ранения у него не хватит сил дождаться прихода врагов, Роберт решает на отчаянный шаг – уйти из жизни самостоятельно, чтобы не попасть в плен врага. Э. Хемингуэй передал здесь чрезвычайную простоту и спокойствие героя по отношению к своему самоубийству, используя разговорное выражение “All right” заменив “to kill” нейтральным сочетанием “to do it”:

36) Then do it. Do it. Do it now. It’s all right to do it now. Go on and do it now (Hemingway, 2016).

Как уже было сказано выше, стиль прозы Э. Хемингуэя таков, что в речи персонажей практически отсутствуют эмоции, но, несмотря на это, иногда они выражаются автором через не прямое описание человека, события, состояния (Лапшин, 2016). Так, нежные чувства главного героя к Марии мы можем проследить сквозь призму описания внешнего облика девушки. Описывая в речи ее волосы, автор использует такой стилистический прием, как оксюморон “silky roughness”, а при описании взгляда прибегает к помощи полисиндетона “hungry and young and wanting”.



Состояния безразличия, равнодушия, безэмоциональности и апатичности персонажей обоих произведений выражается и на лексико-морфологическом уровне через описание повседневного образа жизни героев с использованием наречий образа-действия: “absently”, “in a melancholy way”, “apathetically”, “in a dignified way”, “impersonally”, “coolly”. Э. Хемингуэй использует эпитеты с довольно негативной окраской для описания атмосферы этого безразличия: “impersonal eyes”, “ferocious indifference”, “cool nod and indifferent sea”.

Равнодушие как некая религия эпохи потерянного поколения находит свое отображение и в стремлении героев романов к одиночеству, зачастую порывающихся к уединению. Некоторые герои неоднократно пытаются отречься от общества, покинуть свой социум, не находя в нем взаимопонимания и поддержки. Это стремление может передаваться в произведениях фразовыми глаголами, например: “run away”, “turn away”, “keep off”, “move away”, “get away”, “go far away”, “slip away”, “walk away”, “run off”.

Зачастую писатель использует глаголы движения, сопровождаемые использованием таких стилистических средств как полисиндетон или, наоборот, асиндетон, подчеркивая тенденцию лаконизма и сжатости стиля писателя и, в то же время, выражая равнодушие героев к такому роду высказываний:

37) They hang you. They come and make you... (Hemingway, 1957).

Безразличие и отчужденность в данных примерах выражается через наречия места: “away” и “off”, имеющим соответствующее смысловое наполнение: далеко, прочь. В некоторых случаях данный прием также усиливается благодаря наречиям образа-действия: “They went reluctantly away”, “she turned abruptly away”.

Таким образом, подводя итог вышесказанному, следует подчеркнуть, что репрезентация концепта «безразличие» в произведениях Э. Хемингуэя

военной тематики находит отражение практически на всех уровнях языка: морфологическом, лексическом, синтаксическом, а также на уровне текста, что лишний раз доказывает важность и значимость исследования данного концепта при рассмотрении главного макроконцепта «потерянное поколение».

## Выводы по Главе 2

1. Концепт «потерянное поколение» следует рассматривать в виде макроконцепта со структурой, в основе которой лежат несколько субконцептов, комплексное понимание которых способствует восприятию наиболее объемной единицы – вышеназванного макроконцепта.

2. В исследуемых нами произведениях Э. Хемингуэя можно выделить три субконцепта, комплексно выражающих макроконцепт «потерянное поколение», и благодаря которым данный макроконцепт репрезентируется в романе: «война», «разочарование» и «безразличие».

3. Субконцепт «война» в произведениях Э. Хемингуэя репрезентируется на всех уровнях языка, однако, наиболее ярко он выражен в стилистических приемах, используемых автором на лексическом и синтаксическом уровнях.

4. Основными способами языковой репрезентации эмоционального концепта «разочарование» в исследуемых произведениях Э. Хемингуэя, являются: реализация концепта с помощью слов, описывающих невербальное проявление эмоций; слов, выражающих эмоции человека; эмотивных языковых средств.

5. Реализация концепта «безразличие» в произведениях Э. Хемингуэя военной тематики находит отражение практически на всех уровнях языка: морфологическом, лексическом, синтаксическом, а также на уровне текста, в используемых автором стилистических приемах, грамматических конструкциях, в тоне речи героев.

## Заключение

Каждый концепт отражает в себе отпечаток мира определенного этноса и культуры, в рамках которого он изначально формировался. Концепт «потерянное поколение» в американской культуре и литературе XX столетия считается одним из концептов, наиболее ярко характеризующих менталитет, свойственный человеку того времени, той эпохи.

Концепт практически невозможно описать полностью, но он может быть частично реконструирован. Построение концептуальной модели представляет собой селективный процесс, который обеспечивает выбор информации, истинной для конкретного фрагмента реальности, определенных фактов и событий с точки зрения носителя этой концептуальной системы.

Анализируя концепт «потерянное поколение» в произведениях Э. Хемингуэя, можно наблюдать его реализацию на всех уровнях языка: морфологическом, лексическом, синтаксическом, уровне текста. Это проявляется в стиле речи героев, в стилистических приемах, графических и грамматических средствах, выбор которых обусловлен особенностями мировосприятия автора.

При рассмотрении различных подходов к пониманию термина «концепт» в рамках современной концептуальной лингвистики было выявлено, что концепт «потерянное поколение» является в литературе художественным многоуровневым макроконцептом с огромным количеством составляющих, а именно, следующими субконцептами: «война», «разочарование», «безразличие». В результате подробного анализа средств репрезентации каждого исследуемого субконцепта был установлен тот факт, что наиболее часто в тексте они представлены как совокупность субконцептов, а это позволяет говорить об их тесной связи между собой в системе макроконцепта «потерянное поколение».

Рассмотрев биографию Э. Хемингуэя, следует также отметить, что романы «Прощай, оружие!» и «По ком звонит колокол» во многом автобиографичны, то есть вбирают в себя элементы индивидуального опыта писателя, отражают его личные качества и показывают его отношение к жизненным процессам, что позволяет расширить мировоззрение читателя, приобрести новые знания о людях. Таким образом, для глубокого понимания идейного смысла произведений, необходимо также изучение биографии писателя.

Дальнейшие перспективы исследования мы видим в выявлении новых субконцептов в рамках основополагающего макроконцепта «потерянное поколение» с последующим анализом способов и средств репрезентации выявленных субконцептов в произведениях Э. Хемингуэя, а также в сравнении способов репрезентации заявленного концепта в произведениях других известных авторов мировой литературы XX века, таких как Э.М. Ремарк, Ф.С. Фицджеральд, Р. Олдингтон.

## Список литературы

1. Андреев, Л.Г. Зарубежная литература XX века: Учебник для вузов / Л.Г. Андреев. – М.: Высш. шк., 2004. – С.45-63.
2. Арнольд, И.В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов / И.В. Арнольд. – М.: Флинта, Наука, 2002. – 175 с.
3. Аскольдов, С.А. Концепт и слово / С.А. Аскольдов // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. – М.: Academia, 1997. – С.267-279.
4. Афанасьева, О.В. Особенности лексической репрезентации художественного концепта (на примере концепта времени в произведении Р.М. дель Валье-Инклана «Весенняя соната») / О.В. Афанасьева // Русская и сопоставительная филология: состояние и перспективы: Международная научная конференция: Труды и материалы. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2004. – С.43-44
5. Ахманова, О.С. Словарь лингвистических терминов. 2-е изд. / О.С. Афанасьева. – М: УРСС: Едиториал УРСС, 2004. – 346 с.
6. Бабушкин, А.П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка / А.П. Бабушкин. – Воронеж: изд-во Ворон. ун-та, 1996. – 45 с.
7. Болдырев, Н.Н. Концептуальные структуры и языковые значения / Н.Н. Болдырев // Филология и культура. – Тамбов, 1999. – С.62-69.
8. Болотнова, Н.С. Филологический анализ текста: Учебное пособие. 4 е изд. / Н.Н. Болотнова. – М.: Флинта, 2009. – С.419-435.
9. Воркачев, С.Г. Культурный концепт и значение / С.Г. Воркачев // Труды Кубанского государственного технологического университета. Сер. Гуманитарные науки. Т. 17, Вып. 2. – Краснодар, 2003. – С.268-276.
10. Гинзбург, Р.З. Лексикология английского языка / Р.З. Гинзбург. – М.: Московская школа, 1979. – 231 с.

11. Зайцев, В.А., Манн, Ю.В. Мировая художественная культура. / В.А. Зайцев, Ю.В. Манн // XX век. Литература. – СПб: Питер Пресс, 2008. – С.362-380.
12. Залевская, А.А. Когнитивный подход к проблеме концепта / А.А. Залевская // Языковое сознание: содержание и функционирование. XIII международный симпозиум по психолингвистике и теории коммуникации. – М., 2000. – С.91-112.
13. Засурский, Я.Н. Американская литература двадцатого века. / Я.Н. Засурский. – М.: Изд-во Московского университета, 1984. – 504 с.
14. Затонский, Д.В. Особенности стиля Хемингуэя / Д.В. Затонский // В наше время. – М.: Советский писатель, 1979. – С.432.
15. Зверев, А.М. Американский роман 20-30-х гг. / А.М. Зверев. – М., 2002. – 455 с.
16. Зингерман, Б.И. Пикассо, Чаплин, Брехт, Хемингуэй / Б.И. Зингерман // Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века. – М., 1984. – 299 с.
17. Каверин, В.А. Читая Хемингуэя / В.А. Каверин // Собрание сочинений в 8 т. – М.: Художественная литература, 1983 – С.125-126 – 8 т.
18. Карасик, В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В.И. Карасик. – М.: Гнозис, 2004. – 390 с.
19. Кубрякова, Е.С. Концепт / Е.С. Кубрякова // Краткий словарь когнитивных терминов. – М., 2004. – С.90-93.
20. Лихачев, Д.С. Концептосфера русского языка / Д.С. Лихачев // Известия АН. Серия литературы и языка. – М., 1993. – Т. 57. – №1. – С.3-29.
21. Лыткина, О.И. К вопросу о типологии концептов в современной лингвистике. / О.И. Лыткина // Рема. – М.: Московский пед. гос. ун-т, 2010. – С.68-75.
22. Маслова, В.А. Введение в когнитивную лингвистику / В.А. Маслова // Учебное пособие. 5-е изд. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2011. – 296 с.

23. Миллер, Л.В. Художественный концепт как смысловая и эстетическая категория / Л.В. Миллер // Мир русского слова. – М., 2000. – №4. – С.43-44.
24. Михальчук, И.П. Концептуальные модели в семантической реконструкции / И.П. Михальчук. – М., 1997. – № 4. – С.27-29.
25. Пименова, М.В., Кондратьева, О.Н. Введение в концептуальные исследования: Учебное пособие / М.В. Пименова, О.Н. Кондратьева // ГОУ ВПО «Кемеровский гос. ун-т». – Кемерово: Кузбассвуиздат, 2006. – 179 с.
26. Платонов, А.П. Навстречу людям (По поводу романов Э. Хемингуэя «Прощай, оружие!» и «Иметь и не иметь») / А.П. Платонов // Фабрика литературы. – М.: Время, 2011. – 256 с.
27. Попова, З.Д., Стернин, И.А. Когнитивная лингвистика: учебное издание / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – М.: АСТ «Восток-Запад», 2007. – 226 с.
28. Сергеева, Е.В. Интерпретация термина «концепт» в современной лингвистике / Е.В. Сергеева. – М., 1998. – 165 с.
29. Сергеева, Е.В. К вопросу о классификации концептов в художественном тексте / Е.В. Сергеева // Вестник Томского гос. пед. ун-та. Сер.: Гуманитарные науки (Филология). Вып.5. – М., 2006. – С.98-103.
30. Слышкин, Г.Г. Лингвокультурные концепты и метаконцепты / Г.Г. Слышкин. – Волгоград: Перемена, 2004. – 339 с.
31. Слышкин, Г.Г. От текста к символу: лингвокультурные концепты в сознании и дискурсе / Г.Г. Слышкин. – М.: Academia, 2000. – 128 с.
32. Степанов, Ю.С. Концепты. Тонкая пленка цивилизации / Ю.С. Степанов. – М.: Языки славянских культур, 2007. – 248 с.
33. Токарев, Г.В. «Проблемы лингвокультурологического описания концепта (на примере концепта «трудовая деятельность»)» / Г.В. Токарев. – Тула, 2000. – 92 с.



34. Толмачев, В.М. Зарубежная литература XX века. 2-е изд. / В.М. Толмачев – М.: Academia, 2003. – 640 с.
35. Толмачев, В.М. «Потерянное поколение» в творчестве Э. Хемингуэя / В.М. Толмачев // Произведения в 2 т. – М.: Высш. шк., 1977. – 345 с. – 2 т.
36. Baker, C. Hemingway: The writer as artist / C. Baker. – New York: Princeton univ. press, 1973. – 438 p.
37. Дармилова, З.Г. Концепт, концептосфера как базовые понятия когнитивной лингвистики [Электронный ресурс] / З.Г. Дармилова. – М.: Электронное периодическое издание для студентов и аспирантов «Огарёв-online». Культурология, 2015. – №4. – Режим доступа: [http://pglu.ru/upload/iblock/777/uch\\_2008\\_ii\\_00031.pdf](http://pglu.ru/upload/iblock/777/uch_2008_ii_00031.pdf)
38. Крюкова, Г.А. Концепт. Определение объема содержания понятия [Электронный ресурс] / Г.А. Крюкова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – СПб., 2008. – №59. – С.128-135. – Режим доступа: [https://lib.herzen.spb.ru/text/kryukova\\_10\\_59\\_128\\_135.pdf](https://lib.herzen.spb.ru/text/kryukova_10_59_128_135.pdf)
39. Лапшин, П.В. Образ литературного героя «потерянного поколения» в творчестве Эрнеста Хемингуэя [Электронный ресурс] / П.В. Лапшин. – М.: Электронное периодическое издание для студентов и аспирантов «Огарёв-online». Культурология, 2016. – №11. – Режим доступа: <http://hemingway-lib.ru/analiz-proizvedenii/lapshin-obraz-literaturnogo-geroya-poteryannogo-pokoleniya-v-tvorchestve-e-hemingway.html>
40. Никитина, Д.А. Ключевые концепты в романе Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол» [Электронный ресурс] / Д.А. Никитина // Материалы Международного молодежного научного форума «Ломоносов-2014». – М., 2014. – Режим доступа: <http://hemingway-lib.ru/analiz-proizvedenii/nikitina-kluchevie-kontsepti-v-romane-e-khemeingueya-po-kom-zvonit-kolokol.html>

41. Hemingway, E. A Farewell to Arms [Электронный ресурс] / Е. Hemingway. – New York, 1957. – Режим доступа: [https://bookfrom.net/ernest-hemingway/31949-a\\_farewell\\_to\\_arms.html](https://bookfrom.net/ernest-hemingway/31949-a_farewell_to_arms.html)

42. Hemingway, E. For Whom the Bell Tolls [Электронный ресурс] / Е. Hemingway. – М., 2016. – 448 р. – Режим доступа: <https://www.labirint.ru/books/334076/>

43. Hemlin, K. Hemingway's honesty and the tragedy of a "Farewell to arms" [Electronic resource] / K. Hemlin. Gothenburg, 2015. – Mode of access: [https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/41797/1/gupea\\_2077\\_41797\\_1.pdf](https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/41797/1/gupea_2077_41797_1.pdf)