

Алла Бондаренко

## ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНА КОНЦЕПТОСФЕРА В ХУДОЖНЬОМУ МОВОМИСЛЕННІ РОМАНУ ІВАНА БАГРЯНОГО “ЛЮДИНА БІЖИТЬ НАД ПРІРВОЮ”

Статтю присвячено проблемі інтердискурсивних зв'язків української художньої мови й західноєвропейської філософії ХХ століття. Авторка доводить, що в текстовій площині роману Івана Багряного “Людина біжить над прірвою” розгорнуто цілісну словесно-художню концепцію перебування людини на межі життя і смерті. Зазначена система тісно переплітається з основоположними концептами екзистенціальної філософії. Проектування вказаних концептів на площину художнього твору сприяє розкриттю його світоглядного змісту, заповненню семантичних лакун.

*Ключові слова:* концепт, концептосфера, художнє мовомислення, мовнохудожня система, хронотоп.

*Alla Bondarenko. Existentialist concepts in the language of Ivan Bahriany's novel “A Man Running on the Verge of Precipice”*

This article is dedicated to the problem of interdiscursive links between Ukrainian artistic language and West-European philosophy of the 20th century. The author argues that on the textual level the novel “A Man Running on the Verge of Precipice” can be read as a coherent model of the borderline condition of man placed between life and death. This model is closely associated with the fundamental concepts of existentialist philosophy. Being projected upon the literary text, these concepts facilitate the process of revealing its worldview meaning, thus filling its semantic lacunae.

*Key words:* concept, conceptual sphere, linguistic thinking, artistic system, chronotopos.

Художній текст – результат мовомисленнєвого “діалогу” (М. Бахтін), що виникає внаслідок співвіднесеності між системотворчими вузлами семантичної структури текстового утворення (ключові слова) та ментальними елементами, актуалізованими рефлексивною діяльністю реципієнта. Художній мовомисленнєвий простір творів Івана Багряного перебуває в центрі уваги українських стилістів, які аналізують його творчість у зв'язку з культурними універсалами [див.: 6], а також парадигматикою ідіостилію [див.: 3].

У цьому аспекті бачиться перспективним дослідження філософської природи художньої мовотворчості письменника, зокрема зв'язку текстового простору його творів з ідеями екзистенціалізму, відображеними в сукупності концептів наведеної світоглядної системи, чи концептосфері.

Термін “концептосфера” ввів у науковий ужиток Д. Лихачов. Зазначене поняття походить від лексеми “концепт”, що стала багатозначною через використання її в різних галузях знань. У філософії й лінгвістиці, наприклад, концепт визначають як об'єм поняття незалежно від його мовного окреслення. Він охоплює весь семантичний обсяг слова або словосполучення, зокрема конотації, асоціативні зв'язки. Водночас концепт бачиться носієм культурологічної інформації [див.: 7].

За когнітивним обсягом концепт – це “різносубстратна одиниця свідомості, що містить уявлення, образи, гешталти, поняття” [див.: 5]. В аспекті мовомисленнєвої діяльності, основу якої становить асоціативність, він постає як

квант знання суб'єкта, що сприймає текст [1, 243]. Своєю чергою, читач виступає в ролі репрезентанта знань, уявлень певної соціокультурної спільноти. Концепт зазвичай розуміють як ментальне утворення – частину певної системи, яке об'єднує низку парадигматичних одиниць і є трансформативним, змінним.

Концепти екзистенціального характеру (*абсурдність світоустрою, екзистенціальна межа, загроза існуванню, межовий стан, екзистенціальний стрибок, бунт, стоїчність*) проектується на мовнохудожню структуру роману І. Багряного “Людина біжить над прірвою”, в якому постає художня мовомисленнєва картина Вітчизняної війни. Зазначені “кванти знань” розгортаються в текстовому просторі твору в аспекті уявлень про воєнне лихоліття, що постає крізь призму слухових та світлотіньових вражень і семантизується як кінець історії: це *апокаліптичний гуркіт чорної доби відчаю*<sup>1</sup> (6), *грандіозна аварія всіх і вся* (35), *напророчений біблійний кінець світу* (6), *епоха смеркання* (21), *моторошне царство руїни, безнадії* (40), *чорна-чорна епоха насильства, епоха відчаю, сум'яття, наруги, тьми* (21).

Сильна позиція тексту – заголовок твору – спирається на семантику небезпеки, перебування людини *над прірвою загибелі* (7), тобто між життям і смертю. Близькозначні слова *прірва, грань, межа, безодня, провалля* стають вузлами асоціативно-смыслового поля роману: “*І раптом Максим відчув себе на самісінькій грані, за якою на нього вже чигає порожнеча*” (108); “*В рубищі, в ганчір'ї, з натрудженими, побитими ногами, всіма забута й покинута, – поставлена над безоднею. Людина, яку ніхто не може врятувати*” (169).

Контекстуальним синонімом до наведеної низки синонімічних понять виступає слово “*стеля*”, внутрішня структура якого розвивається в напрямку до позначення грані духовних зусиль людини в умовах фізичних і духовних випробувань: “*Стеля*” – це так авіатори називають межу можливого для літака щодо піднесення вгору, межу можливого, лімітованого спроможностями мотора чи спроможностями людини. Отже, той сумний голос виявив, назвавши, страшну річ – “*стелю*” в людині. “*Вони*” поставили її в людині, як останню межу...” (144); “*І от... Людина вже не може злетіти душею вгору – вгору, до божеських висот!.. Не може...*” (145).

Слово *прірва*, збагачене світоглядною семантикою перебування на екзистенціальній межі, набуває смислових обертонів у світлі уявлень про крах умоглядних систем, за допомогою яких людина впорядковує буття, їх неспроможності, непридатності в епоху війни: “*Людина сліпа, бавиться ілюзіями, вигадує якісь пляни, системи, чіткі побудови – “будує” світ! Але при першій возневій спробі все це падає і оголюється прірва. Прірва, над якою хочеться вити вовком*” (36). *Абсурдність війни* висвітлює обмеженість раціонального бачення принципів світоустрою: “*Урешті-решт, розум зазнає поразки й надовго зупиняється на перипетіях історії духу, щоб безжально розвінчати банкрутство будь-якої системи*” [4, 36]. Стилiстично навантаженою при цьому стає лексема *межа*: “*Вище свого малого розуміння людина сягнути не може. Ось це і є межа*” (30).

В аспекті концепту “*абсурд*” лексема *прірва* конотативно розбудовується в напрямку до уявлень про боротьбу сторін, які ворогують не одна з одною, а виступають супроти мирного населення: “*Дві світові потуги чомусь напосіли разом, і з усієї сили, і з однаковим оскаженінням на це бідолашне, беззахисне місто ... Дві світові потуги давали йому реванш, зовсім не в'яжучись тим, що сили зовсім не рівні, – не бавились у якусь там лицарськість*” (45). *Абсурдність*

<sup>1</sup> Тут і далі текст роману цитуємо за виданням: *Багряний І. Людина біжить над прірвою.* – К., 1992, указуючи сторінку в дужках.

воєнного часу семантично моделюється у світлі бачення тотальної ворожості до цивільного населення з боку обох сторін збройного протиборства як утрата орієнтиру, що зумовлює розподіл на “своїх” і “чужих”: “Німці хотіли зрівняти місто з землею, а водночас це саме місто почала бомбити й наступаюча советська армія... Люди бігли, мов неприкаяні з переляку, захопивши, хто що встиг, і лявіруючи між смертю від своїх та смертю від чужих бомб” (22); “Так робили літаки з чорними “паучками” до обіду, так робили й літаки з червоними зірками після обіду, а серед них – так робили й літаки, зроблені на заводах країни Вашингтона й на заводах країни Кромвелля” (47).

Наскрізні слова роману позначають межові стани людини: **нудьга, туга, страх, жах, відчай, безвихідь**: “Видно було, і не так видно, як Максим угадав чуттям, що при всій своїй зовнішній веселості Вася смертельно нудився – мучився неприкаяною, передсмертною нудьгою” (91); “Жах наростає у тих, що чекали черги, а нудьга в тих, що вже чергу відбули” (92). Семантику “межовості” увиразнено за допомогою прикметників високого ступеня експресії **передсмертний, безмежний, надмірний, страшний (безмежна нудьга, передсмертна нудьга, туга страшна, надмірний відчай)**: “Інші ж від надмірної напруги перед надмірним жахом, з надмірного відчаю втрачали нарешті відчуття страху. Його заступала безмежна нудьга” (48); “Заридав би від туги страшної. Безмежної, від муки тієї, що їй немає ні імені, ні визначення, від холоду, що огортає душу, від безвихіддя, саме усвідомлення якого стрясає душу” (114).

Лексему **страшно**, значення якої посилюється завдяки повтору, акцентовано уявленням про безвихідь, безпомічність людини перед неминучістю смерті: “Ти страшно, лишатись страшно, вмерти страшно, жити теж страшно” (196). За допомогою засобів художньої мови в романі розгортається мовомисленнєва картина динаміки й “енергетики” передсмертного страждання: “Це був якийсь стан духовної анабіози, отупіння, трагічного руху за інерцією, супроти власної волі, – руху від страху” (195); “Ні, вони не йшли, їх гнали. Їх гнали під загрозою смерті – в смерть таки ж” (197); “Лише серця... Боже! Якби хтось їх – їхню енергію й їхню нудьгу – міг злучити до купи й увімкнути в алярмову сирену, вона, мабуть, так би вила, що дахи валились би людям на голови, як від землетрусу” (174). Повним лексичним повтором слова **жах** у називних реченнях формується семантика тотальності страхітливих передсмертних переживань: “Занадто великий жах обступив їх, щоб вони пам’ятали ще про когось, крім самих себе. Жах від усього. Жах від чужих і жах від своїх. Жах від червоних і жах від брунатних, чи яких там. Жах від “героїв” і жах від звичайних злодіїв, душоубів. І... жах від “добрих людей” (254).

Світоглядно-концептуальна значущість смислових відтінків, пов’язаних із модусами існування в загрозливому світі, конденсується в контекстуальній синонімії слів **світ** і **жах**: “Бо ж світ навколо – то суцільний жах” (196). У мовнообразному просторі роману крізь призму уявлень про перебування на екзистенціальній межі та неминучість смерті (“не в силі були остаточно вибрати способу й місця, як і де їм найкраще вмерти”) вибудовується образна формула світоглядного змісту – **філософія жаху**: “Вони тільки прийняли без вибору фатальне й неминуче – “однак умирати” й байдужо, безвольно здалися на долю, на призначення. І це навіть було вже для них немовби якоюсь заповіддю нової релігії, епотеозою їх філософії жаху” (196).

У художньому мовомисленні твору формується думка, що у воєнний час осмислення трагізму світобуття виходить за межі раціонального пізнання. Художня синтагма **містичний жах** постає в асоціаціях із масовістю смертей. Вона розвивається на тлі синестезійних (звукових, одоративних, зорових) вражень й асоціюється з **повстанням мертвих**:

“Таж хіба це собаки?”

*Ні, це над збомбленим, зруйнованим, поритим ямами й окутаним смородом піроксиліну містом, що лежало, втопане в землю, під холодними зорями, ридали душі всіх забитих і замордованих, розірваних на шматки й ніким не похоронених, безпритульні й безпорадні, непотрібні ані на землі, ані на небі, ані в пеклі. Це вони зчинили страшний плач, страшне голосіння”* (136).

У семантиці лексеми **самотність** акцентується світоглядний зміст уявлень про покинуту людину у світі, екзистенціальну межу, що постає за словами **крик передсмертний, безмежний розпач**: “Зданий на безглузді диявольські муки, перед загибеллю він уздрів свою самотність. І звідси той страшний крик передсмертний. Крик людини, яка безмежно вірила та й зірвалася перед смертю в безмежний розпач, втративши відразу все, покинута на розтерзаня, на глум і муки” (246).

Лексеми **злоба, брехня, нікчемність, підлота, страхіття** в контекстуальному просторі роману набувають смислових природжень у світлі визначальних характеристик людини в епоху війни: “Колись вони, ті мільйони, рухалися вогнем кличів про братерство й любов, але ті часи давно минули. На тім місці, де була колись віра в ті кличі, витворилася застрашлива порожнеча, а над тією порожнечею має ще якусь силу впливу лише глибока, несвідома, тяжка злоба” (94); “Людина стала найбільшим страхіттям з усіх страхіть” (46). Абсурд війни бачиться як **цілий трагізм безглузлого в людських серцях і душах** (30), пор.: “Абсурд не в людині (якщо взагалі подібна метафора має сенс) і не у світі, а в їхній взаємній присутності” [4, 38]. “Межовий” характер воєнної ситуації полягає також у тому, що вона, за мовнохудожньою версією роману, призводить до знищення моральних надбань цивілізації, які формують гуманну сутність людської істоти: “Війна лише виявляє зло, вона викидає його назовні. Зовнішній факт фізичного насильства й фізичного вбивства не можна розглядати як самостійне зло, як джерело зла. Глибше лежать духовне насильство й духовне вбивство” [2, 153].

Духовна деградація сприймається не як тимчасова, позірна характеристика людської істоти, а як її посутня й постійна ознака: “Світ озвірів не тому, що він озвірів, а тому, що він такий за своєю природою. Тепер ось він лише зітер свій грим, а чи здер із себе машкару, й оголилася страшна нагота брехні, нікчемності й підлоти” (37). Слова **героїзм, утікання й убивання**, в основу конотативних природжень яких покладено поняття абсурду тотального знищення, смертоносності, у творі семантично зближуються, стають домірними: “Війна й героїзм тепер, власне, й полягали, мабуть, передусім у втіканні від смерті, від сильнішого й у доганянні слабшого. І в убиванні всякого. Хто кого зріб, той того й убив” (160).

У контексті поняття “абсурд війни” (“от бардак на цьому світі діється... Все з глузду з’їхало к чортовій матері” (74)) відбувається переосмислення слів та словосполучень **свобода, влада, героїзм, патріот, історичне діло, філософська система, соціальна система**, які стають об’єктами стилістичного ефекту “десоціалізації” суспільних категорій. Лексема **свобода**, що у філософії екзистенціалізму має категоріальний зміст, уміщена в контекст слів **самостійний, незалежний, повноправний**, які зазнають енантіосемії, і спрямовується в бік уявлення про анархію морального виродження і смертоносного безвладдя: “Місто лежало, кинуте на поталу анархії, люди дограбували його до решти, користаючися зі стану безвладдя – ні, зі стану справжньої свободи, доказом чого було те, що згори їх однаково старанно кропили літаками і з чорними павучками, і з червоними зірками. Кропили як вільних, і цілком самостійних, і ні від кого не залежних і перший раз на своєму

віку рівних та повноправних громадян рідного, ними самими грабованого міста ...” (22–23).

Слово **влада** стає контекстуальним синонімом до росіянізму “**власть**”, узятого в лапки. Останній, взаємодіючи з художніми синтагмами **ентузіаст шибениці, вішали “поштучно” за самогон**, набуває пародійного стилістичного забарвлення: “І так стала “власть”. Деякі перед тим, як стати “властю”, не тільки грабували, п’яні від патосу руїни в більшій мірі, ніж від самогонки, яку теж хилили донесхочу, але всього ще кілька днів перед тим, при іншій владі, вславилися були й тим, що вішали людей німцям “поштучно” за самогон” (98). Зазнають енантіосемії й набувають зниженого стилістичного звучання лексеми **патріот** і **герой**, які обертаються семантичними гранями зрадництва:

“– Так, це той, що... При німцях він був незрівнянним “патріотом”. Подейкували, що він також служив у Гестапо. А тепер він так само служить НКВД. Старається...” (99); “О, скільки вони перевішали, таким способом при німцях “маскуючись”! А тепер вони опинилися на найбільш відповідальній роботі, як “герої вітчизняної війни” (98).

Словосполучення **історичне діло**, асоціюючись із вартуванням беззбройних жінок, переміщується на знижені стилістичні реєстри: “І вони сиділи, скорбні, як ті жони-мироносиці, кутаючись у великі хустки й коци, сиділи, похнюпившись, нерухомо, мовчки. А біля них походжали вартові – важно так, “героїчно”, грізно, мовби робили не знати яке велике “історичне діло” (130).

У тексті роману спостерігається семантико-стилістична взаємодія слів та словосполучень соціального, ідеологічного змісту й лексем зниженого звучання. При цьому ідеологічно забарвлена лексика набуває стильових і негативних оцінних конотативних природжень: “Супутники найпередовішої з філософських і соціальних систем. Вони рухали ту соломку, заволівши нею, як переможиці” (209).

У творі зазнають переосмислення, пародіювання і стають стилістично зниженими оніми, які позначають видатні історичні постаті (**Кутузов**, що втілює талант воєначальника, та **Соломон**, який асоціюється з мудрістю філософа). У контекстуальному середовищі роману перше починає асоціюватися з деспотичністю й боягузством (“подався стрімголов вистрибом, як козел”), а друге – з філософією духовної деградації (“філософуючий гомункулус”):

“– Гм, – сказав нарешті Максим, оговтавшись. А потім додав глузливо:  
– На кого ж ви покинули ОСО армії, товаришу? Га?..

Тоді Кутузов шарпнувся, стрибнув убік і панічно побіг, подався стрімголов, вистрибом, як козел. І торбу забув” (219); “В тім твоя роля – підла роля філософуючого гомункулуса, циніка й словоблуда, закоханого в мистецтво брехати ... І такі ви всі, ті, що напоказ ви “мудреці” Соломони, а на звороті – підлі деспоти, як он отой “Кутузов” (223).

У світлі понять **абсурдності війни, екзистенціальної межі** на знижені стилістичні реєстри переміщуються оніми, що асоціюються з ідеологією епохи: “Кант, Шопенгавер, Маркс, Сократ, Руссо, Ленін ... Безглуздий калейдоскоп імен крутився в сизій темряві й шелестів, як солома, і не міг нічого порадити Масксимовій душі, поставленій над прірвою... Геть! Усі вони нічого, нічого не зможуть!” (209). Стилістичне перекодування ідеологічно маркованих онімів конденсується в художній синтагмі **істукан Леніна**, в якій поняття комуністичної ідеології (**Ленін**) знижується до рівня ідопоклонства язичників (**істукан**). Ідеологеми радянської епохи взаємодіють зі словами зниженого звучання (**подовбаний, іржаве цеберко**): “Це на постаменті стояв істукан Леніна, подовбаний немилосердно кулями й шрапнеллю з усіх боків і ... з іржавою цеберкою, надітою на голову” (182).

Часопростір війни постає у творі чинником *втрати* людиною *автономного буття* – *знеособлення людини в масі*, або нівелювання особистості: “Ніяк не міг звикнути до двох речей у світі – до тюрми й до армії, ненавидячи їх усіма фібрами душі насамперед за знеособлення людини в масі” (128); “Вишикувані в довгу колону по чотири, вони являли собою вже цілком знеособлену сіру масу” (137); “Ніхто вже тут не мав і свого власного обличчя” (174). Ідея “розчинення” людини в натовпі приречених на смерть конденсується у тропеїчній синтагмі “*общее число*”: “Максим не знав, як довго він так просидів, опустившись на мокру, сиру долівку в ногах великого людського звалища, отого “общего числа”, як остання його одиниця чи нуль” (83); “Було зрозуміло й було байдуже – це число зі спільним знаменником, ім’я якому (знаменникове) – сира земля” (83). Лексема *людина* при цьому замінюється перифразою *умовний знак*: “Колона сірих умовних знаків, що були колись людьми” (43).

Проте хронотоп війни осмислюється в мовнохудожній площині роману неоднозначно, адже “у війні дотикаються межові крайнощі й диявольська пітьма переплітається з божественним світлом” [2, 155]. У просторі інтерпретованого твору розгортається текстове асоціативно-сислове поле *екзистенціального стрибка* (“душа стала цапки, стала рубя, людина викресала з себе іскру волі, вона повернулася всторч”): відірвана від загалу особа чинить бунт, протест. Це, “власне, не герой, а просто людина, що не далася схопити себе так просто тому страшному самумові, викресала з себе іскру волі й збунтувалася, вперлась ногами в груди своєї землі й випала з загального руху. Більше того, вона повернулася всторч і пішла навпроти, пригинаючись, до самої сирої землі, своєї землі, хапаючись за неї й за все, що на ній є, не даючи скинути себе в прірву” (40).

Якщо існування в часопросторі війни перетворюється на *буття до смерті* (Серен К’єркегор) – *рух до смерті* (Іван Багряний), то поняття бунту, за яким постає *екзистенціальний стрибок*, збагачується в тексті роману вітальною семантикою, яка розгортає уявлення про волю до життя, що увиразнено лексичним повтором дієслова *жити*, пор.: “І все обертається в руїни. І насамперед у руїнах рипить пісок!.. Пісок, брат!.. Найбільша сила, яку я визнаю, це сліпий інстинкт руїни, який сидить у кожній такій піщині, – це сліпий, стихійний, непереможний рух до смерті...” (36); “– І ось тут раптом його душа стала цапки. Збунтувалася. Стала рубя, випроставшись на весь свій зріст, велетенська його душа :

– Жити!” (168).

Переживати “своє життя, свій бунт, свою свободу якомога повніше значить жити, і повною мірою” [5, 57]. Лексема *жити* естетизується, конденсуючи емоційно-оцінну інформацію про зачарування світом на *грані між буттям і небуттям*. Її естетичний потенціал розгортається в асоціативному полі одоративних відчуттів: “Жити! Те чудесне слово дихнуло на нього всім ароматом нежитого, неспізаного, незбагненого, таємниче дивного й божественно прекрасного” (168).

Семантика слова *прірва* збагачується в контексті словосполучення *грань можливого*, що підводить до розгортання концепту *екзистенціального стрибка*. Останній усвідомлюється як “бунт людини проти неунікності” [5, 37] і постає в тексті роману на тлі уявлень про бажання не лише перемогти смерть, а й відстояти людську гідність, зміцнити віру в людину: “Ні, він з цієї землі нікуди не піде! Ні на схід, ні на захід, ні на південь, ні на північ! Він буде на цій землі. І ніхто його з неї не зіпхне. Ні, не зіпхне! Можуть зітерти його тіло на порошок, але не зможе ніхто зітерти на порошок його душі, не зможе зігнати її з цієї землі” (292). Художня мовомисленнева мотивація зазначеного

світоглядного зламу пролягає крізь внутрішній імператив гуманного ставлення до людини незалежно від того, до якої нації вона належить і яке становище в суспільстві займає (епізоди з домаганнями приречених на страту дати хліб полоненим німцям та вимогою медсестри забрати поранених смертників): *“І встала перед ним дівчина з очима, повними сліз і шаленого гніву, біла вся, – вона звела руки, як янгол крила, і... вибухнула зливою страшних слів”* (170); *“І встав той рябий і вугластий солдат, той понурий, але чесний вояк, і сказав громоподібно:*

*– Дай людям хліб!! Це люди!.. ”* (170).

Поняття екзистенціального стрибка прочитується в імперативних, окличних конструкціях: *“Переступити межу можливого!”* (173); *“Він мусить дійти! Мусить!”* (194); *“Перемогти!”* (194); *“Вставай, кажу!”* (202). В акцентуванні зазначеного екзистенціального концепту стилістично вагоме слово **душа**, що постає у світлі асоціацій із сильним і красивим птахом: *“Душа звилась і закружляла, заклекотала, як сокіл* (168); *“Душа так нагло вирвалась із полону, заметушилась, випросталась на всю велич над страшним проваллям і одчайдушно поривалась угору, розгортаючи крила для лету”* (168). У творі використано традиційні словесно-художні асоціації, в які вкладено новий зміст. Крізь призму усталеної паралелі **душа – вогонь**, яка постає за словесно-асоціативним градаційним рядом **іскра, свічечка, язичок, свічка, полум'я**, вибудовується уявлення про наростання духовної енергетики протистояння страхові смерті: *“І от він уже йшов і ніс ту іскру, лише гоїдався, як язичок загроженої вітром свічки, що ось-ось, ось-ось погасне. Але не погасав. Свічечка розгорялась у велике полум'я. Те полум'я роздмухував хтось жадібний, дикий, пристрасний, божевільний від великого гніву й великої любові...”* (170); *“А над ним стояла душа, стояла – вогневіла, дедалі затятіша, не бажаючи здатися”* (173). Мовний образ душі-вогню, контекстуально акцентований за допомогою слів **різноплеменні й різноязичні**, збагачується загальнолюдським світоглядним змістом, пор.: *“У бунті, виходячи за свої межі, людина зближується з іншим, і з цього погляду людська солідарність є метафізичною”* [5, 137]: *“І всі вони встали – різноплеменні й різноязичні, – ті втілені іскри безсмертної людської душі, яка не хоче вмирати й яку не можна (ні, не можна!) вбити. Вони підвелися над ним і стали, як мур”* (170).

У текстовому обширі твору сформовано семантичний вектор *стоїчності*, що у філософії екзистенціалізму становить категоріальне поняття. Думка про перебування людини **за межею можливого** конденсується в художній синтагмі **вовчий рейд (вовчий інстинкт, пішов, крадучись, як звір, постояв, як вовк, послухав, утоптав у снігу глибоке лігво)**: *“Вовчий рейд. Невпинний і... без їжі, без вогню, без взуття, в гарячці.... Цього рейду ніхто, ніхто, ніхто не витримає. Це – за межею можливого. Його не може витримати тіло, його може тільки витримати залізна душа, залізна воля, що здібна ступати навіть по власній крові, навіть поламаними вже й потрощеними кінцівками”* (194). “Межовість” випробувань увиразнено за допомогою експресії високої напруги фізичних і моральних сил: *“Не було сил навіть заплакати, хоч хотілося б заплакати по-дитячому й так зійти геть сльозами в цей сніг, у сиру мерзлу землю”* (202).

Як бачимо, поняття *екзистенціальної межі, абсурдності світоустрою, покинутості людини у світі, втрати автономного буття, межових станів, екзистенціального стрибка, бунту, стоїчності* постають у текстовому просторі аналізованого твору як система “згорнених смислів”. Мовнохудожнє середовище слугує для розгортання зазначених інтертекстуальних “квантів знань”. Концепт *абсурдності світоустрою* акцентується як *абсурдність війни*

й тотального знищення, абсурдність ідеологічних теорій, раціонального світопізнання у воєнну епоху. Поняття екзистенціального стрибка збагачується уявленнями про відстоювання честі, гідності, виявлення людяності, актуалізації загальнолюдських цінностей. Це пов'язано із групуванням навколо спроектованих на обшир художнього тексту елементів асоціативно-смыслових текстових полів екзистенціальних концептів. Скажімо, навколо концепту *абсурдності світоустрою* групуються мовнохудожні одиниці **трагізм безглузлого, все з глузду з'їхало, світ озвірів, людина стала страхіттям, убивання всякого, лавіруючи між смертю від своїх і смертю від чужих, трагічний рух за інерцією, жах від усього** та ін.

Водночас зазначені світоглядні концепти дають поштовх до конотативного розвитку лексико-семантичних одиниць, використаних у творі, поглиблення їх світоглядного змісту. Між ключовими словами тексту й основоположними категоріями екзистенціального вчення відбувається системна взаємодія. Текст, сприйнятий крізь призму категоріальних світоглядних понять, структурується як світоглядна мовнохудожня система, внутрішньо розбудовується, зазнає смислового збагачення.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Болотникова Н. Об изучении ассоциативно-смысловых полей в художественном тексте // *Руссисти́ка: Лингвистическая парадигма конца XX века: Сб. статей в честь проф. С.И.Ильенко.* – СПб., 1998.
2. Бердяев Н. Избранные произведения. – Ростов н/Д, 1997.
3. Див., наприклад, *Братусь М.* Структура, семантика й стилістичні функції епітета в художній прозі Івана Багряного. Автореферат дис... канд. філол. наук. – К., 2002; *Чумак О.* Художньо-семіотична парадигма у мовотворчості І.Багряного // *Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО Київського державного лінгвістичного університету.* – К., 2001. – Вип. 4.
4. Камю А. Бунтующий человек. – М., 1990.
5. Селиванова Е. Когнитивная семасиология. – К., 2000.
6. Сологуб Н. Біблійні образи в художній творчості Івана Багряного // *Мовознавство.* – 1993. – № 1.
7. Степанов Ю. Концепты. Тонкая пленка цивилизации. – М., 2007.

Леся Клепуц

### ФУНКЦІОНУВАННЯ НЕНОРМАТИВНОЇ ЛЕКСИКИ В УКРАЇНСЬКІЙ І БРИТАНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ

У статті зроблено аналіз функціонування ненормативної лексики в українській і британській художній літературі в різні історико-культурні епохи, крізь призму рецептивної естетики розглянуто приклади застосування стилістично-зниженої лексики в багатьох канонічних авторів від античності до наших днів на тлі офіційних заборон та соціокультурних табувань.

*Ключові слова:* ненормативна лексика, інвектива, сороміцький фольклор, рецептивна естетика, табу.

*Lesia Kleputs. The usage of offensive language in Ukrainian and British literature in historical and cultural contexts*

The paper analyses the functioning of curse words in Ukrainian and British literature in different historical and cultural epochs. The methodological apparatus of receptive aesthetics is applied here to scrutinize the usage of substandard vocabulary as a means of remonstrance against official prohibitions and socio-cultural taboos in a whole range of literary texts written by canonic authors from antiquity until the present time.

*Key words:* offensive language, invective, obscene folklore, receptive aesthetics, taboo.