

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ імені В.Н.КАРАЗИНА

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ

**КОНЦЕПТ СМЕРТІ В ПОЕЗІЇ ВАСИЛЯ СТУСА:
ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНИЙ АСПЕКТ**

Дипломна робота
студента II курсу
другого (магістерського) рівня вищої
освіти
спеціальності 035 «Філологія»
спеціалізації 035.01 «українська мова
і література»

**Кривошлика Олександра
Вячеславовича**

Науковий керівник:
Літвінова Інна Миколаївна, доцентка,
кандидатка філологічних наук

Харків – 2023

ЗМІСТ

ЗМІСТ	2
ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1	7
1.1. Теорія поетичного мовлення	7
1.1.1. Поняття концептуальної та мовної картини світу	7
1.1.2. Поняття «концепт» у сучасній лінгвістиці	12
1.1.3. Поняття поетичної мови	14
1.1.4. Поняття художнього образу	15
1.2. Смерть в уявленні людини	17
РОЗДІЛ 2.	20
КОНЦЕПТ СМЕРТІ У ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ СТУСА	20
2.1 Семантика та особливості вияву концепту <i>смерті</i> в поетичному мовленні В. Стуса	20
2.1.1. Інтерпретації образу смерті в контексті семантики «смерть–темрява»	21
2.1.2. Реалізація концепту <i>смерті</i> через часові та просторові характеристики	25
2.1.3. Водні образи як складники концепту <i>смерті</i>	29
2.1.3. Персоніфікація як важливий прийом реалізації образу смерті	34
2.2. Лексема <i>смерть</i> – основа для новотворів	35
РОЗДІЛ 3	38
СЕМАНТИЧНА ОПОЗИЦІЯ «ЖИТТЯ –СМЕРТЬ» У ПОЕТИЧНОМУ МОВЛЕННІ ВАСИЛЯ СТУСА	38
3.1 Особливості реалізації образів життя та смерті в поезії В. Стуса	38
3.2 Протиставлення образів у межах пари «життя–смерть»	44
3.3 Взаємопроникнення образів життя та смерті	47
ВИСНОВКИ	52
ДОДАТКИ	55

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	58
АНОТАЦІЇ	63
ABSTRACT	64

ВСТУП

Питання вивчення мовного концепту є актуальним у сучасній лінгвістиці. Методичні напрацювання щодо концептів, концептуального аналізу сприяли появі окремих напрямків у лінгвістиці. Активна дискусія щодо поняття концепту почалася у ХХ ст. та активно продовжується сьогодні. Інтерес філологів, лінгвістів викликає функціонування концептів у художніх текстах та в мовленні людей, зокрема це дозволяє глибоко пізнати творчість українських авторів. На наш погляд, цікаво дослідити з погляду концептуальної та мовної картини світу поезію одного з найгеніальніших і найтрагічніших митців української літератури ХХ сторіччя – Василя Стуса.

Метою роботи є дослідження лексико-семантичного вираження концепту *смерті* у творчості Василя Стуса.

Мета зумовлює вирішення конкретних **завдань**:

- дослідивши наукову літературу з теми, сформулювати основні теоретичні положення роботи;
- виявити та систематизувати образи-складники, які репрезентують концепт смерті у поетичних текстах Василя Стуса, схарактеризувати семантичну різноманітність і варіативність інтерпретацій;
- довести наявність концепту смерті у творчості Василя Стуса;
- сформулювати лексико-семантичні особливості втілення концепту смерті у творчості Василя Стуса;
- аргументувати значущість концепту смерті в концептуальній картині світу Василя Стуса;
- сформулювати особливості втілення образів-складників концепту смерті.

Об'єкт нашого дослідження – поетичне мовлення Василя Стуса.

Предметом дослідження є концепт *смерті* у творчості Василя Стуса на матеріалі збірок «Зимові дерева», «Круговерть», «Веселий цвинтар», «Час творчості», «Палімпсести»; поезій з циклу «Забуття».

При виконанні сформульованих завдань ми використали такі **методи** дослідження: описовий, статистичний (частково), концептуальний, проблемний аналіз.

Наукова новизна одержаних матеріалів полягає у доповненні наукової картини, яка стосується вивчення поетичної мови В. Стуса, зокрема дослідження мовних концептів у поетичній творчості. У роботах багатьох науковців вивчаються окремі образи-складники концепту смерті, але в інших аспектах дослідження поетичного мовлення. Попри те, що поетична творчість В. Стуса активно вивчається українськими науковцями, на сьогодні є доволі мало праць, присвячених аналізу саме концептів і мовної картини світу автора. Також досліджено концепт смерті як один із ключових елементів концептуальної картини світу. Недостатня кількість робіт такого спрямування й визначає **актуальність** нашого дослідження.

Роботу виконано в науковому семінарі «Художні концепти української лірики» відповідно до тематичного плану наукових досліджень кафедри української мови Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна: «Аналіз системи функціонування рівнів української мови у XVII–XXI ст.».

Результати, отримані при виконанні цієї роботи, можуть використовуватися іншими дослідниками та науковцями в подальшому вивченні поетичної мови В. Стуса, зокрема у контексті аналізу мовних та поетичних концептів, мовної та концептуальної картини світу автора. Матеріали нашого дослідження можуть бути використані на факультативних заняттях, присвячених творчості В. Стуса чи реалізації концепту смерті в поетичній творчості, на уроках з української мови та літератури, присвячених творчості В. Стуса тощо.

Робота складається зі вступу, теоретичного розділу, двох практичних розділів, висновків, додатків, списку використаної літератури, завершується анотаціями.

Загальний обсяг дослідження становить 58 сторінок та 5 сторінок списку використаної літератури (50 позицій).

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ РОБОТИ

1.1. Теорія поетичного мовлення

1.1.1. Поняття концептуальної та мовної картини світу

Вивчення та аналіз поетичного мовлення є складним, комплексним процесом. Дослідник повинен володіти широким понятійно-термінологічним апаратом, щоб чітко окреслити й висловити свої думки. Саме тому, окрім поняття *поетичного мовлення*, нам необхідно розглянути ще й терміни *мовна й концептуальна картини світу, художній образ, концепт* тощо.

Термін *картина світу* вперше виник у галузі фізики та розглядався як елемент фізичної картини світу, яка у свою чергу тлумачилася як частина загальної наукової картини світу. Німецький фізик Г. Герц у своїй праці «The principles of mechanics» зазначає: «фундаментальні ідеї механіки разом зі зв'язуючими їх принципами зможуть репрезентувати просту картину світу, яку може надати фізика про чутливий світ та процеси у ньому» (авторський переклад – О. К.) [49, с. 4]. Окрім того, він висуває три основні вимоги до формування наукової картини світу:

- 1) принципи наукової картини світу не суперечать фундаментальним законам мислення;
- 2) зв'язки між елементами наукової картини світу співвідносні зі зв'язками внутрішніми;
- 3) наукова картина світу відбиває суттєві властивості речей.

Після німецького фізика Г. Герца термін *картина світу* почали використовувати й інші науковці, наприклад, Макс Планк. Універсальність і практичність цього терміну дозволила йому органічно перейти й до сфери лінгвістики, літератури.

Продовження теоретичного обґрунтування терміна *картина світу* як лінгвістичної категорії бачимо в роботах В. Гумбольдта. Науковець наголошував на своєрідності мови, а значить і мисленні кожного народу. Важливими

здобутками В. Гумбольдта є те, що він характеризує мову як безперервний процес, а також співвідносить поняття *картини світу* з мисленням кожної окремої людини.

Згодом ідеї науковця знайшли відгук у працях вітчизняного лінгвіста Потебні О., зокрема у вченні про внутрішню та зовнішню форму слова. Так, внутрішня форма слова розуміється як така, що слугує для передавання значення, що водночас зв'язує її із зовнішньою формою, тобто вмістилищем абстрактного значення слова. Попри тісний зв'язок цих двох форм слова, все ж таки ми можемо їх розмежувати, зокрема коли оцінюємо значення з погляду суб'єктивного та об'єктивного. З об'єктивного погляду, зовнішня форма залишається сталою незалежно від середовища побутування, тоді як із суб'єктивного погляду, кожен окремий мовець може наділяти слово власним значенням [28]. Така невідповідність між суб'єктивним та об'єктивним є основою розуміння концептуальної та мовної картини світу кожного окремого письменника, зокрема В. Стуса. Особливості наукового бачення О. Потебні так описує дослідниця Селіванова О.: «У науковій концепції О. О. Потебні визначаються і разом із тим поєднуються ментальні й лінгвальні сутності мови, суб'єктивне і об'єктивне в ній» [30, с. 11]. Ідеї В. Гумбольдта, які потім за основу взяв Потебня О., безперечно, суттєво вплинули на подальший розвиток лінгвістики як науки про мову.

Чималий внесок у розуміння взаємозв'язку мови та культури зробили американські дослідники. Їх досягнення згодом стануть фундаментом для появи нових сфер лінгвістики. Так, наприклад, американський антрополог Франц Боас зазначав: «Не видається ймовірним, що існує якийсь прямий зв'язок між культурою племені та мовою, якою вони розмовляють, за винятком тих випадків, коли форма мови обумовлена станом культури, тому що певний стан культури не зумовлюється морфологічними рисами мови» (авторський переклад – О. К.) [48, с. 67], тобто, на думку дослідника саме культура може впливати на форму мови, а ніяк не навпаки. Ця думка тісно пов'язана з поняттям національної картини світу й гіпотезою Сепіра-Ворфа, що була розроблена у 1930-х роках.

Продовжувачем ідей та учнем Франца Боаса був Едвард Сепір. Під впливом вчителя, взявши до уваги ідеї В. Гумбольдта, він сформулював для себе ідею про те, що мова кожного окремого народу може слугувати підказкою в розумінні його світогляду, цінностей. У своїй праці «The status of linguistics as a science» дослідник зазначає: «Немає двох мов, настільки схожих, щоб вважатися такими, що представляють ту саму соціальну реальність. Світи, у яких живуть різні суспільства, є різними світами, а не просто одним світом з різним маркуванням» (авторський переклад – О. К.) [50, с. 228]. Сепір Е. стверджує, що різні народи живуть у своїх світах, що, безперечно, впливає на формування та функціонування їхньої мови. Звісно, така думка може легко піддатися критиці, адже не враховує безліч змінних факторів, про що сам дослідник зазначає: «Легко показати, що мова і культура не пов'язані внутрішньо. Цілком неспоріднені мови поділяють одну культуру; тісно споріднені мови або навіть одна мова — належать до різних культурних сфер» (авторський переклад – О. К.) [50, с. 228]. Цю думку учений підтверджує на прикладі розвитку культури та мови аборигенів Америки: «В аборигенів Америки є багато чудових прикладів. Атабаські мови утворюють таку ж чітко єдину, так само структурно спеціалізовану групу, як будь-яка інша, яка мені відома. Носії цих мов належать до чотирьох різних культурних територій... Культурна пристосованість народів, що говорять на атабасках, на диво контрастує з порівняно неприступних впливом самих мов» (авторський переклад – О. К.) [50, с. 228].

Поняття *концептуальної* та *мовної картини світу* активно застосовуються в сучасній лінгвістиці. Зокрема, вони є основою для дослідження поняття концепту. Спорідненість і взаємозалежність понятійного апарату може спричинити термінологічну плутанину, тому так важливо визначитися з простором функціонування цих явищ та надати їм сутнісну характеристику. Дослідники окреслюють параметри, за якими можна членувати ці поняття: доментальне сприйняття навколишньої дійсності, поняттєва / концептуальна сфера та мовна діяльність [3, с. 16]. Водночас інтерпретація мови та мовлення як картини світу провокує невідповідність у площині думки та слова [27, с. 112]

Поняття *концептуальної* та *мовної картини світу* й досі потребують уточнень. Вони досить об'ємні, складні за своєю природою, тому існує багато суперечок стосовно їхньої дефініції. Існують думки, що ці два поняття можуть бути абсолютно різними, тотожними, або ж перемежовуватися в деяких площинах. Вивчивши думки дослідників, спробуємо сформулювати робочі визначення, які б максимально повно відбивали важливі для нас моменти щодо аналізу поетичного мовлення.

Дослідниця Селіванова О. подає таке визначення: «Мовна картина світу – структурування предметів, явищ, фактів ситуацій дійсності, ціннісних орієнтирів, життєвих стратегій і сценаріїв поведінки в мовних знаках, категоріях, явищах мовлення, що є семіотичним результатом концептуальної репрезентації дійсності в етносвідомості» [30, с. 365–367]. Важливим у цьому визначенні є вказівка на структурування різних компонентів мовної картини світу. Це означає, що мовну картину світу конкретного митця ми можемо певним чином структурувати; «термін "картина світу" вперше застосовується фізиком В. Герцем на межі XIX і XX ст. як сукупність внутрішніх образів зовнішніх об'єктів, які служать для виведення логічних суджень щодо поведінки цих об'єктів [30, с. 259].

Детально розглядає питання мовної картини світу у праці «Лексико-семантичний вимір мовної картини світу» Лисиченко Л. Дослідниця виділяє три рівні формування мовної картини світу: «Тим самим замикається коло: ментальний (превербальний) рівень — концептуальний (логічний) рівень — власне мовний рівень (рівень мовних значень) — ментальний рівень (його збагачення з допомогою одиниць концептуального і власне мовного рівнів)» [21, с. 8]. У цій же праці Лисиченко Л. так характеризує концептуальну та мовну картину світу: «ККС більш універсальна і є спільною для народів з однаковим рівнем знань про світ, у той час як мова відображає досвід кожного народу і виявляє не тільки спільні знання, а й своєрідність бачення світу» [21, с. 14]. Отже, Лисиченко Л. та Селіванова О. трактують саме концептуальну картину світу більш універсальною, ширшою за обсягом.

Словник сучасної лінгвістики подає таке визначення концептуальної картини світу: «це всезагальний образ світу, що існує у свідомості певного соціуму в той чи інший період історії і становить ґрунт його світобачення; різновид картини світу; мисленнєві узагальнені уявлення певного колективу, певної національності, людства загалом про елементи, організацію тощо об'єктивної дійсності (чи дійсності, що кваліфікована як об'єктивна), відображені в науково абстрагованих поняттях» [17, с. 13]. У цьому ж виданні знаходимо визначення мовної картини світу: «1) те саме, що внутрішня форма мови; 2) вияв у категоріях (значною мірою і у формах) мови уявлень певного мовного колективу про будову, елементи і процеси дійсності в її співвідношенні з людиною, що постає основною фігурою мови і як мовець, і як основна активна особа світопорядку, про який сама людина говорить» [17, с. 13].

У своїй праці Хорошун О. зазначає: «Концептуальна картина світу — це базис картини світу як ядро світогляду, що репрезентує риси специфічного людського способу світосприйняття. ККС містить узагальнену інформацію про світ, вона ширша й багатша, ніж МКС. За межами ККС залишається інформація, що становить особливості мовного сприйняття дійсності в тому чи іншому мовному середовищі й відображається в мовній культурі народу. ККС містить інформацію в поняттях, а МКС виявляє знання, закріплені в значеннях слів і словосполучень» [44, с. 241–246].

Штерн І. зазначає: «Мовна картина світу – це спосіб відбиття реальності у свідомості людини, що полягає у сприйнятті цієї реальності крізь призму мовних та культурно-національних особливостей, притаманних певному мовному колективу, інтерпретація навколишнього світу за національними концептуальними канонами» [47, с. 156]. Визначення Штерна І. орієнтується та людину-індивіда, а не лише, як частину народу, угруповання, колективу, тощо. Етнос та нація є одними із чинників, що складають картину світу. Вочевидь кожна нація, що має власну мову, дивиться на світ крізь призму національної мовної картини світу. У ній відображенні спільні колективні уявлення нації про світ [45, с. 158].

На нашу думку, визначення Штерна І. є найбільш повним, а також найбільш точно передає суть нашого дослідження поетичного творчості. Також Штерн І. зазначає: «У сучасному лінгвістичному контексті картина світу розглядається як багатогранний ментальний феномен, що зв'язує мову з мисленням, з навколишнім світом, з культурно-етнічними реаліями та змістом найскладніших абстрактних понять і категорій, які функціонують у мові» [47, с. 157]. Тобто поняття *картини світу* є складним, багатоаспектним, воно пов'язане з багатьма факторами.

1.1.2. Поняття «концепт» у сучасній лінгвістиці

Також важливим для дослідження концептуальної та мовної картини світу є розуміння поняття *концепту*. У сучасній лінгвістиці існують різні погляди та підходи до визначення терміна, але, без сумніву, можна сказати, що концепт актуальний для багатьох напрямів лінгвістики, наприклад, соціолінгвістики. Вона досліджує взаємозв'язки між соціальним середовищем та мовленням людини. Виділяються групи людей за різними факторами, а потім визначаються характерні ознаки їхньої мови [18, с. 191]. Ще однією новою та продуктивною сферою є когнітивна лінгвістика, зокрема в цьому напрямку працювали такі українські науковці: Л. Белехова, О. Воробйова, Г. Голубовська, А. Зеленько, С. Єрмоленко, С. Жаботинська, В. Жайворонок, В. Іващенко, В. Кононенко, Т. Космеда, Н. Слухай, Т. Монахова та ін. [7, с. 23].

На думку Іващенко В., існує п'ять основних напрямків у лінгвоконцептології: етнолінгвоконцептологія, порівняльна етнолінгвоконцептологія, художня лінгвоконцептологія, наукова лінгвоконцептологія, лінгвоконцептологічна лексикографія [19, с. 4]. Здебільшого виділяють три підходи визначення концепту як лінгвістичної одиниці: когнітивний, лінгвокультурологічний, психолінгвістичний.

Під час дослідження концептів ми можемо виявляти його різні складники: мотиваційні, поняттєві, образні, ціннісні, символічні, асоціативні тощо [42, с.

67]. Також може виникнути плутанина при розрізненні термінів: концепт, значення, поняття. Багато науковців сходяться на думці, що ці терміни належать до різних рівнів простору мови [6, с. 10–11]. Концепт у сучасній лінгвістиці є одним із ключових термінів у багатьох сферах, зокрема когнітивній лінгвістиці, але важко зазначити, що поняття це не обмежене галуззю лінгвістики, воно активно застосовується, наприклад, у психології, філософії, культурології тощо [23, с. 28].

Загнітко А. стверджує, що «концепт – це глобальна одиниця мисленнєвої діяльності, він є квантом структурованого знання. Концептам здебільшого властивий універсалізм, їхнє вираження не можна обмежити тільки мовою, але остання постає одним із найпотужніших засобів вияву концепту зокрема і концептосфери загалом» [17, с. 12]. Важливим для нас у цьому визначенні є те, що однією з особливостей концептів вказано універсальність. Серед інших важливих ознак концепту можемо виділити комплексність, умовність, відкритість, мінливість, складну структуру, різнорівневе мовленнєве втілення тощо [29, с. 49].

За «Сучасним лінгвістичним словником», «концепт (англ. concept — поняття; лат. concipere, conceptus — сенс, думка, поняття) — 1) оперативна одиниця мислення або людської психіки, квант структурування знання, що відбиває знання й досвід людини; оперативна змістовна одиниця пам'яті й поняттєвої системи, що об'єднує смисли, якими оперує людина в процесах мислення» [17, с. 346], ми вважаємо, що це визначення є змістовним та точним, саме тому ми будемо керуватися ним у нашій роботі.

Одним із важливих аспектів у дослідженні мовної та концептуальної картини світу автора є концептуальний аналіз. Вважається, що першочергово методика концептуального аналізу була розроблена французьким лінгвістом Е. Бенветістом. Завдяки їй він намагався дослідити взаємозв'язки між семантикою та культурою. На основі дослідження концептів постає навіть ціла окрема галузь – концептивістика.

Отже, можемо стверджувати, що поняття *мовна* та *концептуальна картина світу* є складними та комплексними. Подекуди, різні дослідники тлумачать ці два поняття як синонімічні. Визначення науковців мають певні відмінності, зокрема, відрізняється продукування цих понять – на людину чи групу людей.

1.1.3. Поняття поетичної мови

Поняття *поетичної мови* є одним із ключових у дослідженні творчого доробку поетів. Воно вивчалось протягом багатьох століть, постійно розвивалося, розширювалося, змінювалося. Праці, присвячені вивченню поетичної мови, називалися поетиками, серед найвідоміших «Поетика» Аристотеля, «Поетика» Скалігера, «Мистецтво поетичне» Н. Буало.

Дослідження поняття *поетичної мови* триває й сьогодні. Єрмоленко С. зазначає: «Поетична мова конденсує, згущує звукові ознаки національної мови, вияскравлює дію її фонетичних законів, використовує семантичну глибину слів, особливості граматичної будови. Кожний із мовних рівнів, що виокремлюються з метою наукового вивчення мови, насправді постає в неподільному сприйманні цілісного мовного організму» [12, с. 10]. Із визначення Єрмоленко С. можемо зрозуміти, що поетична мова є частиною мовного організму, а також на її своєрідність впливають національні особливості.

Поетична мова тлумачиться Штерном І. як «внутрішньо цілісна система, що виявляє себе у всякому поданому поетичному творі. Твір є продуктом певного цілеспрямованого творення, тобто словесної творчості, керованої не прагматичною метою, а внутрішньою ідеєю самої творчості... І ніщо інше, як ця цілеспрямованість, визначає вражаючу нас єдність і цілісність» [25, с. 23]. У нашій роботі ми будемо послуговуватися визначенням Єрмоленко С. Окрім того, існують різні підходи до аналізу поетичної мови, зокрема виділяють лінгвістичний, фрагментарний, контекстний, семантичний, концептуальний [10, с. 172-173].

1.1.4. Поняття художнього образу

Ще одним ключовим поняттям є *художній образ*. Розуміння дослідників про художній образ трансформувалися з розвитком людства. Коли в античні часи філософи Платон та Аристотель трактували образне мислення як взаємодію «світу ідей» зі «світом речей», то згодом, поняття художнього образу значно розширилося, набуло інших тлумачень [1]. Так, наприклад, розуміння образу в добу романтизму відрізняється від його розуміння в часи модернізму. Художній образ розглядається не тільки із засад літературознавчих, а й філософських та естетичних.

«Філософський енциклопедичний словник» подає таке визначення: «Художній образ – синтезуюча форма художньої свідомості та творчості в цілому, яка втілює, творить та об'єднує зміст твору; характеризується повнотою та цілісністю» [43, с. 702]. До основних ознак образу належать самодостатність, цілісність, багатозначність, тощо.

У поетичній творчості художній образ може виявляти себе по-різному. Зокрема, відрізняються художні тропи, які застосовують письменники при творенні художнього образу. До основного переліку таких тропів можна віднести метафору, епітет, антитезу, алегорію, гіперболу, уособлення тощо. Також художній образ може поєднуватися з іншими образами, створювати художню єдність, розширювати та доповнювати один одного.

Дослідниця Моклиця М. визначає образ як відбиток зовнішнього світу у внутрішньому світі людини; головний елемент художнього світосприйняття і його об'єктивації. На відміну від *поняття*, яке завжди безособове, *образ* утілює суб'єктивне і водночас універсальне світосприйняття [26, с. 419]. У нашій роботі ми будемо керуватися визначенням, яке пропонує «Філософський енциклопедичний словник».

При дослідженні художніх образів важливо вказати, що в творчості конкретного автора деякі образи можуть бути домінантними та постійними. Зазвичай, саме такі образи складають ядро мовної та концептуальної картини світу письменника. Наприклад, домінантними та постійними художніми

образами у творчості В. Стуса є такі образи: смерть, життя, темрява, світло, берег тощо. Ці постійні та домінуючі художні образи можуть трансформуватися в поетичний концепт. Ми можемо вибудувати такий логічний ланцюжок: поетична мова – поетична картина світу – поетичний концепт [9, с. 79].

Фактично, *поетичний концепт* – це поетичний образ, що вийшов на наступний рівень узагальнення. Разом із тим, він зберігає характерну рису поетичного образу – поєднує об'єктивно-пізнавальне та суб'єктивно-творче начала, тобто має двоїсту природу. Він відтворює реальну дійсність та водночас не є частиною реальної дійсності, а лише її проєкцією [9, с. 79-80]. Поетичний концепт має також й інші ознаки, ось найголовніші з них: має внутрішню організацію, складну структуру; має ускладнену логічну структуру, виходить за межі одного тексту; семантично цілісний, самодостатній; семантично відкритий, динамічний, здатний утворювати нові зв'язки з дійсністю, реалізовуватися в нових контекстах; поетичні концепти одного автора тісно пов'язані, оскільки взаємозумовлюють поетичні перетворення один одного [11, с. 33–34]. Поетичний концепт тісно пов'язаний із процесом мислення та світобачення автора, науковиця Дишлюк І. зазначає, що «поетичний концепт є результатом творчої уяви митця, яка створює нову реальність відповідно до його індивідуального світобачення, внутрішніх потенцій. Уже як елемент поетичного тексту, реалізований у мовленні, концепт посідає своє особливе місце серед явищ дійсності як активне її перетворення» [9, с. 80].

У поетичній творчості В. Стуса ми також можемо побачити, як окремі домінуючі й постійні художні образи виходитимуть на рівень поетичного концепту. Ці образи складатимуть основу картини світу автора. Деякі з постійних художніх образів у поетичній творчості В. Стуса ми будемо розглядати в наступних практичних розділах.

Отже, вивчення поетичної мови потребує певної теоретичної бази, знання термінів художнього образу, поетичної мови, мовної та концептуальної картини світу.

1.2. Смерть в уявленні людини

Образ смерті є ключовим для концептуальної картини світу усіх народів. Кожна нація має свої уявлення про смерть. Так, наприклад, у різних міфологіях та культурах є так звані боги смерті, ось декілька найвідоміших з них: давньоєгипетська міфологія – бог смерті Анубіс; давньогрецька міфологія – Аїд; слов'янська міфологія – Мара; германо-скандинавська міфологія – Гель; мексиканська культура – Санта Муерте тощо. Окрім того, з розвитком цивілізації та філософської думки загалом змінювалися та розвивалися уявлення людей про феномен смерті. Якщо раніше люди мали неосяжний страх перед смертю, то зараз вчені активно шукають способи подолати смерть.

Образ смерті є надзвичайно важливим для свідомості людини. Опозицією до смерті є життя. Ці два явища тісно пов'язані між собою, їхній зв'язок відбивається ще у давніх уявленнях людини. Образ смерті має втілення у фольклорі, традиціях, віруваннях, літературі різних народів. Цей образ може мати певні регіональні особливості, але так чи інакше буде зафіксованим у будь-якій культурі. Наприклад, у фольклорі люди бояться смерті, часто смерть містифікується, що пов'язано із сакральністю цього явища. Людина майже нічого не знає про смерть, не має достовірних уявлень про те, що її чекає після смерті. Із плином часу, розуміння та ставлення до смерті починає змінюватися, трансформуватися, розширюватися, тепер вона викликає не лише страх, а й спектр інших, різноманітних вражень, будь-то захоплення чи байдужість.

Ця невідомість, таємничість пробуджує у людей інтерес до смерті, зокрема письменників. Одним з таких є і Василь Стус. Більшою чи меншою мірою образ смерті фігурує в усіх його збірках: «Круговерть» (1965), «Зимові дерева» (1970), «Веселий цвинтар» (1971), «Час творчості» (1972), «Палімпсести» (1986). Показово, що в ранніх поезіях образ смерті майже не представлений або не є суттєвим, але в більш пізніх роботах образ смерті не лише частіше фігурує, а й виходить на перший план, стає головним. Не останню роль у цьому відіграє біографія автора: численні арешти, важкі умови життя, боротьба за свободу

вираження думки, тощо, а також помітним є вплив філософії екзистенціалізму, для якої, у свою чергу, теми смерті, життя, обов'язку, свободи є типовими, ключовими.

Словник української мови в 11 томах подає три значення лексеми *смерть*:

1. Припинення життєдіяльності організму і загибель його; припинення біологічного обміну речовин в організмі або його частині.
2. Припинення існування людини, тварини; протилежне життя; кончина, скін.
3. розм. Щось дуже погане, неприємне, небажане [33].

В усіх трьох запропонованих значеннях лексеми *смерть* спостерігаємо негативну конотацію, зв'язок з фізичним та опозицію смерті до життя.

«Словник символів культури України» надає такі відомості про смерть: «символ закінчення епохи; розпаду; символ народження нового життя; джерела духовного життя; відродження матерії; символ вищої свободи; вічного життя» [32, с. 206]. Лексема *смерть* та її похідні частотно виражені в українській культурі, наприклад, у повір'ях: «умерлий в перших днях буде являтися», «умерлий не матиме на тому світі супокою, як за ним побиватися», «умерлий ходить і блудить по світі, коли без свічки преставиться» [13, с. 554]. Лексема *смерть* виражена на різних мовних рівнях, але треба бути уважним у своїх спостереженнях, бо в багатьох словах української мови зв'язок із лексемою *смерть* повністю або майже повністю втрапився [14, с. 28-29]. Слід відзначити, що в українській лінгвістиці є праці, присвячені дослідженню концептів життя та смерті, зокрема праці Наумової Н., Рички В., Пономаренко В., Скуратівського В. та ін. [41, с. 202]

У свідомості людини смерть може мати різноманітні вияви. Так, наприклад, можемо визначити такі різновиди смерті: смерть біологічна, смерть метафорична, смерть духовна, смерть релігійна, смерть-самопожертва, добровільна смерть (самогубство), смерть як можливість подальшої реінкарнації. Розуміння поняття смерть залежить від багатьох інших факторів, наприклад, можемо побачити, що на це присутньо впливає філософське

сприйняття світу тією чи іншою людиною, морально-етичні особливості світосприйняття.

У творчості В. Стуса ми будемо бачити, як різні види смерті втілюються в поезіях. Поняття смерті є фундаментальним у колективній свідомості людства, натомість кожна окрема людина може наділяти смерть певними суб'єктивними ознаками чи характеристиками. Нерідко ми будемо стикатися з тим, коли в одній поезії можуть поєднуватися одразу декілька виявів смерті, інколи вони матимуть паралельне зображення, інколи накладатися одне на одного.

Отже, ключовими теоретичними поняттями для нашого дослідження є концептуальна та мовна картина світу, концепт (зокрема поетичний), художній образ, поетична мова. Попри те, що терміни тривалий час уживані у філологічних дослідженнях, вони повсякчас уточнюються та набувають нових смислів. Це лише підтверджує їхню актуальність і невичерпність.

РОЗДІЛ 2.

КОНЦЕПТ СМЕРТІ У ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ СТУСА

2.1 Семантика та особливості вияву концепту *смерті* в поетичному мовленні В. Стуса

Концепт *смерті* у творчості В. Стуса — це комплексне та складне явище, яке потребує повноцінного лінгвістичного аналізу з урахуванням багатьох особливостей. Він може втілюватися на рівні окремих слів, рядків, поезій або навіть назв збірок. Враховуючи це, нам необхідно розглянути концепт *смерті* в усій його повноті вияву, на різних структурних рівнях поетичної творчості В. Стуса. Аналіз концепту *смерті* в цьому підрозділі ми будемо здійснювати від більшого до меншого: збірка—поезія—рядки—слова.

Концепт смерті оприявлений у назві збірки «Веселий цвинтар», адже лексема *цвинтар* містить сему *смерть*. Невипадковим є й епітет *веселий*, що створює контраст на смисловому рівні. Така назва викликає у читача певні емоції. Подібні оксиморони сполуки часто трапляються в поетичних текстах В. Стуса. Також ця назва містить опозицію «життя—смерть»: лексема *цвинтар* містить сему *смерть*, тоді як епітет *веселий* входить до лексико-семантичного поля лексеми *життя*. Цю та інші опозиції ми детальніше будемо розглядати в наступному розділі. На нашу думку, ця опозиція є центральною, ключовою у творчості В. Стуса. У цьому розділі ми також ставимо за мету окреслити основні художні прийоми автора, акцентувати основні смислові домінанти, розглянути образи, що є складниками концепту *смерті*.

Опозиція образів «життя—смерть» простежується також у назві збірки «Зимові дерева». У ній лексема *зимовий* належить до семантичної групи *смерть*, адже у свідомості людини саме ця пора року асоціюється зі смертю живого. Лексема *дерево* належить до семантичної групи *життя*. Дерево є символом життя, продовження роду, світу природи. Разом із тим ця опозиція всебічно втілюється вже у конкретних поезіях названих збірок. Важливо зазначити, що назва збірки

«Зимові дерева» водночас виконує функцію пейзажної замальовки, пізніше ми ще звернемося до взаємодії концепту *смерті* з пейзажними елементами.

Назва збірки «Палімпласти» на символічному рівні також має зв'язок із опозицією «життя–смерть». Палімпсест, тобто пергамент, на якому стерли попередній запис і зробили новий, є символом вічного потоку буття, де смерть заміняє життя, або ж навпаки, життя є заміником смерті.

Для поезій В. Стуса властиво проявлення концепту *смерті* без прямої вказівки на лексему *смерть*. До таких поезій належать зокрема «Над осіннім озером», «На лисій горі», які ми будемо розглядати у подальших розділах. Утілення концепту нерозривно пов'язане із життєвими поглядами самого автора.

У поезіях В. Стуса спостерігаємо поезії, у яких усі лексеми, що становлять рядок, реалізують аналізований концепт. Наявні також авторські новотвори В. Стуса, у яких часто поєднуються ці два протилежних явища, життя та смерть: *іножиття, інобуття, життєсмерть*.

У концептуальній картині світу В. Стуса, безперечно, концепт *смерті* посідає провідне місце. Він є ядром картини світу автора, на тлі якого розвиваються усі інші. На нього нашаровуються інші концепти та образи, а також будується світоглядна картина В. Стуса.

2.1.1. Інтерпретації образу смерті в контексті семантики «смерть–темрява»

Одне з типових зіставлень у творчості В. Стуса — «смерть–темрява». Зв'язок між двома поняттями яскраво виражений у фольклорній творчості, народних уявленнях. Ніч наділяли містичними властивостями, вважалося, що це час, коли нечиста сила, магичні створіння найбільш активні, окрім того, ніч — небезпечний час, час смерті.

Ще один важливий момент, який нам необхідно зафіксувати, – це те, що образ темряви часто є синонімічним до образу ночі, який у свою чергу створює

художній простір поезії. Пізніше ми ще будемо розглядати вияв концепту *смерті* на різних рівнях поетичного тексту.

У поетичній творчості В. Стуса образ темряви (тьма, морок, пітьма) має декілька виявів:

1) образ-складник концепту *смерті*. Зазвичай, образ темряви визначає художній час та місце, передає почуття ліричного героя, створює особливу гнітючу атмосферу. У такому значенні образ темряви поєднується з пейзажними елементами чи образом вікна, у яке дивиться ліричний герой;

2) лексема *темрява* у контексті поезії може бути синонімічною до лексеми *смерть*;

У рядках «Хоче вийти геть, щоб згасла свічка болю. Щоби **тьма** впокорення мене порятувала, інобуттям. Іножиттям» [34, с. 33] лексема *тьма* синонімічна до лексеми *смерть*, водночас спостерігаємо зображення контрастних образів. Свічка болю є втіленням життя, окрім того, емоційну напругу підсилюють контрастні вирази *інобуття*, *іножиття*. Образ *свічки болю* у контексті синонімічний до лексеми *життя*, щоправда через дотичність до образу болю набуває негативної конотації. У метафорі *тьма порятувала* образ смерті виражено лексемою *тьма*, він набуває позивної конотації через лексему *порятувала* (див. Рис. 1).

Ще одна важлива риса творчості В. Стуса, яку ми можемо зафіксувати, — активне використання okazіоналізмів, більша частина яких містить форманти, дотичні до образу *смерті*. У межах цих okazіоналізмів ми бачимо певну суперечність, «іножиття» та «інобуття» стають перефразами до лексеми *смерть*. Okazіоналізм утворено з антоніма до лексеми *смерть*, яку заміняє, нівелюється протиставлення між життям і смертю, адже смерть буквально стає «іншим життям», тобто на смисловому рівні стирається межа між двома протилежними за своєю природою явищами. Важливо зазначити, що частина *іно* або ж лексема *інший* створює варіантність у семантиці лексеми *смерть*. Смерть мислиться іншою формою життя, а не його протилежністю. Саме ось це значення

варіантності смерті, тобто різновиду життя, є дуже важливим у поетичній творчості В. Стуса, можна сказати ключовим у зіставленні «життя–смерть».

У поезії «Зазираю в завтра — тьма і тьмуца» образ темряви суголосний зі станом ліричного героя. Це стан розгубленості, невизначеності, сліпоти, німоти. Фактично ліричний герой знаходиться у межовому стані. Цікавим є те, як у поезії втілюється концепт *смерті*, автор підкреслює стан фізичної та душевної темряви специфічними порівняннями: «*ніби кажани, твої жалі*» [38 с. 154], у цьому контексті виразники концепту *смерті* знаходяться на різних рівнях:

1) лексема *жаль* безпосередньо входить до концепту *смерті*;

2) лексема *кажан* має опосередковане відношення до концепту смерті, адже вона має сему *темрява*, тобто ми можемо вибудувати такий ланцюжок: *кажан – темрява – смерть*.

Окрім того, емоційна напруга підсилюється повторами лексем-репрезентантів концепту *смерті*: «*тьма і тьмуца, тьма. І тьмуца тьма..*» [38, с. 153], повтором частки *ні*. Варто зазначити, що частка *ні* має семантику заперечення, що частково пов'язує її з концептом *смерті* завдяки конотації заперечення. Логічно, що подібні зв'язки концепту спостерігаємо в лексемах *німота*, *тремтіти*, *вагання*, *сліпота*, адже вони мають семантику неповноти, відсутності. Подібне нашарування негативної конотації, негативних образів на різних рівнях поезії є характерною ознакою втілення концептуальної картини світу В. Стуса крізь призму концепту *смерті*. Таке поєднання створює враження комплексності, всеохопності настрою, який зазвичай є негативним чи депресивним.

Образ темряви поєднується зі стихіями води та вогню, зокрема, цікавим є зворот «*нітьмою — хоч залишсь*» [38, с. 154]. Він не тільки підкреслює всеохопність цієї темряви, а й доповнює попередню конструкцію «*чорна водь*». Такими маленькими зв'язками між різними елементами концепту *смерті* просякнуті поезії В. Стуса. У цьому просторі зображена свічка (тобто життя), що «*лиш тремтить, як віра в спроневірі*» [38, с. 154], а отже згасне. У рядках

«то твого спогадування дні хлюпочуть під веслами триреми, що горить в антоновім огні» [38, с. 154] на образному рівні підкреслюється контакт водної стихії з вогнем. Це межовий стан людини між смертю та життям, де вода є символом смерті, а вогонь – життя. Пізніше ми ще зазначимо про взаємодію концепту *смерті* з різними виявами природних стихій. Варто сказати, що стихійні образи нерідко є двоїстими, тобто залежно від контексту можуть мати позитивну або негативну конотацію, співвідноситися з образом життя чи образом смерті.

У поезії «Зазираю в завтра — тьма і тьмуца» концепт *смерті* виражений на двох рівнях:

а) внутрішньому (емоційному), тобто через почуття та переживання ліричного героя;

б) зовнішньому (просторовому), виражається через різноманітні атрибути, складники концепту *смерті*.

Лексеми, що втілюють образи-складники, репрезентують кожен з рівнів, вони є концептуально близькими до лексеми *смерть*: *тьма, жах, жаль, біль, вагання, чорна вода, страшний суд*. Усі вони гармонійно поєднуються в межах концептуальної картини світу В. Стуса (див. Рис. 2).

Частотною в аналізованому поетичному мовленні є антонімічна пара «темрява–світло», яка нерідко синонімічна до пари «смерть–життя». Образ світла виражається у таких лексемах: *свічка, багаття, ватра, сяйво, іскра, вогонь*. Окрім власне опозиції «життя–смерть», синонімічна пара «темрява–світло» додатково оформлює простір поезії. Водночас протилежні образи темряви та світла вводять у контекст поезії важливий компонент межі або ж межового стану. Окремі компоненти синонімічних пар можуть замінювати одне одного. Наприклад, комбінація «смерть—світло»: «*все цвинтарним сяєвом повито*» [38, с. 71]. У поезії «Куріють вигаслі багаття» пара видозмінюється на «*спека–ніч*»: «*а в річці місяць, мов латаття, доріс до повні і розмок. І в ртутній спеці фіолету він невимовно довго чез*» [36, с. 1]. Іншим варіантом може

слугувати пара «сонце–місяць»: «той день, як від земної тверді найперше сонце відійшло, і той, що мітить знаком смерті ще нерозгадане число» [36, с. 1].

Отже, можемо констатувати, реалізація образу смерті в межах семантичної пари «смерть—темрява» активно представлена в поетичній творчості В. Стуса. Ця синонімічна пара нерозривно пов'язана з опозицією «смерть–життя» / «темрява–світло». Можна сказати, що образ темряви має здебільшого класичні репрезентанти, які суголосні традиційним уявленням про темряву та ніч. Цікавими є випадки, коли лексема *темрява* у контексті поезії стає синонімічною до лексеми *смерть*. У такому разі значення слова *смерть* видозмінюється. У висновку можна сказати, що образ темряви — важливий складник у творенні художнього простору поезії та концепту *смерті* загалом.

2.1.2. Реалізація концепту *смерті* через часові та просторові характеристики

Мовознавча наука активно залучає до своїх досліджень поняття простору. Прийшовши з філософії, воно стало актуальним у лінгвістичних дослідженнях картини світу. У мові поняття простору може виражатися на різних рівнях, зокрема лексичному чи морфолого-синтаксичному [2, с. 7–8]. Безперечно, категорія простору виникла у свідомості людини дуже давно, тому відіграє значну роль у метафоричному осмисленні світу. Основою такого перенесення є просторовий фрейм, який допомагає орієнтуватися людині в навколишньому світі [4, с. 14]. Ми вже згадували, що окремі репрезентанти концепту *смерті* можуть утворювати художній час і простір твору, тому пропонуємо дещо змістовніше зосередитися на особливостях часопросторових характеристик у поетичній творчості В. Стуса.

Цікавим аспектом дослідження концепту *смерті* є його зв'язок із різноманітними локусами, часопросторовими координатами. Надзвичайно важливими є локуси природи, адже нерідко у своїй творчості В. Стус використовує такий художній прийом, як паралелізм. У поезіях паралельно

зображуються пейзажі та стан ліричного героя. Важливо розуміти, що зображення простору природи обмежується сприйняттям органів людського тіла, зокрема він може мати горизонтальний або вертикальний вияв [31, с. 91].

Наприклад, у поезії «На Лисій горі догоряє багаття нічне» образ *смерті* реалізується на рівні хронотопу. У ній локусом є Лиса гора. Це місце, яке у народній українській культурі пов'язують з різноманітними магічними діями, потойбіччям, з язичницькими обрядами, зокрема жертвоприношенням. Уже тут ми бачимо декілька можливих виявів концепту смерті:

а) вияв матеріальний, що пов'язаний безпосередньо з тілом людини та його фізико-біологічними особливостями;

б) вияв нематеріальний, виражений через магічну свідомість та обрядовість.

Перейдімо до часу в поезії: ніч – час небезпеки, смерті. Саме вночі активізується нечисть, потойбічні сили. Раніше ми вже зазначали про зв'язок образів смерті та ночі (темряви). Також із тексту поезії ми розуміємо, що це осіння пора: «*і листя осіннє на Лисій горі догорає*» [34, с. 4]. Осінь і зиму нерідко пов'язують з образом смерті, згасанням живого, образи цих пір року переважно мають негативну конотацію. Слід звернути увагу на дієслова, які добирає автор: *догоряє, відбриніло, відквітло, відгасло, відіграло* – усі вони мають семантику доконаності або останньої межі процесу, що на смисловому рівні робить їх синонімічними до лексеми *померти*, а отже, дотичним до образу *смерті* (див. Рис. 3). Подібна семантика виражена й у часопросторі: «*На Лисій горі догоряє багаття нічне*» [34, с. 4], тобто паралелізм між часопростором та станом ліричного героя суголосний стану розгубленості, втраті просторових координат, критичній межі, до якої дійшов ліричний герой. Додаткова експресивність виражена алітераціями та рефреном: «*вже не знаю, не знаю, не знаю.. ..чи я вже помер, чи живцем помираю*» [34, с. 4]. Окрім слів, повторюються й частини слів (префікс *від*). Образ багаття, тобто вогню, є двоїтим символом, він може бути для людини як життям (корисним) так і смертю (небезпечним). У контексті поезії «На Лисій горі догоряє багаття нічне»

воно є останнім вогником життя ліричного героя, що вже майже догорів на горі, вогонь, що оточений смертю, образ якої має низку репрезентантів: *Лиса гора, ніч, темрява, осіння пора, забуття*. Така кількісна невідповідність репрезентантів образів смерті та життя викликає почуття незахищеності, приреченості. Схожий образ багаття трапляється у поезії «Куріють вигаслі багаття». У ній також події відбуваються у нічний час, хоча на цьому не акцентується напряму, але зрозуміло через образи місяця, зірок: *«собаки виють до зірок, а в річці місяць, мов латаття»* [36, с. 1]. Отже, у цій поезії концепт *смерті* виражено як на структурному рівні (хронотоп), так і смислового. Різноманітні образи, символи, тропи підкреслюють загальну атмосферу забуття та смерті ліричного героя.

Важливою у контексті часу поезій В. Стуса є категорія минулого. Нерідко минуле порівнюється із забуттям. Характерно для творчості В. Стуса, що образи минулого можуть мати подвійну конотацію та бути семантично пов'язаними з образами життя або смерті. Як і багато інших образів, що так чи інакше стосуються концепту *смерті*, образи минулого мають двоїсте втілення, поєднуючи в собі риси двох протилежних явищ – життя та смерті. Одним із найулюбленіших символів В. Стуса є символ човна, що віддаляється від берега у незвідане море. Про цей символ будемо говорити в контексті взаємодії концепту *смерті* з водними образами.

Теперішнє та минуле розділяє народження, водночас воно розділяє життя та смерть у контексті: *«Бо тільки там життя — ще до народження. Із світу імітацій — вповзи у кожну з вимінених шкур. Простуй назад — в народження вертайся»* [34, с. 16]. Парадоксально, але, народжуючись, людина вмирає, тоді як по-справжньому вона жива ще до народження. У рядках *«Майбутнє — все в минулому. Сьогодні — лиш візерунок мертвої душі»* [39, с. 18] вибудовується така лінія часу: майбутнє-минуле-життя — теперішнє-смерть. Знову ж таки бачимо оксимороний зворот «майбутнє в минулому». Можна сказати, що так само, як стирається межа між поняттями життя та смерті і вони взаємозамінюють одне

одним, то так само це відбувається на рівні часових характеристик: минуле, теперішнє, майбутнє.

Отже, концепт *смерті* частотно втілюється через образи-складники, які мають характеристики часу та простору, ось ще декілька прикладів такої взаємодії: *твоє минуле — із кількох могил; на кону минулого життя; проминуле вигадало нас; прогріхи минулих душ; минулі мрії видяться майбутнім*.

Важливим образом-складником концепту *смерті* у творчості В. Стуса є образ *сну*. Він цікавий тим, що одночасно поєднує в собі як часові, так і просторові характеристики, окрім того цей образ тісно поєднаний з образом темряви: «*Вечірній сон. І спогади. І дощ*» [34, с. 23], у контексті деяких поезій є суголосних до межового стану, розгубленості, втрати координат.

Просторові характеристики в межах концепту *смерті* можуть поєднуватися зі звуковими образами. До прикладу розглянемо поезію «*Море — чорна грудка печалі*». У ній образ води, а саме моря, завдяки художнім засобам стає складником концепту *смерті*: *чорний, печаль, душа, Мефістофель, наодинці*. Яскравим у цій поезії є порівняння: «*Море — чорна грудка печалі, душа Мефістофеля*» [36, с. 48]. Воно є інтертекстуальним, відсилає нас до творчості відомого німецького письменника Йоганна Вольфганга фон Гете. Відомо, що сам В. Стус був поціновувачем творчості митця. Гете нерідко звертався до тематики смерті у своїх творах, зокрема у відомому «*Фаусті*» піднято вічні проблеми життя та смерті.

Постійним прийомом в аналізованій поезії є паралелізм. Пейзажні замальовки часто супроводжуються звуковими образами: «*терпне рояль під пальчиками дівочими, і в воду падає з кручі земля*» [36, с. 48]; «*шерхлі трави вологі пасажі ловлять*» [36, с. 48]; «*в яру струмка гортанний звук*» [36, с. 48]. Усі ці образи ніби створюють відчуття «реквієму природи», який завершують «тоскний тріск у порожнім лісі, і пташиний колючий свист». Отже, у поезії використовуються лексеми, що містять сему звук: *стогін, тріск, свист*. У цьому контексті важливим є мотив *глухоти* та близький до нього образ тиші. Ці звукові образи безпосередньо входять до концепту *смерті*.

Одним зі звукових образів у творчості В. Стуса є крик. Образи крику в різних поезіях становлять частину концепту *смерті*, суміжними лексемами для образів смерті та крику є *біль, страждання, жах*.

Семантично близькою до концепту *смерті* є тематична група образів вад сприйняття: *глухота, німота, сліпота*. Часто у творчості В. Стуса трапляються епітети: *осліпле листя, глухі сосни, лялечка німа, глухонімиий суфлер, оглухла прірва, виглухла розлука, глухоніма вода, сліпий біль, пташа німе, глухий закуток, глухе узвишшя, глухе містечко, пам'ять глуха, сліпосяйне щастя, висліпла полуда, царство німоти, німотний погляд, оглухла кочегарка, глухі шкельця, оглухлі стики, сліпорожденний розум*.

Подібними до таких зворотів є різноманітні епітети та порівняння, що вказують на неповноцінність, пошкодженість, частковість, зруйнованість чого-небудь. Усі вони на образному та емоційному рівні підсилюють гнітючу атмосферу поезій В. Стуса, урізноманітнюючи формальні вияви концепту *смерті* в картині світу автора.

Концепт *смерті* у творчості В. Стуса — складна й об'ємна конструкція. Вона реалізується багатьма засобами на різних рівнях вираження, зокрема через часопростір художнього твору. Частотні художні тропи: алітерація, рефрен, оксиморон. Концепт відтворюється на різних мовних рівнях: морфологічному, морфемному, синтаксичному, фонетичному. Поєднання цих засобів створює єдину матерію концепту *смерті*, якій характерна депресивність, негативне конотаційне забарвлення.

2.1.3. Водні образи як складники концепту *смерті*

Частково ми вже згадували про деякі водні образи, коли розглядали інші поезії. Водні образи в поетичній творчості В. Стуса мають різноманітні вияви, які, на перший погляд, не є очевидними для сприйняття. Частотне функціонування пари «вода—смерть» у поетичній творчості відсилає нас ще до давніх уявлень українців, які відбилися в усній народній творчості. У фольклорі

водойми нерідко є небезпечними для людини, становлять загрозу. Зокрема через те, що це місце, де живуть магичні, потойбічні істоти, наприклад: мавки, русалки, тощо. Популярним мотивом у художній творчості є втоплення людини, його відображення бачимо і у В. Стуса: *«устромиш ногу в воду — і помреш»* [34, с. 8]. Водночас важливо зазначити, що образ води може асоціюватися у свідомості людини та художній творчості з вічністю або життям: *«вода, як вічність, літепло струмує»* [34, с. 32], тобто ми можемо стверджувати, що образи води пов'язані як з життям, так і смертю.

У контексті аналізу водних образів у творчості В. Стуса, на наш погляд, доречно виокремити важливу тематичну групу *«вода–свічадо–душа»*. Ця група пов'язана семою *віддзеркалення*:

- 1) віддзеркалення на поверхні води;
- 2) фізична властивість свічада віддзеркалювати об'єкти;
- 3) уявлення *«душа – віддзеркалення людини»*.

Наприклад, образи такого плану можемо побачити в рядках: *«так світяться свічада, світлом хорі, і пильно задивляються крізь нас у сяйва, що озерами стоять на споді наших душ»* [38, с. 72]. Цим рядкам передуює порівняння *«як вікна в позапростір»*, у якому лексема *вікно* пов'язується з лексемою *свічадо* через спільну сему *скло*. Також цей зворот підкреслює думку про те, що свічадо — це спосіб зазирнути в інший вимір, по той бік життя, в інший потойбічний простір. Подібний зв'язок між образами-складниками концепту *смерті* через спільну неочевидну сему є характерним для творчості В. Стуса. Яскраво ілюструють цю думку такі рядки: *«У німій, ніби смерть, порожнечі свічад пересохла імла шебершить»* [38, с. 16]. Спостерігаємо концентрацію лексем із семантикою відсутності чого-небудь: *німий, порожнеча, пересохла, імла*. Такий прийом є типовим прикладом втілення концепту *смерті* у творчості В. Стуса. Можемо побачити, що кожна лексема так чи інакше має стосунок до концепту *смерті*:

- а) *німий* – лексема пов'язується через тематичну групу *німота, сліпота, глухота*; вказує на відсутність певної ознаки;

б) порожнеча – лексема безпосередньо є складником концепту *смерті*, також вона суголосна семі *відсутності*, що виражена у тематичній групі *німота, сліпота, глухота*;

в) свічадо – лексема функціонує в тематичній групі «*вода–свічадо–душа*» та входить до складу концепту *смерті*;

г) пересохла – лексема має семантику кінечності процесу, цікавим є те, що лексема має пряме значення – стати безводним, втратити вологу, тоді як у контексті поезії воно буде синонімічним до «втратити життя»;

г) імла – лексема входить до концепту *смерті* через сему *води*, частково пов'язана з тематичною групою «*німота, глухота, сліпота*», адже під час імли – погана видимість.

Цікавими є приклади поезій, у яких концепт *смерті* реалізуються через образи-складники без згадування лексеми *смерть* та її похідних, зокрема у поезії «Над осіннім озером». У назві ми бачимо поєднання часу (осінь – пора року, що пов'язана з концептом *смерті*) та локусу (озеро – водний образ, складник концепту *смерті*), про які зазначено вище. Концепт *смерті* у цій поезії втілюється кількома способами, а саме:

1) через епітети типу: *повісплений, осінній, чорний, пропачий, кривавий, охриплий, неприхищений*. Концепт *смерті* додатково актуалізується завдяки семам з негативною конотацією;

2) за допомогою використання атрибутів, що асоціюються зі смертю: *кров, крик, череп, Люципер*;

3) завдяки традиційній кольоровій асоціації: *смерть* — чорний колір;

4) реалізації водних образів.

Цікавими в цьому контексті є авторські звороти: «*антрацит видінь*», «*креміль крику*». Застосовуючи біографічний метод, ми розуміємо, що поява образів мотивована походженням автора, відчутні мотиви Донеччини в мовотворчості. Лексема *антрацит* має двокрокову вказівку на концепт *смерті*, зокрема на колір (чорний), що суголосна з лексемою *чорностав*, у якій одночасно поєднуються концептуально близькі до смерті локус та колір. Так само і образ *креміль крику*

поєднує вказівку на темне забарвлення та на звуковий образ крику, який є складником концепту *смерті* (див. Рис. 4).

Суміжним до водних образів є образ *берега*. На символічному рівні ми можемо трактувати його як своєрідну межу між двома базовими стихіями: водою та землею. Образ берега концептуально близький до образу життя або, скоріше, народження. Наприклад, багато хто пов'язує появу життя саме з морем, тобто з берегом безпосередньо. Водночас можна стверджувати, що образ берега є близьким до смерті: берег – крайня межа, мотив утоплення. Так у поезії «Цей берег зустрічей..» берег – це місце зустрічі життя та смерті та водночас межа між ними: «Цей берег зустрічей — і не збагнеш: чи то твоє життя обабереге, чи — очі в очі — двох смертей шереги» [38, с. 70]. Ліричний герой навіть сам вагається: чи то берег розділяє життя та життя, чи смерть та смерть. У цій поезії образ берега є центральним, саме на ньому будується вся поезія, доповнюється різними образами-складниками концепту *смерті*.

Спробуємо визначити, які саме складники наявні у поезії:

- 1) власне лексема *смерть* та антонімічна їй лексема *життя*;
- 2) складники-репрезентанти релігійного сприйняття світу: царство Сатани та царство Бога;
- 3) образи, що входять безпосередньо до концепту *смерті*: *межа, кров, злодій, ніт, скверна, біль, доля* (див. Рис. 5).

Образність у поезії підкреслюється за допомогою численних повторів, асонансів.

У поезії «Минає час моїх дитячих вір» зображено стан ліричного героя, що перебуває у стані невизначеності, пошуку себе паралельно до образу човна, що втратив свій берег та пливе невідомо куди. Варто зазначити, що образ берега у цій поезії є символом минулого та теперішнього життя: «А чи впізнав би на човні новім Свій давній берег. Ні, напевно, ні» [36, с. 33]. Ліричний герой перебуває у часових координатах, які суголосно втілюються на трьох паралельних рівнях:

- 1) минуле – ліричний герой – майбутнє;

2) життя – ліричний герой – смерть;

3) берег – ліричний герой – море.

Подібна паралель між морем та смертю є в таких рядках: *«коло ставка, де в соснах висять зорі? Світлішала душа у мертвім морі?»* [39, с. 10]. Образ мертвого моря зіставляється з душею, що світлішає. Отож у цій поезії можемо побачити одразу декілька складників концепту *смерті*.

Цікавим прикладом подібної семантики аналізованого образу є поезія *«Людина флюгер»*, у ній поєднуються багато з вище зазначених компонентів. Вони нерозривно пов'язані з часопростором у поезіях В. Стуса. Почати варто з того, що в межах загального для поезії концепту смерті поєднуються елементи різних стихій:

1) води – море, човен;

2) вогню – магма, світло;

3) землі – твердь;

4) повітря – флюгер, вітер.

Доповнюється ця картина характерними образами-складниками концепту *смерті*: *Бог, білий світ, змучений, покорений, душа, сонм самопочезань, порожній, з'ятрілий, навпомацки, химери, самопізнання, самозагасання.*

У поезії *«Яке блаженство..»* бачимо знайоме нам порівняння ліричного героя з човном, що пливе на зустріч зі смертю: *«Яке блаженство — радісно себе пуститися, неначе човен берега»* [39, с. 2]. Чим далі ліричний герой відпливає від берега, тим більше репрезентантів концепту смерті з'являється у зображенні художнього простору: *«В нічному вікні горять волосожари снігів і криків, усмішок і криг, що, слава богу, видяться крізь відстань. Блаженна смерте! Рано ще! Не надь»* [39, с. 2]. Тут ми бачимо «нічне» вікно, за яким поєдналися в одну картину і сніг, і крига, і усмішки, і крики. Ліричний герой звертається до смерті, використовуючи епітет *блаженна*.

У підсумку можемо сказати, що водні образи — важливий складник концепту *смерті*. Вони не тільки урізноманітнюють семантику аналізованого концепту, але й слугують основою для побудови структури поезії на кількох рівнях.

Зокрема найуживанішими образами-складниками концепту *смерті* є берег, човен, море. Подібні образи-складники є надзвичайно важливими у концептуальній картині світу, адже вони об'єднують створюють складну семантичну структуру концепту *смерті*, формують художній простір поезій, тяжіють до символічності, метафоричності.

2.1.3. Персоніфікація як важливий прийом реалізації образу смерті

При втіленні концепту *смерті* у поезіях В. Стуса ми можемо зафіксувати багато різноманітних засобів художньої виразності. На нашу думку, одним із найважливіших у зображенні образу смерті в аналізованій поезії є персоніфікація.

Персоніфікація смерті надає їй не тільки риси живої істоти, а й певної інтимності, близькості з ліричним героєм. Так, наприклад, смерть може порівнюватися з другом чи подругою. Цікавим є те, що смерть може мати ознаки як чоловіка, так і жінки, тобто наявні обидві статі: «*спізнавши вочевидь: любов, як і життя — пропащі. Та віддавайся смертній грі, цій подрузі навіки*» [39, с. 18]; «*Мені одна лиш смерть — за друга*» [37, с. 3].

Традиційно негативний образ смерті почасти доповнюється позитивною конотацією, переважно через епітети. Ліричний герой нерідко звертається до смерті: «*Блаженна смерте!*» [39, с. 3], «*Здрастуй же, здрастуй же, смерте моя!*». Зазвичай, у стосунках з ліричним героєм смерть домінантна по відношенню до нього, є головною. Ліричний герой перебуває у слабкій позиції відносно смерті.

У поезіях різних етапів творчості В. Стуса можна помітити трансформацію образу смерті. У пізній творчості ліричний герой усе частіше хоче з нею зустрітися, вважає, що смерть заспокоїть його душу. Також помітним є мотив добровільної здачі героя смерті, коли ліричний герой не боїться її, а готовий зустріти її та навіть прагне цього: «*Скоро смерть мене в похід візьме, і життя не буде надити*»; «*І стало тихо, і святочно, й вічно, як смерть тебе забрала*

забарна» [38, с. 85]. Позитивна конотація смерті підкреслюється в поезії прислівниками *тихо, святочно, вічно*.

У деяких поезіях автор вказує на спокусливість образу смерті, що перемагає абсурдність життя. Наприклад, образ смерті порівнюється з коханкою, що завжди поруч, у контексті: *«Бо до життя — і страшно, і далеко, і сил не стане. А до смерті — ближче, мов до коханки, що приступна завжди, твій голод погамує життєвий самою насолодою причалу. Тож хай крилом нас криє лебедня смерть: моторошна і усеблага»* [39, с. 22]. Порівняння з коханкою не тільки надає образу смерті ознак живої істоти, а й слугує для надання йому експресивності, бо смерть порівнюється з тим, що для людини є інтимним. Невипадковий і добір епітетів, що характеризують смерть з двох протилежних боків, що вказує на двоїсту природу образу смерті.

Ця симпатія, схвальне ставлення до смерті подекуди переходить у руйнівне бажання ліричного героя, що не тільки не боїться смерті, а, навпаки, жадає її: *«Пощо в мені безсмертний крик гримить, як грім, і не дає щасливо вмерти»* [39, с. 31]; *«І знай: твоє спасіння — тільки в леті, а твій спочинок — то вельможна смерть»* [39, с. 35]. У цьому контексті епітет *вельможна* вказує на повагу до смерті.

Отже, прийом персоніфікації розширює семантичне поле реалізації концепту *смерті*, адже наділяє образи-складники концепту *смерті* характеристиками живої особи. Нерідко образ смерті персоніфікується саме в жіночій особі, що створює додатковий контекст інтимності у стосунках ліричного героя та смерті. Варто зазначити, що у зв'язках із ліричним героєм образи-складники концепту *смерті* мають домінантний характер. Персоніфікований образ смерті нерідко набуває позитивної конотації, яка виражається різноманітними епітетами.

2.2. Лексема *смерть* – основа для новотворів

Ми вже зазначали, що характерна риса творчості В. Стуса – okazіональність. Okazіоналізми виконують важливу функцію у мовній картині світу автора.

Велику кількість okazіоналізмів створено на основі лексем *смерть* і *життя*, їхніх синонімів чи слів, що з ними пов'язані на лексичному рівні. Така увага до цих лексем зумовлена світобаченням автора, тим, що концепт *смерті* становить ядро поетичного світу В. Стуса. У творчості В. Стуса категорії життя та смерті – складні та нероздільні структури. У наступному розділі ми детальніше будемо розглядати різноманітність зв'язків між двома лексемами.

У поезіях В. Стуса наявні такі okazіоналізми: «самосебезмертвілий», утворений поєднанням трьох компонентів: *сам*, *себе*, *змертвілий*; «життєсмерть» автор зіставляє дві лексеми з протилежними лексичними значеннями у межах одного іменника, створюючи тим самим реалію, що підкреслює межовість життя та смерті; «самосмерть», іменник, утворений поєднанням двох компонентів: *сам*, *смерть*; «живосмерть», два компоненти: прислівник *живо* та іменник *смерть*; «смертеіснування» та «життєсмерть» – синонімічні okazіоналізми, у контексті поезії вони доповнюють одне одного та стирають межу між життям та смертю, подібну семантику має ще один okazіоналізм — «життєіснування», що утворюється за схожою моделлю. Використання подібних okazіоналізмів у творчості В. Стуса, безперечно, є особливістю ідіостилу автора й зумовлено потребою втілення його філософії.

Отже, концепт *смерті* у поетичній творчості В. Стуса має свої особливості втілення та широку палітру смислових інтерпретацій. Він реалізується на різних рівнях поетичного тексту, включаючи назви збірок.

У поетичних творах В. Стуса репрезентантами концепту *смерті* є водні образи, образи темряви та світла, образ життя. Нерідко образи утворюються на основі семантичних зв'язків лексем *смерть* та *темрява*, які утворюють синонімічну пару, що, у свою чергу, тісно пов'язана з парами «смерть–життя» та «темрява–світло».

Образи-складники концепту *смерті* реалізуються в різноманітних часових та просторових характеристиках. Ці характеристики в сукупності з образами-складниками концепту *смерті*, засобами художньої виразності втілюють

в поетичному мовленні концептуальну картину світу В. Стуса. Важливими образами-складниками концепту *смерті* є водні образи: *човен, берег, море*.

Ключовим художнім прийомом при втіленні образу смерті є персоніфікація. Цей засіб художньої виразності значно розширює побутування образу смерті в аналізованому поетичному мовленні.

У багатьох поезіях наявні оказіоналізми, що утворені на основі лексем *смерть* або *життя*. Вони є потужним виражальним засобом та унікальною ознакою мовотворчості автора.

РОЗДІЛ 3

СЕМАНТИЧНА ОПОЗИЦІЯ «ЖИТТЯ –СМЕРТЬ» У ПОЕТИЧНОМУ МОВЛЕННІ ВАСИЛЯ СТУСА

3.1 Особливості реалізації образів життя та смерті в поезії В. Стуса

Взаємодія образів життя та смерті в межах концепту *смерті* – надзвичайно важлива у творчості В. Стуса, тому ми вважаємо доцільним розглянути цю взаємодію в окремому розділі. Зв'язок цих двох образів не випадковий, він чітко закріплений у свідомості будь-якої людини, відображений в культурі всієї людської цивілізації. Ці два образи є базовими та фундаментальними в різноманітних філософських течіях, релігіях, традиціях. Питання життя та смерті турбували філософів з давніх часів й донині. Довга та багата історія осмислення цих питань робить їх різнобічними, змістовними, адже людська думка постійно розвивається. Уявлення про смерть та життя постійно змінювалися, а на ці зміни впливає велика кількість факторів: розвиток технологічного прогресу, культури, філософської думки тощо.

Багато особливостей, що характерні для втілення образу життя, суголосні з тими, що ми розглядали у контексті образу смерті: реалізація на кількох рівнях сприйняття, взаємодія між елементами-репрезентантами концепту, частотне використання okazionalizmів, оксиморонних сполук тощо. У цьому розділі ми зосередимося на тих характеристиках та особливостях, які мають менш частотний вияв, або таких, які здебільшого стосуватимуться саме образу життя.

Однією з особливостей мовотворчості В. Стуса є поєднання різноманітних лексем із числівником *сто*, наприклад лексеми *смерть*: «Здається, *сто смертей* взяло мене під руки і згубило межі собою. Ще допіру дніло, і ледь торкався сон моїх очей» [39, с. 7]. Подібні поєднання лексем з числівником *сто* трапляються неодноразово в інших поезіях: *сто доріг, сто тіней, сто дзеркал, сто конань, сто ночей, сто горл, ста струмках, сотні більм, сотню ніг, сто ненароджених*

нащадків, сто сонць, сто птиць, сотні сумнівів, сотим муром, сотні білих свіч, сотні збавлених марне днів, сотнями відбитків.

Цікаво, що більшість лексем, з якими поєднується числівник *сто*, ж виразниками концепту *смерті*: *тінь, дзеркало, конання, ніч, горло, струмок, сонце, сумнів, нащадок, свіча, день, відбиток* тощо. Це свідчить про те, що поєднання числівника *сто* з образами-складниками концепту *смерті* є важливою ознакою мовної картини світу автора.

На нашу думку, використовуючи числівник *сто* як частину слова, автор десемантизує лексему, водночас змінює зміст образу: усі «*сто смертей*» персоніфікуються, що ми бачимо в наступному рядку. Спостерігаємо дотичність образів смерті та сну: «сон моїх очей». Незвичність такого прийому полягає в тому, що абстрактна назва поєднується з кількісним числівником. Цей прийом, але уже відносно образу життя, застосовано в рядках: «*Сотні збавлених марне днів — ось життя рівновага*» [39, с. 13]. Автор ставить знак рівності між життям та марно витраченими днями, що, без сумніву, вказує на екзистенціальні мотиви поезії. Емоційність поезії підсилюється зіставленням негативної конотації («збавлених марне днів») з традиційно позитивною у лексемі *життя*.

Суперечливість і контраст у зображенні образу смерті виражається й на рівні колористики, порівняймо: «*Попереду білий, як смерть*» [39, с. 60] – білий колір, «*ще й ручками рожевими тріпни і чорну смерть мою перепини*» [39, с. 62] – чорний колір. Використовуючи два протилежних кольори, автор зображує один образ смерті.

Цікавим є зображення образу життя через образ України: «*і тьмою тьмить ся образ України, допіру він розтане — й я помру І в помережані увійду ночі, де ні жалю, ні радощів не ймуть, а так живуть — і смерть свою жують*» [39, с. 9]. У наведеному контексті ми бачимо, що образ України стає тотожним життям, тобто втрата ліричним героєм України стане для нього смертю. Тут ми можемо відзначити ще один типовий образ для творчості В. Стуса, а саме, образ темряви: «*і тьмою тьмить ся*», який контрастує з образом України (життям), разом з тим експресивність посилюється тавтологією. Ще один важливий момент у цій поезії

– це те, що автор не заперечує життя без України, але зображує таке життя огидним, простором ночі, у якому немає радощів, а існування порівнюється з «*жуванням смерті*», набуває негативної оцінки.

Надзвичайно цікавим є втілення образів життя та смерті за допомогою театральних образів: *вистава, актори, роль, гра* тощо, наприклад, у поезії «Ця п'єса почалася вже давно». Простір та час сцени й театру стають тотожними простору життя. Художній простір поезії додатково окреслюється образами світла та темряви: «*прожекторна освітлює пільма, неначе тьмавий зал перетворився на сніп вогню пекельного*» [34, с. 12]. Разом із тим зображення доповнюється оксимороними зворотами *освітлює пільма, тьмовий зал перетворився на сніп вогню*. Можна сказати, що єдність двох понять (життя та смерть) виражена в часопросторі цієї поезії, де вистава (життя) циклічна, як вказує автор: «*життя з обірваним кінцем*». Після сцени актор потрапляє до зали: «*Я вже не актор — глядач. А скільки покотом у залі лежить живих мерців, старих акторів, обпалених вогнем шалених рамп*» [34, с. 12]. Цю єдність підкреслює опис глядачів: «*живі мерці, старі актори*». Цікаво, що для ліричного героя, коли він ще на сцені, існує поняття кінця, тобто смерті. У часових координатах роль дорівнює життю. Конотація лексеми *життя* стає негативною та наближується до смерті, утворюючи з нею єдність. Ця єдність відбувається на рівні «світло–темрява»: «*удень — вистава, все одна й та сама, хоч завше невідома. .. А уночі — те ж саме. Лицедій вже зник до спокою. Допіру смеркне — ховається під ковдру, ніби равлик у мушлю*» [34, с. 13].

Образ життя набуває зневажливої, абсурдної конотації, життя позиціонується як щось марне, а людина не живе, а перебуває лише у мареві, ілюзії: «*Раз єдиний — Йорик, а все життя — ніхто. Ні тобі виду, ні імені. А грай чуже занудне нашіптание життя — самі повтори*» [34, с. 12]; «*усі живуть одне чуже життя: удень — вистава, все одна й та сама*» [34, с. 12]. Без сумніву, тут наявна алюзія на життя в Радянському Союзі, де життя було лише «виставою», а люди лише грали певні ролі. Окрім цього, можемо зафіксувати наявність інтертекстуальності, відсилання до творчості Вільяма Шекспіра. Подібне

порівняння ми можемо знайти також в інших уривках поезій, зокрема: «Уже мое життя в інвентарі розбите і розписане по графах» [38, с. 39]. У цьому контексті можна побачити, як абстрактний іменник *життя* набуває семантики матеріальності, функціонує в матеріальному просторі, тобто життя перетворилося на певну річ, що «лежить в інвентарі», має певний чіткий поділ. Також бачимо, що це перенесення абстрактного іменника *життя* в матеріальну площину створює депресивний, гнітючий настрій у поезії, окрім цього, епітет *розбите* посилює загальну атмосферу розпачу, безвихідності.

Подібне трактування матеріального стосовно життя не поодиноке у творчості В. Стуса, наприклад: «І радісна юрма розіб'є золото смертей на мідяки життя» [39, с. 30]. Образи життя та смерті зіставляються завдяки лексемам, що містять значення матеріальності, а саме через образ грошей. У цьому звороті ми додатково фіксуємо позитивну та негативну конотацію, яка з'явилася завдяки зіставленням *золото–смерть*, *життя–мідяки*. Життя знецінюється по відношенню до смерті, яка і є справжнім багатством. Експресивність вияву образів підсилюється тим, що зіставляються дві пари:

- а) абстрактні поняття «смерть–життя»;
- б) конкретні поняття «золото–мідь».

Підсумовуючи, ми окреслимо те, як саме втілюється концепт смерті крізь призму пари «життя–смерть» у поезії «Ця п'єса почалася вже давно»:

1) через часові характеристики, які окреслені сценічним часом, тобто довжиною театральної вистави; додатково концепт виражається в категоріях початку та кінця, що в контексті можуть бути синонімічними до «життя–смерть», категорії минулого, теперішнього, майбутнього;

2) через образи-складники концепту смерті: *світло*, *темрява*, *сон*, *ілюзія*, *череп*, *ніч*;

3) художні засоби: оксиморон, повтор, антитеза, порівняння, епітет, метафора, асонанс, дисонанс, алюзія, паралелізм, риторичне питання, риторичне звертання тощо;

4) різноманітні лексеми, що співвідносяться з образами життя та смерті, ми їх можемо згрупувати:

Частина мови	Життя	Смерть
Іменник	п'єса, вистава, ява, майбуття, роль, вогонь, актор, повтор, школа радості, ранок, вічність, рубильник, сонце, лицедій	вистава, таємниця, інкогніто, сон, вигадка, кабалла, роль, гнів, сновиди, катафалк, порожнеча, голова, п'тьма, мрець, актор, жест, грішник, кості, місяць
Прикметники	найщасливіший, світлий, прожекторний, живий, занудний, нашіптаний, невідомий	жодний, суворий, незнайомий, глухонімий, порожній, тьмавий, пекельний, старий, осклілий, забутий, чужий, без'язикий, червоний
Дієслова	сміятись, шаленствувати, славитися, підбадьорувати, освітлювати, будувати, радіти, проминути	примушувати, забувши, плакати, розпирати, боліти, поскрипувати, скінчитися, впасти, лежати, зупинитися, смеркнути, ховатися, завіситися, журитися, грати
Прислівники		Давно, нестерпно, навпомацки
Вигуки	віват	
Займенники		ніхто

5) інтертекстуальні відсилки: на творчість Вільяма Шекспіра («Гамлет»), на біблійні сюжети (зокрема сюжет про появу Ісуса людям, сюжет про потрапляння людей до раю або пекла).

Доволі насиченою різноманітними репрезентантами концепту *смерті* є поезія «Оцей світанок — ніби рівний спалах». Почнемо з часових та просторових характеристик, що є співвідносними з образами-складниками концепту *смерті*:

- до часових характеристик належать образи: *ранок*, образи давнини, минулого (*мезолітичний виток*, *предковічний міт*), категорії минуле-майбутнє, сьогодні-завтра, течія часу;

- до просторових характеристик відносимо образи: *зависнути над світом*, *безкрає небо*, *безодня світу*, *небесна твердь*, *діри всесвіту*.

Доповнюють та збагачують концепт *смерті* такі нетипові словосполучення: *нічний парашут*, *опуклий спалах*, *ілюзія життя*, *мезолітичний виток*, *безберегий лет*, *предковічний міт*, *переддень апокаліпсису*, *візерунок мертвої душі*, *біноклі страждань*, *осліпле чорнило спроневіри*, *мезолітичне коло*. Концепт реалізується на рівні традиційної колористики – *чорний-чорний ворон*, *чорнила*; вживаються оказіоналізми, які містять лексему *смерть* – *самосебебезмертвілий*. Окрім того, поетичний концепт *смерті* втілюється у таких лексемах:

Частина мови	Смерть
Іменники	світанок, спалах, парашут, тяжіння, ілюзія, ворон, душа, час, майбутнє, минуле, будучина, візерунок, страждання, нещастя, безодня, тьма, відбиток, діра
Прикметники	нічний, опуклий, страпатий, чорний-чорний, мертвий, живий, самопомножений;

Дієслова	<i>вимертвити, збудити, побожеволілий, згубитися, вабити, страшити, мовчати.</i>
----------	--

Додатково концепт *смерті* актуалізується через мотив сліпоти. Отже, можна сказати, що в аналізованій поезії концепт *смерті* виражений на кількох мовних рівнях та різними способами.

3.2 Протиставлення образів у межах пари «життя–смерть»

Протиставлення лексем *смерті* та *життя* – традиційне як у свідомості людини, так і в літературі. Образ життя один із найважливіших у творчості В. Стуса, як і образ смерті. Ці два образи доповнюють одне одного, розширюють контекст їхнього використання, об'єднуються в одне семантичне ціле. Тому досить важко описати зв'язок між ними у всій повноті, кожен з них може бути домінантним у контексті певних поезій. Можна виділити такі характерні відношення між двома образами: синонімія, антонімія, а також семантична автономність двох лексем відносно одне одного.

У творчості В. Стуса лексеми *смерті* та *життя* часто опиняються поруч у межах поезії, строфи, рядка або навіть слова. Уже наявність цих двох лексем створює певну опозицію на лексичному рівні, адже вони є антонімічними. Цю, на перший погляд, опозицію автор може підтвердити або розвінчати. Увага до лексем *життя* та *смерті* характерна для філософії екзистенціалізму, яка доволі суттєво вплинула на світогляд письменника, а отже, і на поетичну тканину його тексту. У поезіях Василя Стуса можемо простежити розвиток відношення ліричного героя до життя та смерті. Ми бачимо, що в ранніх збірках образ смерті зазвичай мислиться як кінцева точка нашого життя, тоді як у більш пізніших поезіях межа між поняттями життя та смерті розмивається, зникає: «*О порожнечо душ і порожнечо життєіснування на півдороги між життям і смертю* [39, с. 22]; *І те — померти ачи жить — однаковісьнько, їй-богу ж*

однаково» [34, с. 29].

Автор визначає смерть і життя як рівнозначні, схожі явища. Він вибудовує опозицію двох світів: мертвого та живого: «*Бо тільки там життя — ще до народження. Із світу імітацій — вповзи у кожну з вимінених шкур. Простуй назад — в народження вертайся, де щастя глупства, смороду і тьми*» [34, с. 16] У зазначених вище рядках наявний контраст лексем *народження* і *смерті*, а також дублювання епітету *мертвий* по відношенню до особи та простору, в якому вона знаходиться. Водночас ці два протилежні світи тяжіють один до одного, нерідко в поезії зображено якийсь зв'язуючий образ чи символ між двома світами: *човен, дорога, сон* тощо.

Один із характерних мотивів, що пов'язаний з опозицією «життя–смерть» – мотив прозріння або протилежний йому мотив марення: «*сизий голуб — досвіток збудив мене своїм крилом стратим і прохилив ілюзію життя*» [39, с. 17]; «*Сповільнено твій час прозрінь. Пора ненависті заходить*» [38, с. 91]. У наведених рядках фіксуємо мотив прозріння, бачимо руйнацію життєвих ілюзій ліричного героя. Заглиблюючись у поезію, можемо навіть стверджувати – для ліричного героя життя є неіснуючим поняттям, площиною.

У контексті «*О порожнечо душ і порожнечо життєіснування на півдорозі між життям і смертю*» [39, с. 22] цікавим є те, що метафора *порожнеча життєіснування* у семантичному аспекті наближається до вищезгаданого образу ілюзії, раніше не пов'язані лексеми пов'язуються між собою новими семами: *хибність, марність, обманливість*, тощо. Особливої експресивності рядкам надає подвійний оксиморон, один – очевидний, інший – прихований. Перший із них є помітним, але є нетиповим за формою вжитку, він втілений у межах одного слова, а саме в авторському okazіоналізмі *життєіснування*. Другий оксиморон перебуває ніби на другому плані, є прихованим: автор вживає абстрактний іменник *порожнеча*, і в наступному ж рядку окреслює образ порожнечі у просторі, при цьому відбувається водночас накладання абстрактних понять і зміщення семантики простору, адже простір окреслюється також абстрактними поняттями *життя* та *смерть*.

Опозиція «життя–смерть» тісно пов'язана із часовими характеристиками. Саме явище смерті створює в уявленні людини поняття часу. Життя має певні часові рамки. Виходячи із цього, ми можемо розглянути взаємозв'язок опозиції «життя–смерть» у поєднанні із часовими характеристиками «минуле-теперішне-майбутнє». У межах цих координат В. Стус майстерно втілює образ життя та смерті. Ми можемо уявити пряму, де початковою точкою буде дата народження, а кінцевою — смерті. У такому разі проміжок між двома точками — це життя. Ми вже зазначали, що у творчості В. Стуса частотною є семантична зміна у словах *життя* та *смерть*. Цю зміну ми можемо прослідкувати й на нашій уявній прямій. Тоді, відповідно, на смисловому рівні життя перетворюються на повільну смерть, поступове вмирання після народження.

У поезії «У тридцять літ ти тільки народився» лунає заклик: «*Отож — бреди назад.. ..Бо тільки там життя — ще до народження*» [34, с. 16]. Цікаво, що подібний заклик повторюється, але має зовсім інше забарвлення: «*простуй назад — в народження вертайся, де щастя глупства, смороду і тьми*» [34, с. 16]. Поєднуються дві семантично різні групи: «життя-народження-щастя» та «смерть-сморід-тьма». Це характерне для творчості В. Стуса використання змінних оксиморонних зворотів. Зокрема, у цій поезії подібні звороти можна побачити у рядках: «*незадоволений простір живого духу кличе самосмерть подобою життя*» [34, с. 16], тобто спостерігаємо чергування *смерть* (незадоволений простір) — *життя* (живий дух) — *смерть* (самосмерть) — *життя* (подоба життя).

Подібною думкою завершується поезія «Мені здається, що живу не я»: «*ти ждеш іще народження для себе, а смерть ввійшла у тебе вже давно*» [34, с. 2]. У цій поезії образ смерті поєднуються з елементами жаху. Він передається через відчуття відчуженості у власному тілі, так наче воно не належить самій людині: «*ні очей, ні вух, ні рук, ні ног, ні рота. Очужілий в своєму тілі*». Додаткова експресивність створюється завдяки зображенню нескінченного плину часу: «*сто ночей попереду і сто ночей позаду, а межі ними — лялечка німа*». Цікавим тут є й порівняння ліричного героя з німою лялечкою. Він, позбавлений волі,

може лише мовчки споглядати за смертю тіла, яке йому до того ж здається чужим. Класична опозиція сприйняття «свій–чужий» у цьому контексті трансформується на «чужий–чужий».

Подібні трансформації ми бачимо й на рівні часу, де відбувається зміна між минулим та майбутнім: *«не потрібне буде вороття у проминуле, що майбутнім стало»*. Цікавими є поезії, де автор умисно зображує відсутність часових та просторових характеристик, тобто зображує пустоту, порожнечу. Так, у поезії «Попереду нарешті порожнеча» образ порожнечі є складовою концепту смерті. Лексема *порожнеча* на смисловому рівні поєднується з тематичною групою «вода-світлий-життя»: *«Білий світ – без кольору і звуку, ні форми, ні ваги, ані смаку - розлився безберегою водою»* [34, с. 8]. Водночас акцентується тема відсутності чого-небудь.

Отже, взаємодія образів життя та смерті в межах концепту смерті в поетичному мовленні В. Стуса доволі цікава та різноманітна. Подекуди ці образи можуть бути синонімічними чи антонімічними, або ж можуть становити одне семантичне ціле, з якого важко вичленувати окремі елементи.

3.3 Взаємопроникнення образів життя та смерті

Взаємодіючи одна з одною, лексеми-репрезентанти образів життя та смерті можуть мати різну семантичну дистанцію. Починаючи від класичних антонімічних зв'язків, менш типових синонімічних, закінчуючи об'єднанням в одне семантичне ціле. Подібне об'єднання у творчості В. Стуса має два типові вияви:

- 1) об'єднання, під час якого кожна з лексем зберігає самостійність;
- 2) об'єднання, під час якого дві лексеми утворюють нерозривну єдність.

Зазвичай одна з лексем пари «життя–смерть» десемантизується або повністю нівелюється. Наприклад, це відображено у думці про те, що існує тільки початок: *«Бо тут життя — з обірваним кінцем, як у виставі. Тільки є початок»* [34, с. 12]. У такому контексті образ смерті втрачає своє смислове навантаження чи,

напроти, стає тотожним до образу життя, адже досить екзистенціальним буде твердження про те, що все життя, що не має кінця, було смертю із самого початку. Слід зауважити, що автор використовує популярну метафору «життя–театр». Для нас вона цікава тим, що, окрім образу життя, вона ускладнюється й образом смерті, що розширює її межі, збагачує образи новими сенсами. Ми можемо побачити, що ця метафора є основним прийомом, на основі якого вибудовується поезія, вона слугує фундаментом, або ж «сценою», для подальшого розвитку подій.

Також неодноразово у своїх поезіях Василь Стус пропонує варіант, за яким смерть є заміником життя, а на рівні художнього тексту лише прикидається життям або намагається ввести в оману ліричного героя: *«Цей бенкет смерті в образі життя»* [34, с. 8]. Можемо зауважити, що опозиція «життя–смерть» у творчості В. Стуса трапляється на фоні вистави у театрі, або ж бенкету, тобто певної світської події, де обидва образи є повноцінними учасниками цієї події. Подібний мотив маскування спостерігаємо й відносно образу життя: *«І в ту хвилину я був збагнув: ховається життя за смерті паравани ажурові»* [39, с. 26]. Окрім того образ життя поєднується з мотивом прозріння. Для посилення конотації автор використовує епітети, також вдалим прийомом є алітерація, що посилює ефект марення або ж однотипності. Можемо побачити, що для цих цілей автор використовує й повтори: *«Змагай, знеможений життям, знеможений, змагай»* [34, с. 15], художня образність та експресія посилюється й завдяки оксиморону, лексема *знеможений* має такі зв'язки відносно заклику «змагай» та образу життя.

Образи життя та смерті втілюються на філософському рівні, а саме у площині дискурсу релігії, але, окрім цього, у творчості В. Стуса бачимо, що вони трактуються не в межах певного віросповідання, а радше у звертаннях ліричного героя до Бога: *«Та більше вже нічого не проси в богів, що все життя тебе дурили»* [39, с. 10]. У цьому контексті бачимо, що Бог зображений як той, кому людина не може довіряти. У рядках *«Господи, гніву пречистого благаю — не май за зле. Де не стоятиму — вистою. Спасибі за те, що мале людське життя, хоч*

надією довжу його в віки» [39, с. 8] автор оригінально використовує конфлікт між відношенням ліричного героя до життя: він дякує Богові за те, що життя коротке, тобто реалізує песимістичні мотиви, але при цьому, ліричний герой сподівається продовжити його, але вже в абстрактній площині, доповнює протилежність з песимістичним мотивом й оптимістичний заклик «вистою».

Отже, образ Бога в контексті концепту *смерті* може набувати як позитивної оцінки, так і негативної, ліричний герой може сподіватися, просити благословення в Бога, або ж навпаки, проклинати його, дорікати йому у своїх життєвих негараздах.

Цікавими у релігійному дискурсі є втілення мотиву реінкарнації, можемо згадати навіть хрестоматійне «у смерті я до тебе верну». Різноманітний вияв релігійного аспекту, свідчить про його важливе значення у межах картини світу автора.

Нерідко лексеми *життя* та *смерть*, які у структурі вірша розташовані поруч, утворюють оксиморон: «*а скільки покотом у залі лежить живих мерців*» [34, с. 12]. Подекуди дистанція між лексемами взагалі нівелюється, вони зрощуються в одну лексему, наприклад, новотвір *життєсмерть*. Семантика смерті передається через іменник *мерць*, що фіксує її у певній сутності, матеріалізує. Зв'язки між двома образами можуть бути не тільки оксиморонними: «*бенкет смерті в образі життя*» [34, с. 8]. У цьому контексті вони взаємодоповнюють одне одного: смерть персоніфікується, але водночас спостерігаємо мотив маскування, що пов'язує образ смерті з образом життя. Подібну розбіжність між змістом та формою можемо знайти також у рядках: «*Недозволенний простір живого духу кличе самосмерть подобою життя*» [34, с. 16]. У цьому контексті зв'язки між лексемами більш контрастні, конфліктні. Ця конфліктність виражена епітетом *незадоволений*, а лексема *подоба* містить сему *неповноцінності*. Додаткова експресивність у поезії досягається завдяки тавтології: «*Чи живу чи живцем помираю?*» [34, с. 4]. Ліричний герой ставить майже риторичне запитання про своє буття. Також смерть окреслюється у просторових

координатах: «а скраю смерти, куди живому зась» [34, с. 32], водночас проводиться межа між живим та мертвим.

Семантика заголовних лексем аналізованих образів зіставляється в контекстах: «померти ачи жити» [34, с. 29], «Зате відрізнити живого од мертвого було неможливо» [Стус], «Хто єси? Живий чи мрець?» [34, с. 31]. Майже класичне «бути чи не бути», часто такі зіставлення супроводжуються мотивами загубленості, приреченості, втрати координат.

Автор поєднує несумісні риси в одній особі, «як життєіснування й життєсмерть» [39, с. 12]. Ці рядки є, мабуть, найяскравішим прикладом такого поєднання: у межах однієї лексеми поєднуються два антонімічні поняття. Експресивний ефект також посилюється оказіональним походженням використаних іменників, а в лексемі *життєіснування* фіксуємо накладання семантики.

У деяких поезіях автор цілком змінює смислові відношення між лексемами *життя* та *смерть*, життя мислиться смертю, а смерть, навпаки, життям: «в нещасті прихистить і зважитись боротися, щоб жити, і зважитись померти, аби жити?» [36, с. 39]. Взаємодію семантики часу із семантикою процесів народження та смерті відображено у таких рядках: «У тридцять літ ти тільки народився, аби збагнути: мертвий ти єси у мертвім світі» [34, с. 16]. Ми бачимо типову взаємодію концепту та часових характеристик. У цьому контексті наявні дві важливі площини часу:

- а) смерть–життя–смерть;
- б) минуле–теперігнє–майбутнє.

У підсумку можна сказати, що образи життя та смерті нерозривно пов'язані між собою. Дуже рідко у творчості В. Стуса трапляються поезії, де поодинокі втілюються лише образ життя або смерті. Цим образам характерні синонімічні та антонімічні відношення. Проте у творчості В. Стуса ці образи нерідко становлять одне семантичне ціле, яке доволі важко почленувати на окремі компоненти. У межах цього семантичного цілого образи-складники концепту смерті можуть набувати великої кількості цікавих трансформацій. Наприклад,

лексеми життя та смерть стають взаємозамінними. Можливий варіант, за яким значущість однієї з лексем опозиції «життя–смерть» може послаблюватися або лексема може взагалі десемантизуватися.

ВИСНОВКИ

Вивчення поетичної мови почалося майже одночасно зі становленням європейської цивілізації, а саме за часів античності. Це насамперед студії Аристотеля, Платона, Горація та інших видатних філософів, ораторів Давньої Греції та Риму. Їхні здобутки знайшли відбиток і продовження в подальших пошуках науковців пізніших часів. Це праці Буало, Гумбольдта, Потебні. Розвивалася думка про слово, вона ускладнювалася, змінювалася, були залучені нові для свого часу наукові методи. У ХХ сторіччі це вилилося в появу багатьох теорій та гіпотез, зокрема Сепіра-Ворфа. Вивчення слова продовжується й досі, а перед дослідниками постають нові актуальні питання, відповідь на які ще не знайдена. Зокрема, перспективним напрямом є дослідження мовного концепту, мовної та концептуальної картини світу. Науковці цього напрямку активно розвивали свою методологію, дискутували, уточнювали поняття концепту. Як наслідок, у сучасній лінгвістиці зародилося багато нових напрямків, які пов'язані з дослідженням концептів, мовної та концептуальної картин світу. У наш час подібні дослідження дуже актуальні, усе більше наукових робіт присвячені вивченню поняття концепту. Це стосується як світових праць, так і українських.

Творчість В. Стуса активно досліджувалася на межі ХХ–ХХІ століть, але й досі залишається багато невисвітлених тем та невирішених питань. Почасти вони викликані розвитком лінгвістики як науки, появою нових аспектів дослідження творчості митців. У нашій роботі ми дослідили особливості вияву та семантичні інтерпретації концепту *смерті* в поетичній творчості В. Стуса, визначили основні особливості світобачення В. Стуса в його поетичній творчості.

Важливим для розуміння творчості В. Стуса є зв'язок образів життя та смерті. Ці два антонімічні образи зіставляються та перебувають у різних відношеннях, а також активно взаємодіють з іншими образами: *темрява, світло, вода, дзеркало, душа, берег* тощо.

Концепт *смерті* в поетичному мовленні В. Стуса – складна структура, яка включає багато складників. Серед них як і традиційні, типові образи-

репрезентанти концепту *смерті*, так і такі, що перебувають на дальній периферії відносно образу смерті. Безперечно, можна сказати, що саме концепт *смерті* є ядром концептуальної картини світу В. Стуса, оскільки він виявляється на всіх мовних рівнях.

У поєднанні із засобами художньої виразності та загальною атмосферою депресивності, похмурості, принаймні на перший погляд, концепт смерті створює складну та комплексну матерію світобудови в поезіях В. Стуса. Так, наприклад, серед ключових засобів для репрезентації концепту смерті можна виділити такі: паралелізм, оксиморон, алітерація, метафора, епітет. Оригінальні епітети та метафори надають класичним образам життя та смерті різноманітності, несподіваності.

Для того, щоб отримати повне уявлення про концепт *смерті* у творчості В. Стуса, нам необхідно проаналізувати, зрозуміти філософські погляди автора на життя, адже складність питань життя та смерті виявляється безпосередньо на мовному рівні, наприклад, в авторських новотворах на базі лексем *життя* чи *смерть*. Ці оказіоналізми передають складність концепту в аналізованому поетичному мовленні.

Концепт *смерті* в аналізованих текстах активно взаємодіє з багатьма образами, зокрема чотирьох стихій, найбільше з образами води. Спостерігаємо також реалізацію образу смерті через часові та просторові образи, автор активно використовує персоніфікацію.

Отже, можемо стверджувати, що концепт *смерті* є визначальним у творчості В. Стуса, різнопланово вираженим, самостійним, а також цікавим й перспективним для дослідження з погляду мовознавства та літературознавства. Семантична опозиція «життя–смерть» активно представлена у творчості Василя Стуса, має багато варіантів репрезентації, які реалізуються в контексті поезій. Можемо констатувати, що семантична опозиція «життя–смерть» реалізується через образи, дотичні до різних дискурсів. У кожному з них вона розкривається з різних боків, набуває певних семантичних та смислових відтінків, що у підсумку збагачує концептуальну картину світу автора та виводить концепт

смерті на рівень семантичної домінанти в поезії В. Стуса. З огляду на все це можемо говорити про особливості світобачення автора, його філософію, ставлення до життя тощо.

ДОДАТКИ

Рис. 1. Образи-складники концепту *смерть* (пара «смерть–темрява»)

Рис. 2 Структура образу смерті в поезії «Зазираю в завтра – тьма і тьмуща»



Рис. 3. Взаємодія образів-складників із семантикою смерті із часовими та просторовими поняттями в поезії «На лисій горі...»



Рис. 4. Лексеми, що втілюють образ смерті в поезії «Над осіннім озером»



Рис. 5. Структура образу смерті в поезії «Цей берез зустрічей»



СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аристотель. Поетика / пер. Б. Тен. Київ : Мистецтво, 1967. 136 с.
2. Бачишина О. Б. - Мовні засоби вираження просторових відношень в українській мові (2012). *Libnas / Library portal of national academy of sciences of Ukraine*. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_met&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Nznuoaf_2012_24_4 (дата звернення: 26.11.2023).. С. 7-9.
3. Белова А. Мовні картини світу: принципи утворення та складові. *Проблема семантики слова, речення та тексту: Зб. наук. ст.* К.: КНЛУ. 2001. № 7. С. 26–30.
4. Богуцький В. Мовні моделі простору як культурно-національний феномен (на матеріалі української, англійської та іспанської мов). *Studia linguistica*. 2012. № 6(2). С. 13–22.
5. Буало Нікола – Мистецтво поетичне, повний текст твору. Бібліотека української літератури УкрЛіб. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=2385> (дата звернення: 26.11.2023).
6. Вишнеvsька Г. Співвідношення концепту і суміжних понять. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*. 2012. Серія 10 : Проблеми граматики і лексикології укр. мови., № 9. С. 9–14.
7. Вісько Г. Когнітивна лінгвістика: історія становлення і розвитку напрямку лінгвістичного вчення. *Science and Education a New Dimension*. URL: <https://seanewdim.com/wp-content/uploads/2021/02/Cognitive-Linguistics-a-history-of-formation-and-development-of-the-branch-of-linguistic-study-G.G.-Visko.pdf> (дата звернення: 26.11.2023).
8. Горацій. Твори. Київ : Видавництво худож. літ. "Дніпро", 1982. 254 с.
9. Дишлюк І. М. До питання про теорію поетичного концепту. *Лінгвістичні дослідження : зб. наук. праць*. Харків: ОВС. 2002. № 9. С. 78–82.

10. Дишлюк І. М. Сучасні аспекти вивчення поетичного мовлення. *Культура та інформаційне суспільство XXI ст. : Матеріали конф. молодих уч.*, м. Харків, 20–22 квіт. 2005 р. Харків, 2005. С. 172–173.
11. Дишлюк І. М. Теоретичні аспекти вивчення поетичного концепту. *Концептологія в системі гуманітарних наук : Зб. наук. пр. за матеріалами Всеукр. науково-практ. конф.*, м. Полтава, 26 берез. 2009 р. Полтава, 2009. С. 30–34.
12. Єрмоленко С. Я. Нариси з української словесності (стилістика та культура мови). Київ : Довіра, 1999. 431 с..
13. Жайворонок В. Знаки української етнокультури : словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. 703 с.
14. Жуйкова М. Номінація смерті та архаїчне мислення. Студії з інтегральної культурології. *Thonatos*, Львів. 1996. № 1. С. 28–62.
15. Кочерган М. П. Загальне мовознавство : Підруч. для студ. філол. спец. ВНЗ. 2-ге вид. Київ : Вид. центр "Акад.", 2006. 463 с.
16. Загнітко А. П. Класифікаційні типології концептів. *Лінгвістичні студії: зб. наукових праць*, Донецьк : ДонНУ. 2010. № 21. С. 12–21.
17. Загнітко А. П. Сучасний лінгвістичний словник. Вінниця : Твори, 2020. 920 с.
18. Загнітко А. П. Теорії сучасних лінгвістичних вчень: навчальний посібник. Вінниця : Дон. ім. Василя Стуса, 2019. 528 с.
19. Іващенко В. Л. Концептуальна репрезентація фрагментів знання в науково-мистецькій картині світу (на матеріалі української мистецтвознавчої термінології): Монографія. Київ : Вид. Дім Дмитра Бураго, 2006. 328 с.
20. Калашник В. С. Людина та образ у світі мови: вибрані статті. Володимир Калашник. Харків: ХНУ ім. В. Н. Каразіна. 2011. С. 152–162.
21. Лисиченко Л. А. Лексико-семантичний вимір мовної картини світу. Харків : Вид. група «Основа», 2009. 191 с.
22. Лисиченко Л. А. Структура мовної картини світу. *Мовознавство*. Київ : Вид. Дім «Академперіодика». 2004. № 5-6. С. 36–51.

23. Лінгвістичний статус концепту. Голобородько К. Ю. *Культура народів Причорномор'я*. 2002. № 32. С. 27–30.
24. Літературознавчий словник-довідник. Київ, Україна : ВЦ «Акад.», 2007. 752 с.
25. Маленко О. О. Лінгво-естетична інтерпретація буття в українській поетичній мовотворчості (від фольклору до постмодерну) : Монографія. Харків, 2010. 488 с.
26. Моклиця М. В. Вступ до літературознавства : навч. посіб. : для студ. ВНЗ Луцьк. Луцьк : М-во освіти і науки, молоді та спорту України, Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. 468 с..
27. Новосадська О. Б. Співвідношення мовної та концептуальної картин світу. *Наукові записки* [Національного університету "Острозька академія"]. Серія "Філологічна". 2013. № 33. С. 112–113.
28. Потебня О. О. Естетика і поетика слова : Збірник. Київ : Мистецтво, 1985. 302 с.
29. Приходько А. М. Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики. Запоріжжя : Прем"єр, 2008. 332 с.
30. Селіванова О. С. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. Полтава : Довкілля-К, 2006. 716 с.
31. Серебрянська І. М. Етнокультурний концепт "природа" як складова просторового коду. *Філологічні трактати*. 2009. Т. 1, № 1. С. 50–54.
32. Словник символів України. Київ : Міленіум, 2002. 260 с.
33. СМЕРТЬ – Академічний тлумачний словник української мови. Академічний тлумачний словник української мови. URL: <http://sum.in.ua/s/smertj> (дата звернення: 26.11.2023).
34. Стус В. Веселий цвинтар. 1971. 34 с. URL: https://docs.google.com/viewer?url=https://shron1.chtyvo.org.ua/Stus_Vasyl/Veselyy_tsvyntar.doc.
35. Стус В. Вікна в позапростір: Вірші, статті, листи, щоденник. Записи: для ст. шк. віку. Київ : Веселка, 1992. 262 с.

36. Стус В. Зимові дерева. 1965. 83 с. URL: https://docs.google.com/viewer?url=https://shron1.chtyvo.org.ua/Stus_Vasyl/Zymovi_dereva.doc.

37. Стус В. Круговерть 1965. 20 с. URL: <https://mala.storinka.org/%D0%B2%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BB%D1%8C-%D1%81%D1%82%D1%83%D1%81-%D0%B7%D0%B1%D1%96%D1%80%D0%BA%D0%B0-%D0%B2%D1%96%D1%80%D1%88%D1%96%D0%B2-%D0%BA%D1%80%D1%83%D0%B3%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D1%80%D1%82%D1%8C-1965.html>.

38. Стус В. Палімпсест : Вибране. Київ : Факт, 2003. 432 с.

39. Стус В. Час творчості, 1972. 154 с. URL: https://docs.google.com/viewer?url=https%3A%2F%2Fshron1.chtyvo.org.ua%2FStus_Vasyl%2FChas_tvorchosti.doc

40. Сухорольська С. М., Федоренко О. І. Методи лінгвістичних досліджень : навч. посіб. Львів : Інтелект-Захід, 2009. 348 с.

41. Танатос в аспекті філософсько-художньої рефлексії. Король Л. С. Література та культура Полісся. 2009. № 52. С. 200–205.

42. Федорюк Л. В. Концепт смерть в українській когнітивно-мовній картині світу: структура, статика і динаміка : автореф. Дисертація. Вінниця, 2018. 220 с. URL: <https://abstracts.donnu.edu.ua/article/view/5437>.

43. Філософський енциклопедичний словник / ред. В. І. Шинкарук. Київ : Абрис, 202. Т. 6. 742 с.

44. Хорошун О. О. Мовна та концептуальна картини світу в дослідженнях сучасної лінгвістичної науки. *Глухівські наукові читання : матер. міжнарод. наук.-практ. конф.*, м. Глухів, 15–17 листоп. 2011 р. Глухів, 2011. С. 241–246.

45. Чернишенко І. А. Фактори формування національних мовних картин світу. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2007. № 32. С. 158–162.

46. Шевченко М. В. Семантичний та текстотворчий потенціал лінгвокультурам в українському поетичному мовленні : автореф. Автореф. дис. Київ, 2002. 193 с.

47. Штерн І. Б. Вибрані топіки та лексикон сучасної лінгвістики. Київ : АртЕк, 1998. 336 с.

48. Boas F. Handbook of american indian languages. 1069th ed. Washington : Government printing office, 1911. URL: <https://repository.si.edu/handle/10088/15507>.

49. Hertz H. The principles of mechanics. London : Macmillian and Company, 1899. 316 p. URL: <https://archive.org/details/principlesofmech00hertuoft/page/n313/mode/2up?view=theater>.

50. Sapir E. Language. An Introduction to the Study of Speech. New York : Harcourt, Brace and Company, 1921. 138 p. URL: <https://archive.org/details/languageanintrod00sapi/page/n5/mode/2up.49>.

A handwritten signature or mark, possibly a stylized 'E' or 'S', with a long horizontal line extending to the right.

АНОТАЦІЯ

Дипломна робота: «Концепт смерті в поезії Василя Стуса: лексико-семантичний аспект»

Автор: Кривошлик О. В.

Науковий керівник: Літвінова І. М.

Мета роботи: дослідження концепту *смерті* у творчості Василя Стуса.

Об'єкт дослідження: поетичне мовлення Василя Стуса.

Предмет дослідження: концепт *смерті* у творчості Василя Стуса, на матеріалі збірок: «Зимові дерева», «Круговерть», «Веселий цвинтар», «Час творчості», «Палімпсести», цикл «Забуття».

Методи дослідження: описовий, статистичний (частково), концептуальний (частково), проблемний аналіз.

У роботі досліджено концепт *смерті* у творчому доробку В. Стуса, його функціонування, зв'язок образу смерті з іншими образами, особливості поетичної мови автора.

Робота складається з титульної сторінки, змісту, вступу, теоретичного та двох практичних розділів, висновку, додатків, списку використаної літератури, завершується анотаціями.

У вступі зазначено тему роботи, обґрунтовано її вибір та актуальність, сформульовано мету, завдання, об'єкт і предмет дослідження, зазначено практичну можливість використання отриманих результатів. У першому розділі досліджено основні теоретичні моменти, що стосуються роботи: питання мовної та концептуальної картини світу, поняття художнього образу, поетичної мови, концепту тощо. У другому розділі розглянуто особливості втілення концепту *смерті*, його взаємодії з іншими образами, лексико-семантичний аспект. У третьому розділі детально розглянуто ключову опозицію «життя–смерть» у межах концепту *смерті*.

Ключові слова: концепт, образ, смерті, поетична мова, мовна й концептуальна картина світу.

ABSTRACT

Graduate work: «The concept of death in the poetry of Vasyl Stus: lexical and semantic aspect»

Author: Kryvoshlyk O. V.

Scientific supervisor: Litvinova I. M.

The work consists of a title page, table of contents, introduction, theoretical and two practical chapters, conclusion, appendices, bibliography, and concludes with annotations.

Purpose to study: the concept of death in the works of Vasyl Stus.

Object of study: poetic speech of Vasyl Stus.

The subject of the research: the concept of death in the works of Vasyl Stus, based on the material of his collections: "Winter Trees," "Whirlwind," "Merry Cemetery," "Time of Creativity," "Palimpsests," and the cycle "Oblivion."

Research methods: descriptive, statistical (partially), conceptual (partially), problem analysis.

The work deals with the concept of death in the works of V. Stus, its functioning, the connection of the image of death with other images, and the peculiarities of the author's poetic language.

Key words: concept, image, death, poetic language, picture of the world.