ті мікроконтексти, де йдеться про масові переселення на чужі землі. Тоді мовний образ *хата* стає символом батьківщини, захисту: *— Не першу осінь уже ділять панську землю, а нарізають її тільки на мужицьких спинах, та так нарізають, що кров* ***од рідної хати до Сибіру*** *тече...* (Хліб, 552); *Незвична тиша дивує Терентія. Він м'яко ступає присмерком по своєму широкому, захаращеному всякою всячиною подвір'ї, зупиняється біля штабелів дверей і вікон, вирваних з* ***хатин переселенців*** (Хліб, 47).

Хатній простір — своєрідна оповідна сцена, місце повсякденних сценарних дій, означених у стереотипних прийменниково-іменникових, іменниково-дієслівних сполуках, як-от: ***В хатинку*** *з великим оберемком дров* ***увалюється*** *захеканий і веселий Максим* (Хліб, 212); *Коли він, об'юшений потом, втягує деревину в двір,* ***із хатини*** *в одній сорочці* ***виходить*** *Уляна* (Хліб, 481); *…як приходив Іван Січкар і як його* ***нагнав з хати*** *Василь* (Кров, 35); *Тимофій. Посміхаючись своїм думкам,* ***іде до хати****, обережно відчиняє двері* (Кров, 41); *Дмитро скрипне сінешніми дверима: хоч як тихо* ***виходить*** *вона* ***з хати****, щоб не збудити сина, все одно почує* (Велика, 332); *А от* ***палити хати*** *— це миле й приємне діло* (Хліб, 641).

Отже, в оповіді Михайла Стельмаха лексема *хата* одна з ключових: у прямому вузькому значенні вона номінує локалізацію подій; у ширшому, символічному, вживанні розкривається її внутрішня форма знака національної культури, своєрідного сприйняття світу крізь призму народнорозмовності та народнопісенності.

Лариса Козловська

НАРОДНОПІСЕННІ ОБРАЗИ В МОВОТВОРЧОСТІ М. СТЕЛЬМАХА

«Лірична пісня — це душа народу, це безмежне поле, засіяне зернами історії й заквітчане людськими надіями, це незміряна, воістину народна любов до своєї вітчизни і зненависть до її

ворогів.., це чисті пориви до щастя і чиста сльозина на віях дівочих». До беззаперечних надбань нашої нації належить творчість Михайла Стельмаха — «поета у прозі». Його мовотворчість є соціолінгвальним і лінгвальним явищем в українській культурі, у часопростоті суспільної історії. Письменницьке світобачення, особистісне «я» резонує з колективним самовираженням українців. Вагоме джерело епічної тональності творів письменника — пісня. Вона ніби зупиняє мить дійсності, перетворюючи її на поетичні образи, втілені в національні словесні форми — змістові акценти оповіді.

Народна пісня як окремий тип художньої рецепції дає змогу простежити взаємовплив індивідуального й національного духовного досвіду особистості. В українського народу життя йде від землі, все рухається вшир чи вдалечінь, у вічному часовому оберті, в асиметричному просторі, де переважають пластичні об'єми та рельєфи. Ось як відтворили це українці у відомій веснянці:

Кроковоє колесо біля тину стояло,
Много дива видало.
Чи бачило колесо, куди милий поїхав?
За ним трава зелена і діброва весела.

Ще один вічний транснаціональний символ, коріння якого — в язичницькій міфології слов'ян чи у віруваннях давніх єгиптян, — це образ води. Для жителів рівнинної місцевості вода є мовби генетично успадкованим поняттям: стійка асоціація із життям, його течією, зв'язком між людьми. Слово-поняття *Дунай* — один з найпоширеніших символів усієї слов'янської пісенності. У веснянках воно має значення великої води, весняної повені, з ним пов'язують заміжжя дівчини. У народній символіці це ще й долання перешкод, далекі краї, дороги (відомі народні пісні «Тихо-тихо Дунай воду несе», «А я скочив, Дунай перескочив», «А він їде аж до гаю, аж до тихого Дунаю» та ін.). У прозових творах Михайла Стельмаха образ Дунаю важливий для розставляння своєрідних акцентів в авторській оповіді романів «Хліб і сіль», «Велика рідня», «Чотири броди». Один з персонажів Іван Ярош зветься *дідом Дунаєм*: *Одні гомоніли, що прізвисько пішло від пісні... А інші казали, що пріз-*

звисько знайшлося ще раніше, коли чумак Іван Ярош вперше сам провів мажі Дорохтея Плачинди до мілин Азовського моря. Це прізвисько навіяне народною піснею. Образ великої ріки асоціюється з далекою дорогою, з чумакуванням, що дає поштовх для семантико-синтаксичного паралелізму, підсвідомого порівняння долі людини з водою.

Мовний елемент народної пісні є важливим складником лінгвостилістичної тканини художнього тексту. Його можна використовувати як засіб створення певного тематичного фону подій або для стилізації. Саме ця своєрідність мотивує введення в художній текст Михайла Стельмаха елементів іншого стилю — народнопісенного. Аналізуючи твори з погляду автора, можна спробувати зрозуміти його мотиви використання таких елементів, з погляду читацького — дослідити, чи виконують уживані письменником мовні засоби бажану функцію:

Як вітер з горою,
Як сонце з землею,
Як берег з водою,
Козак з дівчиною.

Пов'язуючи явища природи з життям людини, зіставляючи їх настрій, творці народної пісні вибудовували одну з найвиразніших поетичних форм — психологічний паралелізм. Письменник у макро- та мікротекстах епічних творів розгортає народнопісенні паралелізми: *Не дочекавшись Данила, Ярина і бабуся подалися до хати, а він, ломлячи себе, чавлячи болі, наосліп пішов од вогника, од любові, од цвіту папороті, що зацвів не для нього, бо не міг комусь замутити цей тихий вечір чи життя, як замутили гуси воду в тихому Дунаї.* На рівні підсвідомості образ *цвіту папороті*, у якому закладені ще дохристиянські вірування людей у щасливу долю, сподівання на диво-радість, стає поштовхом для створення письменником нових контекстів-мікросюжетів. Для читача в цьому епізоді функціонують синонімічні асоціативні комплекси, пов'язані з розумінням людського щастя: *вогник — любов — цвіт папороті.* Навколо них автор розгортає внутрішньо контекстуальний мікросюжет, у якому розповідає про долю двох закоханих: зустріч, любов, розлука, нова зустріч, боротьба з почуттям, само-

пожертва заради кохання. Тут виникає інший пісенний асоціативний комплекс — *замутити вечір чи життя*, *як замутили гуси воду в тихому Дунаї*, що поглиблює семантичний рівень тексту. Мовомислення М. Стельмаха настільки заглиблене в народнопісенні реалії, що в авторському тексті активно функціонують розгалужені асоціативні комплекси як на рівні фразеологічних сполук (*...куди тепер залетіли і де поділися голуби й голубочки, що стрічали тут зоряні вечори і перше кохання*), так і на рівні речень (*...коло млина стояла собі, наче в малюванні, хата-білянка, була побіля неї і калина, і жило в тій хатці босоноге чорнобриве дівчисько, .. не мало з ким порадитись, кого чарувати*).

Народнопісенність через елементи мікрообразного рівня органічно вплітається в розповідь митця, переплавляючись в авторській свідомості, стає одним з чинників творення художнього образу. Важливо виокремити ще один аспект — роль контексту, оскільки він визначає конкретний зміст, стилістичну маркованість і виразність мікрообразів народної пісні як засобу стилізації. Для прози М. Стельмаха найбільш характерний тип контексту, у якому народнопісенний елемент точно виявляє свій зміст і виконує естетично-експресивну функцію: пряме вживання мікрообразів (з тим самим семантичним і функціональним навантаженням, що і в пісні): *Хмільний, з прохолодою барвінковий цвіт, цвіт провесня і весни, з розмахом крилом вдарив йому під повіки і викресав кілька сльозин, що, мов почеплені, загойдалися на темній основі опущених вій*. Пісенні образи *цвіт, сльозини* створюють настроєвий колорит; епітети *барвінковий*, *хмільний*; ритміко-синтаксичні структури, вписані в лінгвостилістичну тканину епізоду, і з погляду читача є логічними в авторській оповіді як своєрідні маркери української фольклорної традиції. Семантичний центр — це образ *сльозини*. У фразеологічно зв'язне вживання слів *сльозини*, *мов почеплені*, *загойдалися* М. Стельмах закладає мінімальну естетику значно виразнішу, ніж семантика окремих слів, які номінують те саме поняття (*плакати*, *журитися*).

В індивідуальній мовотворчості розширюються порівняльні контексти, де традиційні елементи набувають нових відтінків; відбувається ускладнення пісенної семантики образів

через зміну лексичної сполучуваності, функціонування в певному контексті. Отже, кожен з них у читацькому сприйнятті отримує комплекс асоціацій, у яких традиційне поєднане з індивідуально-авторським. Традиційне — це фольклорні конотації вказаних образів. В авторському контексті вони набувають додаткових оцінних (позитивних чи негативних) ознак, нових емоційних асоціацій: *З давніх-давен через село Медвин пролягає лебединий шлях... Іноді лебеді падали недалеко від села на прибутну воду. Потім птиця, струшуючи живі краплини, розгонисто підіймалася вгору, а людина, роняючи піт, хилилася в роботі низько до землі*. Фігура семантико-стилістичного паралелізму на основі традиційних асоціативних зв'язків між лексемами *птах* і *людина* наповнюється драматичними асоціаціями. Проте в авторському контексті спостерігаємо конструкцію з протиставною семантикою: *птиця підіймається — людина хилиться*, яка виражена у формі дієслів-антонімів. У цю стилістичну фігуру ніби вмонтована ще одна (*краплина води — піт*), що теж побудована на семантичному паралелізмі, але з прихованою зіставною семантикою: *струшуючи живі краплини*, *птиця підіймалася — людина*, *роняючи піт*, *хилилася*.

Ще один з улюблених мотивів прози Михайла Стельмаха — мотив дороги, шляху, що співіснує в одному семантичному полі з назвою птахів: *шлях — лебединий*. Він пролягає не лише через конкретне село, а й через усе життя людини: *Ми з Любою піднімаємо голови до неба, до святково білих хмар і бачимо, як прямо із них вилітають лебеді і натрушують на хати, на землю і в душу свою лебедину пісню... А лебеді летять... над моїм дитинством.., над моїм життям!..* Тут традиційна семантика (остання пісня, кінець життя) епітета доповнена новим відтінком — лебедина пісня може бути в кожній порі людського життя як найвищий злет. Письменник має змогу звертатися до національного мовного досвіду читача, викликаючи запрограмоване враження за допомогою конкретного лексичного наповнення, маркованих народнопоетичною семантикою й відповідно побудованих речень як одиниць експліцитного рівня вияву мовомислення. Але інший, глибинний, імпліцитний рівень, створений знанням і переосмисленням фольклорної семантики, не лише збагачує мовну практику письменника, а

й надає мовним одиницям нових змістових та настроєвих відтінків: *Здалеку, наче по блакитній воді, поволі пропливав приломлений до плуга орач, а за ним, біля самого неба, вітряки намотували на свої крила бабине літо і час... Я і досі не можу спокійно дивитись на останні, сизі від негоди, вітряки, на ці добрі душі українського степу, що віками вписували в сторінки хмар і неба нелегкий літопис хліборобської долі; А полями ходить сизий світанок, і в ньому волохатиться темний вітряк. Невже це та сама добра птиця, що з дитинства причарувала його шуганням крил і невсипущою працею?* Для народної пісні характерне вживання лексеми *млин* (вона і у звуковому оформленні ближча до народнопісенного ліризму). Проте в М. Стельмаха вжито синонімічне слово *вітряк*, яке має, імовірно, зорову семантику. Остання створена в тексті завдяки «нанизуванню» відповідних дієслів: *вітряк(и) — намотували*, *вписували*, а в лексемі *волохатиться* є ще й значення 'відчуття на дотик'. Оберти вітрякових крил пов'язуються в авторській свідомості з плином часу, з плином людського життя. Читач сприймає цю картину не лише як конкретний зоровий образ, але й ознаку глибинного сутнісного існування людини поза конкретним простором і конкретним часом художнього твору: *вітряки намотували на свої крила бабине літо і час.*

Художній текст Михайла Стельмаха з його класичною плавністю, симетричністю, живомовною розмовністю, описовістю є типовим зразком епічного твору. Саме епічність — визначальна риса мовного стилю письменника. З глибин народної пісні, з глибин історії рідного народу виринали образи його прози, вибудовувалися сюжети його романів і повістей, народжувалися проникливі рядки, позначені любов'ю до людини: «Стельмахівське село — велика прозора краплина, у якій відбивається історія всієї України протягом десятиріч, те стельмахівське село — це, загалом беручи, вся сільська (і не сільська) Україна в її великій боротьбі, в її муках, в її радощах», — захоплено писав М. Рильський.