

УДК 821.161.2.09

Тетяна БЕЦЕНКО, Людмила МИХНО

НАРОДНОПІСЕННІ УНІВЕРСАЛІЇ ЯК МОВНОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН У ПРОЗІ МИХАЙЛА СТЕЛЬМАХА

У статті з'ясовано поняття народнопоетичних універсалій (в загальному аспекті); розглянуто специфіку мовнообразної системи ідіолекту М. Стельмаха; звернено увагу на особливості актуалізації народнопоетичних універсалій у мовотворчості письменника; зроблено висновки про специфіку стильової манери митця.

Ключові слова: народнопоетична універсалія, стиль, мовотворчість.

Постановка проблеми. Значущість пропонованої розвідки зумовлена потребою для сучасних галузей науки, зокрема стилістики, лінгвістичного аналізу тексту, лінгвофольклористики, з'ясувати способи використання народнопоетичного матеріалу у моделюванні індивідуально-авторської стилістики.

Аналіз актуальних досліджень. Інтерес становлять народнопісенні універсалії, що не були предметом конкретних лінгвістичних спостережень, хоча на їх існування вказує С. Я. Єрмоленко [1]. Спроба дослідження окремих аспектів творчості народнопоетичних універсалій у прозі М. Стельмаха здійснюється Л. Козловські [2].

Мета дослідження – охарактеризувати народнопоетичні універсалії як феноменальні мовнокультурні знаки-коди, актуалізовані у мовотворчості художника; функціональне навантаження в ідіосистемі митця. Предметом дослідження обрано словесно-образну організацію роману “Дума про тебе”.

Виклад основного матеріалу. Мовотворчість Михайла Стельмаха – своєрідне явище в історії національної словесно-образної творчості. Разом з тим ідіостиль письменника на сьогодні залишається маловивченим і належно не поцінованим. Заслуговують на увагу публікації Л. Козловської, присвячені дослідженню синтаксису епічних творів митця. Спостережено, що стилетвірна манера письменника є органічним поєднанням індивідуально-авторського начала та народнопісенної традиції у різному їх конкретно-образному втіленні. Національно-мовний колорит творчої індивідуальності письменника постає як відображення національної картини світу в усіх можливих формах її буттєвості. Роман “Дума про тебе” є одним з творів письменника, що синкретизує ці начала. У ньому митець на прикладі мовнообразних різноструктурних одиниць засвідчує по-справжньому мистецьки довершене злиття фольклорно-пісенної традиції та власне авторського її сприйняття, осмислення та мовно-почуттєвого інтерпретування.

Епічний мовнообразний універсум письменника, сформований на ґрунті народнопісенної традиції, фіксує найменші подробиці із духовного,

матеріального, власне буттєвого (фізичного) життя нації, пор.: “вони вийшли із школи і наосліп побрели вуличками села, побрели у вересневу югу, бо ж і вересень має такі дні, в яких неждано, як у жнива, гаряче заімліться і загойдається обрій. З розхристаної вулички, яка обривалася не тином, а двома струмками червоної мальви, вони ввійшли в бабине літо, що пливло над пашистими стернями і шамотіло на свіжих скиртах” [3, с. 184] – у пейзажному малюнку Михайло Стельмах активізує одвічні, отже, універсальні реалії з хліборобських буднів наших предків: *жнива*, *скирти*, *стерні*, навколо яких розгортається оповідь, називає предмети господарського призначення, характерні для облаштування житла українців, – *тини*, найменування рослин, що є атрибутами хатнього дворища: *мальви*, вводить у оповідь поняття *бабине літо* – для найменування особливо теплої пори осіннього періоду. Або порівняймо інший словесно-образний малюнок: “І раптом Богдан полегшено перевів подих – це не людина, а самотній *вітряк* журився у мертвім полі” [3, с. 8] – *вітряк* і *поле* – прадавні складники національної картини світу.

Дух народності, що притаманний індивідуально-авторській художній системі М. Стельмаха, – провідний, визначальний критерій творчості митця. Про що б не писав М. Стельмах – кожен рядок його словесно-образного мислення спроектований на зображення національно-культурної традиції в усіх її формах буття; відтак письменник вивершує цілісну картину національного світопростору з усіма подробицями: “тут всі дерев’яні стіни захопили полководці, кінні й піші, а над столом сидів старий кобзар, його чорні руки лежали на кобзі, а сліпі очі тягнулись до неба, до невидимого сонця, з якого на картину проливалось кілька скалок” [3, с. 165], “Від озерецька, тихо ступаючи по землі, піднімалась бабуся, в руці вона несла пучок татарського зілля” [3, с. 169], “– ось ваша хата, і кімната, і айстри на честь поета, – поторгав Іван глечик з квітами. – Я вже домовився із сторожихою: вона до самої зими буде носити тобі квіти, а взимку поставимо пучок калини чи горобу” <...> [3, с. 165]; “Як і торік, за сусідський двором заскрипів журавель, з відра на траву пролилась вода і сказала землі: *жить-жить*” [3, с. 231]. Помічаємо, що в усіх описах письменник вдається до актуалізації таких реалій, які є складниками національних уявлень про минуле народу, його звичаї, побут, умови життя тощо, як-от: *кобзар*, *кобза*, *татарське зілля*, *глечик*, *калина*, *журавель*.

Що ж зближує мову Михайла Стельмаха з мовою фольклору? Насамперед – це наявність стійких, регулярно повторюваних словесно-образних одиниць різної структури: фольклорних слів-символів, метафор, епітетів, порівнянь – в широкому розумінні – мовноестетичних знаків національної культури. У народнопісенному континуумі разом вони формують фольклорний (фольклорно-пісенний, народнопісенний) універсум, а в ідіолекті окремого митця слугують маркерами фольклорно-пісенної традиційності. Такі основні ознаки різноструктурних різнорівневих мовнообразних одиниць, як повторюваність, традиційність уживання, семантична цілісність, дають підстави кваліфікувати їх як народнопісенні

універсалії. Отже, народнопісенні універсалії – це різноструктурні мовні одиниці, характерні для фольклорно-пісенного континууму, за якими стійко закріплена семантика, асоціативно-образний зміст і певні естетичні функції, що притаманні народнопоетичній мовно-художній світоглядній системі.

У романі Михайла Стельмаха “Дума про тебе” народнопісенні універсалії формують мовноестетичне, асоціативно-образне поле – систему словесно-образних національних знаків, з допомогою яких моделюється картина світу як макрообраз, що є аналогом реальності буттєвості фольклорного світовідчуття, світосприйняття, світорозуміння.

Уже в самій назві роману – “Дума про тебе” автор фіксує глибинний зв’язок своєї генетичної пам’яті з реаліями народної буттєвості. У такий спосіб митець поетизує відтворюваний у художньому полотні світ, апелюючи до канонізованого народнопоетичного узагальнення, налаштовує на осмислення і переосмислення народного світобачення в різних іпостасях його вияву, увіковічнює народні традиції...

Словник народнопоетичних універсалій лінгвопростору роману формують зооніми, фітоніми, астроніми, етнографічні реалії, що стосуються побуту, культури, звичаїв народу. У мовотворчості Михайла Стельмаха народнопоетичні універсалії постають як глибоко усвідомлені знаки мовноестетичної культури і водночас як мистецьки обіграні складники індивідуально-авторської художньої світосистеми.

Письменник, відповідно до усталених канонів фольклорно-пісенного текстотворення, використовує поетичну універсалію *зірка* для позначення молодої дівчини: “Там, переказували люди, вихопили дівчину, як вечірню зірку... До чого ж любо, коли така зірка під твою музику сходить на землю” <...> [3, с. 6]. І далі за текстом автор розгортає оповідь, вживаючи замість *дівчина, кохана, наречена*, фольклорно-пісенну формулу *вечірня зоря*: “А як вона там, вечірня зоря? Чи хоч коли подумала про нього?..” [3, с. 6].

В іншому випадку, продовжуючи оповідь, письменник вдається до авторської заміни поетичної універсалії *вечірня зірка (зоря)* на *вечірня надія*: “Де ж тепер дорога? Де ж тепер він і де його *вечірня надія*?” [3, с. 8].

Майстерність авторського обігрування – видозміни народнопісенної універсалії *вечірня зоря* – спостерігаємо і в іншому контексті: “Ніхто без подиву не міг глянути на ті волошкові очі, що так незвично *зоріли* на смаглявім виду, на тії вії, що трепетно тримали *вечорову* таємничість, на ті брови, що дивовижно, нерівно розлітались на скроні, на ті ямки, які так собі дихали, що неодмінно викликали чийсь добрий осміх чи зітхання. Якось, повернувшись із технікуму, він зустрівся з Яриною на туманцем підсиненім полі і оторопів, вражений її вродою, тими очима, що тримали під *вечоровими* віями ранок і нерівні росинки свіжого сонця.” [3, с. 11]. Тут універсальна формула *вечірня зоря* стала основою для творення опису зовнішності дівчини. При цьому канонізована формула постала ніби розчленованою на окремі складники, незалежні, проте такі, що пов’язані з джерелом, яке слугувало їхньому творенню: від *зоря* – *зоріли* (очі), від *вечір*, *вечірня* – *вечорові* (вії).

На останніх сторінках роману автор так само вдається до універсалії *вечірня зоря*, у семантиці якої одночасно актуалізовані два плани сприйняття: як астрономічної реалії та як переосмисленого у фольклорній традиції образу-символу: “У відчаї вибіг з хати, кинувся на той лужок, де слались полотна, де процвітав бузків вогонь і де над ними колись-таки стояла *вечірня зоря*. Пригнувшись до землі, він побачив чийсь сліди” [3, с. 382].

Водночас народнопоетична універсалія *вечірня зоря* у мовноестетичному континуумі роману актуалізована у прямому значенні – як астрономічний знак, освячений поетичною традицією слововживання: “Засідання бюро райкому затягнулось, і їх викликали з гомінкого, з відлунням, коридора, коли за вікнами на фіалковій стумі стрепенулась *вечірня зоря*. Якою ж вона незвичною і тривожною була тепер” [3, с. 231].

Послідовно, там, де Михайло Стельмах змальовує почуття героїв, він апелює до універсальних для народнопоетичного словника асоціативно-метафоризованих понять *зоря (зоряний)*, *вечір (вечірній)*: “Зоряним вечором, що бринів свіжими стернями і смутком передосіннього туману, не йшов, не біг – летів до свого кохання” [3, с. 100]. Показово, що за народнопісенною традицією письменник оформляє вислів у цілому, використовуючи фігуру заперечення.

Майстерність Михайла Стельмаха не тільки в тому, що він осмислено спостеріг національну картину світу (часом у ретроспекції), а в тому, що зумів відтворити її як митець у словесно-образному обрамленні по-своєму, оригінально, самотньо. Форми вираження авторової думки найрізноманітніші. Здебільшого – це кількоступенева метафоризація, використовувана для зображення природної реалії, в основу якої покладена символізація, пор.: “Вересень бив у золоті дзвони соняшників, і їм, як гобої, низинно вторували пізні гречки. Дні тепер стояли у шелестах золота, у вибухах блакиті, в потоках музики і чорнобривців, а ночі народжували печаль перелітних птахів” [3, с. 110]. Помічаємо, що традиційні для українського хліборобського світу реалії *соняшники*, *гречки*, *чорнобривці* в авторській інтерпретації постали як абсолютно “невпізнанні”, нові художні образи, – завдяки складним асоціативним паралелям: у таких випадках важко відділити метафоричність, розчленувати (умовно) асоціативні зв’язки, тому що вони надто складно переплетені. Скажімо, у першому реченні лише три слова, що є епіцентрами розгортання думки, вжиті у прямому значенні: *вересень*, *соняшники*, *гречки*; усі інші – переносно вживані.

Універсальним складником картини світу українців є образ *білої хати*. У художньому світостворенні Михайла Стельмаха фольклорно-пісенна універсалія *біла хата* трансформована у неологізм *хата-білянка*, який зберігає ознаки народнопісенності: “Вдалині на пагорбі запалав хутір, і *хата-білянка*, неначе в бляганні, підняла вгору скривавлені руки.” [3, с. 250].

До образу *хати-білянки* митець не раз звертається на сторінках роману, подаючи його в етнографічному обрамленні, що можливо завдяки актуалізації інших універсалій: “– От кому не позавидуєш, – поглянула на свою *хату-білянку*, що, як біле гуся, тулилася у вишняку і давала притулок

ластівкам” [3, с. 97], “І йому набігли на очі і озеречко червоної пшениці, що нагойдалося собі за літо, і *хата-білянка*, і оте чорнобриве дівчисько, що босе жде його на вечірнім порозі й назбирує на косу відсвіт далеких зірок і від якого пахне материною та ромен-зіллям” [3, с. 99]. Такі універсальні складники народнопісенного континууму (а відтак – і української дійсності), як *вишняк*, *ластівки*, *пшениця*, *чорнобриве дівчисько*, *поріг*, *зірки*, *материнка*, *ромен-зілля*, слугують конкретними деталями, за допомогою яких здійснюється органічно цілісне відтворення національного простору.

Художня картина роману “Дума про тебе” відображає рослинні реалії, що є універсальними складниками буттєвості українців: *жито*, *пшениця*, *мак*, *барвінок*, *осокір*, *калина*, *верба*, *чорнобривці*...

Не раз митець вдається до поетизації доквілля, звертаючи увагу читача на споконвічно улюблені в народі та згадувані у фольклорі рослинні реалії. Наприклад: “– Це ж, товаришу, м’ята лугова, і ромашка, і чебрець, і зозулині черевички – саме здоров’я землі” [3, с. 47].

Полісемантичним універсальним знаком-символом в українському етнопросторі виступає фітонім *барвінок* (*зелений барвінок*, *хрещатий барвінок*). Михайло Стельмах приділяє увагу найдрібнішій деталі, що стосується опису картини довколишнього світу. Письменник, розгортаючи оповідь, не раз повертається до реалії, що є суттєвою (невід’ємною) ознакою етнобуття, при цьому народнопісенна універсалія, хоч і зберігає в цілому свою фольклорну (архетипну) семантику, мовне оформлення, проте непомітно зазнає деякої зовнішньої видозміни: канонічна епітетна сполука *хрещатий барвінок* трансформується в індивідуально-авторській інтерпретації у структуру *хрещики барвінку*: “Перебираючи сніг на могилі, пальці заплутались у якомусь цупкому стеблі. Розірвав його. Кілька хрещиків пружкого непромерзлого барвінку затремтіли на долоні, взялися місячною блакитнавістю” <...> [3, с. 17]. Далі за текстом письменник не раз повертатиметься до фольклорно-пісенної універсалії *барвінок*, що традиційно актуалізована із семантикою “пам’ять”, “вічна пам’ять”: “Він підніс барвінок до обличчя. Лише метелицею пахло це тривожне зілля, що тримало в собі і дівочу ніжність, і могильний смуток” [3, с. 17–18], а також “життя”, “вічна любов”: “Поміж могилами, поміж оповитими памороззю хрестами і деревом несе Давид свою злість, свою тривогу і кілька хрещиків барвінку – оце й усе живе, що залишилось од того вересня, на коромислі якого тремтіли літо і осінь, любов і розлука, і хоч як давно це було, а й сьогодні матимеш цілонічний неспокій” [3, с. 19].

Універсальність використовуваних фольклорно-пісенних образів-символів сприймається на тлі контекстуального обігравання семантико-асоціативних зв’язків цих образів, що усталилися в етносвідомості мовців: “Вчителька зіскочила з санчат, притулилась спиною до пригнутої придорожньої верби і подумала: “Як жіноча доля схожа на долю верби”. [3, с. 28] – за народними уявленнями, верба – жіноче дерево, символ смутку, нещасливої жіночої долі.

В іншому випадку: “У нас дівчата ростуть, як тополі, – зацокотіли, загойдались. І справді, щось по-тополиному гнучке і співуче обізвалося у них” [3, с. 63]. У народному світоспогляданні дівчину ідеалізовано як тополлю (за ознаками струнка, висока, рівна, гнучка); тому автор вдається до усталеного порівняння дівчат з тополями, розгортаючи метафоризовану конструкцію, в епіцентрі якої обігрується похідний від *тополя* оказіоналізм *по-тополиному* на позначення дівочої стрункості.

Художній простір у романі – знаковий для етнокультурного континууму українців. Традиційно він постає як простір *степу, поля, діброви, левади, луку* та ін. Відзначаємо вміння митця поєднувати просторові реалії, максимально концентрувати їх у одному контексті для створення об’ємної картини світу української дійсності: “От і відійшла *діброва*, відійшло, як військо шолом’яне, дуби, і закурився шматок снігової пустелі, еднаючи дими знизу з метелицею вгорі. І тільки тут, у *степу*, Богдан збагнув, якої він припустився помилки, що не поїхав з Шаламаями: завійниця вже зовсім зрівнювала дорогу з *полем*, а попереду ворушилися двадцять верст бездоріжжя і сувої білої туги” [3, с. 7].

Хліборобський пейзаж, метафоризовано-антропоморфізований, є невід’ємним складником оповіді: “Навколо місячне стеливо накупувало жита, що в цвітінні розкривали вії, навколо лежали безгоміння і сон” [3, с. 45]. Ядерним образо-символом, навколо якого розгортається асоціативно-метафорична думка, тут є універсальний мовно-поетичний знак *жита*. Жито символізує в українському етнопросторі *життя*.

Так само хліборобський мотив пронизує інші художні картини роману: “Над тихими житами, над їхнім сном, наче збожеволілий одуд, загудів кулетом, і, розсікаючи місячне марево, блиснули шаблі і понесли це марево <...>” [3, с. 46], “Вона пальцем провела по вбитому колоску і здригнулася, присіла в жита” [3, с. 46]. Універсальний фольклорно-пісенний образ жита, як символу життя, тут виступає протиставленням смерті.

Людина і природа у світосприйнятті М. Стельмаха – єдине ціле. Їх органічна єдність відтворена через асоціативно-метафоризоване зіставлення-порівняння реалій довкілля та сутності особистості українця: “...коли уста її запахли чорнобривцями, а босі ноженята – нечуй-вітром, опеньками і росою” [3, с. 17]. Завдяки народнопісенним універсалиям *чорнобривці, нечуй-вітер, роса* читач сприймає й осмислює повідомлюване на підсвідомому рівні, автоматично актуалізуючи в генетичній пам’яті одвічно опоетизовані народною традицією образи, уявлення.

Світ злакових культур, що співвіднесений зі світом життєдіяльності українців, у романі естетизується через такі номени, як *овес, жито, пшениця*, а також *сніп, полукіпок, жнива, стерня, скирти* та ін. Художньо обіграючи ці фольклорно-пісенні універсалиї, письменник тим самим ставить їх у епіцентр мовноестетичної матерії роману, актуалізує у них семантичні глибинні – архетипні – смисли, як-от: “життя”, “буттєвість” тощо: Пор., наприклад: “Відскрипіли останні підводи, опали останні помаху рук, а він самотньо, мов соняшник, стоїть край поля і, мов соняшник, дивиться на схід. За

житими, за пшеницями, за гарячою жнивварською югою зникають підводи, зникають люди, зникає частина його життя” [3, с. 273]. Тут універсальні образи-символи *жито*, *пшениця* традиційно символізують життя, на що є вказівка в міні-контексті.

Спостережено, що творення індивідуально-авторських неологізмів у письменника підпорядковане закону актуалізації власне глибинних народномовних компонентів (і їх глибинних смислів) для моделювання художніх образів. Пор., наприклад: “Прямо з ярмарку Артемон пішов у контору колгоспу, над якою розгіллясті груші-глеки тримали свої срібні корони” [3, с. 57] – тут неологізм *груші-глеки* – результат поєднання у складне слово двох реалій: фітоніма – назви дерева, що є атрибутом садового господарства українців, та предмета національного побуту, найменування якого становить самобутньо українську словоодиницю, – *глек* (метафоризація лексеми здійснюється на основі порівняння форми (контурів) дерева з предметом кухонного вжитку, тобто на основі вникнення в авторському сприйнятті ознак схожості між контурами груші та предметом посуду – глеком). Отже, культура, побут, народні традиції і мова – ті складники, що формують цілісну особистість письменника з домінантними національно-світоглядними переконаннями.

Привертає увагу й така стилетвірна манера (водночас майстерність письменника), як уміння поєднувати у метафоризованій конструкції універсальні для національного континууму (національного світосприйняття та його мовноестетичного кодування у словесно-образних знаках) реалії (дії, звичаї, предмети, ознаки): “Їх не радували ні вишиті в хрещик ялини, зодягнені в святкові свитки хати, ні булані дими над ними, ні саме сонце” [3, с. 53]. Універсальні для україномовного континууму поняття *вишивати хрещиком*, *свитка*, *хата*, *буланій* у метафоричному контексті слугують засобами відтворення національно-образного універсуму культури.

Художній мовосвіт роману характеризується наскрізною актуалізацією фольклорно-пісенних образів, універсальних для всього народнопоетичного континууму: “<...> і світ далекої казки, і цвіт іванкупальської папороті, і чари сердечного слова війнули над її печаллю <...>” [3, с. 120].

Письменник вдається до народнопісенних універсалій як засобу відтворення національного ідеалу краси, взагалі як засобу моделювання зовнішності персонажа у фольклорно-пісенній традиції: “Зарився у бібліотеку, наче кріт у землю, і забув, що на світі є чорні брови, ось такі очі, як у вас, і любов” [3, с. 50]. Народнопісенна універсалія *чорні брови* тут є синекдохічною конструкцією, що слугує символічним позначенням краси дівчини.

Привертає увагу вміння автора творити максимально згущені контексти, в яких ключовими номенами виступають універсальні знаки національно-культурного континууму. Наприклад: “Із сивого досвіту почав виходити Донбас, його вогні <...>. Це була для Богдана нова країна, романтика якої малювалася залізним сплетінням, териконами, вибухами вогнів і козацькою Савур-могилою, на яку, віки тому, поставили Морозенка з вирваним серцем:

“Тепер дивись, Морозенку,
На свою Вкраїну...”

І стояв мертвий Морозенко біля свого вирваного серця, щоб ми у віках не гнулись, як не гнувся живий Морозенко.

Машина, яку Богдан знайшов на станції, проїхала недалеко Савур-могили. Вітер, неначе кобзар, перебирав її засніжені струни, озивався віками, і в'южили віками сарматські степи, а в них двадцятим віком курилися вуликами териконів і дихали огнями залізні велети.

Ось “з полумиска степів вигулькнуло шахтарське селище” [3, с. 85]. Майстерно поєднав митець опис споглядуваної героєм картини Донбасу з історичним минулим краю. З цією метою він актуалізував народнопоетичні універсалиї-символи *Савур-могила*, *сарматські поля*, характерні для героїчного епосу, знакове для українського етнопростору історичне ім'я Морозенка – захисника рідної землі, образ кобзаря як символу співця героїки козацьких часів, фольклорно-пісенний образ *степу* як символу безмежжя, роздолля тощо. Поряд з цим митець моделює метафору (на основі конструкції з родовим присубстативним), використовуючи для цього власне мовноестетичні знаки національного культурно-побутового континууму: *полумисок степів*. У результаті змальовуваний автором художній світ постає в цілісному його сприйнятті – до найменших деталей – в етномовому обрамленні.

Висновки. Отже, художнє мовомислення письменника сформоване на основі народнопоетичного світогляду. Творчість митця – зразок органічного поєднання народних традицій та індивідуально-авторської їх інтерпретації (художньої трансформації). Естетика фольклорно-пісенного слова стала ґрунтом, на якому вивершився талант М. Стельмаха.

Література

1. Єрмоленко С. Я. Фольклор і літературна мова / С. Я. Єрмоленко. – К. : Наук. думка, 1987. – 242 с.
2. Козловскі Л. Експресивний синтаксис епічних творів М. Стельмаха / Л. Козловскі // Культура слова. – 1996. – Вип. 48–49. – С. 67–72.
3. Стельмах М. Дума про тебе / М. Стельмах. – К. : Дніпро, 1984. – 390 с.
Отримано 01.06.2012

Summary

Betsenko Tetiana, Mihno Lyudmyla. National and song universaliya as a language and cultural phenomenon in Mikhail Stelmakh's prose.

In article features of use are considered by the author of narodnopoeticheskyy universaliya. Specifics of style of the writer in aspect of updating of language means of national and song tradition is analyzed. In the course of research it is set that national and song universaliya were created on the basis of versatile individuals. It is shown, what language units of a folklore universum took part in simulation of style of the writer.

Keywords: *narodnopoeticheskyy universaliya, style, languages.*