

СЕМАНТИКО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВЛАСНИХ НАЗВ У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ (на матеріалі драматургії Лесі Українки)

У драматургії Лесі Українки немає вигаданих онімів – вона оперує реальними власними назвами, відповідними зображуваному місцю й часові, і спирається передусім на антропонімію, топонімію та теонімію. При тому в неї немає онімів нейтральних: ретельний добір власних назв і майстерне введення їх у контекст наповнюють кожен онім значною інформацією й високою експресією. Це досягається опорою на фонетику, етимологію, варіативність і перегуки онімів.

Ключові слова: власна назва, онім, онімний простір, антропонімія, топонімія, теонімія, контекст.

Свою нехіль до тогочасної вітчизняної драматургії Леся Українка спочатку поширила і на ономастику. Одразу після „Блакитної троянди”, у якій драматургічне новаторство поетеси тільки-но зароджувалось і на якій печать тогочасної драматургічної традиції (передусім у формах побудови) була ще виразно відчутною, Леся Українка відмовляється від уживання власних назв. У „Прощанні” їх немає зовсім, якщо не рахувати „топоніма” *М.* та „антропоніма” *куколка з льону* [1]. Поетеса продовжує віддавати перевагу апелятивним, а не онімним номінаціям і в наступних драматичних творах. Від цього діалогу у роботі письменниці з власними назвами починається період онімійної ошадності. Вона запроваджує онімію до драматичних творів дуже економно, рідко – лише там, де без власної назви обійтися просто неможливо. Місце дії вимагає для свого окреслення топонімів – і вони вживаються, але в мінімальних кількостях. А діячі, персонажі позначаються, як правило, апелятивно – за родом занять (*співець, рибалка*), віком та статтю (*хлопець, дівчина, чоловік, жінка, дитина*), соціальним статусом (*лицар, принцеса, неофіт-раб*) тощо. Ці позначення авторка послідовно,

підкреслено пише з малої літери, уважаючи їх такі загальними назвами, а не власними. Дослідники, заступаючи в своїх працях малу літеру великою (героя „Осінньої казки” позначають не *лицар*, а *Лицар* і т. ін.), роблять це для індивідуалізації, конкретизації, але волю письменниці порушують. Інша річ, що всі апелювативні позначення за законами організації художнього твору стають контекстуальними онімами, тобто фактично набувають функцій власних назв.

Але поступово Леся Українка логікою творчості переходить і до повноправних, узуальних онімів. У драматичних поемах „Вавилонський полон” та „На руїнах”, що мають тільки по одному головному героєві, герой цей – і тільки він – одержує власне ім’я: *Елеазар* у першому творі та *Тірца* – у другому. Така антропонімічна мінімалізація майстерно обігрується, а самі імена ретельно добираються. Біблійні *Елеазар* (а не, приміром, *Лазар*), *Тірца*, як і *Міріам* (а не *Марія*) з „Одержимої” і відповідають місцю й часові, і містять значну конотацію небуденності, і виділяють головного героя з-поміж усіх інших, і дають йому яскраву, хоч і виражену непрямо – бо фонетично – характеристику.

У наступних творах Леся Українка випробовує спосіб антропонімічного позначення лише кількох другорядних персонажів, при апелювативній номінації головних („Три хвилини”, „В катакомбах”) – і теж досягає тут визначних, високохудожніх результатів. Власні назви, не докладаючись до персонажів, починають усе ширше позначати об’єкти зображення („В дому роботи, в країні неволі”), слугувати засобом зображення („Три хвилини” та ін.). Поступово поетеса дійшла висновків щодо необхідності ширшого, але свого, дуже індивідуалізованого використання онімії в драматичних творах.

Цей висновок привів у 1907 р. до перемоги онімійних номінацій у драматичних творах Лесі Українки. Починаючи від „Кассандри”, в усіх наступних драмах поетеса використовує власні назви широко й різнобічно. Ономастичний простір кожного твору ретельно відпрацьовується, будується таким

чином, щоб кожна назва була яскраво індивідуалізованою і водночас добре пасувала до інших, увіходила в онімічний ансамбль твору і тим самим працювала на весь цей твір, ставала виразником і теми твору, і концепцій письменниці.

Леся Українка, як відомо, писала твори швидко. Їх дослідження, у тім числі й ономастичне, вимагає незрівнянно більшого часу. Але ж треба не забувати, що писав ці твори геній. Геній розв'язує творчі проблеми, осмислює й вибудовує велетенський матеріал (у нашому предметі дослідження – онімічний) оперативно й нібито дуже легко. Це дослідникові треба аналізувати розстановку онімів, рахувати кількості їх ужитків і т. ін., щоб побачити самому й показати іншим дивну онімічну гармонію, якою виповнені всі драматичні твори Лесі Українки. Геній осягав цю гармонію просто тому, що він геній. Тут діяв уже той четвертий вимір, про який прекрасно сказала Ліна Костенко. А треба ж узяти до уваги й те, що Леся Українка, перше ніж швидко написати, довго обмірковувала, виношувала свої твори. „Лісова пісня” написана за 10–12 днів. Але ж засвідчила Леся, що думала про мавку з дитячих літ. Її запитання до А. Кримського про наголос імені *Долорес* добре ілюструє той факт, якої великої уваги вона надавала найдрібнішим ономастичним деталям. Тому можемо впевнено говорити, що в ономастичному оснащенні драматичних творів Лесі Українки все, кожна деталь добре обміркована і не є випадковою. У цьому, зрештою, ми пересвідчилися у розгляді онімії всіх її драматичних творів.

Саме гармонія, глибока і багатопланова узгодженість компонентів ономастичного простору кожного твору поміж собою, а всієї онімії – з художнім цілим становить найприкметнішу рису власних назв у творах Лесі Українки. Індивідуально-авторська специфіка цієї невимовної гармонії – у її значній глибині й певній прихованості. Онімічна гармонія твору включає вишуканість, витонченість добору власних назв та їх форм, пор. хоч би *донна Анна* і просто *Долорес* (без титульного слова *донна*) у „Камінному господарі”, фонетичне вираження пов'язаності (як *Гелена* і *Гелен* у „Кассандри”) і, навпаки, опозитивності назв, пор.

протиставлення *Антей* і *Меценат* в „Оргії” (в одному імені ініціальне *ант-*, у другому – ті ж звуки з перестановкою і в кінці слова: *-нат*). Тобто добираються такі історично вмотивовані оніми (у Лесі Українки немає вигаданих власних назв), які увіходять у міцно пов’язані сполуки. У творах рідко трапляється спеціальне обговорення, зіставлення назв, як зіставляються українська форма імені *Ганнуся* та російська *Аннушка* в „Боярині”. Але таке імпліцитне зіставлення, що має на меті маркування розмаїтих збігів та розбіжностей, застосовується в широких масштабах, пронизуючи зокрема всю „Лісову пісню”, всю „Оргію”.

Широко запровадивши з 1907 р. власні назви у свої драматичні твори, Леся Українка спиралася тільки на три їх розряди (з існуючих дев’яти) – антропоніми, які в усіх її драмах становлять панівну онімічну групу, а також теоніми й топоніми. Два останні ономастичні розряди з перемінним успіхом змагаються між собою за друге й третє місце в ономастиконі. При цьому антропоніми і теоніми іноді втрачають розмежованість. У творах, де серед персонажів з’являються і *Месія*, і *Той, що греблі рве*, теоніми набувають антропонімічних рис. У драмах поетеси дуже рідко зустрічаються хрононіми, ергоніми (*Гора* і *Жіронда* у „Трьох хвилинах”), хрематоніми (*Грааль* у „Камінному господарі”), ідеоніми („*Антигона*” як назва трагедії Софокла в „Оргії”) і зовсім немає зоонімів та астронімів (якщо не брати до уваги слів *сонце* та *місяць*).

Унікаючи на початках своєї драматичної діяльності власних назв, Леся Українка розробила систему досконалого, довшеного використання апелятивних номінацій, пор. *служебка* (а не *служниця* чи як інакше) в „Осінній казці”, розрізнення головних персонажів у „Трьох хвилинах” – *Жірондист* і *Монтаньяр* (з великої літери) та позначення партійної приналежності *жірондист* і *монтаньяр* (з малої літери). Цю систему вона не полишила і після перемоги онімічних номінацій у її драматичних творах, пор. *префект* і *прокуратор* в останній завершеній драмі „Оргія”. Відсутність поіменованості на фоні суцільної (чи бодай

панівної) онімичної номінації стає дійовим художнім засобом. У „Лісовій пісні” всі персонажі наділені власними назвами (*Лукаш*, дядько *Лев*) чи назвами, що набувають статусу власних у межах твору (*Мавка*, *Русалка*), а Лукашева мати – просто мати, без власного ймення: своєю поведінкою вона його не заслуговує. Леся Українка зовсім не вживає наймень верховних правителів тих країн і часів, де відбувається дія (наприклад, не називає імен римських цезарів, лише в „Оргії” згадується *Август* для вказівки на минуле, а правлячий цезар і тут не іменується), ніколи не іменує владик церкви – єпископів, що є персонажами чи згадуваними особами в кількох творах („В катакомбах”, „Руфін і Прісцилла”, „Адвокат Мартіан”). Цей прийом сприяє узагальненню твору – знову ж таки працює на художнє ціле. Заступившись онімами, апелятивні номінації відійшли в тінь, але не були вилучені письменницею з арсеналу її виразових засобів.

Драматична творчість Лесі Українки 1907–1913 рр., яку ми, зважаючи на проблему нашого дослідження, визначили як період перемоги онімичних номінацій, не була, з точки зору використання власних назв, однорідною. Скоріше навпаки, це був період інтенсивної динаміки, надзвичайно швидкого зростання інтересу авторки до власних назв, пізнання та майстерного використання їх виразових спроможностей. Ліна Костенко назвала свою дуже змістовну статтю про драматургію Лесі Українки „Поет, що ішов сходами гігантів”. Ці сходи гігантів були у всьому – і в побудові ономастичного простору теж. У статті є разючі слова: „Вона писала в трьох вимірах – у вимірі сучасних їй проблем, у глибину їх історичних аналогій і в перспективу їх проєкцій на майбутнє. Як це було можливо – то вже четвертий вимір. Вимір її геніальності” [2, 54].

Ось ці виміри – усі чотири – усе виразніше викристалізувалися в ономастиці Лесі Українки від драми до драми. Кожна з них має свої ономастичні знахідки, ономастичні осягнення й ономастичну неповторність. І при всьому тому в кожному наступному творі ономастична потуга – незалежно від місця і часу дії – зростає. Гадаємо, що в „Оргії” вона стала найбільшою,

хоч ця остання Лесина драматична поема у лесезнавстві якоюсь мірою відійшла в тінь таких шедеврів, як „Лісова пісня” та „Камінний господар”.

Будучи надійним засобом хронотопії, власні назви в драматичних творах Лесі Українки виконують і інші важливі функції. Вони, як правило, характеризують своїх носіїв, але ця характеристика не лежить на поверхні, а ховається в фонетичній структурі (*Елеазар, Тірца*), етимології (*Анциллодея, Айрон, Мартіан, Долорес*), добре виваженому й доречному екзотизмі (*Руфін, Прісілла, Міріам*), перегуках з українським ономастиконом (*Фортунат, Евфрозіна*), у культурно-історичному фоні імені (*Кассандра, Антей*), у самих його формах включення в ономастичний простір твору. Власні назви, ужиті в драматичних творах поетеси, виповнюються експресією, що переважно досягається адгерентно, відповідним лексичним оточенням, і рідше – інгерентно, формою самого оніма (*дон Жуан – Жуан – Антоніо-Жуан-Луїс-Уртадо – маркіз Теноріо* та ін.). У цьому випадку можуть уживатись і демінутивні суфікси – як притаманні мові зображуваної країни (*Аніта, Долоріта*), так і українські, що раритетно з’являються в п’яти драмах неукраїнської локалізації (*Ренаточка, Нерісочка*) і значно ширше – в „Боярині” та „Лісовій пісні”. Оніми часто переосмислюються, набувають переносного значення, стаючи засобами образного мовлення. Виразна тяга до онімійного екзотизму, характерна ще для епохи онімійної ощадності, зберігається у Лесі Українки протягом усієї творчості, бо вона сприяє осягненню більшої „глибини історичних аналогій”. Але цей екзотизм трансформується, набуває вишуканіших форм і додаткового навантаження, зокрема з’являється перегук онімів, що стосуються так чи так пов’язаних образів – *Гелена і Гелен* („Кассандра”), *Хілон і Федон* („Оргія”) тощо, оніми вводяться у контрастні контексти, аж до розвитку їх контекстуальної антонімії – *Айша і Хадіджа* („Айша та Мохаммед”), *Севілья і Мадрид* („Камінний господар”), *Еллада і Рим* з похідною опозицією *Еллада і Греція* („Оргія”) та ін., зростає й урізноманітнюється експресивне наповнення онімів.

Гармонія ономастичного простору твору, взірцем якої може слугувати „Лісова пісня”, де узуальне й контекстуальне, онімічні позначення доброго і злого, міфічних істот і людей сполучаються в чудесну симфонію, поєднується поетесою з „алгеброю”. Вище неодноразово відзначалося тяжіння Лесі Українки до ономастичної симетрії, що найвиразніше проявляється в розмаїтих пропорціях та кількісних збігах – по 13 міфологічно засвідчених діючих персонажів серед троянців та еллінів у „Кассандрі” (в обох випадках – 4 жінки і 9 чоловіків), по 50 ужитків імен-антагоністів *Антей* і *Меценат* у „Оргії” тощо. Така „алгебра” значно сприяє побудові гармонії.

Ніяк не порушуючи дуже вагомого в усіх її драматичних творах хронотопічного навантаження власних назв, Леся Українка так добирає онімію, що близькі духом, симпатичні їй персонажі одержують наймення, які й досі живуть в українській антропонімії. Це особливо помітно у драмах „Руфін і Прісцилла” та „Оргія”. Такий прийом ономастично узадає „вимір сучасних проблем” у творах поетеси. Для цього слугує ще один цікавий ономастичний засіб. У більшості драм неукраїнської хронотопії в останній період творчості Леся Українка застосовує – тільки для одного персонажа жіночої статі і, як правило, тільки один раз, демінутивні форми української словотвірної моделі: *Ренаточка*, *Розіночка* та ін. Кількаразово, але теж стосовно лише одного персонажа, такі форми вжито в драматичних поемах „У пущі” й „Адвокат Мартіан”. У цьому напрямку працюють також імпліцитні, але виразно відчутні онімічні перегуки типу *Троя – Україна* („Кассандра”), *Еллада – Україна* („Оргія”).

Ономастичний простір драматичних творів Лесі Українки вибудовується переважно трьома розрядами власних назв – антропонімами, топонімами й теонімами. Інші розряди з’являються рідко або не з’являються зовсім. Але ті власні назви, які поетеса залучає до своїх творів, виявляються завжди дуже доречними, вдало й продумано дібраними. Відчувається, як багато уваги приділяла авторка власним назвам і як майстерно їх застосовувала. Тут слід особливо наголосити на її новаторському

й широкому використанні теонімії та міфонімії. І християнська та (меншою мірою) мусульманська теонімія, і українська демонологія, а найбільше – антична міфологія знайшли в драмах Лесі Українки широке відображення і дуже високий поетичний статус. Немає й елементів якоїсь бурлескності. Можна твердити, що саме Леся Українка реабілітувала (після періоду котляревщини) й опоетизувала античну – як і українську – міфологію і зробила її вагомим засобом поетичного мовлення, що згодом став практично неодмінним компонентом поетичної мови. У Т. Г. Шевченка маємо лише початки цього процесу, який реалізувався в творчості Лесі Українки.

Загалом ономастика драматичних творів Лесі Українки – то виміряна поетесою „твердая криця”, яка надійно слугує побудові вишуканого, високоінтелектуального, геніального цілого.

Література

1. Українка Леся. Збір. тв.: У 12 т.– К.: Наук. думка, 1975–1979.– Т. 1–12.
2. Костенко Л. В. Поет, що ішов сходами гігантів // Українка Леся. Драматичні твори.– К.: Дніпро, 1989.– С. 5–58.

Krupenyova T. Semantiko-Stylistic Features of the Proper Names in an Artistic Text (on Material of Dramaturgy by Lesya Ukrainka).

No concocted proper nouns can be discovered in Lesya Ukrainka's dramatic prose – she operates with real onyms corresponding to the depicted place and time. Besides she relies first of all on anthroponyms, toponyms and theonyms. There are no neutral onyms in the analysed works: careful choice of proper nouns and high expressiveness. It is achieved by the phonetic form of onyms, their etymology, diversity and associative character.

Key words: proper noun, onym, onomastic space, anthroponymy, toponymy, theonymy, context.