

УДК: 811.161.2'373.23

ПЕРЕМОГА ОНІМІЙНИХ НОМІНАЦІЙ У ДРАМАТИЧНИХ ТВОРАХ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Тетяна Крупеньова

*ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського», кафедра української філології і МНФД,
вул. Старопортофранківська, 26, 65020, Одеса, Україна,
тел.: +380674846568*

e-mail: taniakrupenev@gmail.com

*У статті проаналізовано особливості функціонування і стилістичну роль онімів у драматичних
творах Лесі Українки, висвітлено їх роль у побудові художнього твору.*

***Ключові слова:** ономастика, власна назва, онім, онімний простір, антропонім, топонім,
теонімія*

Постановка проблеми, мета дослідження. Вибір письменником імені для свого персонажа, як правило, не буває випадковим. Називаючи свого героя тим чи іншим ім'ям, автор вкладає в нього певну оцінку, характеристику. Тим самим він має змогу використати власні імена як додатковий художній засіб для вираження ідейно-естетичного задуму. Ономастичний аспект проблеми номінацій осіб в українському мовознавстві досліджували Л. Белей, В. Калінкін, Ю. Карпенко, М. Мельник, В. Михайлов, Т. Немировська, Є. Отін, Н. Попович, Л. Селіверстова, Р. Таїч, Р. Шотова-Ніколенко та ін. **Метою** представленої статті є дослідження ономастикону, його наповнення та функціонування, з'ясування ролі і питомої ваги власних назв у структурі ідіостилю Лесі Українки.

Виклад основного матеріалу. Драматична творчість Лесі Українки 1907-1913 рр., яку ми, зважаючи на проблему свого дослідження, визначили як період перемоги онімійних 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 різні 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” [7:54]. Ось ці виміри – усі чотири – все виразніше викристалізувалися в ономастиці Лесі Українки від драми до драми. Кожна з них має свої ономастичні знахідки, ономастичні осягнення і 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”. 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 урзомайтнюється експресивне наповнення онімів. Гармонія ономастичного простору твору, взірцем якої може слугувати „Лісова пісня”, де узуальне й контекстуальне, онімичні позначення доброго і злого, міфічних істот і людей сполучаються в чудесну симфонію, поєднується поетесою з „алгеброю”. Нами 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 „Кассандри” (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. Ніж не порушуючи дуже вагомому 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 узагальнює вимір сучасних проблем у творах поетеси. Для цього слугує ще один цікавий ономастичний засіб. У більшості драм неукраїнської хронотопії в останній період творчості Лесі Українки застосовує – тільки для одного персонажа жіночої статті 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 онімичні перегуки типу **Троя – Україна** („Кассандра”), **Еллада – Україна** („Оргія”).

У 1907 р. Леся Українка завершує велике драматичне полотно, „одну з найсильніших поетичних драм” [9:19], уподобавши образ героїні грецького епосу **Кассандри** з її трагічною долею, пророцьким обдаруванням-карою, бо ж ніхто не вірить її передбаченню. Її пророцтва лишаються незрозумілими, а вона карається й мучиться і передчуттям біди, і тим, що ніхто не хоче нічим їй зарадити. Драматична поема складається з восьми нерівнозначних частин та епілогу. Дається вступний текст „Діячі”, в якому великий онімний і безіменний шари: 22 поіменовані персонажі та 7 безіменних, не враховуючи тих фонових діючих осіб, які, по суті, творять драматургічне тло і позначені формою множини – **троянці**, **троянки**, **раби**, **рабині**, **вояки троянські** й **еллінські**. У кінці позначається хронотопія і окреслюється топонімічний простір драми: „Діється в часи еллінсько-троянської війни в Трої, в місті Іліоні. Епілог – в Елладі, в столиці Арголіди Мікенах” [12, 4:10]. У цій поемі Леся Українка віддала перевагу „естетичному потенціалові міфу” [9:18]. Вона уникала „непотрібної з її погляду археологічності й причепуреності” [3:557], бо йдеться, зрештою, про міфологічний сюжет як втілення сучасності. В. Жила навіть робить висновок: „Отже, Троя – це Україна, а Кассандра – це Леся Українка” [4:161]. Можливо, ця думка децю категоризована. Я. Поліщук, наприклад, бачить у поемі відображення „передгрозя краху новоєвропейської цивілізації” – одну з провідних тем модернізму на зламі XIX та XX ст. [9:19]. Але, не занурюючись у цю літературознавчу проблему, можемо констатувати, що такий узагальнений підхід дозволив Лесі Українці „порівняно вільно „модернізувати” міф, не спотворюючи самих засад його” [9:19]. Ім’я головної героїні **Кассандри** – з древності усталена форма добре знайомого наймення **Александра**. Грецький поет III ст. до н.е. Лікофрон написав про цю пророчицю поему „Александра”, називаючи її саме так. Леся Українка, зрозуміло, обрала вже твердо пов’язану з цим міфологічним образом форму Кассандра, причому не прийняла здійснену львівським „Літературно-науковим вісником” у першій публікації правку – викреслення одного **с: Касандра** [12, 4:330], як вона не прищепилась і в сучасній українській традиції вжитку цього міфоніма. Лише у ремарках до восьми дій драми і епілогу **Кассандра** – найчастотніше ім’я, зустрічається 43 рази, а в мові персонажів – 77 раз. Крім того, наявні й відонімичні утворення – *Кассандрин покій*, *брати Кассандрині*. Ужито також багато іменникових та займенникових

замінників імені головної героїні. Можемо констатувати, що з „Кассандри”, якщо дивитися на драматичні твори Лесі Українки саме з огляду на нашу тему, на ономастику, починається новий етап у роботі поетеси з власними назвами. Раніше в творах панувала безіменність, тобто апелювання на номінацію. Відтепер же стала панувати спеціально дібрана онімія. Імення – узагальнення типу **лицар, неофіт-раб, раб-гебрей** перестали задовольняти авторку. Серед 22 поіменованих персонажів, включених у список „Діячі”, змінив волею поетеси своє ім’я лише один – „цар лідійський, що сватає Кассандру”. У чернетці він іменується **Протезілай**, а в чистовику – **Ономай** [12, 4:331]. Відповідно до змісту твору вся його онімія є опозитивною, побудованою на контрастах. Є опозитивність групова – протиставлення троянців та еллінів. Якщо врахувати серед поіменованих діючих персонажів тільки тих 16, що міфологічно засвідчені, і десятих згадуваних людей, то в обох таборах виявляється рівно по 13 осіб. Троянці: *Андромаха, Антея, Кассандра, Поліксена; Агенор, Астіанакс, Гектор, Гелен, Дейфоб, Долон, Паріс, Пріам, Троїл*. Елліни: *Гелена, Іфігенія, Клітемнестра, Левкотейя; Агамемнон, Ахіллес, Аякс, Діомед, Егіст, Менелай, Одіссея, Патрокл, Сінон*. Там і там – по 13 осіб, там і там – по 4 жінки і 9 чоловіків. Це випадок чи задум? Вважаємо, що це – прагнення до гармонії в побудові ономастичного простору. Леся Українка ніяких підрахунків, подібних щойно наведеним, не робила. Але розмірковувала над ужитком чи нежитком певних власних назв. І тяжіння до пропорційної опозиції, до стрункості контрасту породило й зазначений кількісний збіг.

У 1907 р., завершивши „Кассандру”, Леся Українка пише невеликий віршований діалог „Айша та Мохаммед”. Розробляючи цей твір, поетеса демонструє справжню віртуозність онімії „гри”, сполучаючи її з характеротворенням і монументальним, як скульптурна група, ліпленням усієї сцени з двома дійовими особами. Ці особи – дуже відомі міфологізовані історичні постаті: засновник ісламу **Мохаммед** та найславетніша з його дружин **Айша**. За іменем цього пророка Аллаха й сама релігія називається інакше магометанством. Серед різновидів дуже варіативного імення пророка Леся Українка обрала найпоширенішу в неспеціальній літературі форму **Мохаммед** і використовує виключно її. У спеціальній нині вживають форму **Мухаммед**. Діалог точиться навколо **Хадіджі**, померлої дружини Мохаммеда, теж визначної в ісламі міфологізованої постаті. Якщо до них долучити ще **Фатіму**, доньку Мохаммеда та Айші, то побачимо три найвидатніші у мусульманстві жіночі образи. Як засвідчують дослідники, що ще на початку ХХст. мулла чи не кожній десятій таджичці чи узбечці давав ім’я Хадіджа, Айша або Фатіма. Але образ (і, відповідно, ім’я) Фатіми в діалозі не з’являється, бо поетеса в доборі онімії (і не тільки в онімії) керується засадою: нічого зайвого – залучається тільки доконечне потрібне. А імена **Айша** (сенси: „живуча”) та **Хадіджа** (сенси: „недоношена, викидень”) ужиті в репліках діалогу по п’ять раз, що і в цьому творі, як ми відзначили у „Кассандрі”, відбиває тяжіння поетеси до онімічної гармонії. Поза тим ім’я Айші як діючої особи двічі з’являється також у ремарках. У репліках же воно уживане тільки в кличному відмінку: **Айшо**: „*Не годиться, Айшо, /так мертвим заздрити*” [12, 4:102]. Видається істотним зазначити, що всі три імені вживані в діалозі з наголосом на передостанньому складі, як то велить арабська норма: „*Я хочу, щоб мене любив Мохаммед!*” [12, 4:100], „*в ній щось було... щось вічне, Айшо...*” [12, 4:106], „*Хадіджа вмерла, / і шкодити тобі нічим не може*” [1, 4:102]. Між тим в українському вжитку панує у вимові східних (ісламських) імен, у тім числі й трьох наявних у діалозі, кінцева акцентуація, що відбиває тюркську норму. Цей акцентологічний нюанс, засвоєний усним, а не книжковим шляхом, засвідчує, гадаємо, що сюжет чи бодай онімія діалогу не обійшлися без спілкування із щирим приятелем поетеси, найвідомішим українським сходознавцем А. Кримським.

28 серпня у Ялті Леся Українка закінчує свою нову монументальну драму в п’яти діях під назвою „Руфін і Прісцилла”. Твір має велику кількість персонажів, поіменованих та

безіменних, які дають широку картину соціальних умов існування віруючих в епоху раннього християнства „в – II в. по Р[ізду] Х[ристовому]” [12, 4:107]. Леся Українка, вказавши цю дату і визначивши місце дії – Рим, підключає тим самим національне до всесвітнього. Драма побудована чітко, причому художній простір, що починає своє розгортання в домівці **Руфіна**, має тенденцію до розширення, а це, в свою чергу, веде до збільшення кількості дійових осіб, отже, збільшується також й іменник твору. Як бачимо, дія поширюється від Руфінової домівки на садок перед домом головного персонажа, переходить у замкнений простір темниці, звідки розтікається справжньою повинню у багатотисячному римському цирку. Та в кінці драми, пройшовши ці метаморфози, звужується, як шагренева шкіра, перед лицем долі – жорстоким покаранням головних героїв дійства. Перед цим трагічним фіналом твору спочатку дійових осіб чотири – **Руфін**, **Прісцилла**, **Нартал** і **Парвус**, але двоє останніх персонажів гинуть (**Нартал** – розірваний звірами, а **Парвуса** „живцем спечуть на дзиглику залізнім”). І в останні хвилини драми лишаються лише двоє – **Руфін** і **Прісцилла** і два вояки, двоє поіменованих і два безіменні персонажі. Римський люд – циркова юрба – це лише тло, безликий стоголосий натовп, що прагне видовищ і крові жертв, які їм байдужі і навіть бридкі. Відбувається і трансформація кола дійових осіб – від чітко окресленої поіменованості і єдиного безіменного персонажа – раба в I дії до збільшення поіменованих персонажів у II, III і IV діях із поступовим збільшенням безіменних персонажів та названих у формах множини. У кінці ж твору відбувається протилежний процес: кількість поіменованих персонажів знову різко звужується, натомість повинню розливається суцільна безіменність – 45 безіменних персонажів і всього 6 поіменованих, тих, хто засуджений на смерть у римському цирку на втіху натовпові, цирковій юрбі. І ці 45 безіменних персонажів тримають дію у напрузі майже весь час. Лише наприкінці твору станеться трагічна загибель спочатку Парвуса, потім Нартала, а ще пізніше – в кінці твору – гинуть обидва головні персонажі – Руфін і Прісцилла. На останніх сторінках драми, по суті, перед нами своєрідний дуалізм персонажів – двоє поіменованих і двоє безіменних-катів. Так, з самого початку драми, навіть ще раніше – від заголовка твору спостерігаємо добре виражену поетесою щільну й неподільну пов’язаність цих імен – **Руфін** і **Прісцилла**. Вони стають на протязі дійства наче одним персонажем, поіменованим словосполученням з цих двох компонентів-імен і зв’язаних сполучником єднальності **і**. Імена головних персонажів і сюжетне розгортання настільки щільно зв’язані, що й їхня трагічна загибель уявляється закономірною – адже вони гинуть разом, в усьому розділивши свою нелегку долю один з одним. Проти них – теж двоє, та наскільки мізерними вони уявляються поетесі – вона навіть не називає їх іменами, вони – лише **два вояки**, два кати, які сліпо виконують вимогу римської юрби у цирку. **Руфін** і **Прісцилла** – імена давні, часів римської античності. Обираючи їх, авторка враховувала і їх милозвучність, і евфонічність їх сполучення. Знала вона, безперечно, і їх прозорий для римлянина зміст: „належний рудому” (лат. rufus „рудий”), „древня” (лат. prisca). Але обрала ці імена, гадаємо, не з огляду на їх етимологічний зміст, а зважаючи на їх фонетичний бік і – це дуже вагомий чинник – на те, що обидва ці імення належать до канонізованих, включених до християнських святців. Тобто історично це такі язичницькі імена, що стали християнськими. Вони і досі вживаються, хоч і рідко, в українському антропоніміконі: **Руфін** і **Прісцилла**, **Прісцилла** [10: 260,263]. М. Олійник акцентує актуальність драми: „Руфін і Прісцилла” – своєрідний епос суспільно-політичного життя кінця XIX ст., втілений в античних образах, на історико-релігійному тлі”, вказуючи на версію, „що прототипами Руфіна і Прісцилли стало добре знайоме Косачам подружжя Ковалевських. Микола Ковалевський не поділяв народницьких поглядів дружини, Марії, яка, зрештою, закінчила життя самогубством на сибірській каторзі” [8:44]. Серед численних діючих та згадуваних осіб драми також належить до

канонізованих – таких, що стали християнськими, імена, якими наділені раб **Аквіла** (з лат. aquila „орел”), суч. укр. **Акіла** [10:256]; один раз згаданий християнин **Пріск** [12, 4:121], з лат. priscus „древній” (звідки і ім’я **Прісцілла**), суч. укр. **Приск** [10:260]; пресвітер **Теофіл**, з грецької мови, сенс – „боголюбивий”, суч. укр. **Феофіл**, рідше **Теофіл** [10:261]; християни-плебеї **Урбан**, з лат. urbanus „міський”, суч. укр. **Урван** і **Урбан** [10:261], **Флегон**, з гр. θλέγω „палати, горіти”, суч. укр. **Флегонт** [10:107], та **Фортунат**, з лат. fortunatus „щасливий”, пор. Ім’я богині успіху **Фортуна**, суч. укр. **Фортунат** [10:107], пор. у тексті драми: „*Ти, Фортуна, / я знаю, простий духом*”, „*Промовить має Фортунат-плебеї*” [12, 4:200, 310]. Знаменно, що всі носії цих імен у драмі Лесі Українки є християнами. Ще три імені, що фігурують у творі (усі – жіночі), належать до католицьких святців, тобто їх носії були канонізовані вже після розділу Східної та Західної церкви. Це – **Рената**, з лат. renata „знову народжена”; римська матрона, яку називає по імені в цирку сусід-комонник, виявляючи тим самим аж надто близьке з нею знайомство: **Аврелія**, від римського родового імені (nomen gentile) Aurelius, утвореного від augeus „золотий”; дружина Кріпіна Секста, імовірно християнка **Сабіна**, яку він „*навмисне оклепає, щоб здихатись*” [12, 4:135], з лат. Sabina „сабінянка”. Пильна увага Лесі Українки до онімів, яка особливо зросла від періоду роботи з „Кассандрою”, дозволила поетесі не тільки адекватно іменувати своїх героїв, а й робити ці іменування впливовим стилістичним і текстотвірним засобом. Персонажі – римляни мають такі давньоримські імена, а рабіня – єгиптянка **Нофретіс**, що лише раз з’явилась у темниці, іменується виразно єгипетським ім’ям. У чернетці вона мала ім’я **Амрітіс**, теж єгипетське [12,4:341].

Порівняно з драмою „Руфін і Прісцілла”, драма про скульптора, що остаточно отримала назву „У пуці”, менша за обсягом, та текст не менше напружений і не менш майстерно побудований. Багаторічна робота поетеси над твором дала видатні результати, а тема, що була такою близькою авторці, тема про творчу особистість та долю талановитої людини у несприятливих обставинах і обмеженому суспільстві, розроблена глибоко й достовірно. І ця достовірність відчувається не лише в подробицях і деталях, в усьому тому, що Леся називає „пахощі епохи”, а й в іменах, в прийомах онімного письма – насиченого контрастами й численними номінаційними асоціатами, що значно розширюють можливості художнього полотна. Тривала робота над твором відбилася й на онімному просторі та його удосконаленні. Неперевершений майстер контрастних опозицій, Леся Українка творить драматичну поему „У пуці” на суцільних протиставленнях. Скульптор **Річард Айрон** – людина творча, талановита, рідкісно обдарована - протистоїть усій громаді пуритан у хащах Нової Англії, протистоїть своїй родині, колишньому другу й одностудію скульптору Джонатану. Уся драма – це протиставлення двох світів: обдарованого й обмеженого, Старого й Нового, протиставлення американських хащ європейським країнам, царині високого мистецтва, – Італії, Голландії, Венеції, де вчився Річард, який тепер живе в сучасній „пуці”. Перше, ближче локальне протиставлення, зазначене вже у вступній ремарці, **Масачузет – Род-Айленд**. Тепер це – назви сусідніх штатів США, з тих перших 13, що в 1788 р. Об’єдналися в Сполучені Штати Америки. Обидва – в Новій Англії, на північному сході США. Називати **Масачузетс** „країною” (калька слова штат), як то трапилося один раз у переліку дійових осіб поеми [12, 5:9], для XVII ст., мабуть, передчасно. А ось уживану поетесою форму назви Масачузет обрано дуже точно. Саме ця форма є старовинним найменням території – прибулі сюди в 1616 р. пуритани так назвали її за йменням індіанського поселення Mass-atshu-et „біля великої гори”. Згодом назву перенесли на саме індіанське плем’я, тому її почали вживати з множинною флексією – s: Massachusetts, укр. Масачузетс. На початку XX ст. форма Масачузетс уже була добре відома. А Леся Українка свідомо обрала її давнішу форму без закінчення множини. Друге, ширше локальне протиставлення, яке подібно до першого, має духовний, а не просторовий сенс, – це **Новий світ і старий світ** [1:15], пор. у тексті: „*я вже давно по Новім світі їжджу, / а до*

старого путь назад чимала” [12, 5:132], також „Чи я ж повірю, / щоб справді ви могли зубити в пуцах / Нової Англії талант ваш?” [12, 5:124]. Новий Світ маніфестується розглянутими топонімами **Масачузет** (згадується 4 рази) та **Род-Айленд** (згадується 14 раз). В обох цих місцях Річардові з його хистом і тягою до служіння мистецтву – з різних причин – однаково погано. Старий світ як місцем високого мистецтва представлений передусім топонімом **Венеція** (12 раз), **Італія** (8 раз), **Голландія** (5 раз). На прохання Деві розповісти „про карнавал / в тім місті на воді... Ну, як то зветься” Річард підказує: „В Венеції” і захоплено розповідає: „Дарицею морей зуть теє місто, / а я б назвав колискою краси” [12, 5:22]. І далі: „Бувало, так і ранок / застане, як дивлюсь на чарівницю, / що люди зуть Венеція” [12, 5:23]. А месер Антоніо закликає Річарда так: „Маестро! / Як другу, як артисту, раджу вам, / прошу і заклинаю вашим хистом: / верніться-бо в Італію!” [12, 5:131]. Зовсім інакше, з досить скептичною повагою звучить ця назва в устах майбутнього бізнесмена Джонса: „ви чоловік тямущий і бувалий, / побачили усякого начиння / по тих Італіях... там лепський крам?” [12, 5:103]. Тут маємо стилістично маркований ужиток оніма в множині – досить рідкісне для Лесі Українки явище. При цьому саме **Венеція** і **Масачузет** – два полноси художнього простору, два онімні центри, які не лише створюють контрастну опозицію, а й стають символами двох періодів життя Річарда Айрона – творчого натхнення в **Італії** під час навчання й теперішнього життя у пуці пуританського невігластва, звідки скульптор вирватись так і не захотів. Так онімні компоненти дуже лаконічно й ненав’язливо творять протилежні точки художнього простору, які так неординарно проявляться у житті головного героя, а дві лексеми фокусують у собі весь драматизм і трагічність долі митця.

Треба сказати, що й дослідники-лесезнавці, особливо за останні 55 років, розглядають Річарда досить по-різному, хоч усі оцінюють його, зрозуміло, дуже позитивно. Можна окреслити таку приблизно динаміку: 1963 р. – „Покинувши ж боротьбу проти сваволі, гніту, духовної темряви, Річард гине як митець” [6:68]; „В поведінці Річарда є дещо від буржуазно-інтелігентського розуміння волі особи” [2:201]; 1971 р. – „для висловлення змісту свого життя він потребує інших людей”, „в особі Річарда і в його виборі вперше в драмі Лесі Українки виявився індивідуальний шлях екзистенціалістичного шукання” [5:202, 205]; 1999 р. – „У драмі „У пуці” Леся Українка чи не найпоспідовніше утверджує ідею служіння краси як найголовніший і священний обов’язок художника, ідею мистецтва для вічності, а не для потреб хліба насущного”, „Проголошує несумісність... самоствердження особистості й служіння громадським інтересам” [1:14, 17]. Для кращого розуміння цього, безперечно, складного героя драматичної поеми (але до того ж ще й ускладненого дослідниками) має прислужитись і ономастика [пор. 88, с.12]. Прізвище **Айрон** звучить різко, гостро, фонетично нагадуючи ймення Тірца. Не менш твердим воно виявляється й семантично. Адже – це вимова англ. iron – ‘залізо, сила; залізний, сильний’ [пор. 1:13]. До речі, його ім’я **Річард** має той же приблизно зміст ‘могутній, сильний, сміливий’. Месер Антоніо називає його італійським еквівалентом цього англійського імення **Рісардо** [12, 5:122], але ім’я це жодного разу не отримує зменшувальних форм – ні англійських (Дік, Дікі, Рік, Рікі), ні українізованих, які застосовуються самим Річардом при іменуванні своєї сестри Крістабелі – **Бела** (8 раз), **Белочка** (5 раз), пор.: „**Бело**, де мій віск?” [12, 5:13], „Не їсться, **Белочко**...” [12, 5:42]. Такий українізований деминутив поетеса вперше вжила в „Руфіні і Прісціллі”. Навіть малий Деві в звертанні до дядька користується повним іменем, хоч якраз тут ужиток гіпокористики був би природним: „Як скажеш, дядьку Річарде?” [12, 5:42]. До речі, одного з членів пуританської громади, цілком дорослого тезку Річарда, Деві в розмові з Річардом називає гіпокористикою: „Я б їх усіх зробив: ... гладкого **Діка**, як співає гімна, наморщившись, мов яблуко печене” [12,5:17]. Незмінність імені Річарда символізує незмінність, твердість переконань носія. Річард – л и ц а р п р а в д и, один з найулюбленіших Лесиних образів митця, правдошукача, правдолюбця, правдоборонця. Ось чому його мовне коло нараховує 21 ужиток лексеми **правда** і лише

один ужиток слова **неправда**, та й цей один раз, по суті, лише підкріплює Річардове правдошування: „*Не гнеться шия перед Годвінсоном, / не може серце стерпіти неправди, хоч би й від матері*” [12, 5:116]. Пастир пуританської громади **Годвінсон**, лютий ворог Річарда, іменується в творі тільки на прізвище, тоді як інші члени громади, як і годиться – за іменем та прізвищем, а ближні люди (скульптор **Джонатан**) – тільки за іменем. Позбавлення імені створює для Годвінсона якесь відчуження, а саме його прізвище (буквальний сенс: ‘син Годвіна’) містить першим компонентом лексему англ. god ‘Бог’, що навряд чи є випадковим. Взагалі, уважне вивчення іменувань персонажів підказує нам, що поетеса була знайома з їх етимологічним сенсом і так чи так враховувала його при доборі іменувань персонажів драматичної поеми „У пуші”. Пор.: **Крістабель** – ‘гарна християнка’, **Едіта** – ‘боротьба за власність’. **Деві** – пестлива форма від David ‘коханий’. **Джоанна** (український відповідник **Іванна**) в поемі частіше іменується замінуванням **Дженні**, пор.: „*Джоанно, годі слинить!*” [12, 5:70], „*мій брат не святав Дженні*” [12, 5:72], і має досить рідкісне прізвище **Кембль**. У кінці ж твору вона – „пані **Томсон**” – „*вдова по Томсоні, колишня Дженні Кембль*” [12, 5:118]. Маючи поважний суспільний статус, вона по суті стала нічим, бо прізвище **Томсон** належить до п’ятірки найпоширеніших в англословному світі. Річард має підстави рішуче підвести ризик: „*Чи пані Томсон, а чи панна Кембль, – / однаково. Не знаю сеї жінки*” [12, 5:118].

На 1909 рік припадають іще два драматичні твори поетеси: 2.П. завершено драматичну поему „На полі крові” і 3.VI. – драматичний етюд „Йоганна, жінка Хусова”. Обидва твори одноактові і присвячені тому історичному періоду, який Леся Українка визначає як „*часи євангельські*” у вступній ремарці до „Йоганни, жінки Хусової”. Та наскільки несхожі ці твори за своїм художнім простором, художніми узагальненнями, онімним простором, хоча обидва змальовують улюблені поетесою екстремальні сюжетні повороти, коли розкривається саме єство персонажів. Драматична поема „На полі крові” – це драматичний діалог двох персонажів. Жанром „драматична поема” був позначений надісланий до „Літературно-наукового вісника” текст, що містив ще трьох персонажів. Потім у листі до редакції Леся Українка знайшла потрібним більше третини того попереднього тексту вилучити „через зміну моєї основної концепції сеї теми” [12, 5:312]. Випали завдяки цьому і три персонажі – Марія з Магдали, Саломея і Сусанна. Залишилось двоє – **прочанин** і **Юда**, тобто залишився діалог між ними. Власне, діалогом поетеса називає свій твір і в цитованому листі, але все ж зберігає позначення *драматична поема*, про що теж ідеться у цьому листі. Діалог у поемі напружений, непримиренно загострений, динамічний. Поетеса будує онімний простір твору в незвичайному напрямі – від суцільної безіменності обох дійових осіб до поступового проявлення імені одного з них. Так, у першій ремарці діють *ч о л о в і к і д і д о к п р о ч а н и н*. Чоловік працює на злиденній нивці, дідок іде повз, зупиняється, щоб напитися води. Прочанин прагне з’ясувати, хто його співбесідник, та процес виявлення справжнього імені тривкий, не одразу відкривається його ім’я – **Юда**. Отже, все побудоване на онімній „грі” у пізнання, і – як наслідок роздумів прочанина з’являється онім – **Юда**. І хоча чоловік прагне будь-що приховати своє ім’я: „*Чи мало є людей з таким іменням?*” [12, 5:140], та поступово розкривається сутність: „*тобі наймення Юда!*”, далі уточнення: „*той Юда сторонський*” і, нарешті, констатація: „*Тепер я бачу добре: ти той Юда, / що вчителя продав*” [12, 5:140-141]. Після цього технічні позначення реплік словом „Чоловік” (їх 17) заступаються вже позначенням „Юда”. Розкривається й суть конфлікту Юди з Мессією, проявляється ненависть зрадника, виявляється й причина цієї ненависті, що крилася в словах Мессії: „*роздай усе, що маєш, бідним і йди за мною*” [12, 5:147]. З цієї точки зору – втрата майна і прагнення будь-що повернути собі власність хоча б ціною зради вчителя – розв’язаний цей діалог, і Юда себе виправдовує, в усьому звинувачуючи свого учителя. Вирішення онімного простору у драматичній поемі „На

полі крові”, таким чином, здійснюється у двох площинах – безіменності й поіменованості, і безіменність прочанина стає певним узагальненням усіх тих, хто засуджує ганебний вчинок хриstopродавця. У поемі цей персонаж один (перший) раз названий у ремарці **дідок-прочанин**, а далі, виключно в ремарках, – **прочанин** (11 разів, без підрахунку технічних позначень мовних партій). За межами ремарок є тільки мотивація цієї назви: „*Ходив оце в Єрусалим на прощу*” [12, 5:136]. У мовленні ж Юди він іменується інакше, переважно першою частиною ініціальної номінації, але з характерним словотвірним нюансом: у ремарці – **дідок**, у Юди – **дід**: „*Що ти знаєш, діду!*”; „*Гей, діду! / Кажу тобі, доволі вже балачок!*” [12, 5:139,155]. Знаменно, що жодного разу поетеса не вживає імені Христа – тільки **Мессія** (тричі) та його замітники – **учитель** (9 раз), **цар голоті**, **пророк**, **промовець**, **єсей чи назорей в одежі білій, з волоссям довгим** та займенниковий дейксис. Та це не затеменно зміст, він проявляється великим топоніміконом, іменами з Біблії, що прямо вказує на Христа, наводяться численні цитації з його проповідей, його звернень до учнів. І хоча все це дуже місткі й лаконічні компоненти художнього тексту, вони дають широку картину діянь Христа та зради його за „тридцять срібняків”. Зазначимо, що власне ім’я Мессії було двічі вжите у вилученій частині тексту в словах Юди: „*Я ж умерти мушу, / коли Ісус воскрес!*”, „*Ісусе! Мессіє! Сине божий! Одійди!*” [12, 5:319, 320]. Взагалі, онімічно істотним фактом є такі кількісні показники: у вилученій частині тексту використано 13 онімів (з них 3 топоніми), що вжиті загалом 50 разів, тоді як в основній, остаточній редакції маємо всього 11 онімів (з них 6 топонімів), що використані 29 раз. Тут явно проявила себе колишня Лесина онімічна ощадність з одночасним посиленням художньої вагомості кожного наявного оніма, з особливою увагою до антропоніма (власне, міфоніма, бо то є біблійний персонаж) **Юда**. Таким чином, онімні компоненти у драматичній поемі „На полі крові”, по суті, стають основними проявниками біблійного сюжету, на їх „трі” будується напружена дія, контрастні протиставлення, самий сенс драматичного твору.

Завершальний період драматургічної творчості Лесі Українки за часовим відрізком невеликий – 1910-1913 роки. Успішно завершилися наполегливі пошуки поетеси в цьому роді літератури, прийшла висока майстерність. І тепер, у ці останні роки поетеса творить справжній каскад шедеврів. Варто лише перелічити їх: „Боярина” (1910), „Лісова пісня” і „Адвокат Мартіан” (1911), „Камінний господар” (1912), „Орфееве чудо” і „Оргія” (1913). Задуми роїлись, а життя – скінчилось. Тому багато перерваних творів, що їх найчастіше називають незавершеними: „[Сапфо]” (1912-1913), „В неділю рано зілля копала...” (1913), „Яка ж дивна, яка ж дивна оця щаслива сторона!...” (1912-1913), „[На передмісті Александрії живе сім’я грецька...]” (1913). У розвиткові української драматургічної ономастики після 1909 р. розпочався новий період, повністю пов’язаний з появою світових шедеврів поетеси – творів 1910-1913 рр. Леся Українка значно поширює онімні прийоми художнього письма. У драматургії майстрині вони перетворюються на художню деталь широкого діапазону дії, широкого спектру нюансів. У драматургії поетеси оніми в творах цього періоду, проймаючи художній текст наскрізними зв’язками, перетворюються у суцільні скріплюючі центри зі своїм „колом дії” навколо того чи іншого персонажа, активно впливаючи на характеротворення образної системи й сюжетну течію. Важливим прийомом у драматургії цього періоду стає онімний перегук у різних частинах тексту, онімна концентрація, перейменування персонажів. Особливо вагомо діють приховані онімні нюанси, у яких проявляється точка зору автора, його концепція персонажів і всього твору в цілому.

Розпочинається цей період у драматургії Лесі Українки роботою над твором „Боярина”. Написана в Гелуані біля Каїра протягом трьох днів – 27, 28, 29 квітня 1910 р., драматична поема належить до маловідомих, а точніше замовчуваних, а за радянської влади тривалий час заборонених через своє антимосковське спрямування, і вважається

більшістю дослідників творчості письменниці не завершеною. Драматична поема „Бояриня” вивчена гірше за інші твори Лесі Українки. М. Драй-Хмара у статті кінця 20-х років, що перевидана в 1991 р., докладно розглянув питання про джерела твору і висунув ряд тез, що визначили перебіг думки наступних дослідників. Пор.: 1) „Оскаржена не раз у тому, що вона цурається українських тем, письменниця виправдала себе, хоча дала твір і не з сучасного, а з історичного життя” [11:50]; 2) „У „Боярині” два мотиви: національної зради (образ Степана) і ностальгії (образ Оксани)” [11:50] і т.ін. Але, здається, розмови про зраду спрощують, примітивізують задум Лесі Українки. Слова Степана „*кто кров із ран теряв, а ми із серця*” [13:62] не схожі на слова зрадника. Пор. і висновок Оксани: „*Борцем не вдався ти, та після бою / подоланим подати пільгу зможеши, / як ти не раз давав...*” [13:92]. Суб’єктивно Степан не зраджує Україну, він її любить. Але йде на компроміс з власною совістю, перед царем – гнеться, навіть ладен тропака потанцювати. Пор. і ономастичне: „*Я повинен / холопом Стьопкою себе вживати*” [13:61]. Йдеться про зародження отого малоросійства, комплексу меншовартості, який у XIX-XX ст. став поширюватися як чума. Леся Українка психологічно достовірно змалювала в образі Степана початки цієї біди, що об’єктивно стала зрадою, стала чимось більшим, страшнішим за зраду. Це знаходить у поемі своє ономастичне вираження і ономастичне закріплення. „Бояриня” побудована на опозиції, ключові центри якої становлять дві тополексеми: **Москва** (ужито 18 раз) – **Україна** (ужито 26 раз). По суті, опозиція проймає усі художні рівні поеми, а ономастичний простір активно бере участь у її творенні, і ключові тополексеми, очолюючи цілий комплекс онімів, що належать до них і поглиблюють їхню гру, лише стають певною „вершиною”, утворюючи онімний пік контрастів. Топонім **Україна** у творі виступає в двох фонетичних варіантах: **Вкраїна** (16 раз, тільки після голосного) й **Україна** (10 раз, переважно після приголосного, але тричі: **на Україні**, після голосного в усталеній конструкції) і оповитій любов’ю мовців: „*Втікаймо на Вкраїну!*” [13:77], „*Ти одживеши на Вкраїні*” [13:87], „*Добраніч, сонечко! Йдеши на захід... / Ти бачиши Україну – привітай!*” [13:92]. Онім **Україна** має в творі топонімічне підкріплення у вигляді назв **Київ** (5 раз) та **Чигирин** (двічі). Перше місто з’являється як духовний і культурний центр України, а друге – як столиця Правобережжя, резиденція гетьмана Петра Дорошенка. Назва **Москва** у поемі найчастіше означає місто, але вживається і в ширшому значенні ‘держава’: „*подавши слово за Москву*” [13:35], „*Не задля соболев, не для казни / подався на Москву небіжчик батько!*” [13:36]. Це значення як фонове стоїть і за іншими, суто ойконімічними вжитками назви **Москва**, яка виповнюється в тексті більш чи менш виразними негативними конотаціями: „*Ой, чоловіче!.. / Та й осоружна ж ся мені Москва!*” [13:69]. Як нам здається, онімні компоненти **Москва** – **Україна** в даному творі стають визначальними, к л ю ч о в и м и онімними віхами, що тримають на собі і внутрішню сюжетну течію, і самий сюжет твору. Це ті дві лексеми, які становлять „кістяк” драматичної поеми, відштовхуючись від чого, поетеса будує „Бояриню”.

Зазначена опозиція посилюється й антропонімічними протиставленнями. Боярин-українець **Степан**, що постає в першій дії як „*молодий парубок у московському боярському вбранні, хоча з обличчя йому видко одразу, що він не москаль*” [13:30], має ім’я, форма якого в українській та російській мові залишається тотожною. Власне, тут з’являються в російській мові незначні орфоепічні відмінності, але ними можна знехтувати. Інша річ – ім’я **Оксани**. Ні в часи Лесі Українки, ні, тим паче, в часи Петра Дорошенка, його в російській мові не було. Це тепер воно там є, запозичившись з української мови і досі сприймаючись саме як українське. От і виникає в „Боярині” проблема антропонімічної відповідності. Ось фрагмент розмови Оксани з Ганною: „*А як по-їхньому Оксана буде?*” – „*Аксинья чи Аксюша?*” – „*Щось негарно. / Оксана мовби краще. Ти, Ганнусю, мене таки Оксаною зови?*” – „*Як хочеш, так і зватиму, сестричко*” [13:55]. Проблема українсько-російської антропонімічної відповідності, завжди з експліцитними чи імпліцитними

оцінками – українське хороше (бо своє), а російське погане (бо чуже) – обговорюється і щодо інших імен. Зокрема це стосується **Ганни**, сестри Степана, що вже давно перебуває в Москві і набралася московських побутових та мовних звичаїв. Вона говорить Оксані: „Мене ж матуся тільки та Степан / зовуть іще **Ганнусяю**” [13:54]. До цієї інформації слід долучити, зрозуміло, і Оксану: у тексті драми відбито (три рази) саме її ужиток цієї пестливої форми: „Насіння я лузати не люблю, / так як **Ганнуся**”, „Давай утнем санюсарієвки, **Ганнусяю!**” [13:75,82]. У мові матері Степана зустрічаємо лише похідний прикметник: „Либонь, се хтось наврочив на весілі / **Ганнусинім**” [13:84]. Оксана ж уживає і форму з вищим ступенем пестливості: „Ти ще мене, **Ганнушенько**, не знаєш, / а може, ж я лиха...” [13:55].

Найвидатніший твір Лесі Українки, вершина її поетичної майстерності, її найбільший шедевр, „Лісова пісня” завершена на Кавказі 25 липня 1911 року і написана протягом 10-12 днів. Важка хвороба не раз чатувала на поетесу. Під час одного такого ускладнення Леся пише свою перлину, ‘цвіт душі’, драму-феєрію і щиро зізнається матері пізніше, 2 січня 1912 року: „Лісову пісню” я потім так відхорувала, що боялася повороту зимової історії, інші речі менших нападів коштували, але жодна не минула дарма, – уже нехай ніхто не скаже, що я „ні горівши, ні болівши” здобуваю собі „лаври”, бо такі в буквальному значенні горю й болію кожнісінький раз. Та ще, як навмисне, – ледве зберуся до якоїсь спокійнішої роботи, так і „накоть” на мене яка-небудь непереможна деспотична мрія, мучить по ночах, просто п’є кров мою, далєбі. Я часом аж боюсь цього – що се за манія така?..” [12, 12:380]. У „Лісовій пісні” Леся Українка виразила свій народ, його ментальність, його поетичну душу. Фольклор і рідна місцевість з раннього дитинства полонили письменницю, вона збирала і твори декоративного мистецтва, і волинські мелодії для композитора М. В. Лисенка, і разом з чоловіком К. Квіткою записувала й публікувала народні пісні з нотами –вийшло кілька таких видань, починаючи з першого у 1902 р. Конфлікти „Лісової пісні” – це протиставлення носіїв здорового, природного начала, що міститься в казково-фольклорних персонажах лісових істот, і людей з їх духовною обмеженістю, ницістю, прагматизмом, облудністю. Деякі дослідники вважають, що такий конфлікт був відповіддю поетеси на навальний наступ духовної реакції з її проповіддю власного благополуччя у своєму обмеженому болітці, з оспівуванням примітивізму й самозаспокоєння. Інша річ, що художні образи, змалювання демонологічних істот – авторські. Леся Українка створила по суті авторський міф про Мавку. У Лесиної Мавки нутроців не видно, хлопців вона не заманює і не залоскочує до смерті. У народних повір’ях мавки – високого росту, обличчя мають кругле, а довге волосся опускають на плечі і прикрашають квітами. Одяг їхній тонкий, прозорий, падаючи недбало вздовж тіла. Їхніх бистрих очей не гріє людська душа. У Лесі Українки – це символ прекрасної мрії, поезії, краси, це романтичний образ. Міфологічна **мавка** сприймається нині всіма на фоні „Лісової пісні” Лесі Українки як щось хороше, поетичне – і вже немає ніякого значення, що етимологічно цей демонізм сходиться до досить неприємного сенсу ‘мрець, труп’. А що назва лісової русалки **мавка** походить від праслов’янського слова **навь** ‘мрець’ – то твердо встановлена лінгвістична істина. Леся Українка зробила загальну назву **мавка** власною – **Мавка** і, спираючись на українські народні легенди, її опоетизувала. Різні форми і різні напрямки поетизації одержали і всі інші включені в „Лісову пісню” демонічні істоти. Оскільки сенс їх назв належить загалом до з’ясованих (передусім у спеціальній праці Й. О. Дзензелівського), зупинимось лише на деяких дискусійних моментах і на специфіці їх авторської поетизації у тексті драми. Леся Українка оперує в „Лісовій пісні” фігурами нижчої демонології, тобто такими міфологічними поняттями, що існують у множині. І мавок, і русалок, і водяників, за народним повір’ям, є багато. Їх назви – то позначення виду, породи демонічної істоти. Отже, ці назви – загальні. Поетеса робить їх власними, виводячи в своїй драмі одного конкретного, індивідуалізованого представника цих істот чи одну конкретну їх групу

(Потерчата, Злидні). У ряді випадків (але не в усіх випадках) при власній назві існують фонові згадки про множинний чи апелятивний статус даних міфологем. Пор.: „Я – *Мавка лісова*”, „*Мавко! Ти з мене душу виїмеш!*” [12, 5:216, 225] – „*Не бійся, то Русалка. / Ми подруги, - вона нас не зачепить*”, „*Русалко! Ти ніколи не кохала...*” [12, 5:233, 263], „*Мавка...з жахом дивиться на Мару*” [12, 5:268] – „*Се що за мара?*” [12, 5:228]: у першому випадкові, при написанні ймення **Мара** з великої літери йдеться про конкретного демона, точніше божество смерті, пор. апофонічні форми **морити, мерти, смерть** та інше ім'я цього божества **Марена**, а в другому, при написанні **мара** з малої літери; мовиться про чіткіше не окреслений привид, примару, нечисту силу; **Мара** є прикладом вищого слов'янського божества, що зазнало семантичної девальвації і перейшло у нижчу демонологію: „*Вже тут навколо хати й Злидні ходять*” [12, 5:274]; при виділенні з групи: „*Один Злидень кидається їй на груди*” [12, 5:275] – „*бодай так вас самих посіли злидні*”, „*Та вже ж ви повиносили всі злидні*” [12, 5:277, 288]: лексема **злидні** є древнім сполученням прикметника **злий** та іменника **день** у множині, тобто це сполучення початково означало ‘погані дні, поганий час’, далі ‘бідність’, а потім зазнало персоніфікації, тобто – міфологізації, яка, можливо, народилася з фразеологізмів-проклять на зразок *бодай злидні побили (обсіли, посіли)*; „*Дитинчата-Потерчата, / засвітите каганчата!*”, „*Русалка в очереті зорить за Потерчатами, що миготять бігунями, спалахують, блимають, стуються, перебігають*” [12, 5:237, 239]; при виділенні одного з двох Потерчат у технічних позначеннях реплік: **Перше Потерча, Друге Потерча** [12, 5:237] – „*і бідним сиротяттам-потерчаттам каганчики водою заливає*” [12, 5:206]: в останньому випадкові йдеться про всіх потерчат, а не лишень тих двох, що є персонажами твору, тому назва тут уже загальна, а не власна.

Демонічні персонажі „Лісової пісні” належать переважно до нижчого рівня міфології, ієрархічно – п'ятого. Вищих рівнів сягають лише **Доля** – третього та **Мара**. А міжрівнева взаємодія просякає всю систему слов'янської міфології. Це активно використала Леся Українка з художньою, зображальною метою. У діях та розмовах демонічних істот драми з'являються фігури вищого, четвертого міфологічного рівня, де зосереджені повелителі, провідники цих істот – Лісовий цар, Водяний цар, Морський цар (він же – Чудодюдо) та ін. За уявленнями про ієрархічну структуру слов'янської міфології нижче демонологічного рівня, вже на шостому рівні знаходиться людина в її міфологізованій іпостасі, тобто людина з набутими чи вродженими надприродними властивостями та знаннями. Фактично такими є всі четверо людей, що стали персонажами „Лісової пісні”. **Дядько Лев** настільки знає демонічний світ, що може поборотися з Водяником, бути в приязні з Лісовиком, який заявляє: „*він нам приятель*” і ще „*я на бороду заклявся, / що дядько Лев і вся його рідня / повік безпечні будуть в сьому лісі*” [12, 5:212-213]. **Лукаш** кохається з Мавкою – істотою демонічною. А коли він справдив – такі сумні слова Мавки: „*не можеш ти / своїм життям до себе дорівнятись*” [12, 5:250], то йому з волі Лісовика і вовкулаком довелось побувати... Слова **Килини** „*А щоб ти стояла у чуді та в диві!*” [12, 5:279] виявилися настільки сильним закляттям, що перетворили Мавку на вербу. **Килину** Лукаш прямо називає **чаклункою**: „*Кажси, чаклунко, що то за верба?*” [12, 5:287], а мати Лукашева, що спочатку іменувала свою майбутню невістку як рідну дитину – **Килинко**, потім різко змінила тональність: „*Килино! Гей, Килино! Ну, та й спить же! / Бодай повік заснула... Встань! А встань, / бодай ти вже не встала!*” [12, 5:276] і зрештою знайшла дефініцію: „*О, що ж я набідилась / з отою відьмою!*” [12, 5:283]. Втім, Килина цю дефініцію негайно їй повертає: „*Уже таких відьом, / таких нехлой, як ти, світ не видав!*” [12, 5:283-284].

28 березня 1913 року Леся Українка закінчила драматичну поему „Оргія”. Головний герой – корінфський співець Антей, що лишається вірним своєму поневоленому народу, своєму мистецтву. Римляни-поневолювачі прагнуть загарбати все, заволідати величезними художніми цінностями давньої Еллади. В оселю Антея одне

за одним приходять нещастя – зрада улюбленого учня, відступництво друга, дружини Неріси – усі перекинулись до завойовників. Лишається непохитним один Антей. „Оргія” свідчить про незгасний інтерес поетеси до минувшини у її суголосності з пекучими проблемами сучасності. В. Жила написав про „Кассандру” Лесі Українки: „Отже, Троя – це Україна”. Дійсно, історія стародавньої Греції була лише тим благодатним матеріалом, на основі якого Леся Українка дала художньо-узагальнену картину життя власної уярмленої вітчизни. Пор. хоч би таке – Хілон: „Ну, все ж тепер латинське...” – Антей: „...Як? Я, і ти, і наша рідна мова / латинськими вже стали?” [12, 6:167]; „Кого ми на собі / з безодні варватства на гору несли? / Чи ж не лягли ми каменем наріжним / до мавзолею нашим переможцям?” [12, 6:190]. Боротьба за збереження національної самобутності, національної ментальності проходить через усю драматичну поему, і тут одверті українські аллюзії – на кожному кроці. З ономастичного погляду показовою є опозиція варіативних назв **Еллада** – **Греція** (аллюзія: **Україна** – **Малоросія**). Назву **Еллада** уживають виключно елліни, а **Греція** – виключно римляни. Те ж стосується й похідних утворень. Пор.: 1) Антей: „Діди приймали / вінці свої з рук **матері Еллади**”; „Всі боги **Еллади** / мені воліли викупити з неволі / малу дитину **еллінського роду**”; „відколи безславна / сама **Еллада** – **елліни** повинні / жаждою слави в серці заглушити”; „Викинь з думки / **Елладу**, що, мов Андромеда, скута, / покинута потворі на поталу”; Неріса: „Він повертає / чималу частку нам назад в **Елладу**” [12, 6:170,188, 191, 193]; 2) Меценат: „Пам’ятай же, / що Рим ходив у **Грецію** до школи”; „Якби так Рим на **Грецію** розсердивсь / і відитовхнув, та закричала б „гину!”; прокуратор: „А **Греція** в своїй преславній школі / навчила Рим лиші бабських теревенів” [12, 6:202, 204, 202]; похідні, теж у мові римлян: прокуратор: „гартованої міцно мови, / єдиної, всесвітньої, як наша, / не мали **греки** зроду”; „Оце ж і плід від **грецької** науки” і навіть так: „У **гречуків** отих усі герої” [12, 6:202, 203, 201]. У цю опозицію влітається не менш експресивне протиставлення **Римові**. Римляни згадують назву **Греція** лише в зіставленні з Римом. Греки, передусім Антей, це зіставлення, але з діаметрально протилежною кваліфікацією, теж проводять: Антей: „Яких стівців скуповує наш **Рим!** / Зовсім уже пішла в старці **Еллада**”; Неріса: „Тепер в **Елладі** той лиші має славу, / кого похвалить **Рим**” [12, 6:195, 194]. Підступний Меценат хоче зняти це протиставлення, уживши навіть імення **Еллада**, а не **Греція** (це єдиний випадок у творі, коли римлянин використовує назву **Еллада**, що лише акцентує його лицемірство): „Ти уяви, що в сьому домі / шлюб відбувається **Еллади** з **Римом**” [12,6:215]. Опозиція власних назв ще більшою мірою проявляється в антропонімії. Можна твердити, що опозитивність стала головною засадою побудови ономастичного простору „Оргії”. Імена, які поза сюжетом сприймаються як нейтральні, у сюжетному протиставленні набувають властивостей імен-контрастів, імен-опозицій, посилюючи контрастну побудову всього твору. Ця контрастність прослідковується в „Оргії” на всіх іменах, які групуються за будь-яким сюжетним протистоянням. Пор. хоч би опозицію **Неріса** – **Евфрозіна** у мові Герміони: „Се не докори, сину, тільки правда. / Чи ти ж не дав на викуп за Нерісу / всю спадщину по батьку й добру / пайку свого зарібку? /.../ На викуп за Нерісу ми стяглися / але на посаг нашій Евфрозіні / навряд чи стягнемось. А чим же доля / старої дівки краща, ніж рабині? /.../ Неріса все причепуриться якось, / а Евфрозіні то немає й стрічки” [12, 6:169-170]. Але провідна антропонімічна опозиція твору **Антей** – **Меценат**. Вона має й генетичну, кореневу узаasadненість. Про **Мецената** прямо сказано у вступному переліку „Діячі”, що це „багатий, значний римлянин, нащадок відомого **Мецената**” [12, 6:163], а у вступній ремарці до другої дії уточнено, що це нащадок „того славетного **Мецената**, що жив за **Августа**” [12, 6:199]. Отой славетній Гай Цільній Меценат (помер 8 р. до н.е.) матеріально підтримував митців, зокрема постів Вергілія та Горация, скеровуючи їх на прославлення Августа. Його ім’я стало загальною назвою багатого покровителя мистецтв, і митці в Україні, як і в усюму світі, досі шукають меценатів. Імена **Антей** і **Меценат** є найчастішими онімами „Оргії”, уживаючись там по 50 раз (знов симетрія) і знаходячись у відвертій опозиції: „Вибачай,

Антею! .../ Ти вільний зоставатися чи ні. / Але й твоя жона так само вільна, / поки вона в гостині в Меценаті [12, 6:211]. Коли учень Антея Хілон прийшов сказати що залишає його: „я вступлю до школи.../.../ До тої, що врядив тут *Меценат*”, Антей реагує украй негативно: „не знаю, що ти там придбаєш, / крім помилок” [12, 6:166-167]. А коли Хілон, говорячи про свої ліпші перспективи в тій школі, заявляє: „я й тепер, ще учнем, / вступити можу в хор панегірістів / самого *Меценаті*”, обуренню Антея немає меж: „Ти? Ти вступиш / у хор панегірістів? В тую зграю / запроданців, злочинців проти хисту?” [12, 6:168]. А скульпторові Федону, що теж подався до Мецената, Антей кидає: „Йди служи своєму *Меценату*, / забудь краси великі заповіти” [12, 6:191].

Висновки. 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 (у значно меншій мірі) мусульманська теонімія, і українська демонологія, а найбільшою мірою – антична міфологія знайшли в драмах Лесі Українки дуже 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.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Агеєва В. Митець і пуца // Слово і час. – 1999. – №8. – С. 11–18.
2. Бабишкін О. Драматургія Лесі Українки. – Київ: Держвидав образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1963. – 405 с.
3. Білецький О. І. Антична драма Лесі Українки („Кассандра”) // О. Білецький. Збір. праць: у 5 т. – Київ: Наук. думка, 1965. – Т. 2 – С. 543–564.
4. Жила В. Пророчий дар безсилої жінки (Драматична поема Лесі Українки „Кассандра”) // Леся Українка. 1871-1971. Збірник праць на 100-річчя поетки. – Філадельфія, 1971. – С. 145–162.
5. Залеська-Онишкевич Л. Справа вибору в Річардовім екзистенціалістичнім шуканні в творі Лесі Українки „У пуці” // Леся Українка. 1871-1971. Збірник праць на 100-річчя поетки. – Філадельфія, 1971. – С. 199–205.
6. Каспрук А. А. Леся Українка. Літературний портрет. – Київ: Держлітвидав, 1963. – 114 с.
7. Костенко Л. В. Поет, що ішов сходами гігантів // Леся Українка. Драматичні твори. – Київ: Дніпро, 1989. – С. 5–58.
8. Олійник М. Палали кров’ю дикі рожі: Життєва драма Лесі Українки // Рідна мова. – 1996. – №2. – С. 35–46.
9. Поліщук Я. Відлуння античного міфу загибелі („Кассандра” Лесі Українки) // Слово і час. – 1999. – №8. – С. 18–27.
10. Скрипник Л. Г., Дзятківська Н. П. Власні імена людей: словник-довідник. – Київ: Наук. думка, 1996. – 335 с.
11. Степанішин Б. Драма Лесі Українки „Бояриня” // Дивослово. – 1998. – №2. – С. 50.
12. Українка Леся. Зібрання творів: у 12 т. – Київ: Наук. думка, 1975-1979. – Т. 1–12.
13. Українка Леся. Бояриня. Драматична поема. – Київ: Молодь, 1991. – 94 с.

REFERENCES:

1. Agejeva V. Mytec' i pushha // Slovo i chas. – 1999. – №8. – S. 11–18.
2. Babyshkin O. Dramaturgija Lesi Ukraï'nyky. – Kyi'v: Derzhvydav obrazotvorchoho mystectva i muzychnoi' literatury, 1963. – 405 s.
3. Bilec'kyj O. I. Antychna drama Lesi Ukraï'nyky („Kassandra”) // O.I.Bilec'kyj. Zibr. prac': u 5 t. – Kyi'v: Nauk. dumka, 1965. – T. 2 – S. 543–564.
4. Zhyla V. Prorochyj dar bezsyloi' zhinky (Dramatychna poema Lesi Ukraï'nyky „Kassandra”) // Lesja Ukraï'nka. 1871-1971. Zbirnyk prac' na 100-richchja poetky. – Filadel'fija, 1971. – S. 145–162.
5. Zales'ka-Onyshkevych L. Sprava vyboru v Richardovim ekzzystencialistychnim shukanni v tvori Lesi Ukraï'nyky „U pushhi” // Lesja Ukraï'nka. 1871-1971. Zbirnyk prac' na 100-richchja poetky. – Filadel'fija, 1971. – S. 199–205.
6. Kaspruk A. A. Lesja Ukraï'nka. Literaturnyj portret. – Kyi'v: Derzhlitvydav, 1963. – 114 s.
7. Kostenko L. V. Poet, shho ishov shodamy gigantiv // Lesja Ukraï'nka. Dramatychni tvory. – Kyi'v: Dnipro, 1989. – S. 5–58.
8. Olijnyk M. Palaly krov'ju dyki rozhi: Zhyttjeva drama Lesi Ukraï'nyky // Ridna mova. – 1996. – №2. – S. 35–46.
9. Polishhuk Ja. Vidlunnja antychnogo mifu zagybeli („Kassandra” Lesi Ukraï'nyky) // Slovo i chas. – 1999. – №8. – S. 18–27.
10. Skrypnyk L. G., Dzjatkivs'ka N. P. Vlasni imena ljudej: slovnyk-dovidnyk. – Kyi'v: Nauk. dumka, 1996. – 335 s.
11. Stepanyshyn B. Drama Lesi Ukraï'nyky „Bojarynja” // Dyvoslovo. – 1998. – №2. – S. 50.
12. Ukraï'nka Lesja. Zibrannja tvoriv: u 12 t. – Kyi'v: Nauk.dumka, 1975-1979. – T. 1–12.
13. Ukraï'nka Lesja. Bojarynja. Dramatychna poema. – Kyi'v: Molod', 1991. – 94 s.

THE VICTORY OF ONYMARY NOMINATIONS IN DRAMATIC WORKS OF LESYA UKRAINKA

Tetyana Krupenova

PhD (Philology), Associate Professor,

Ukrainian philology and methods of teaching professional disciplines,

South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky

The article analyzes the peculiarities of the functioning and the stylistic role of onyms in Lesya Ukraï'nka's dramatic works, their role in the construction of an artistic work is highlighted. Avoiding own names at the beginning of her dramatic works, Lesya Ukraï'nka has developed a system of perfect use of appellate nominations. She did not abandon this system after the victory of onymic nominations in her dramatic works: compare **the prefect** and **the prosecutor** even in the last completed drama "Orgy". The lack of naming on the background of solid onymic nomination becomes an effective artistic method. In "The Forest Song", all characters are endowed with their own names (**Lukash**, **Uncle Lev**) or names that acquire the status of own names within the work (**Maug**, **Mermaid**), and Lukash's mother - just mother, without her own name: her behavior does not deserve it. Lesya Ukraï'nka at all does not use the leverage of supreme rulers of those countries and the times where action takes place, never names rulers of churches, bishops, who are the characters or mentioned people in several works. This technique helps the generalization of the work, once again working on the artistic whole. Interposed with onyms, appellate nominations left into the shadows, but they were not seized by the writer from the arsenal of her expressive means. The author used proper nouns very economically in the beginning, even tending to avoid them, but finally she discovered the powerful expressive abilities of onyms and since 1907 she commenced to employ them widely. No concocted proper nouns can be discovered in Lesya Ukraï'nka'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 skillful introduction of them into the context fill each onym with significant information and high expressiveness. It is achieved by the phonetic form of onyms, their etymology, diversity and associative character.

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