

УДК 413.13.8–2

**ІМ'Я – ЯК СЕМАНТИЧНИЙ ЖЕСТ У СИМВОЛІСТСЬКІЙ
ДРАМАТУРГІЇ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ**

Евеліна Босва

*ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К.Д.Ушинського»,
кафедра української та зарубіжної літератур,
вул. Старопортофранківська 26, 65020 Одеса, Україна
тел.: (048)7234098*

Статтю присвячено розгляду стилістично-виражальних можливостей онімів в символістському драматургічному просторі О. Олеся. Висвітлено своєрідність взаємодії онімів та безонімних номінацій у художньому тексті як засобу характеротворення, продемонстровано роль іменувань персонажів у розкритті авторського задуму. Здійснено аналіз онімної творчості О. Олеся у контексті західноєвропейської драматургії митців-символістів. Доведено, що різноманітні прийоми номінацій персонажів у художньому дискурсі Олександра Олеся є найвагомим складником письменницького ідіостилу. Зазначено, що основою символічних драм письменника були такі проблеми: відчуженість людини від суспільства, природи і світу; безпомічність перед глобальними проблемами; безпорадність будь-яких пошуків.

Ключові слова: художній текст, онімний простір, імена персонажів, безонімні номінації, символістська драматургія.

Драматургія Олександра Олеся – це цілий світ, своя дивовижна модель Всесвіту, своє світобачення й світорозуміння. Модерн та пошуки новітніх шляхів у драматургії призводять до значних особливостей онімного плану, узгоджуючись із символічними законами письма. Так народжується новітня драма – символічна, яка ні в чому не поступається західноєвропейським канонам. Неповторність творчості Олександра Олеся визначається найрізноманітнішими творчими знахідками й проявами на різних рівнях художнього тексту (ХТ), і особливу роль у розкритті основного смислового спрямування твору, семантики тексту відіграють номінації персонажів. Даний аспект досі залишається **актуальним** в ономастичних дослідженнях, адже комплексний аналіз системи номінацій ХТ сприяє глибинному розумінню його художньо-образної структури, ідейного задуму, дозволяє говорити про стійкі тенденції та особливості стилістики номінацій.

Ономастичний матеріал митця в межах художнього твору набуває естетичної значущості та бере участь у вираженні образного змісту. Як зазначають дослідники, «розумінню специфіки творчості того чи іншого письменника в значній мірі сприяє вивчення онімного простору його творів, який є невід'ємним елементом структури художнього тексту» [3, с.2].

Метою цієї роботи є спроба розкрити образно-стилістичний потенціал онімів письма у символістських драматичних етюдах О. Олеся, які були діаметрально протиставлені побутово-етнографічному театрові в Україні, що, безперечно, було явищем новаторським.

Як відомо, структура і склад онімного простору становлять одну із структурних прикмет ідіостилу письменника. Дослідженню ономастичного простору літературних творів присвячені роботи Л.І. Андреевої, Л.О. Белея, Л.П. Волкової, С.І. Зініна, В.М. Калінкіна, Ю.О. Карпенка, Л.І. Колоколової, Г.П. Лукаш, Л.Т. Масенко, Т.В. Немировської, Є.С. Отіна та ін.

Предметом даного дослідження стали оніми, представлені у символістській драматургії Олександра Олеся, що розпочалась у 1908 році з

етюду «По дорозі в Казку» і становить солідну частину його творчості (12 творів) для театру. У драматургічній творчості Олеся «українська література зробила сміливий прорив до освоєння нових ідейно-естетичних горизонтів», – вважає дослідниця О. Олійник [5, с.19]. Художні здобутки драматурга на терені естетики символізму, безумовно, відіграли значну роль у подальшому розвитку української драми.

Зазначимо, що символіка й метафоричність символістської драматургії О. Олеся нероздільними зв'язками пов'язані з онімним тлом його п'єс і становлять вкупі з ним неподільну єдність, що, безперечно, створює певні труднощі під час дослідження його онімного простору, але й безмежно розширює художню палітру митця, робить її більш гнучкою й багатобарвною, дозволяє сполучати начебто не сполучуване – онім і безімнену названість, ім'я й займенникові дейксиси, численні символи, якими поет-драматург так віртуозно оперує в своїх драматичних полотнах і театральних мініатюрах, вивершених у нових, небачених на той час символістських тонах єдиного європейського літературного процесу, що почасти ріднить його драматургію з творчістю І. Ібсена, М. Метерлінка, Г. Гауптмана. Модернізм драматургії О. Олеся, що «якнайщільніше з'єднаний з його лірикою» [6, с.65], з його орієнтацією на західноєвропейські здобутки, не був лише наслідуванням, адже визнаний на той час поет широко звертається до міфології й національного фольклору, які поєднуються в його драматичних етюдах в оригінальний сплав, у своєрідне трактування традиційних сюжетів і тем. На нашу думку, в символістському драматичному просторі О. Олеся власну назву необхідно розглядати як категорію, суть якої полягає у поєднанні властивостей максимально абстрагованого з максимально конкретним.

Казковий світ Олександра Олеся простежується протягом усього його творчого життя, починаючись з поезій, спалахнувши справжнім феєрверком, у драматичному етюді «По дорозі в Казку», триваючи в багатьох драматичних творах різних років і сюжетів – «Трагедія серця», «Тихого вечора», «Танець життя», «При світлі ватри», «Меценати і богема». Безперечно, найбільше навантаження падає на символістську драматургію митця і особливо на етюд «По дорозі в Казку», де вживано онімізацію, до якої, до речі, митець тяжіє і в поетичній творчості, онімізуючи і *Вітер*, і *Весну* [4, с.184; с.187], і *Майбутнє* [4, с.234], і *Волю* [4, с.266] тощо. Вживає драматург і символіку *Правди – Неправди* (з онімізацією й без неї) в низці драматичних творів – «По дорозі в Казку» [4, с.8; с.15; с.17; с.20], «При світлі ватри» [4, с.119], «Земля обітована» [4, с.143], «Ніч на полонині» [4, с.224], «Меценати і богема» [4, с.286; с.288], також вдаючись до концентрації й повторів з різним семантичним наповненням і різними текстовими завданнями позитивного й негативного плану.

Символізм у творчості Олександра Олеся найвиразніше виявився в його драматичних творах. Символістська драматургія Олеся тематично поділяється на дві частини. У драмах першої групи сюжет побудований на перипетіях кохання чи спокутування. До цієї групи належить переважна більшість його п'єс – «Над Дніпром», «Трагедія серця», «Тихого вечора», «Осінь», «На свій шлях», «При світлі ватри», «Ніч на полонині». Друга група – це п'єси, присвячені суто філософським проблемам – таким, як розкриття сутності особи та визначення її місця в суспільстві й історії, визначення цінності життя та його найзагальніших сутнісних рис. Таких творів, власне, три – «По дорозі в Казку», «Золота нитка» й «Танець життя».

Першу групу можна поділити на дві менші, які різняться за стильовими ознаками. До першої підгрупи відносимо дві драматичні поеми – «Над Дніпром» і «Ніч на полонині». Обидві ці драми характеризуються передусім тісним

переплетенням стильових ознак романтизму й символізму. Побудовані вони за принципом міфологічного сприйняття дійсності та з використанням символічних образів-метафор, надприродні сили тут співіснують з реалістичними персонажами. Драматург залучає фольклорну образність і поетику в модерну сферу світовідчуження, де конфлікт «кохання – зрада» розв'язується ірраціональним способом.

Друга підгрупа – це драматичні етюди, написані в стилі більш чи менш наближеному до 'метерлінківського' символізму: «Трагедія серця», «Тихого вечора», «На свій шлях», «При світлі ватри», «Осінь». Це низка глибоко інтимних п'єс, можливо, навіть багато в чому автобіографічних. Для них характерні знеособлені персонажі та позачасове сприйняття дійсності. Головним їх мотивом є неадекватність почуттєвої сфери людини та реальної дійсності, що зумовлена невідворотною долею, неможливістю чистого, великого кохання в шлюбі, суперечність між коханням та вольовими початками особистості, між коханням та легендою, між мрією та дійсністю.

Ці твори мають різні жанрові форми: драматичні поеми («Тихого вечора» і «Трагедія серця») та прозові етюди («На свій шлях», «При світлі ватри», «Осінь»). Пептичній формі надається перевага при інтимній сфері вияву почуттів, прозові етюди більш загальні, з філософським ухилом. Модель світу в Олеся однозначно трагедійна. Хай би як розв'язувався конфлікт, – перевагою емоційних чи вольових, раціональних якостей, а чи вимогами необхідності (реальної дійсності), – висновок залишається однозначним: для щастя в теперішньому не лишається місця. Майбутнє ж іде або в переріз з почуттям («На свій шлях», «Трагедія серця»), або постає невідомою примарою («Осінь», чи «Тихого вечора»). Основний емоційний наголос кладеться на спогад, його ірреальність двояка – він позбавлений матеріальності, бо це вже не дійсність; а з другого боку, дійсний у минулому, він постає як позачасове явище і на цій підставі визначає долю знеособлених (ірреальних) персонажів. Оповідь ведеться ніби в двох площинах, де перетинаються спогад, яскравий і завжди вагомий, та дійсність, переважно похмура, без явних ознак реалістичності. Глибинний зміст української символістської драми проявляється переважно у філософському трактуванні сутності речей, втіленому в розлогих висловлюваннях персонажів. У мові цих п'єс певною мірою проявляються особливості, притаманні західноєвропейській драмі: недомовки, паузи, неповні синтаксичні конструкції, звертання до бога та надприродних сил, риторичність, патетика.

Друга група п'єс об'єднує три драми, пов'язані лише проблематикою. Суспільні стосунки на рівні 'особа – громада, герой – натовп, поводитир – ведені' розглядаються в драматичному етюді «По дорозі в Казку». Етюд має ознаки і романтичні, і символістські у проблематиці, в сюжеті та в композиції, а також у образності. Справді, переконаність героїв у непізнаваності світу, у потребі поводиря серед 'темних хащ дійсності', невідворотність долі, марність сподівань на розгадку тасмниць життя – все це наближає етюд до класичної символістської драми. З другого боку, сильним є романтичне начало в сюжетній основі твору. Оспівується героїзм сильної особистості, здатної повести за собою темний натовп, зображено, як юрба творить героя, а потім закидає камінням зневіреного й знесилоного ватажка. Романтичний струмисько посилюється й алегоричними образами – такими, як вінок червоних троянд, поводитир, ідол і т. д. Риси романтизму за силою свого вияву не поступаються символістським ознакам. Етюд написаний ритмізованою прозою, що було новим для української літератури й передбачало настанову на модернізм (зокрема символізм), на красу форми. Однак герой Олеся зазнає поразки, насамперед, з своєї власної вини: через свою втому, зневіру, хитання та через невміння зберегти потрібну

рівновагу духу. Тракувати цей образ можна по-різному, але, на нашу думку, О. Олесь хотів висловити ідею, що провідник, ведучи за собою масу, не повинен зневірюватись. Адже «Казка» існує; мета провідника, як свідчить у творі хлопчик, правдива, до катастрофи доправили лише його вагання, які захитали народ у вірі й викликали конфлікт між ним і ватажком.

У ХТ О. Олесь спостерігаємо низку апелятивів з функціональним навантаженням, що створюють символіку й опозиційні контрасти (наприклад, **правда – неправда, небо – земля, зоря – темрява** тощо). Слід, як нам видається, констатувати своєрідність номінаційної творчості Олександра Олесь з подальшим розвитком онімних вкраплень внаслідок необхідної митцеві онімізації конкретної й абстрактної лексики, що стають у його символічних етюдах образами-символами, символами-алегорією, набуваючи персоналізації, контрастуючи й накопичуючи ефекти, створюючи певні концентраційні згустки, що посилюють експресивність символічного письма. Так, сама назва твору «**По дорозі в Казку**» (1908) – це символ пошуків, прагнень знайти свою **дорогу** в житті, дійти в свою **Казку**, у виміряне Майбутнє, в жадану мрію, і люди проходять крізь важкі випробування, навіть тортури. А **Казка, казковість** прийматиме усі драматичні твори майстра, перетвориться на ключову лексему Олесевого театрального доробку, сполучатиметься з **небом** і **сонцем**, з високістю людських поривань, окриленістю душі. Робота майстра над заголовками своїх драм знаходить відбиття у контекстуальній площині його творів у вигляді численних лексичних повторів, що утворюють лексичні ланцюжки-перегуки з назвою в найсильнішій – першій позиції, проймаючи текст в найрізноманітніший спосіб (як, наприклад, в етюді «Тихого вечора» та ін.).

Система номінацій у символістських драмах Олесь відзначається своєрідністю, розмаїтістю побудови, що зумовлене семантичною близькістю антропонімів і займенників, значним масивом безонімних номінацій, що набувають широкого комунікативно-прагматичного потенціалу в ХТ. Кожний твір щодо номінаційної системи дуже своєрідний, вишукано неповторний, такий, що дозволяє митцеві не звертати уваги на канонічні закони.

Так, у п'єсі «**Художники**» (1910) взагалі відсутня вступна ремарка з позначенням дійових осіб. Справедливим буде зазначення того, що вступна ремарка є, але вона не стосується персонажів, а лише місця дії, теж невизначеного, та мізансцени з інтер'єром, теж надзвичайно лаконічно виписаного: „*Кімната. В. біля вікна. Сидить, схилившись на руку. Піаніно*” [4, с.271]. В самому ж тексті п'єси є імена, вони зринають в діалогах. **В.** сповіщає, що „*А у нас була Софія*” [4, с.271], це просто згадка про якусь знайому співбесідника особу. А от **В.** виявляється **Вірочкою**, її так називає персонаж **Н.К.**: „*Н.К. (входе). Можна? Я зайшла до вас, Вірочко, взяти вас на виставу*” [4, с.273]. Як бачимо, власне ім'я зринуло серед суцільної невизначеності, зашифрованості й зникло, пішло у підстрочник, більше воно драматургові не знадобиться. Натомість у діалозі в самому тексті цей персонаж іменується **В.**: „*В. Спочинь, ти стомлений. О.В., чого ти так сумуєш?*” [4, с.276-277].

Що це – майстру зовсім байдуже до імен? Його не цікавить їхня гра, їхні фарби і можливості? Але тут же через сім реплік (11 рядків тексту) майстер вибудовує ім'ям зриму й влучну характеристику поза сценічного персонажу, прізвиськом знищуючи його, узгодивши з його вчинком: „*О. Ти знаєш, він сьогодні, дивлячись на мій малюнок, упівголоса сказав: «Так і видно, що мальовано з проститутки... Нікчемність... сміття... Недарма прізвисьце він носить Смітниченко*” [4, с.277].

Як виявилось, митцеві такі фарби дуже потрібні, вони допомагають лаконічно й опукло, рельєфно змалювати іменем людину та її низький вчинок.

У «**Місячній пісні**» (1914) драматург звертається до вже демонстрованого в «Художниках» прийому – проявлення імені безіменного персонажу. **Панна**, що у вступній ремарці не має імені, в тексті називається **панна Гандзя**; причому митець вводить цілий каскад номінацій, повторюючи їх у невеликому тексті, створюючи діалогічне жонглювання ними, і поступово в цьому етюді на першу дію з'являється невимушеність розмови з доречним фліртом і кокетуванням молодій дівчині – **панни**:

„Професор. *Ніколи не треба змішувати реального життя з фантазією навіть тоді, коли фантазія може нам дати хвилини захоплення.*

Панна. *Пане професоре! Він зовсім, здається, втратив свою голову і зробився божевільним. Він не помічає, що з його сміється вся вулиця.*

Професор. *Це однаково, чи хто сміється з нього, чи ні, але не однаково, що він шукає в лісі розквітлої папороті в той час, коли наука нам говорить, що папороть розплоджується спорами і ніколи не цвіте. От цвітуть, наприклад, фіалки, конвалії, троянди, панна Гандзя...*

Панна. *Ах, що ви говорите, пане професоре...Панна Гандзя зовсім не хоче цвісти.*

Професор. *Це однаково, чи хоче цвісти, чи ні. Факт маємо, і панна Гандзя цвіте. І, здається, також цвіте для пана Яна.*

Панна. *Що ви! Що ви! Пан Ян на мене вже два дні не дивиться і не розмовляє. Він, здається, зовсім закохався в Русалку і забув цілий світ для неї.*

Професор. *Панна Гандзя не розуміє пана Яна. Пан Ян не може спати в місячні ночі і він щасливий, що найшов рідну істоту, на яку теж впливають місячні промені і з якою він може сидіти до ранку і прислухатися до цієї музики ночі, яка, можливо, звучить, якої ми не чуємо» [4, с.321].*

Отже, розмова точиться навколо **панни Гандзі** – співрозмовниці професора **про пана Яна** та **Русалку**. Виписавши з наведеного уривка власні імена разом із заміниками імен, одержимо цікавий номінаційний ланцюжок, що наскрізь проймає увесь мікроконтекст: **він – з його – з нього – він – панна Гандзя – панна Гандзя – панна Гандзя – для пана Яна – пан Ян – він – в Русалку – для неї – панна Гандзя – пана Яна – пан Ян – він – рідну істоту.**

Така насиченість номінаціями невеликого за обсягом тексту спонукає читача до роздумів і домислення персонажів, і, безперечно, має своє місце в системі прийомів художнього письма Олеся. Все «діє» в єдиному ключі, а пошуки нових форм виразності в драматургії позначаються в антропоніміконі лаконізмом і доречністю вживання імен, їх узгодженістю з вимогами контексту.

Символістська драматургія О.Олеся, на нашу думку, стилістично близька до символізму М.Метерлінка з уникненням поіменованості й визначеності і персонажів, і хронотопії. Заглиблюючись у психологічні глибини людського буття, з присмаком приреченості, фатуму, неможливості розуміння між закоханими, подружжям, Оесь вносить в них багато інтимного. Можливо, деякі особисті негаразди, важкі проблеми реального буття митця позначились на його контекстах, і драматург вирішує їх в трагедійних тонах, наче не бачить, як поєднати мрію й сувору дійсність, казковість поетичної природи і важкі випробування закоханих.

У той же час між символізмом М.Метерлінка і драматичними етюдами О.Олеся істотна різниця. Рок як невідворотність долі, людина як іграшка в руках фатуму присутні в драматургічній творчості обох митців, звідси загальні

риси в онімному вирішенні їх творів, та трагізм М. Метерлінка оспівує людську приреченість і безвихідь, а рок втілений в образі смерті в драмах «Непрохана» і «Сліпі» (1891), «Там, всередині» і «Смерть Тентажиля» (1894). Смерть – невідворотна, безкомпромісна й безжалісна, присутня в цих драмах як окремий персонаж, її всемогутність протиставлена слабкості людини, тому слід бездіяти, адже нічого не можна протиставити їй.

Трагізм Олеся іншого гатунку. В центрі драматичних етюдів – людина, безіменна, узагальнена, поіменована типовим символістським способом, але людина, що діє й бореться, поставлена перед важкими життєвими проблемами, і навіть трагічність, що перемагає людину, не перекреслює її єство: безіменні персонажі О. Олеся – це сильні особистості, що борються й страждають, але не підкоряються і прагнуть перебороти усі скрутні повороти долі.

Такий герой намагається знайти *дорогу в Казку*, подолати всі перепони, перемогти невблаганну долю. Звідси при всій узагальненості й непоіменованості персонажі в символістських драматичних етюдах Олеся наділені своїми індивідуальними рисами, їх не сплутаєш, хоч наявні однакові безіменні номінації в декількох творах. Несхожі *Він* з «По дорозі в Казку» і «Тихого вечора»; *Дівчина* з «По дорозі в Казку» і «Трагедії серця»; *Чоловік* з «Трагедії серця» і «На свій шлях»; *Жінка* з цих же драм; *Хлопчик* з «По дорозі в Казку» і «Трагедії серця»; *брати* з «Танцю життя» і «Хам»; *панночка* з «Осені» і *панна* з «Місячної пісні», яка, по суті, поіменована – *панна Гандзя*. Отже, безперечно, усі персонажі драматичних етюдів Олеся мають імена, але символістська манера відтворення дійсності не на імена звертає увагу, це метод заглиблення в людські переживання, прагнення розкрити психологію людських вчинків, докопатися до глибини і глобальних причин людської поведінки в екстремальних обставинах. Взагалі для Олександра Олеся з його пошуками нових форм виразності немає певних закономірностей у побудові антропонімікону – все вирішує текст, і для кожного майстер знаходить свої номінаційні барви, необхідні для здійснення його творчого задуму.

Лише в одному етюді «При світлі ватри» вступна ремарка фіксує імена персонажів – *Марія, Давид, Галя, Андрій*. Та ця поіменованість персонажів мало що дає до їх характеротворення і протиставлена центральним вставним епізодам – розповідям *Андрія* і *Давида* з суцільною безіменністю. Так, *Андрій*, розповідаючи *маленьку казочку*, не називає іменами своїх персонажів. „*Це один лицар, молодий, прекрасний, і якась дівчина*” [4, с.119]. *Давид*, оповідаючи свою казку, буде її в такому ж безіменному ключі – „*Був собі не лицар, а так, досить звичайна людина, ну, скажімо, поет, художник, або музика і незвичайної вроди панночка,.. оточена цілою юрбою закоханих, та її знайомий*” [4, с.120]. Розповідь *Давида* закінчується трагічно – поет гине: „*І ударив він в своє серце, і гаряча кров струменем бризнула із його*” [4, с.124], гине й *Давид*, і дуалізм сюжету вставної оповіді й розв'язки драми наче єднає обох персонажів – поіменованого і безіменного, єднає спільністю долі, невмінням і небажанням пережити свою велику любов.

Особливих викривальних прийомів Олесь домагається, на нашу думку, у драмі на 4 дії «*Земля обітована*» (1935 р.). Створено п'єсу слідом за тяжкими випробуваннями, що випали на долю поета в тридцять роки – трагедія в сім'ї друга Олеся Антона Крушельницького, арешт його синів у звинуваченні сфабрикованої підготовки терористичних актів в Україні. Тяжке потрясіння призводить до написання твору протягом невеликого відрізка часу – за п'ять днів – з 23 по 28 січня драматург пише гострий сатирично-викривальний твір, в якому одним з перших

затаврував сваволу сталінського терору, репресії й порушення прав людини на його Батьківщині.

Працюючи над драмою, митець називає головного персонажа прізвищем, що звукозаписом наслідує прототипа: *Крушельницький – Шумицький*. Реальні події й важкі переживання стають основою для сюжетного розгортання, сатирично загострений трагічний сюжет, безперечно, вимагає наближення до реального життя, в усіх його проявах, і антропонімікон вирішується в повному узгодженні з реаліями. В стриманих тонах називаються діти літератора *Шумицького – Андрій, Борис, Ольга*, прізвищами без деталізації інших компонентів іменування *журналіст Корців, приятель Шумицьких Кульчицький, партійний робітник, емігрант з Великої України Козенко*, лише іменами *урядниця з консуляту Фаня* і ласкавою формою – демінутивом *нянька Шумицьких Марійка*. Отже, весь іменник у стриманих реальних тонах, узгоджених з трагічним сюжетом, наповненим страшними переживаннями на Батьківщині, де героїв очікують тюрма і страта. Реальний антропонімікон дозволяє драматургові впритул наблизитися до життєвих трагедій 30-х років, створити справжній художній документ епохи сталінізму, твір-звинувачення в нелюдських випробуваннях і муках.

Вживаючи різні форми іменувань, драматург чітко розставляє онімні акценти, і онім не лише виконує свої основні функції – називання й позначення персонажа, виділення його з-поміж інших, а й стає яскравою художньо-образною деталлю письма. Ідейно-тематичний рівень контексту узгоджений з лексичним – онімним і номінаційним і в самому тлі драми, і в ремарках, які накреслюють і локос твору, і попереджують дійство в кожній частині, і перегукуються з текстом п'єси. Особлива вага припадає на вступні ремарки до кожної з чотирьох дій драми. Зазначимо, що онімна творчість Олесь в аналізованій групі драматичних творів надто розмаїта, іноді відверто іронічна й сатирично-викривальна, іноді начебто прихована, як в п'єсі „*Земля обітована*”. Та скрізь вона узгоджена з авторським завданням, сюжетною та ідейною спрямованістю твору, а контрастні барокові фарби допомагають утворенню того ефекту, на який розраховує драматург. Сполучення ж сатиричних прийомів з символістськими дають можливість утворення таких широких узагальнень, які переростають у гротеск.

Проявляючись у мікроконтексті, в лексичному оточенні, поетонім стає тим стержнем, який виконує найважливішу роль у текстотворенні й характеротворенні. *Шумицький – громадянин Шумицький – Ромка – Ромцю – татко – пане товаришу-редакторе – батько – завтрашній Наркомпрос* – все це стає не лише онімно-номінаційним колом, що оточує цей персонаж, а й характеротворчим прийомом письма, що безпосередньо входить в сюжетне розгортання, тематичний рух і в потрібному ключі діє на читача/ глядача, створюючи нюанси різної смислової амплітуди. Символічна гра з іменами й безіменністю наче повторює сюжетні повороти – знищення й загибель усього притаманного нормальному життю під тягарем тоталітарної безликісті й знеособлення людини в такому суспільстві, де все нормальне вважається непотрібним, підлягає винищенню, де людська особистість нічого не варта.

Розмитість, незафіксованість персонажів в іменах, дії етюдів у часі утворює не лише своєрідність і незвичність драматичного твору, до чого й прагнув Олександр Олесь, стаючи на шлях нових виражальних заходів у театрі, а й узагальненість у вирішенні глибинних проблем людського духа як вічних проблем буття. І ця узагальненість досягається різними способами, серед яких важливу роль відіграють номінаційні з розмитістю, нечіткістю, невизначеністю безіменності. Утворюючи художнє полотно своїх драматичних етюдів у душі

західноєвропейського символізму, перегукуючись з Г. Гауптманом, М. Метерлінком, О. Олесь не наслідує сліпо західноєвропейський напрям. Його твори не сплутаєш ні з ким із зазначених митців, вони оригінальні й, безперечно, базуються на ґрунті традиційного українського мистецтва, хоча й виражають ідейні засади символізму.

Слід звернути увагу на своєрідність перегуку Олександра Олеся з західноєвропейськими символістами у драматургії, що, в першу чергу, стосується образу *сліпих*. У раннього М. Метерлінка сліпота – улюблений символ, присутній і в «Непроханій», і в «Сліпих», і в «Там, всередині». У Олеся в етюді «Хам» *Сліпа* поставлена в першу позицію в першій вступній ремарці. Її сліпота контрастує з прекрасним голосом й поглиблюється незвичністю долі, трагізмом у суперечці – двоюбою *Лицаря* і *Старця*. *Сліпа* – це символ трагічності обдарування, і митець вирішує це у своєрідній манері, в тому числі й за допомогою антропонімацій:

„Прохожий. *Добрий день вам!*

Сліпа мовчить.

...*Ваш голос – голос янгола, що довго жив серед людей і муками пройнявся нелюдськими.*

Сліпа співає, майже туже.

Свідчусь Богом: подібного не чув я на землі нічого... Хто ви?

Сліпа. Не знаю. Звуть Марією.

Прохожий. *Марія?*

Сліпа. Не знаю, звуть і Ганною.

Прохожий. *Ви Ганна?*

Сліпа. Не знаю, звуть і Вірою.

Прохожий. *Хто батько ваш?*

Сліпа. Не знаю. Одні казали, що лицарем він був і впав в борні.

Прохожий. *Ваш батько лицар був?!*

Сліпа. Другі впевняють, що він живий і досі. Удень – рабом у пана, а вночі – по місту ходить і старцює” [4, с.251-252].

Багатоіменність створює ще одну грань невизначеності й узагальненості, зашифрованості персонажів, і для читача (глядача) так і лишається незрозумілим – яке ж справжнє ім'я *Сліпої*. Воно так само невизначене, як і те, *хто її батько*. Символістська розпливчатість, розмитість контурів і простір для домислення й узагальнень, простір для роботи і думки, і душі. Драматичний етюд «По дорозі в Казку», як зазначали М. Вороний [1, с.56], П. Филипович [6, с.34], М. Зеров [2, с.94], має схожість зі «Сліпими» М. Метерлінка. В онімному плані ця схожість не простежується. Якщо у Метерлінка усі персонажі, крім священника-поводиря і немовляти, сліпі, то в етюді «По дорозі в Казку» немає сліпих персонажів.

У М. Метерлінка сліпота – це символ людського життя, сліпі – це людство, що вічно блукає у пільмі, по дорозі до смерті, втрачаючи все найдорожче, навіть релігію. Їм не дається щастя прозріння, передбачення, розуміння, лише примарне відчуття біди, горя, безвиході. А іноді *сліпий* бачить набагато краще, ніж зрячі. Так, у «Непроханій» *старий дідусь – сліпий* єдиний серед усіх зрячих відчуває біду в домівці. У М. Метерлінка цей символ надзвичайно промовистий і вагомий, він допомагає створити гнітючу атмосферу безвиході, приреченості, фатальної невідворотності, отже, і веде до бездіяльності, до покірливості, до відмови від боротьби за своє щастя, за свою виміряну *казку* життя.

Олександр Олесь теж користується цим символом, але приховано, у підстрочнику, де неодноразово звертається до лексем *бачити, дивитися, углядіти,*

очі тощо. Митець вибудовує в етюді «**По дорозі в Казку**» художній простір з безіменними персонажами, які так наочно наслідують усі людські вади – недовіру, недалекоглядність, невміння передбачати, невдячність і просто жорстокість до вищих за себе якостями душі:

„Він. *Брати мої, трона! З цього страшного лісу, де вічна ніч стоїть, вона веде у день рожевий, вона веде до сонця! Брати мої, до сонця!*

– *Сусіде, ти бачив сонце?*

– *Ні, але мені казали, що сонце єсть.*

– *А я вві сні його колись угледів – сяє!*

– *А я раз зліз на дерево високе, а вітер як хитне гілля дерев, мені в очі так і ударив промінь. Я б, може, і осліп, так баба чимсь мені присипала обидва ока, і все пройшло.*

Він. *Що кажеш ти? Я бачив сонце і дививсь на його. Очам воно дає єдину втіху. Ходімо ж ми назустріч джерелу втіхи!” [4, с.13].*

І далі:

„Він. *Брати мої! Зоря зійшла над нами!*

– *Яка зоря? Він божевільний зовсім!*

Дивляться вгору.

– *Ніякої зорі.*

– *І я не бачу.*

– *І я.*

– *І я.*

Він. *Заблисла вам мета в тумані. З метою жити не те, що без мети. Мета знімає з плеч вагу велику і крила нам легкі дає. Сліпі з метою йдуть, як зрячі” [4, с.13-14].*

На нашу думку, О. Олесь свідомо протиставляє свою драму «Сліпим» М. Метерлінка, починаючи від заголовка, що надто різниться від назви твору видатного західноєвропейського драматурга, і вибудовуючи художній текст з контрастною опозицією *сліпі* – *зрячі*. Так, *сліпих* серед людей багато, та є і ті, що *бачать сонце, зорю й дорогу у світлу мрію* – *Казку*. *Він* і є уособленням цієї меншості *зрячих*, сміливих серцем, що здатні на подвиг в ім'я *Майбутнього*.

Символіка контрастної опозиції *сліпі* – *зрячі* ще не раз вирине в символічній драматургії О. Олеся з різним семантичним навантаженням, з великою художньо-образною амплітудою – і в «*Трагедії серця*», і в «*Танці життя*», і особливо в п'єсі «*Хам*», де є персонаж *Сліпа* – чи то *Марія*, чи *Ганна*, чи *Віра*, де йдеться про те, як осліпла вона, і в її піснях („*Я пливу, сліпа і хвора*”), і в доріканні *Прохожого*, що її не лікують:

„*Прохожий. Про хліб ви кажете, і забуваєте сестру. Що хліб, коли вона сліпа і зрячою могла б зробитись...*

Брат старший. Ні, краще хай вона і вмере сліпою, аби не йти усім нам, зрячим, з торбою за хлібом.

Прохожий. Ви в клітці пробували йти...Побійтесь суду...Ануते, випустіть її на волю” [4, с.255].

Глибоким смутком оповитий ХТ «Танець життя». Микола Вороний виводив ідею цього найпесимістичного твору О.Олеся із «Сліпців» М.Метерлінка: услід за ним, що уявляв людство в постатях сліпих, котрі заблукали в хащах і намагаються вийти з них, Олесь в етюді проголошував: вся людськість – «обридливі, горбаті потвори, ідіоти, їх життя, немов жахливе снище, повне зневіри й розпуки, завершується божевільним танком» [1, с. 209]. На наш погляд, у етюді «Танець життя» автор порушив вселюдські проблеми. Засвідчує це і назва твору. Чотири брати-горбані і їхня

горбата красуня-сестра символізують панування у світі нещастя і зла, поруч з якими існують також краса й добро. Тут відбилися дуалістичне розуміння людського життя; бачимо улюблені Олесеві контрасти, вічну антитезу потворного й красивого в житті. Думається, що батько, який після божевільного танку своїх синів падає непритомний, символізує людство. Основою символічних драм письменника були такі проблеми: відчуженість людини від суспільства, природи і світу; безпомічність перед глобальними проблемами; безпорадність будь-яких пошуків.

Отже, онімна творчість Олександра Олесь в символічних драмах засвідчує велику й плідну роботу драматурга, який для досягнення своєї мети використовує усі резерви художності, вдається до онімних фарб, а в більшості – до номінаційної безіменності для персонажів і часових вимірів. Митець, виводячи театральний репертуар на нові обрії – символічні, прилучаючись до загальноєвропейського процесу розвитку літератури, вдається до великого лексичного загалу, що стає в його етюдах проявником основного ідейно-художнього навантаження, утворює великі й місткі, промовисті узагальнення, пробуджує у глядача (читача) роботу думки й напружені пошуки.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Вороний М. К.* Театр і драма: [збірка статей] / М. К. Вороний. – К.: Мистецтво, 1989. – 406 с.
2. *Зеров М. К.* Твори: у 2 т./ М. К. Зеров. – К.: Дніпро, 1990. – Т.2. – 601 с.
3. *Мариненко І. О.* Функції антропонимів в романе І. Ільфа і Е. Петрова «Дванадцять стульєв» і «Золотий телянок»: автореф. дис. на соискание степени канд. філол. наук/ І. О. Мариненко. – Одеса, 1992. – 16 с.
4. *Олесь Олександр.* Твори: у 2 т./ Олександр Олесь. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – 683 с.
5. *Олійник О.* Кризь шати повсякденності/ О. Олійник // Слово і час. – 1994. – № 4 – 5. – С. 15-19.
6. *Філіпович П. П.* Літературно-критичні статті / П. П. Філіпович. – К.: Дніпро, 1991. – 270 с.

NAME – AS SEMANTIC GESTURE OF SYMBOLIST DRAMATURGY BY ALEXANDER OLES

Evelina Boyeva

PhD, Associate Professor

Associate Professor of Ukrainian and Foreign Literature Chair

K. D. Ushinsky Southern Ukrainian National

Pedagogical University

The article deals with the peculiarities of onyms in the symbolistic drama context of O.Oles. The researcher throws light on the onymic and non-onymic interaction in belles-letters texts as a means of character creation, demonstrates the role of the protagonists' naming in the revealing of the author's idea. Oles's onymic creativity in the context of Western-European symbolistic drama is analysed. It is proved that a variety of techniques in nominations of characters in the artistic discourse of Alexander Oles is the most significant component of his idiosyncrasy. Originality of creativity of Alexander Oles is determined by a wide variety of creative finds and displays on various levels of artistic text and a special role in uncovering the underlying semantic direction of work, play nomination semantics of text characters. This aspect is still relevant in onomastic research as comprehensive analysis of nominations promotes deep understanding of his art-shaped structure, its idea, and allows to make some conclusions about sustainable trends and stylistic features of nominations. Note that the symbols and metaphors of symbolist drama of O. Oles is inseparably related to his background onymic pieces together and make it indivisible unity, which undoubtedly creates difficulties for onomatologists, but infinitely expanding artistic palette, making it more flexible and multiple. Numerous characters that poet and playwright operates as a master in his drama theatrical paintings and miniatures, undecided in new, unprecedented at the time symbolist tone of the single European literary process, is partly in common with the work of Ibsen I., M. Maeterlinck, G. Hauptmann. The basis of symbolic drama were the following problems: alienation of man from society, nature and the world; helplessness to global problems; helplessness in any searches.

Keywords: artistic text, onymic space, the names of the characters, appellative nomination, symbolist drama.