

Південноукраїнський державний педагогічний університет ім. К.Д.Ушинського

Т.І.Крупеньова

ФУНКЦІЇ ВЛАСНИХ НАЗВ У ДРАМАТИЧНИХ ТВОРАХ  
ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Монографія

Одеса „Астропринт” 2004

ББК

К

УДК: 413.13+883.3(4УКР.)

Рецензенти: - доктор філологічних наук, професор Ю.О.Карпенко  
(Одеський національний університет ім. І.І.Мечникова, м. Одеса)  
- доктор філологічних наук, професор В.М.Калінкін  
(Донецький національний університет, м.Донецьк)

Друкується за рішенням Вченої ради Південноукраїнського державного педагогічного університету ім. К.Д.Ушинського від 28 жовтня 2004 року, протокол № 3 .

У монографії проаналізовано онімічний простір драматичних творів Лесі Українки. Власні назви розглянуто не за їх розрядами (антропоніми, топоніми, теоніми і т.д.), а за їх сукупностями у межах кожного окремого твору. Виявлено зміни та динаміку використання власних назв у драматичній творчості письменниці. Висвітлено форми та способи участі власних назв у створенні художнього цілого - драматичного твору.

Для мовознавців, аспірантів, студентів-філологів.

## ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА .....

### РОЗДІЛ I. ОНОМАСТИКА ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ ЛЕСІ

УКРАЇНКИ 1896-1906 РР: ПЕРІОД ОНІМІЙНОЇ ОЩАДНОСТІ.....

- 1.1. Оніми у творчій лабораторії поетеси.....
- 1.2. Про оніміїну структуру драматургії Лесі Українки.....
- 1.3. З історії вивчення онімії творів Лесі Українки.....
- 1.4. Оніміїна творчість поетеси кінця ХІХ ст.....
  - 1.4.1. "Блакитна троянда" (1896).....
  - 1.4.2. "Прощання" (1896).....
  - 1.4.3. "Іфігенія в Тавриді" (1898).....
- 1.5. Оніміїна творчість поетеси початку ХХ ст.....
  - 1.5.1. "Одержима" (1901).....
  - 1.5.2. "Вавілонський полон" (1903).....
  - 1.5.3. "На руїнах" (1904).....
  - 1.5.4. "Осіння казка" (1905).....
  - 1.5.5. "Три хвилини" (1905).....
  - 1.5.6. "В катакомбах" (1905).....
  - 1.5.7. "В дому роботи, в країні неволі" (1906).....
- 1.6. Короткі висновки.....

### РОЗДІЛ ДРУГИЙ. ОНОМАСТИКА ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ ЛЕСІ

УКРАЇНКИ 1907-1913 РР.: ПЕРЕМОГА ОНІМІЙНИХ НОМІНАЦІЙ .....

- 2.1. Оніміїна творчість у драмах 1907-1909 рр.....
  - 2.1.1. "Кассандра" (1907).....
  - 2.1.2. "Айша та Мохаммед" (1907).....
  - 2.1.3. "Руфін і Прісцилла" (1908).....
  - 2.1.4. "У пущі" (1897-1909).....
  - 2.1.5. "На полі крові" (1909).....
  - 2.1.6. "Йоганна, жінка Хусова" (1909).....
  - 2.1.7. "Музині химери" (1909).....

2.2.Онімійна творчість у драмах 1910-1913 рр.....	
2.2.1."Бояриня" (1910).....	
2.2.2."Лісова пісня"(1911).....	
2.2.3."Адвокат Мартіан" (1912).....	
2.2.4."Камінний господар" (1912).....	
2.2.5."Орфееве чудо"(1913).....	
2.2.6."Орґія"(1913).....	
2.3.Короткі висновки.....	
ВИСНОВКИ.....	
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ.....	

## ПЕРЕДМОВА

Про Лесю Українку написано дуже багато. Про її мову - значно менше, але теж багато. А ось про її ономастику не написано майже нічого. Річ у тім, що це - надзвичайно важка проблема. Інформація літературної ономастики у принципі закодована. Інформація ця величезна й дуже важлива для розуміння сутності художнього твору. Але видобуток, розкриття цієї інформації, як показує досвід науки (зішлемося передусім на монографії Л.О.Белея та В.М.Калінкіна), дається нелегко. А літературна ономастика Лесі Українки має, можна сказати, подвійний код. Перший - як і ономастика будь-якого художнього твору, адже тільки в гуморі та сатири читач порівняно легко засвоює те, що хотів сказати письменник ужитими ним онімами. А другий, притаманний тільки Лесі Українці і нашарований на перший, зумовлюється формою, сюжетами її драматичних творів - її узвичаєнням говорити про національне на фоні загальнолюдського, про злободенне - на фоні вічного.

Хронологічна амплітуда творів письменниці - від її сучасності ("Блакитна троянда") до Вавілонського полону, тобто VI ст. до н.е. ("Вавілонський полон", "На руїнах"), та навіть до XII ст. до н.е., коли відбувалась Троянська війна ("Кассандра"). Територіально ж дія може локалізуватися в Європі - Україні ("Блакитна троянда", "Прощання", "Іфігенія в Тавриді", "Лісова пісня"), Росії (майже вся "Бояриня"), Древньому Римі ("В катакомбах", "Руфін і Прісцилла", "Адвокат Мартіан"), Греції ("Орфесове чудо", "Оргія"), Франції ("Три хвилини"), Іспанії ("Камінний господар"), в Азії ("Одержима", "Вавілонський полон", "На руїнах", "Кассандра", "Айша та Мохаммед", "На полі крові", "Йоганна, жінка Хусова"), в Африці ("В дому роботи, в країні неволі"), в Америці ("У пущі"). Власні назви усіх цих творів релевантні хронотопові та значною мірою створюють його. І при тому як літературні оніми вони вщерть виповнені притаманною цьому лексичному шару художніх творів інформацією та експресією. Але те, що вклала авторка у власну назву, прочитується адресатом із значними труднощами або й зовсім не прочитується. Розкрити, розшифрувати роль власних назв у драматичних творах письменниці - дуже актуальна проблема.

У монографії в хронологічній послідовності описується, аналізується онімія 23 завершених чи опублікованих поетесою у незавершеному вигляді драматичних творів. У досліджених драматичних творах Лесі Українки загалом зафіксовано 726 онімів у 5248 випадках ім'явжитку і 322 безіменні номінації у 1480 випадках вжитку.

Здійснений розгляд засвідчив, що використані письменницею оніми, всупереч наявній у літературі думці, є не просто нейтральними номінаціями. Ономастичні пошуки Лесі Українки не обмежувалися тим, щоб дібрати, приміром, для драматичної поеми "У пущі" англійські оніми, а для драми "Камінний господар" - іспанські. Авторка майстерно віднаходила такі власні назви, які не лише виконують хронотопічні завдання, а водночас мають характеризуюче навантаження і містять виразні, хоч і не акцентовані спеціально перегуки з сучасною їй українською дійсністю. Це дає підстави для твердження, що власні назви у драматичних творах Лесі Українки відіграють дуже вагому роль, і досконале розкриття змісту цих творів без урахунку функцій власних назв є неможливим. При цьому динаміка використаних онімів у драматичних творах від "Прощання" до "Оргії" характеризується неперервним зростанням їх ужитку і функціонального навантаження. Леся Українка йшла від уникнення узуальних власних назв до ощадного, а згодом усе ширшого їх використання аж до повної перемоги, утвердження різноманітних онімів у розмаїтих функціях у творах останнього періоду.

# РОЗДІЛ I

## ОНОМАСТИКА ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ ЛЕСІ УКРАЇНКИ 1896-1906 рр.: ПЕРІОД ОНІМІЙНОЇ ОЩАДНОСТІ

### 1.1. Оніми у творчій лабораторії поетеси

Драматургія Лесі Українки, за визначенням С.М.Шаховського, - це своєрідний поетичний театр, що містить у собі більше двадцяти творів, театр, пов'язаний з художньою практикою великої поетеси. Втім, дефініція "поетичний театр" повністю не розкриває цього видатного явища, адже театр Лесі можна назвати і соціальним, й інтелектуальним. Останнє десятиліття у творчості поетеси позначене справжнім злетом у драматургії. Почавши свої перші кроки як драматург у 1896 році написанням прозової драми "**Блакитна троянда**", Леся Українка поступово, але неухильно йде до опанування цього нелегкого роду літератури, вчиться на вітчизняних і світових зразках і з 1911р., створивши "**Одержиму**", неухильно йде до вершин своєї драматургії - до "**Лісової пісні**" й "**Камінного господаря**".

Рій думок, образів, задумів і звершень, пошуків найточнішого слова та ймення - так уявляється нам це останнє десятиліття у житті видатної доньки нашого народу. За рік до смерті, з Кутаїсі, змучена невблаганним недугом, Леся Українка пише в листі до А.Ю.Кримського від 6 червня 1912 року: "... я... починаю боятись за себе, щось дуже вже я розписалась останнього часу! І все так якось шалено, з безсонням, з маніакальним станом душі, до вичерпання думки, до виснаження сили фізичної. Чи так же можна витримати довго, та ще й в моїх літах, з моїм здоров'ям? Хоч люди і хвалять мене, говорять про "зеніт", але ж «und scheint die Sonne noch so schön, am Ende muss sie untergehn». Хоча, признаюсь Вам по правді, **почуття** упадку у мене ще нема"[1,т.12, с.397].

У стані великого горіння, духовного піднесення творить свої драматичні поеми Леся Українка, шукаючи своєрідні сюжети і прийоми письма, добираючи адекватні онімні відповідники. І знаходить те унікальне втілення в онімному просторі своїх творчих задумів, коли **імена** починають діяти на художню викінченість і довершеність твору, -

так народжується нерозривний моноліт, де кожний фрагмент можна збагнути лише у контексті всього твору, а іноді й усієї драматургії поетеси.

Леся Українка лишає нам, своїм нащадкам, неоціненний скарб - свою драматургію, яка і досі до кінця не вивчена й не досліджена філологічною наукою. Хвора тендітна жінка виявилася здатною до справжнього творчого подвигу - піднятися до світових зразків у драматургії й подарувати світові свої театральні перлини.

Характерним є і саме літературне ймення поетеси. Лариса Петрівна Косач почала свій творчий шлях рано - у тринадцять років дівчина вперше підписує свій поетичний твір підказаним матір'ю Оленою Пчілкою [7, с.15] і прийнятим усією душею псевдонімом - **Л е с я У к р а ї н к а**. Постійно, не змінюючи цей псевдонім, поетеса користується ним протягом усього творчого життя, вкладаючи у нього свій зміст і своє бачення майбуття рідного краю, якому вона, **У к р а ї н к а**, жадала віддати і віддала не лише могутню обдарованість і талант, а й саме життя. Славетна дочка волелюбної України, вона гордо підписувалась під своїми творами - **Леся Українка**. "І в творах своїх, підписаних цим простим і багатозначним псевдонімом, вона втілила все краще, що боротьба і страждання, і горе, й велич народу втілили в її дочках" [12].

Художній світ кожної творчої особистості має свої прикмети. Якщо ж ідеться про такого видатного майстра художнього слова, яким є Леся Українка, то можна сказати з певністю - її стильова манера, особливості слововживання й світобачення по-справжньому неповторні. Навіть один вилучений з її творів рядок настільки промовистий, що одразу можна впізнати, кому він належить. Особливо це стосується такої маркованої лексики, як оніми в її драматургії. По суті, можна сказати, що від Лесиної драматургії починається новий, вищий етап у розвитку української літературної ономастики - драматургічної, коли у творах для театру з'являється уся широчінь світової ономастики різних часів і народів, до змалювання яких зверталася у своїх драматичних поемах і діалогах поетеса, одночасно не полишаючи увагою тематику національну (отже, й національну ономастику).

Онімний простір у драматургії Лесі Українки своєрідний і віртуозно побудований, органічно вписаний у текстове тло, насичений численними зв'язками з усіма текстовими рівнями. Оними у творчості поетеси відіграють таку вагому роль,



настільки навантажені і промовисті, що можна говорити про рідкісне уміння, рідкісний дар ономастичності, адже поетеса іноді роками й десятиріччям шукає справжній відповідник у низці імен, щоб втілити в онімному просторі своє авторське бачення твору. Так, розпочавши у 1897 р. роботу над драматичною поемою, яка пізніше дістала назву "У пущі", поетеса не називає ні головного персонажа, ні інших персонажів іменами, вони отримують умовні імена: **Скульптор, Сестра скульптора, Мати скульптора** та ін. І лише через десятиріччя, закінчивши у 1909 р. твір, Леся Українка приходить до остаточного вирішення онімних проблем, персонажі дістають імена, які не лише їх називають, а й вписуються у відтворений поетесою час і місце дії, стають певними символами ідеї, надзвичайно важливої для поетеси - про місце творчої людини у суспільстві, її право на свободу творчості.

Онімійна історія драматичної поеми "У пущі" наочно демонструє нам два періоди становлення поглядів Лесі Українки на оніми як засоби виразовості у драматичному творі. До 1907 р., до написання "Кассандри" поетеса воліла називати своїх персонажів апелятивними номінаціями і взагалі помітно уникала власних назв. До діалогу "В дому роботи, в країні неволі" включно авторка або зовсім позбавляла своїх героїв узуальних імен, як у "Прощанні", "Грішниці" чи "Осінній казці", або іменувала тільки головних персонажів, як у "Вавілонському полоні" та "На руїнах", або, навпаки, наділяла іменами лише другорядну діючу особу ("Три хвилини"). Ці розв'язання не позбавляють твори даного періоду онімного простору. Він є, він діє і діє активно. Але він набуває своєрідності, виповнюється контекстуальною онімією, як **принцеса** чи **жірондист**. Імення не називають, а виражають головну властивість персонажів, бо є їх апелятивним позначенням. Цей період визначаємо як період онімійної ощадності.

Можна думати, що Леся Українка стала на таку ономастичну позицію через неприйняття соціально-побутової драми, що панувала тоді в українському театрі, через прагнення "відмежуватися від побутового етнографізму" [80, с.167]. Як згадує К.Квітка, ставлення поетеси до творів І.Карпенка-Карого було "різко негативним", не сприймала вона і п'єс М.Старицького, щиро поважаючи його як особистість [94, с.230-231]. Авторка бажала відійти від такого типу п'єс і у формі, і у мовних засобах, тому вдалася, серед іншого, і до особливих способів іменування персонажів. Втім, перша драматична спроба, переповнена онімами "Блакитна троянда" була намаганням виразити новий

зміст (перша в українській літературі психологічна драма, перший твір про інтелігенцію) в діючих формах, намаганням влити нове вино в старі міхи. Ця спроба авторку не задовольнила - вона шукає нові мовні та жанрові форми, переходить на віршоване мовлення. Шукає вона й нові засоби онімійної виразовості, по-різному комбінуючи власні назви з апелятивами.

Знайшовши свої ритми, свою мовну виразовість, Леся Українка у "Кассандрі" прийшла до висновку, що кращих за оніми позначень для персонажів немає. Там навіть кожна з п'яти рабинь Андрوماхи має своє ім'я. Онімійні номінації перемогли - розпочався новий, другий період ономастичних пошуків і знахідок поетеси. І апелятивне позначення персонажів "У пущі" було закономірно заступлене онімним їх позначенням.

Для кожної п'єси драматург повинен знайти свій, найточніший, максимально наближений та необхідний для розкриття її суті й форми онімний комплекс. При майстерно створеній або віднайденій з реалій онімійній сукупності починають діяти найрізноманітніші зв'язки онімного простору з різними рівнями художнього тексту. Власні імена у драматичних поемах Лесі Українки утворюють справжню онімійну поліфонію, і це ономастичне багатоголосся значно посилює сюжетно-тематичну лінію твору, працює на образну систему, утворюючи і гармонійні поєднання, і опозиційні контрасти, дисонуючи з головним персонажем або з ідейним навантаженням. Закінчивши драматичну поему "У пущі", Леся Українка знаходить винятково вдале онімійне сузір'я, кожний з апелятивно названих у первісному варіанті персонажів наділяється іменем: **Річард Айрон** - скульптор, **Едіта** - його стара мати, **Крістабель** - його сестра, вдовиця; наділяються іменами й інші персонажі драми: **Деві** - син Крістабелі, підліток, **Джонатан** - скульптор, товариш Річарда, **Чарлі**, **О'Патрік**, **Джонс** та ін. Антропонімікон узгоджений і взаємодіє з розвитком сюжету. Місце дії - **Північна Америка, Масачузет, Род-Айленд** - знаходиться в повній узгодженості з іменами персонажів і контрастує з **Венецією**, де вчився Річард. Та й сама назва драматичної поеми - "У пущі", яку так довго й наполегливо шукала поетеса, є справжньою знахідкою, тим вдалим ключовим стержнем, який багатобарвно й неодноразово обігрується у творі [203, с.83-85].

Займаючи досить невеликий за обсягом час - від написання першої драми

"Блакитна троянда" (1896) до останнього завершеного твору "Орґія" (1913) пройшло 17 років, - драматурґія Лесі Українки тим не менш з ономастичної точки зору творить два періоди і складається з кількох етапів, за якими й прослідковуємо здобутки ономатворчості поетеси.

## **I. ОНІМІЙНА ОЩАДНІСТЬ**

### **A. Початок і пошуки: кінець ХІХст.**

1. "Блакитна троянда" - 1896, 31.VIII
2. "Прощання" - 1896
3. "Грішниця" - 1896, 15. IX
4. "Іфігенія в Тавріді" - 1898, 15.I.
5. "Прокляття Рахілі" - 1898

### **Б. Перші здобутки: 1901-1906 рр.**

- 1.(6) "Одержима" - 1901, 18.I
- 2.(7) "Вавілонський полон" - 1903, 15.II
- 3.(8) "На руїнах" - 1904, 11.IX
- 4.(9) "Осіння казка" - 1905, 25. I
5. (10) "Три хвилини" - 1905, 29. VIII
6. (11) "В катакомбах" - 1905, 4.X
7. (12) "В дому роботи, в країні неволі" - 1906, 18.X
8. (13) "[Дімна Грачиха] " - I пол. 900-х рр. (незавер.)

## **II. ПЕРЕМОГА ОНІМІЙНИХ НОМІНАЦІЙ**

### **A. Майстерність: 1907-1909 рр.**

1. (14) "Кассандра" - 1907, 5.V
- 2.(15) "Айша та Мохаммед" - 1907, 22.V

- 3.(16) "[Родина Бажаїв] " – 1907 (незавер.)
4. (17) "Руфін і Прісцілла" – 1908, 28.VIII
5. (18)"У пущі" – 1909 (початок роботи у 1897 р.)
6. (19) "На полі крові" - 1909, 2.II
7. (20) "Йоганна, жінка Хусова" - 1909, 3.VI
8. (21) "Музині химери" – 1909, 10.VII
9. (22) "Бондарівна" - початок роботи 1907 – 1910 рр. (незавер.)

### **Б.Світові вершини: 1910 – 1913 рр.**

1. (23) "Бояриня" - 1910, 27-29.IV
2. (24) "Лісова пісня" - 1911, 25.VII
3. (25) "Адвокат Мартіан" - 1911, 21.XI
4. (26) "Камінний господар" - 1912, 29.IV
5. (27) "Орфееве чудо" - 1913, 2.II
6. (28) "Оргія" - 1913, 28.III
7. (29) "[Сапфо]" - останні роки життя поетеси (незавер.)
8. (30) ["В неділю рано зілля копала..."] - початок роботи березень-квітень 1913 р.  
(незавер.)
9. (31) ["...Яка ж дивна, яка ж дивна оця щаслива сторона!.."] - 1912 – 1913 рр.  
(незавер.)
10. (32) ["На передмісті Александрії живе сім'я грецька..."] - початок роботи  
липень 1913 (незавер.).

Таким чином, за період 1896-1913 рр. Леся Українка написала 25 довершених драматичних творів, а ще 7 залишились незавершеними. Лишився незакінченим і останній задум про мудреця Теокріта з Александрії; майже на межі смерті поетеса диктує цю драму, але не встигає завершити задумане. Крім того, за свідченнями М.Драй-Хмари, Леся Українка збиралася написати цілу низку творів, "де б фігурували українські типи. Так, напр., вона думала писати про Бондарівну, про Кармелюка, про Красинську-Барзобогату. Це саме недавно ми чули й від О.П.Косач, матері Лесі

Українки" [57, с.113]. Таким чином, ми будемо говорити про завершені драматичні твори, зрідка торкаючись і незавершених Лесиних задумів.

## 1.2. Про онімійну структуру драматургії Лесі Українки

Твір драматурга призначений для вистави у театрі, де він починає жити своїм особливим життям, втілений у своєрідне режисерське рішення, у акторську гру й особливості постановки в залежності від багатьох факторів сценічного мистецтва. Але драматична творчість має й інше життя — у читачевій уяві, його власній інтерпретації, залежно від його власних можливостей зрозуміти і сприйняти драму.

Вивчаючи драматичні твори Лесі Українки, читач, а тим паче дослідник, помічає, як вони взаємодіють, наче складники одного твору - великої епопеї з багатьма сюжетними лініями, з численними сюжетними колізіями та безліччю персонажів. Усі драматичні твори поетеси зв'язані між собою так чи інакше, а іноді наштовхуєшся на їх зв'язок з поезією. У творчості Лесі Українки немає нічого випадкового. Йде насичений багатоплановий творчий процес, і поетеса, що пише велику драму життя, висвітлює ту найважливішу проблему, яка її хвилює й непокоїть, - проблему правдошукання. Лесиній драматургії цілком можна адресувати слова, сказані нею з приводу останньої драми Гергарта Гауптмана "Михаель Крамер": "У кожного більшого писателя есть известная группа идей или даже одна какая-нибудь идея, к которой он или периодически возвращается, или же не упускает ее из виду ни в одном своем произведении; часто такие идеи воплощаются в одном типе, в одной излюбленной фигуре, которую писатель потом варьирует бесконечно, придавая ей каждый раз или новую черту, или новое положение, или новую окраску и таким образом создавая каждый раз совершенно новый мир на старом фундаменте" [1, т.8, с.135].

Така ідея, до якої звертається Леся Українка в кожному драматичному творі, втілюється в одному типі героя - благородної і непохитної в своїх переконаннях людини, духовно сильної, незламної, нездатної ні в чому поступитися для власного доброту. Такий герой у різних творах має різні імена - **Іфігенія** ("Іфігенія в Тавриді"), **Міріам** ("Одержима"), **Елеазар** ("Вавілонський полон"), **Тірца** ("На руїнах"), **Кассандра** ("Кассандра"), **Руфін** і **Прісцілла** ("Руфін і Прісцілла"), **Річард Айрон** ("У пущі"), **Оксана** ("Бояриня"), **Мавка** ("Лісова пісня"), **Долорес** ("Камінний господар"), **Антей**

("Оргія"), **Мартіан** ("Адвокат Мартіан"), *мудрець Феокрит* з неназваної і незавершеної драми, останнього задуму поетеси. Такий персонаж (у період онімійної ощадності) може й не мати імені. Його номінація може бути вирішена в безіменному ключі. Це **раб-неофіт** з драми "В катакомбах". Для Лесі Українки важливе не ймення цього персонажа, а його статус раба, що протестує проти свого рабського становища. Очевидно, і в ранньому задумі драми про Скульптора (1897) немає конкретизації в імені, бо важлива ідея протесту й правдошукання. Поетеса надто чутливо ставиться до онімних позначень своїх персонажів, наполегливо їх шукає й погоджує з усіма параметрами твору.

Проблема правдошукання як творча концепція Лесі Українки - драматурга, отже, на онімному рівні проявляється різними іменами персонажів виняткових, здатних на подвиг і самозречення, самопожертву. Різна сюжетна канва, різні часові й локальні параметри творів, безперечно, позначаються на імені такого персонажа. узгодженого з часом і просторовими умовами твору. Та завжди це ім'я виняткове, чимось незвичне і водночас єдино прийнятне, віднайдене в творчій лабораторії поетеси [107, с.23].

Позитивний герой у поетеси, крім такого виняткового імені, на лексичному рівні підкріплюється й проявляється наскрізною позитивною тональністю, у творенні якої особлива роль належить лексемі **правда**. В усіх драматичних творах Лесі Українки наявна ця лексема. Лише в сімох драматичних творах, обраних М.Ф.Бойко для словопоказчика, ця лексема вживається 75 разів [28, с.66]. Вона часто повторюється й варіюється, але скрізь сполучається з улюбленим персонажем, на якому поетеса концентрує свою увагу і який стає виразником авторського "я". В драматичній поемі "Кассандра" письменниця навіть підкреслює її графічно - написанням з великої літери, що цілком виправдано й зрозуміло.

Відомий вчений-літературознавець Г.А.Гуковський у свій час довів внутрішню єдність гоголівського циклу "Вечори на хуторі поблизу Диканьки". Використовуючи цей підхід, ми спробували так прочитати драматургію Лесі Українки. Виявилось, що кожна драма важлива не лише як окремий художній твір. Важливими є її місце в певний період творчості, тобто її місце в загальному перекулі створеної Лесею драматургії. По суті, кожна з драм впливає на наступну, породжує її, взаємодіє з нею. Лесея пише велику

драму життя з різними актами-розділами, де діють різні персонажі, у різний час, у різних країнах. Важко перелічити усі персонажі, які населяють її поетичний світ, виливаючись у живих і зримих, близьких душі поетеси героїв-правдолюбців, героїв-подвижників. У них вбачаються благородні й людські риси внутрішнього світу самої письменниці. Дочка свого часу, вона увесь свій дар перетворення обертає на те, щоб у минулих епохах знайти важливе сполучення з найважливішими проблемами сучасності.

Є в драматургії Лесі Українки уподобаний нею здавна образ, який стає для поетеси тим високим взірцем, яким вона вимірює силу чи слабкість своїх персонажів. Величний і могутній образ протестанта й мученика - титана **Прометея** стає провідним у відображенні персонажів-правдошукачів, безстрашних борців, виразників ідеалу всієї епохи. Це ім'я дуже часто зустрічається в художньому тексті Лесиної драматургії, і вагомість його важко переоцінити. Воно як лакмусовий папірець виявляє саме єство зображуваного героя, приреченого найчастіше розділити його страдницьку долю.

Наполегливо й сумлінно працює Леся Українка над текстом своїх драматичних творів, вправно "вживаючись в епоху", відтворюючи її "пахощі", найдрібніші деталі. Серйозно й уважно ставлячись до свого покликання, до слова, поетеса цікавиться найтоншими нюансами, часом незаслужено картає себе за "необразованість". Задумів - безліч, та Леся вважає себе не підготовленою до їх втілення. В листі до А.Ю.Кримського вона пише 6 червня 1912 р. з Кутаїсі: "гнітить мене моя "необразованість" у рідній історії, себто, розуміється, елементарні відомості я маю і дещо там читала, але п е р ш о д ж е р е л (літописів головню) зовсім мало куштувала і через те не знаю с т и л ю, "п а х о щ і в" давніх епох, а на чужу інтерпретацію не покладаюся. Мені здається, що якби я с а м а прочитала якусь там Волинську літопись чи Самовидця, то я б там вичитала щось таке, чого мені бракує у сучасних істориків (не виключаючи і Грушевського), а потім, може, й сказала б щось таке, чого ще не казали інші поети. От моя "Бояриня" тепер мені здається якоюсь елементарною, schwarz und weiss, а певне, вона була б інакша, якби я була більше "образована". Роїться мені в думці кілька тем - і з боротьби християнства з "релігією предків моїх", і з часів татарських наскоків (баладний мотив про брата і сестру), і з цехового волинського життя, вабить мене образ Костя Гордієнка (не так його самого, як подібного до нього)... Багато чого

такого (не з політичної історії, а з культурної), і нічого того я не пишу "единственно от необразования". Але я не маю ніякої змоги образуватись хоч трохи, коли Ви мені не допоможете. Скажіть, ... де я можу тих перводжерел здобути? Чи їх можна купити, чи їх треба десь просити? Коли можна купити, тільки не дуже дорого, бо грошей у мене мало, то скажіть, що і де, а я вже куплю, коли ж треба просити, то вже допоможіть випросити, бо мені самій, без Вашої поруки, може, і не дадуть" [1, т.12, с.395-396]. Зазначимо, що чоловік поетеси К.Квітка, власне, вказав на ту ж причину, "чому се все мислилося в усяких інших історичних обставинах, а не в українській". Причина в тім, що Леся Українка "була далеко менше начитана в українській історії, ніж у всесвітній" [94, с.24]. Докладніше цю проблему розглядав О.Б.Ткаченко [211].

Онімні знахідки, онімна виваженість і узгодженість з усім художнім текстом - результат величезної праці Лесі-драматурга. Письменницю цікавить кожний онімний штрих, і вона не соромиться писати про все, в чому вона не впевнена. У цьому ж листі до А.Ю.Кримського поетеса пише: "ось Вам трагікомічна рисочка: світові теми беру, а АВС не знаю: як треба казати по-іспанськи: Dolóres чи Dolorés (іспанське жіноче ймення)? Як звучить j по-іспанськи -h (г) чи (х)? Чи називають "донна" (себто "донья") і дівчат, чи тільки замужніх? От Ви, напевне, усе це знаєте, а я -"необразована"! Зрештою, се й не дивно - я самоук, а Ви професор, і я впевняю себе, що мені не сором" [1, т.12, с.397].

А.Ю.Кримський не раз надсилав поетесі різного роду допоміжні матеріали для її творчої роботи над драматичними творами, і Леся плідно використовувала їх.

Лабораторія письменниці - це та "майстерня душі", де кується лексична художня "криця", гартуючись, мужніючи, щоб вийти на людські очі вагомим і вражаючим текстом.

Про те, наскільки сумлінно ставилася Леся до роботи над першоджерелами, готуючись до написання чергового драматичного твору, свідчить у своїх спогадах А.Ю.Кримський: саме у нього поетеса вивчала непоодинокі джерела, сумлінно й наполегливо штудіювала "цілу бібліотеку". "Без перебільшення можу сказати, що Леся Українка була справжнім ученим, дослідником", - свідчив він.

Архівні матеріали доводять, що над онімним тлом своїх драм Леся Українка працює дуже ретельно, видозмінюючи й образи, й імена, і місце дії. Так, дія у



драматичній поемі, що мала в період онімійної ощадності Лесі Українки назву "Скульптор" (1897), а пізніше була названа "У пуші" (1907) спочатку відбувалася не в **Масачузеті**, а в **Меріленді**; **Річард** вчився не у **Венеції**, а у **Флоренції**, **Джонатан** був не другом **Річарда**, а учнем. **Антоніо** теж мав інше ім'я - його звали **Мікеле**, і він був не другом **Річарда**, а його учнем у **Флоренції**, хоч в остаточному варіанті він купець. **Дженні Кембль** була нареченою **Річарда**, а сеньйору **Кароліну** звали **Анджеліна**. У процесі роботи письменниця розставила онімні акценти, узгодила їх з розвитком сюжетної лінії, змінила місце дії та імена персонажів. Трансформація сюжетного розвитку призвела до зміни імен дійових осіб, і зміни ці, безперечно, виявилися плідними. Поема "У пуші" - окраса національної драматургії, твір вражаючого впливу і на читача, і на глядача. І в цьому важливу роль відіграє онімна шліфовка твору, яку поетеса так ретельно провела, узгоджуючи з творчою концепцією, з художнім простором поеми.

### 1.3. З історії вивчення онімії творів Лесі Українки

Про ономастику творів Лесі Українки написано мало. У 1979 р. вийшла розвідка Л.П.Лисюк "Стилістичні функції антропонімів у драматичних творах Лесі Українки", у якій зазначено: "Наукових досліджень про використання антропонімів у художньому тексті українське мовознавство має ще мало. Ономастика, зокрема антропоніміка, творів Лесі Українки зовсім не вивчалась" [114, с.96]. Між тим М.Р.Мельник нарахувала аж 23 публікації з української літературної ономастики, що вийшли протягом 1962-1976 рр. [124, с.50]. Пізніше їх кількість (і якість) стала зростати ще більш активно. Лише формально достовірним є й твердження Л.П.Лисюк про те, що ономастика Лесі Українки "зовсім не вивчалась". Ще в 1964 р. з'явився автореферат В.Н.Заханевич "Мова драматичних поем Лесі Українки: Лексика та слововжиток", у якому автор не лише зіставляє мову Лесі Українки з більшовицькими листівками та шукає вплив ідей марксизму-ленінізму, а й робить доречні спостереження щодо функціонування у творах Лесі Українки онімів **Прометей**, **Персей**, **Лаокоон**, розглядає прямий та переносний ужиток топонімів **Єрусалим**, **Ізраїль**, **Вавілон**, говорить про створення місцевого (національного) та історичного колориту засобами теонімії та антропонімії [71, с.10, с.12-14, с.16-18]. Утім, В.Н.Заханевич зовсім не вживає ономастичної

термінології та не виділяє власних назв з-поміж апелятивів, що затушовує ономастичний доробок автора.

Особливу увагу дослідників привертала ономастика "Лісової пісні" з її багатющою демононімією. Цій проблемі присвятили свої розвідки О.Дзендзелівський (1973р.), Т.Борисюк (1991р.), Т.Б.Лукінова (1992р.), Ф.Бабій (1995р). Але цей перелік виглядає приємним винятком, бо досліджень з інших проблем Лесиної ономастики так і не з'явилося. Можна вказати лише на тези Л.В.Рисич про потребу пояснення іншомовних власних імен у творах Лесі Українки, що вивчаються в школі; дослідниця уклала такий невеличкий словничок тлумачного типу на 105 позицій [172]; перелік власних назв, але без жодного тлумачення, потрапив і у відомий словопоказчик М.Ф.Бойко, що охопив 7 драм письменниці [28]; на дві невеличкі замітки С.Г.Яковець (одна - в співавторстві) про антропонімію прозових творів Лесі Українки [227; 229] та антропонімію драми "Блакитна троянда" [230]; а також на серію побіжних згадок. Так, іноді власні назви розглядаються в літературознавчих розвідках. Наприклад, О.Ставицький розглядає і навіть етимологізує (з незначними неточностями) деякі християнські імена з драми "Руфін і Прісцилла" [196, с.182]. Онімія Лесі Українки може виринати також у працях мовознавців на інші теми, не обов'язково ономастичні. Зокрема Л.Т.Масенко коротко розглянула вагому роль поетеси в стилістичному урізноманітненні вжитку античних власних назв у поезії [122], О.Б.Ткаченко мимоволі звернувся і до власних назв, говорячи про "іноземний світ" Лесі Українки та слушно підкреслюючи, що "у творах Лесі Українки чи не вперше українська мова досягла високого рівня інтелектуалізації" [211,с.16]. Лише епізодично і загалом рідко згадується онімія Лесі Українки в узагальнюючих фундаментальних монографіях Л.Белея (1995 р.) та В.М.Калінкіна (1999 р.).

Отже, за межами "Лісової пісні" зазначена стаття Л.П.Лисюк залишається все-таки самотньою. Вона має бути відзначена як перша і єдина за назвою і темою присвячена антропонімії драматичних творів Лесі Українки. Але й тільки. Змістом своїм вона викликає багато сумнівів. Поділ антропонімів, у суміші з теонімами, на "чотири великі семантичні групи" має генетичні, а не функціонально-стилістичні засади і містить чимало плутанини. Наприклад, **Ісус Христос** опиняється в одній групі, а **Мессія** - в іншій. Твердження, що "ономастикон Лесі Українки відносно нейтральний,

позбавлений яскравої, видимої семантичної характеристики", що "у більшості імена героїв... мають "нульову" експресію" [114, с.97-99], є більш ніж дискусійним.

Зазначимо, що існує помітна кількість розвідок, присвячених різним вужчим та ширшим аспектам вивчення мови творів Лесі Українки. Серед них і узагальнююча праця І.К.Білодіда "Мова творів Лесі Українки" [26], що видана також окремою брошурою в 1956 р. [25]. Але щодо власних назв тут констатується лише широке використання "топоніміки і, ширше, ономастики зображуваних народів": "Перед читачем творів Лесі Українки проходить довгий ряд назв місцевостей Європи, Америки, Азії, Африки" - з наступним дійсно довгим рядом прикладів [26, с.565]. І то все. Так само аж надто принагідно з'являються власні назви і в деяких інших розвідках, стосовних аналізу мови Лесі Українки, наприклад як ілюстрація наявності іншомовної лексики: "географічні назви Александрія, Вавілон, венеціанський (хоч драматична поема "У пущі" містить дуже вагомий там топонім **Венеція** - Т.К.), Голландія, Єгипет", і т. д. [30, с.76]; як приклади "слів і словосполучень, що означають і характеризують людину-борця": раб-повстанець, раб-товариш; скинути ярмо, честь віддати Прометею, іти вслід Прометея, визволятися [70, с.25]. Щось подібне знаходимо і в змістовних працях М.Плющ, О.Скорик, А.Свашенка у збірникові 1973 р., присвяченому Лесі Українці.

Таким чином, ономастика драматичних творів і взагалі творів Лесі Українки залишається практично зовсім невивченою, її навантаження в художніх текстах, її роль у створенні цих текстів - нез'ясованими.

#### **1.4 Онімійна творчість поетеси кінця XIX ст.**

Свої перші два драматичні твори Леся Українка написала прозою. Це - "Блакитна троянда" і "Прощання".

**1.4.1. "Блакитна троянда" (1896).** 31 серпня 1896 року, в Колодяжному поетеса закінчує свою першу драму, названу "**Блакитна троянда**". Поема побудована за всіма правилами драматургії: має вступну ремарку, де позначені дійові особи, - з них 10 осіб поіменовані і 5 безіменних. Твір поділяється на 5 дій практично однакового обсягу. "**Блакитна троянда**" була новаторською психологічною драмою в українській літературі й

містила багато нового, що різнило драматургію письменниці від її попередників. Насамперед очевидною була тенденція оновлення української "сільської" драми. "Леся Українка переступила тематичні границі тодішньої літератури і взяла тему з інтелігентського середовища" [80, с.177], виявивши при цьому свою прихильність до тематики екстремальних ситуацій, до виняткових і сильних характерів, героїв нелегкої долі. Таким персонажем у "Блакитній троянді" стає панна 25 літ **Любов Олександрівна Гоцинська**. Нещасливе кохання **Люби й Ореста Михайловича Груїча**, молодого письменця, що недавно скінчив університет, - ось основна фабула драми, на тлі якого поетеса майстерно малює широке полотно звичаїв і способу життя інтелігенції кінця XIX ст. Відповідно добирається й "інтелігентське" антропонімічне оснащення драми. Серед дев'яти персонажів, названих за прізвищем, четверо мають у ньому нетипові для села суфікси **-ськ, -цьк: Гоцинська, Колчевська, Милевський, Крицький** [пор. 114, с.98; 230, с.31]. І лише прізвище старого лікаря має "сільський" формант **-енко: Проценко**. Дуже характерно, що початково, у чернетці й **Милевський**, як зазначає П.Одарченко, "мав трохи іншу афішу - **Миленко**" [144, с.77]. Це "трохи" є ономастично дуже вагомим, підказуючи напрямок онімійних пошуків Лесі Українки.

Ономастичний простір [пор. 205, с.138-148; 129, с.19; 138, с.113; 135, с.3] "Блакитної троянди", починаючи від заголовка-символа і до найдрібніших епізодичних персонажів, вибудований в єдиному ключі - виявити в цьому лексичному шарі незвичність обставин кохання **Люби й Ореста**. На наш погляд, саме тому поетеса вдається до низких онімних прийомів, які допомагають відтворити ці незвичні характери.

1. Прийом поєднання імен персонажів **Любов - Орест** і в ремарках, і у мовленні персонажів, відповідно 21 і 7 раз. Наприклад, ремарка в кінці IV виходу II дії: "**Люба** слухає, спустивши очі, часом підводить їх і з тривогою і страхом дивиться на **Ореста...**" [1, т.3, с.38]. У мові лікаря в II дії, XI вихід: "... **Орест Михайлович і Любов Олександрівна** не дарма вкупі глиняних болванів так пильно малюють..." [1, т.3, с.49-50]. Часом поєднання онімів головних персонажів доповнюється низкою імен. Так, у першій ремарці до виходу II у I дії поетеса до головних персонажів додає імена дійових осіб: "Входять в середні двері **Любов, Орест, Милевський, Саня, Острожин**" [1, т.3, с.12].

2. Онімні повтори у звертаннях:

У I дії: "Нам з **Орестом** належить нагорода за рятунок погибаючих на водах! Правда, **Оресте**?" [1, т.3, с.13].

У V дії на цьому прийомі побудований майже весь діалог головних персонажів, що попереджує наступну трагічну розв'язку:

Л ю б о в

Щастя? Ти кажеш, щастя? Де ж воно? Ох, **Оресте, Оресте!** Як ти не бачиш того, що ми згоріли, обоє згоріли! Де ж тут щастя, коли життя вже немає? Нащо сеє все, навіщо? Все одно, вже ніщо, ніщо не допоможе! (Стає на коліна, притуляється до рук **Ореста**). **Оресте, Оресте**, друже мій бідний, друже мій безталанний, за що ми гинемо, за що я тебе загубила?

(Ридає).

О р е с т

**Любо, Любо**, ти мене з ума зведеш! [1, т.3, с. 106-107].

3. В окремих місцях драми оніми на довгий час - іноді майже на весь вихід! - замінюються займенниковими дейксисами. Це логічно вписується у сюжетне розгортання, **Орест** наче не в змозі вимовити ім'я коханої. Вихід II V дії побудований на цих суцільних дейксисах: замість імені **Люба** в діалозі з матір'ю вжито 24 займенникові замітники, і цей прийом надзвичайно загострює конфлікт матері й сина, підкреслюючи особливу вагомість особи Люби для співрозмовників. Наведемо лише дві репліки з цього діалогу:

Г р у ї ч е в а

Ні, Оресте, **вона** прийде, **вона** обіцяла прийти.

О р е с т

Прийде?! Коли? Чому не прийшла з тобою? Я ж казав: не вертайся без неї! А тепер... Ні, ні, **вона** не прийде, не прийде!.. Ах, чом ти її не привела? [1, т.3, с.102].

4. Онімна концентрація в ремарках і мові персонажів, що надзвичайно ущільнює дію й розширює діапазон онімної дії на текст драми. Так, перша дія закінчується ремаркою:

"**Орест** виходить на балкон, стає проти **Люби** і дивиться на неї, мов

очарований. **Милевський** і **Саня** застаються в салоні.

Завіса спускається під час співання першого куплета пісні "**Ой місяцю, місяченьку!**" [1, т.3, с.33].

У кінці III дії хвора героїня вживає цілу низку імен:

Л ю б о в

А, **Яків Григорович!** Ставайте тут! (Показує на місце перед сходами на веранду). Я з вас намалюю **Гіппократа, Сократа**, а ви, тьотю **Ліпо**, будете **Ксантіппа!** Ха-ха! Не хочете! (Бере великого пензля, шпарко маже по дощечці, потім кидає скриньку на землю, фарби і пензлі розсипаються). Пісок пристане, буде добрий ґрунт, а то **Крицький** каже, що у мене ґрунту нема. А я йому казала, що я **Жанна д'Арк**. (З величним жестом). «Горітиме святая орифлама!» [1, т.3, с.74-75]. Безперечно, такий онімний прийом яскраво передає важкий душевний стан героїні, зрушення в її свідомості й психіці.

5. Обігрування імені персонажа й порівняння його з іншою історичною або міфічною особою. Таке застосування прийому антономасії дає певні нюанси характеротворення цього персонажа. Так, **Милевський** ввижається **Любі Мефістофелем** при червоному світлі; **Крицького** небезпідставно **Люба** назве **Робесп'єром**, а в діалозі її з **Крицьким** тричі вжито ім'я французької героїні **Жанни д'Арк**.

6. Вставні тексти з онімами, наприклад:

О р е с т

(до Милевського)

Де лікар, де лікар, скоріше!..

Саня хапає чоловіка за руку.

Л ю б о в

Я вже готова. Тільки роль виучу: по весіллі мій дебют. (Іде на веранду, звідти декламує монолог Джульєтти).

Летіте вчвал, ви, румаки огнисті,

До **Фебових палат**; візник такий,

Як **Фаетон**, хай вас жене на захід,

Хай миттю вас покрийє хмарна ніч.

Спусти запону щільну, гречна нічко,  
Ходи, матроно, в простих чорних шатах,  
Прийди, **Ромео**, ти мій день вночі,  
Бо ти лежатимеш на крилах ночі,  
Як перший сніг на ворона крилі...  
О мій **Ромео**! [1, т.3, с.73].

7. Символіка назви драми, що сполучається з фабулою твору: "**блакитна троянда**" - "се любов не наших часів і не нашої вдачі" [1, т.3, с.30] (слова Ореста).

8. Заголовок і його символіка сполучається у драмі з цілим ланцюжком імен у діалозі персонажів:

О р е с т

...Єсть і в наші часи **блакитні троянди**, але се ненормальні створіння хворої культури, продукт насильства над природою.

Л ю б о в

Ви забуваєте другу любов, наприклад, любов **Данте** до **Беатріче**, а я, власне, таку мала на думці.

М и л е в с ь к и й

Ну, знаєте, Любов Олександрівно, сі приклади непевні! У трубадурів часом трудно одрізнити *блакитну квітку* від адюльтера. А **Данте**, може, якби мав щастя познайомитися з своєю **Беатріче** ближче, то теж, може, попросив би її руки, щоб приміряти на неї шлюбний перстень. Тоді б ми мали не «**Божественну комедію**», а просто комедію під назвою «**Як у людей, так і у нас**» [1, т.3, с.30].

...

О р е с т (до Люби)

**Любо**, для вас я хотів би вірити, що в наші часи можлива така любов, як у **Данте** до **Беатріче**.

...

Чи дає така любов щастя? Адже **Данте** не був щасливий; написав «**Пекло**».

Л ю б о в

**Беатріче** не знала нічого про **Данте**. Через те і щастя не було! А втім, **Данте** ж і «**Рай**» написав! [1, т.3, с.31-32].

Такий онімний ланцюжок на невеликому за обсягом тексті надто промовистий і дійовий, адже кожний з його компонентів не лише поглиблює барви попередніх ланок, а й по-своєму повертає оповідь і поглиблює характеротворення того персонажа, який ці слова промовляє: у **Милевського** тональність репліки глузливо знижена, у **Ореста** й **Люби** свідчать про роздуми й передчуття нещасливого свого кохання.

9. Солідна кількість імен історичних осіб - політичних діячів, письменників, композиторів, а також персонажів літературних творів тощо: **Ібсен, Верді, Россіні, Крафт-Ебінг, Вейсман, Робесп'єр, Бісмарк** та інші. Кожне таке ім'я по-своєму вписується в текст і надає йому своєрідних барв, іноді зовсім неочікуваних. Наприклад, **Бісмарк** у мові хворої **Люби**: вона лічить лікареві волосся - "один, два, три, чотири, є більше, ніж у **Бісмарка!**" [1, т.3, с.76].

10. Онімна перекличка на значній текстовій відстані: наприклад, у I і IV діях згадуються **фатум, мойра** у словах **Люби**, що вважає себе психічно хворою, як її матір.

11. Онімні та безонімні позначення персонажів поєднуються з онімізованими атрибутами, що надає їм різноманітних відтінків. Так, жебраки **х л о п ч и к і д і в ч и н к а** у мові **Люби** іменуються - мої **попелюшки**; **Орест** називає **Любу** моя муза, моя поезія тощо.

Відзначені прийоми онімного письма дають можливість твердити про майстерність побудови онімного простору "**Блакитної троянди**".

**1.4.2. "Прощання" (1896).** Поетеса продовжує шукати свої шляхи, свої теми, і прозовий драматичний твір "**Блакитна троянда**" так і лишається єдиним прозовим великим твором у письменниці, знайшовши продовження тільки в "**Прощанні**". Леся не поспішає з драматургією, поволі, але неухильно йде до своїх майбутніх здобутків. Поезія, у якій вона так яскраво заявила себе, сполучиться в її наступній творчості з драматургією. А поки що Леся в цей період накопичує сили, шукає й експериментує. І це незабаром принесе небувалий врожай на ниві національного театру й літератури: хвора жінка виявиться справжнім велетом, піднісши рідну літературу й драматургію до рівня світових шедеврів.



У цей період Леся Українка створює драматичну сцену під назвою "**Прощання**". Це невеликий за обсягом твір, який не містить списку дійових осіб, бо їх лише двоє - **хлопець** і **дівчина**. Онімійна ощадність у творчості письменниці розпочалася цим твором. Дует безіменних персонажів точиться навколо дражливої для закоханих проблеми - колишньої симпатії хлопця. І вона, ця безіменна симпатія, виписана в прискіпливо підібраних барвах безіменності, які, на наш погляд, надзвичайно промовисті. Спочатку це просто **вона**, потім "**моя товаришка з дитячих літ**", а згодом єдина, будучи лише предметом схвильованої розмови, одержує бодай принагідне онімійне позначення: "**«куколка з льону»** - дражнили ми її" [1, т.3, с.117]. Це прізвисько дитячих літ не випадково має структуру приказки "як Пилип з конопель". Недоречність цього портрету на побаченні з іншою зрештою призвело до перетворення побачення на прощання, як і назвала цю сцену авторка. Дуже уважний до Лесі Українки, але неувважний до її ономастики дослідник Петро Одарченко, який і відкрив текст "**Прощання**", бачить причину конфлікту в "**різниці між віком дівчини й юнака**" [144, с.221]. А причина та - в "**куколці**"! Драматична сцена "**Прощання**" написана прозою, як і "**Блакитна троянда**". Імена ж дійових осіб для цієї сцени поетеса не добирає, вони їй не потрібні — адже маємо ситуацію, у якій сутність персонажів вичерпно позначається номінаціями **хлопець** і **дівчина**. Це незручно для лесезнавців, які змушені, щоб виділити персонажів сцени, наділяти їх великою літерою, пор. таку сентенцію: "**Драматична колізія "Прощання"** повністю ґрунтується на діалозі між **Хлопцем і Дівчиною**" [219, с.85]. Це - певне самоуправство, бо Леся Українка вжила тут малу літеру. Але водночас такі номінації - не просто "**безіменність**", а контекстуальні антропоніми, це добре показав ще В.А.Никонов [141, с.236].

В 1897 р. Леся Українка розпочинає роботу над новою драмою у віршованій формі з умовним заголовком "**Скульптор**", пише першу дію, кілька сцен другої й залишає твір незакінченим. Очевидно, поетесу не задовольняє ціла низка конкретних проблем, що постали перед нею у практичній роботі над драмою, в тому числі й онімні проблеми, адже на десять років твір не матиме остаточної назви, не отримають імена й персонажі драми.

#### **1.4.3. "Іфігенія в Тавріді" (1898).** 3 червня 1897 р. по червень 1898 року Леся

Українка вимушена лікуватися в Криму. Тут і народжується драматична сцена "**Іфігенія в Тавріді**". Твір має у підзаголовку визначення жанру, вступну ремарку із вказівкою на місце дії та персонажів. Прекрасний знавець давньогрецької літератури, поетеса відтворює фрагмент, який міг би доповнити однойменну трагедію Евріпіда. Поетеса дотримується усіх давніх правил і вимог до трагедії: дію починає хор, що поперемінно виконує строфу й антистрофу, тобто відбувається своєрідний діалог - вступ до драматичного дійства. **Іфігенія** - єдина поіменована героїня драматичної сцени - приносить жертву богині **Артеміді** теж у супроводі хору.

Що стало поштовхом для написання цієї сцени? Можливо, це один з начерків нездійсненого задуму. Можливо, перебування в Криму, куди, за давньогрецькими міфами, богиня перенесла **Іфігенію**, яку хотіли принести в жертву для того, щоб змилювалися боги і допомогли грекам у війні з троянцями, і стало поштовхом, що активізував уяву поетеси, її творчий напрям. Крім того, жила Леся тоді на віллі з такою ж назвою - Willa Iphigenia [пор.104, с.6], і у драматичній сцені змальовано цю давньогрецьку героїню як живу і близьку серцю поетеси людину, адже саме їй в уста вона вкладає слова скорботи й туги за рідним покинутим краєм.

Що ж стосується ономастичного тла драматичної сцени, то він вирішений двопланово. По-перше, слід розподілити ономастикон на той, що використаний у ремарках, і той, що вживаний у мові персонажів - **Іфігенії** та супроводжувального *хору*. Та слід розподілити ономастикон іще на дві частини - на ономастикон у мові *хору* і мові **Іфігенії** - адже їй належить монолог, що складає половину драматичної сцени - 3 сторінки з шести. Розглянемо вживані у цих трьох площинах оніми.

*У ремарках:* два топоніми (**Тавріда** та *місто Партеніт*) і ймення богині, також 5 раз згадується сама Іфігенія.

*У мові хору:* численні епітети, що прославляють богиню: "Богине, таємна, велична Артемідю, / Хвала тобі! / Хвала тобі, холодна, чиста, ясна, / Недосяжна!" [1, т.1, с.165]; "Заступнице міцна коханої Тавриди, / Хвала тобі! / Хвала тобі, потужна, невблаганна/ Богине стріл!" [1, т.1, с.165]. Також непрямі описові назви головної героїні: "З краю далекого, з краю незнаного / Нам Артеміда її привела, / Все таємниця в дівчини величної, / Рід її, плем'я і ймення само" [1, т. 1, с. 166].

*У мові Іфігенії:* 1. Стилізація давньогрецької трагедії в онімному плані із

звертаннями до богині, жрицею якої є **Іфігенія**: "Ти, срібнолука богине-мисливице, / Честі і цноти дівчат обороннице, / Поміч свою нам подай ..." [ 1, т. 1, с. 167].

2. Онімна "гра" ім'я-безіменність головної героїні: "Коли для слави рідної країни / Така потрібна жертва Артеміди, / Щоб **Іфігенія** жила в сій стороні / Без слави, без родини, **без імення**, / Хай буде так" [ 1, т. 1, с. 170].

3. Багато онімів, що стосуються давньогрецьких міфів: златокудрий **Орест**; **Латони** дочко, сестро **Аполлона** (перифрази на позначення Артеміди); *сестра моя*, **Електра**; **Ахіллес**; о **Мойро!**; *води Стікса й Лети*; *тяжкий твій спадок, батьку Прометею!* Донька царя Агамемнона Іфігенія виступає в драмі як "духовна дочка титана Прометей" [ 154, с. 184].

Л.Т.Масенко звернула увагу, що в українській літературі після "Енеїди" І.П.Котляревського закріпилося бурлескне, знижене вживання античної теонімії. Високе поетичне звучання почав повертати їй Шевченко (Споконвіку Прометей там орел карає), але вжив у своїх поезіях мало античних назв. І лише в кінці ХІХ ст. "антична міфологія займала в поетичній системі Івана Франка і Лесі Українки важливе місце як традиційне для європейської культури джерело образності" [122, с.58].

Тут слід виокремити і піднести імення **Прометей**. Слідом за Т.Г.Шевченком і багатьма авторами Леся Українка активно розробляла тему прометеїзму, часто зверталася - і в поезіях, і в драмах - до теоніма Прометей [пор.220, с.12]. Іфігенія називає себе **нащадком Прометей** й вигукує: "Хто дав нам душу і святий вогонь? / Ти, **Прометею**, спадок нам покинув / Великий, незабутній" [1, т.1, с.169]. А відступникові Федону, що продав свій талант, Антей в "Оргії" кидає: "забудь нескорений образ Прометей" [1, т.6, с.191]. Ім'я **Прометей** стало в часи Лесі Українки вже узвичаєним, чітко окресленим символом. Але все ж важко погодитися з П.Филиповичем, що Леся Українка "не внесла чогось нового, оригінального" в інтерпретацію міфу про титана Прометей [216, с.11]. Внесла! Нові барви, нові нюанси... А головне, як зауважує Л.І.Міщенко, "Леся Українка слідом за Шевченком в образі Прометей бачить не окрему особу, а народ, що обстоює свободу" [130, с. 199]. П.Одарченко цю думку висловив так: " у Лесі Українки, так як і в Шевченка, образ Прометей виступає як алегоричний образ нескореного народу" [144, с.50]. Дмитро Павличко схарактеризував прометеїзм Лесі Українки ще виразніше: "Вона розвинула й

доповнила ідеї трьох найбільших прометеїстів - Есхіла, Гете і Шевченка, - стракувавши мучеництво розп'ятого на скелях Кавказу титана як людський безкорисливий героїзм, як людський подвиг в ім'я свободи" [150, с.85]. Це - нове, це сам прометеївський "вогонь в одежі слова".

"Іфігенія в Тавриді" залишилася незакінченою драмою. Ліна Костенко зазначає: "Ми навіть не знаємо, про що мав бути цей твір" [104, с.7]. Опрацьована драматична сцена була включена поетесою до циклу віршів "Кримські відгуки". У драмі думки Іфігенії про Батьківщину, про рідний край Леся Українка поєднує з своїми власними переживаннями, тугою за рідною Волиною у своїх численних розлученнях з нею. Цей мотив поєднаний з топонімом Еллада, що логічно для давньогрецької героїні. Можна прослідкувати поєднання **Еллади з Україною**, порівнюючи драму зі сценою. У драмі: "Коли для слави **рідної Еллади...**" У сцені: "Коли для слави **рідної країни...**" [ 1, т.1, с.10]. В останньому випадку маємо вказівку на батьківщину Іфігенії, та одночасно - прозорий натяк на переживання авторки. Та й сам топонім **Еллада** стає тут двоплановим, поєднуючи прямий сенс "Греція", звідки родом героїня твору, з переносним "Україна", чим засвідчується, що і персонаж драматичної сцени, і автор - одноступі в своєму ставленні до рідного краю. Згадаймо хоча б **Степову Елладу** Євгена Маланюка [179, с.152].

Леся Українка, незадоволена станом української драматургії, починає наполегливі пошуки. Поетеса прагне знайти свій голос, свою тематику, свої драматургічні можливості, прекрасно розуміючи значення театру, його могутній вплив на розвиток суспільної думки, її формування. Леся звертається до кращих зразків світової драматургії, перекладає драми Моріса Метерлінка "Неминуча" і Гергарта Гауптмана "Ткачі", пише критичні статті, присвячені драматургії. Це був період визрівання майбутнього велетня національної драматургії.

Мрія письменниці про світові обрії для національного театру вже вимальовується в її творчій уяві. А поки що її не полишає образ **б л а к и т н о ї т р о я н д и**. У прозовій мініатюрі поетеса ще раз згадує улюблений символ. "Твої листи завжди пахнуть зов'ялими трояндами, ти, мій бідний, зів'ялий квіте!" - так починається цей безіменний вірш у прозі з символічною колористикою троянд - білих, рожевих, червоних, блакитних. І закінчується твір знаменно: "І нехай в'януть білі

й рожеві, червоні й блакитні троянди". Датований 7.XI. 1900 роком, вірш у прозі - це прощання з останніми ваганнями, це рішучий крок у новітній етап, коли прийдуть і перші здобутки, і справжнє визнання, коли Леся утвердиться в новому для національної драматургії жанрі - драматичної поеми, жанрі, якому вона вірно служитиме все останнє десятиліття і який принесе їй творчу радість, творчі злети, творчі перемоги.

### **1.5. Онімійна творчість поетеси початку XX ст.**

Сміливо обравши свій шлях у драматургії, Леся Українка свідомо відходить від усталених норм соціально-побутової драми. Через п'ятиріччя після "Блакитної троянди" поетеса знову повертається до драматургії. В її творчості на всю решту життя головне місце посяде віршована драма з низкою варіацій для визначення жанрової форми: драматична поема, драма, діалог, драматичний етюд, драма-фесрія, фантастична драма. Так чи інакше це все - віршовані твори, фактично драматичні поеми, що стали, за словом П.Одарченка, "вінцем літературної творчості Лесі Українки" [144, с.7]. З початку 900-х років один за одним виходять драматичні твори поетеси: у 1901р. - "Одержима", 1903р. - "Вавілонський полон", 1904р. - "На руїнах". Їх ономастикони невеликі, ощадні, свідчать про пошуки в цьому напрямку. Леся Українка наполегливо і постійно шукає свій онімний стиль у числі найрізноманітніших художніх прийомів і засобів, опановуючи драматургію - чи не найскладніший з родів літератури з його своєрідними законами письма.

**1.5.1."Одержима"(1901).** Драматична поема "Одержима", "перший шедевр" Лесі Українки [201, с.249], написана 18(31) січня 1901 року в Мінську біля ліжка смертельно хворого С.Мержинського, коли духовні й фізичні сили поетеси були в стані найвищого емоційного напруження, написана одним подихом, за одну ніч. Вона наче вилилася в душі поетеси, що процесом творчості прагнула вгамувати жагучий біль. Про те, як була написана драма, Леся Українка сказала: "...не перетравивши туги, а в самому її апогеї. Якби мене хто спитав, як я з того всього жива вийшла, то я б теж могла відповісти: Я з того створила драму" [1, т.3, с.381].

Леся Українка будує свою драматичну поему не за усталеним зразком, а

своєрідно, - в невеличкій ремарці, яка відкриває кожен нову частину, дуже коротко, стисло позначено все - і дійові особи, і місце дії.

Крім двох основних персонажів - **Месії** та **Міріам**, на яких побудовано всю дію драматичної поеми, в художньому тексті зустрічається лише ім'я **Йоганна** (одна з прихильниць Месії) та кілька міфонімів - у мові Месії - **Ваал** і в мові Міріам - **Вельзевул** і **Астарот** [пор.76, с.59]: "Я не **Астарот**" [1, т.3, с.145], - гордо мовить Міріам. Трагічною є доля **Міріам** у її непохитності й прагненні до активної дії, до боротьби. У ній багато пророческої мужності, притаманної їй самій поетесі. Герої драматичної поеми протиставлені, хоча їх зв'язує багато чого - вони подібні жертвностію, але по-різному ставляться до зради і байдужості, людської слабкості. Вони протиставлені вже іменами - **Месія**, що співвідноситься з **Христом**, і **Міріам**, в якій прозоро прочитується біблійна **Марія Магдалина** [пор. 59, с.198; інша позиція: 104, с.14]. На цих іменах варто зупинитись докладніше. Слушно зауважено, що "про "Одержиму" вже написано стільки, що звичайний перелік авторів і назв їх студій ледве не перебільшує обсягу самої драматичної поеми" [19, с.19]. Але дослідники переважно уникають ономастичних проблем. І це стосується, до речі, не лише "Одержимої". Складається враження, що ономастика Лесі Українки дослідників відлякує. Якісь незвичні імена несамовитих людей. Не Карась і Одарка, а Руфін і Прісцілла. Звичайно, добираються оніми, відповідні зображуваному місцю і часові. Але справа не зводиться до того, що дія відбувається не в нашому часі і не в Україні. Навіть у "Лісовій пісні" поетеса назвала героя Лукашем, а не Василем чи Іваном, хоч майже в усіх українських казках героя зовуть саме Іваном [167, с.55-57]. І для зображуваного хронотопу Леся Українка бере не зовсім звичні імена, при цьому добираючи саме такі, що в той хронотоп прекрасно вписуються. У цьому й полягає її ономастична майстерність і один з головних секретів її ономастичності.

Якби героїв "Одержимої" звали Христос і Марія, а не Месія і Міріам, поема багато б утратила. Гадаємо, поетеса використала ім'я Месія, а не Христос, за тією ж логікою, за якою пізніше М. Булгаков ужив ім'я Йешуа, а не Ісус. Йдеться не про канонічного, євангельського Ісуса Христа, а про "мого Христа", про створений генієм авторки величний, індивідуалізований образ, що не є сукупністю християнських уявлень. Так само і з іменем **Міріам**. Цього імені в Біблії немає. Це англійська

транскрипція біблійного **Маріам** [21, с.2231], яке в українському перекладі одержало форму **Марія** [177, с.165], а в святцях набуло форми **Маріамна** [194, с.509]. Узвичаєна і активно вживана форма цього імені - **Марія** [187, с.158]. Сама форма **Міріам**, з **і**, а не **а** народилася з помилки, з неадекватного прочитання ще в VII ст. біблійного тексту, записаного давньоєврейською мовою [194, с.509]. Авторська увага до імені засвідчується таким цікавим фактом: В.Сімович згадує, що К.Квітка "витикав" йому як редакторові збірки "Відгуки", що там надруковано "Міріям", а не Міріам [182, с.206]. Тим же шляхом поетеса добирає й ім'я ще одного персонажа, зупинившись на формі Йоганна. Цей результат мав своє слабе місце, бо надто нагадує німецьку форму, особливо добре відому в чоловічій подобі: Йоганн Бах, Йоганн Гете, Йоганн Штраус. Український живомовний відповідник імені - **Іванна**. Біблійне давньоєврейське джерело - **Yōchānān** - "Божа благодать" [187, с.61]. Це джерело дозволяє говорити про форму Йоханна, хоч у латині вона усталилася саме як **Johanna**, чол. **Johannus** [194, с.415].

Лаконізм і стрімкість дії, напруга й протиставленість - все це спостерігається не лише на сюжетній площині, це прикмети онімної системи - дуже невеликої, місткої, промовистої. На перший погляд, здається, що ці два персонажі - **Месія** і **Міріам**, протиставлені один одному і жертовно поєднані один з одним, мало що можуть вирішити, що життя проходить повз них із своїми проблемами, а їх діалог мало що може в цьому житті змінити. Та це далеко не так - у невеличкій площині художнього тексту драматичної поеми "Одержима" Леся Українка, по суті, зуміла вирішити велику філософську проблему добра і зла і ставлення до нього - ставлення подвійного - у **Месії** й у **Міріам**, і не важко визначити, на чиєму боці поетеса. **Міріам** гине під градом каміння, та вона лишається переможцем, адже дія - активна, непереможна й всевладна дія - за нею, отже, й правда життя.

Творче використання світових сюжетів і образів, їх нове й сміливе трактування, вкладення в них нового змісту, образна символіка Лесиноного письма збагачувала не лише національну, а й світову драматургію. Письменниця свідомо обирає надзвичайно напружені періоди в житті людства, коли йде злам усталених норм моралі, точиться запекла боротьба старого з новим світобаченням і світосприйманням, коли людство наполегливо шукає нових шляхів і принципів соціального буття. Такі напружені критичні ситуації особливо привертають увагу поетеси, вони дають можливість

створювати яскраві героїчні постаті, персонажі відважні й безкомпромісні, добираючи до них не лише виключні сюжетні повороти, а й яскраві, переконливі онімні відповідники.

Втілюючи усе це в першій лірико-драматичній поемі "Одержима", поетеса лишається вірною цим принципам протягом 10 років, в усіх драмах. Леся розвиває тему любові й ненависті, честі й безчестя, обов'язку й самозречення, і в її драматургічних творах відточується онімне письмо, досягаючи вражаючих ефектів, коли одне слово - один онім стає заміником великих уривків тексту. Це можна простежити на будь-якому онімному тлі у будь-якій драматичній поемі, створеній на початку славетного десятиріччя, присвяченого драматургії, - у "Вавілонському полоні", "На руїнах", "Кассандрі".

**1.5.2. "Вавілонський полон" (1903).** Драматична поема "Вавілонський полон" була завершена 15.II.1903 року в Сан-Ремо. У листі до І.Франка від 1.I.1903р. поетеса порівнює її з "Одержимою", визначає її жанр як лірико-драматичну сцену: "Свою поему я вже скінчила, вийшла то, властиве, не поема, а лірико-драматична сцена а la "Одержима", навіть у них обох є дещо спільне. На епічність я великої претензії не маю, і коли мені сей "вищий рід поезії" не дається, то я не буду тим дуже гризтися. Не дано, так не дано - fiat voluntas Dei! Я знаю, що як я сю останню свою поему писала, то була "щира, щира, щира", і горіло щось в мені, і не давало спокою, аж поки останнє слово не стало на папері. А що з того вийшло, то вже - не в моїй владі. Зрештою, то Ви самі побачите, бо я Вам пришлю хутко ту поему, дасте її до друку, коли варта, а ні, то все-таки прочитайте і скажіть мені свою думку про неї".

Поема не поділена на частини, вступна і кінцева ремарки становлять своєрідне обрамлення дійства, що швидше нагадує не ремарки, а художній опис природи часів руйнації і полону. Початок вступної ремарки: "Розлога рівнина. Червоний захід змінює в кров широкі води **Тігру** та **Євфрату**, що зливаються до купи. По всій рівнині розкидані намети бранців. Голі діти шукають скойок в ріні та сухого баговиння на паливо" [1, т.3, с.148].

У ремарці є точне визначення місця дії - там, де поєднуються води **Тігру** та **Євфрату**. Назва поеми і барви ремарки - червоний колір, колір крові дають



хронотопічну прив'язку, а наступні рядки ремарки малюють сумну картину зруйнованого життя, над яким - як володар! - височать вавілонські мури і вежі, символіка перемоги.

Остання ремарка, якою закінчується драматична поема, малює цей же табір через кілька годин, поночі, після окрику покликача:

"Голос покликача з табору

Ізраїль, до наметів! Ніч надходить!

Люди розходяться по наметах, кожний до свого. На далекій вежі видно **магів вавілонських**, що ворожать по зорях. Темніє. Табір затихає. З **Вавілона** ледве доноситься гомін нічних оргій. Урочиста ніч тремтить над табором бранців і над **Вавілоном**. То там, то там загораються сторожові огні. Тиша" [1, т.3, с.166]. Якщо в першій ремарці топос тримається на двох лексемах - **Тігр і Євфрат**, а **вавілонські мури і вежі** майорять здалеку, то тепер, в останній кінцевій ремарці, коли табір вночі завмирає, починає володарювати інший топос - двічі вживає поетеса назву **Вавілон**, підкріплюючи її відономастичним утворенням **маги вавілонські**. Для невеликого тексту останньої ремарки цього більш ніж достатньо, щоб створити топонімічний акцент-перевагу над усіма іншими лексичними фарбами і художніми прийомами. Так, по суті, остання ремарка замикає топосом художній ряд, що починається з назви драматичної поеми. Увесь художній ряд з провідним топонімом **Вавілон** - від першого до останнього компонента тексту - діє в унісон, як ланки одного замкненого кола. Топонім **Вавілон** зустрічається ще тричі, і в мові персонажів, в яких ця назва зустрічається 9 раз. **Вавілон** стає символом загарбників-переможців і опозицією до іншого топоніма, який з ним контрастує, - **Єрусалим**. Утворюючи опозицію **Вавілон - Єрусалим**, Леся Українка майже урівнює ці контрарні топоніми в частотності: **Вавілон** вживається 14 раз, а **Єрусалим** - 13.

**Єрусалим** стає у художньому тексті символом волі, пристрасного прагнення народу, підкореного, спалюженого загарбниками, що не втрачає надії на звільнення з **вавілонського полону**. Тут доречно звернути увагу, що вже третім своїм драматичним твором "Одержима" і цим четвертим Леся Українка вийшла за межі України, описуючи і в наступних творах увесь світ у широкому хронологічному діапазоні, нерідко зосереджуючись на біблійних мотивах. Відтворюється дуже древня

давнина. Цар Вавілонії Навуходоносор (605-562 до н.е.) завоював Іудею, зруйнував у 587 р. до н.е. Єрусалим і забрав більшість іудеїв у полон [189, с.368; пор. 20, с.498-499]. Звільнив же іудеїв з вавілонського полону персидський володар Кір II Великий, що царював у 558-529рр. до н.е. Він завоював Вавілонію і відбудував Єрусалим [21, с.559-561; 20, с.396-398; 189, с.263.]. За С.Дубновим вавілонський полон датується 586-537рр. до н.е. [60, с. 142].

І.К.Білодід мав, безперечно, рацію, зазначаючи: "Аналіз мовних засобів і образної системи творів Лесі Українки, написаних на матеріалі історії інших народів, показує, що, наприклад, античність чи європейське середньовіччя не були звичайним, так би мовити, службовим, допоміжним фоном для розв'язання питань сучасності, а й мали часто творчо самостійне значення; в специфіку цього матеріалу письменниця заходила ґрунтовно і глибоко, даючи йому свою оригінальну інтерпретацію, що виявляється зокрема, в широкому використанні... топоніміки і, ширше, ономастики зображуваних народів" [26, с.565].

Але це не вся правда, бо пріоритет завжди належав "питанням сучасності" - питанням України. Ось яке роз'яснення дає сама поетеса у поезії, якою часопис "Вежа" вшанував її 125-річчя. В УРСР, до речі, ця поезія друкувалась тільки до 1975 р., а потім була заборонена. У 12-томнику її вже немає [144, с.106]. Початок вірша: "І ти колись боролась, мов Ізраель, / Україно моя! Сам Бог поставив/ супроти тебе силу невблаганну / сліпої долі". Закінчення: "Коли скінчиться той полон великий,/що нас зайняв в землі обітованній? / І доки рідний край Єгиптом буде? / Коли загине н о в и й Вавилон?"[3, с.7-8]. Як бачимо, і топоніміка зображуваних народів одержує українські алюзії, і хронотопічно віддалені події волають до сьогодення поетеси. Цю думку поділяють М.Євшан, Є.Сверстюк [144, с.9], а П.Одарченко пише: "Особливе місце в її творчості посідають драматичні поеми на теми вавілонського полону при виразній аналогії полону України в Російській Імперії" [144, с.13]. Більш обережно та узагальнено цю думку висловив у 1963 році й А.Костенко [102, с.41-42], а О.Ткаченко розгорнуто й глибоко показав, чому саме "більшість її героїв - іноземці", підкресливши при цьому, що "жоден з її іноземних за темою творів, безсумнівно, не міститься поза межами українських проблем" [211,с.10,с.13].

Топоніми, вживані у "Вавілонському полоні", своєрідно підкріплюють назву

**Єрусалим**, працюючи з нею в одному ключі, розширюючи просторові межі драматичної поеми: **Тігр, Євфрат, Палестина, Гарізім**. Сполучаючись з ними, а також з топонімічною перифразою **дочка Сіону**, метонімізованим топонімом **Ізраїль** у значенні "народ ізраїльський", топонім **Єрусалим** створив велике онімне коло - своєрідний онімний опір ворожому **Вавілону**.

Уся поема побудована на суцільній безіменній, тобто безонімній [45, с.6], номінації дійових осіб [пор. 74, с.6-7]. Їх досить багато: 22 дійові особи типу **жінка, чоловік, батько, дитина, молодий хлопець** тощо і 3 назви у формі множини - **діти, гурт левітів, гурт пророків**. На тлі такої апелювальної названості тим яскравіше вирає ім'я молодого пророка-співця **Елеазара**. Крім нього, більше поіменованих персонажів немає, є лише кілька згадуваних імен у мові дійових осіб. Ім'я **Елеазар** - біблійне, в Біблії його мають 12 осіб, у тім числі предок Ісуса Христа. У російському перекладі Біблії воно фігурує як Елеазар [21, с.2224] , в українському словникові - як **Єлизар** та **Єлеазар** [187, с.59], у російському - як Елизар, з вказівкою церковної форми Елеазар та латинської Eleazar [194, с.410]. Цю останню форму і обрала Леся Українка, оминувши значно вживаніший варіант цього імені **Лазар**, що вже втратив конотацію біблійної урочистості.

Власне ім'я **Елеазар** як головне має своє онімне поле і для такого невеликого твору досить велику частотність: 6 раз вживає поетеса його ім'я в ремарках і 8 раз у мові різних персонажів і самого героя.

**Пророк-співець Елеазар** - і головний герой драматичної поеми, і голос автора, його переконань і помислів. В уста саме цьому персонажеві Леся Українка вкладає найважливіше, найвагоміше, заради чого, як ми переконані, і було написано поему.

Зруйнована земля, місто пограбоване й обкрадене переможцями, що у мові вавілонців іменується руїна, дика пустка; перегукується зі словами "біліє мрамур, мов кістки на полі..." [1, т.3, с.159] і власне ім'я **Молох**, утворюючи суцільну цілісну картину полону й народного страждання.

Вживані у драматичній поемі й онімні концентрації. Так, в монолозі Елеазара саме цим прийомом підкреслено зухвалість переможців та їх переконаність у своїй силі:

Чи тільки й світу, що в Єрусалимі?

Чи ти пісень не знаєш про Едом,  
про Мізраїм? Чи слава Амалека, Амона,  
Аморєя не така  
була колись, як і минула слава Ізраїлю?  
[1, т.3, с.161].

З цим уривком з монологу Елеазара пов'язані слова **діда**, в яких продовжується онімна "гра":

Елеазаре, може, в Вавілоні  
твої пісні до речі й до ладу,  
та Мізраїм, Едом і всі язики  
не нагадають вже про Палестину,  
не збудять думку про Єрусалим! [1, т.3, с.163].

Так у невеличкому контекстуальному уривку драматичної поеми оніми стають важливим прийомом художнього письма, поєднуючи й розділяючи, утворюючи дисонанси й опозицію, виконуючи важливі функції творення художнього простору й сюжетного руху. Оніми стають тими важливими поєднуючими "скріпами", що спрямовують рух фабульного розгортання і надають текстові цільності та монолітної єдності.

Ці оніми добиралися Лесею Українкою за тими ж засадами, що й номінації "Одержимої": щоб онім був адекватним і водночас не стертим, щоб він зберігав аромат біблійної давнини. Адже **Мізраїм** - то Єгипет, його давньоєврейська назва, як це і зазначено в примітках до академічного 12-томника, укладених І.О.Лучником [1, т.3, с.384]. Але в тих же примітках значиться: **Едом** - стародавня невелика гірська країна на території сучасної Іорданії; **Ассур** - головне божество в релігії ассірійців; **Амон** - в єгипетській міфології ... головний бог. При такому тлумаченні ужитих онімів втрачають зміст слова Елеазара: "як меч кривий зрадливого Едома / зломився перед зброєю Асура, / як Амалек, Амон та Аморей / з розбійників рабами поробились" [1, т.3, с.162].

З цих коментарів виплаває, що країна (Едом) билася на мечох з божеством, що є нонсенсом. А між тим Ассур - то біблійна назва Ассирії [21, с.2243]. Бог же Ашшур - то зовсім інша тема [127, т.1, с. 145-146]. Країна (народ) Ассур здолала країну (народ)

Едом, у зв'язку з чим "рабами поробились" і інші. При цьому єгипетський бог сонця Амон ніяк не міг бути названий ні розбійником, ні рабом. А ось на мапах, доданих до видання Біблії 1973 року, на південь від Мертвого моря вказується країна Едом, на північний схід від того - країна **Аммон**, а ще далі в тому ж напрямку - країна, названа за мешканцями **Амореи**. У П'ятикнижжі Мойсея згадуються й **Амаликитяни**, в українському перекладі - **амалекитяни** [177, с.74], що воювали з ізраїльтянами й були ними переможені [21, с.89]. Онімна концентрація в мові Елеазара виявляється суціль топонімічною (чи топонімічно-етнонімічною). Вона слугує натяком переможцям, що все минає - мине і їх потуга.

**1.5.3. "На руїнах" (1904).** Наступна драматична поема, задумана поетесою ще під час роботи над "Вавілонським полонем", концептуально й тематично продовжує цей твір. Завершення драматичної поеми "**На руїнах**" позначене в автографі та списку так: "11.IX.1904, Зелений Гай". Почавшись з "Вавілонського полону", драматична поема "На руїнах" повторює в перефразованому вигляді у підзаголовку першу назву: "З часів першого **полону вавілонського**", що підкреслює близькість обох творів. Висновок дослідників, що "центральною ідеєю, "спіраллю", по якій розгортається Лесина творчість, Лесин міф, є **міфологема полону**" [151, с.43], цими двома творами реалізується буквально, тоді як до інших драматичних творів його можна докласти лише як метафору, та й то - з певними застереженнями. В усякому разі поема - не про "натхненну працю", як колись писали [54, с.13].

Тематична близькість породжує онімну подобу: "Устань, Ізраїлю, роби намети!.." - співає пророчиця **Тірца**, що прагне пробудити в людях надію й бажання відродити зруйновану землю. Таких прикладів онімної подоби можна навести багато, адже йдеться про єдині хронологічні межі й топонімічний простір обох творів.

У обох творах багато, так би мовити, "прихованих" онімних нюансів, і лексичне тло контекстів стає виразником цього багатоголосся й перегуків.

З концептом полону щільно пов'язаний заголовок "**На руїнах**" і заголовча лексема **руїни**, яка в різних варіантах і лексичних сполученнях вживана в тексті твору 21 раз (з них 5 раз - у ремарках) і має заміник **пустка** (2 рази).

Головна героїня твору пророчиця Тірца стає виразником авторської думки,

авторського голосу. Для втілення свого задуму Леся обирає певне лексичне коло - і заміників імені, і прихованих лексичних відповідників, що в цілому створюють опозицію руїнам: надії дочко - сестро - ти будеш вільна - запали багаття - робота -будуй нову хату - розкуй меч на рало - хліб - устань, Ізраїлю, роби намети! - вставай для праці! для поради! для життя! - час визволу - встане люд - в новім Єрусалимі храм новий!

Застосовано й переносне іменування: "Хвала пророчиці, новій Деборі!" [1, т.3, с.178]. **Дебора** - то одна з семи найславніших пророчиць Ізраїля, яка була "суддею ізраїлевою", що сприяла перемозі ізраїльських племен над ханаанським військом [127, т.1, с.361]. Це створює додатковий і досить вагомий нюанс образу Тірци. Слід сказати, що Тірца, як і Елеазар у "Вавілонському полоні", - єдиний поіменований персонаж у творі "На руїнах". Усі інші персонажі безіменні. Їх - значна кількість, враховуючи невелику за обсягом драматичну поему, - 15 безіменних персонажів типу **жінка, дівча-підліток, старий, співець, рибалка, один з іудеїв, старий іудеянин** тощо і дві назви у множині - **самаряни, гурт іудеїв**. Протиставленість поіменованої героїні й багатоликої юрби та її окремих представників утворює ту опозицію, яка трансформується в найрізноманітніший спосіб і у мові **Тірци**, і в мові тих, хто її розуміє. Саме ім'я **Тірца** взяте з Біблії. Це одна з дочок Целофхада, за рос. перекладом - Салпаада, що ніякими видатними рисами наділена не була. Але характерно, що в Біблії її ім'я згадується поряд з іменем **Елеазара**. Цитуємо за українським перекладом: "Тоді приступили дочки Целофхада... Ось імена його дочок: Махла, Ноа, Хогла, Мілка та Тірца. І стали перед Мойсеєм та Єлеазаром священиком" [177, с.165]; "У Целофхада ж... не було синів, лише дочки, і були вони на ім'я: Махла, Ноа, Хогла, Мілка та Тірца. Приступили вони до Єлеазара священика і до Ісуса Навина" [177, с.232]. Ця синтагматична близькість двох імен, гадаємо, точно визначає, звідки саме Леся Українка взяла наймення головних персонажів двох своїх драматичних поем про вавілонський полон. Вибір же серед п'яти сестер саме наймення **Тірца** зумовлений, можна думати, його різкою, як оклик, фонетикою і відсутністю якихось небажаних семантичних асоціацій у реципієнта - українця.

Вагомість мові різних персонажів твору надають численні повтори, зокрема топонімів з відповідним лексичним супроводом та експресією, що загалом створюють тональність скорботи, суцільного народного плачу. Так, у мові ч о л о в і к а зустрічаємо такий

онімний прийом:

Єрусалиме мій, Єрусалиме! Ти,

вічна рано рідної країни!

Гориш ти в мене в серці негасимо!.. [1, т.3, с.170].

Художній простір для знедолених і полонених значно поширюється топонімічними штрихами в оповіді покинутих:

Т і р ц а

Чому ти звеш покинутими вас?

Д і в ч и н а

Мій брат в Ассирії, у Ніневії.

Д і в ч а - п і д л і т о к

Мій батько в Вавілоні другий рік.

Ж і н к а

Мій чоловік подався в Фінікію [1, т.3, с.168].

Обидві драматичні поеми, "Вавілонський полон" і "На руїнах", доводять безперечну вправність Лесі-драматурга у вибудові ощадної онімної площини в потрібному руслі - для здійснення задуму, нарощення конотацій і онімних акцентів.

**1.5.4. "Осіння казка" (1905).** Наполегливі пошуки поетеси призвели до значних здобутків і в драматургії, і в розвитку національної драматургічної ономастики. За період з 1901-го по 1906 рік Леся Українка створила сім завершених творів, не беручи до уваги незавершені, що лишилися в начерках. Не закінчено і фантастичну поему "Осіння казка", хоча поетеса поверталася до неї не один раз. Та навіть те, що було опубліковане після її смерті, дає можливість порівнювати поему з іншими творами цього періоду. Початок твору - "Темниця без вікон, без дверей. *Лицар-в'язень* лежить у кутку на соломі і спить" [1, т.3, с.183] - інтригує. Ми не знаємо та й не дізнаємось імен персонажів, так вони і лишаються для нас безіменними. Можливо, доробляючи драматичну поему, Леся Українка подбала б про імена головних персонажів, як це сталося під час завершення драми "У пущі". Та твір лишився

незавершеним.

"Осіньна казка" дає змогу розібратися у засадах побудови Лесею Українкою онімного простору творів. Усі персонажі цієї фантастичної драми мають апелювативні номінації, що пишуться авторкою з малої літери, а велика з'являється лише тоді, коли того вимагає позиція - на початку речення та в технічних позначеннях мовних партій. Пор.: "будівничі робітники, пастух, служебка і підпаски" [1, т.3, с.202]; "Підпаски хочуть взяти лицаря і принцесу, будівничий киває рукою своїм" [1, т.3, с.202]; "Був король, був лицар, - / раніше, певне, був пастух чи конюх" [1, т.3, с.215]. Дослідникам, що характеризують персонажі, це незручно. Тому, як і в описах "Прощання", з'являються не узгоджені з авторською волею вжитки великої літери: "підступна запродавка - Служебка"; "В основі драматичного конфлікту "Осіньної казки" - боротьба робітників, очолених ватажком - Будівничим, проти Короля та його прислужників"; "Назва героя - Лицар - глибоко іронічна" [79, т.1, с.662-663; пор. ще 197, с.214].

Останнє твердження, до речі, не відповідає дійсності. Персонаж справді є **лицарем** - то вказівка на його соціальний статус. Інша річ, що сам персонаж зображений з гострою іронією. Якщо відкинути вульгарний соціологізм, з яким тлумачили "Осіньну казку" в радянські часи, драма дійсно є відгуком на революційні події 1905р. Не варто лише примітивізувати й "виправляти" цей відгук. В особі лицаря зображено ліберала, що йшов далеко лише на словах, а на ділі швидко "скисав". В іншій ситуації і в іншого автора він міг би іменуватись **Малиною** ("Коні не винні" М.Коцюбинського), а ось в "Осіньній казці" залишився просто **лицарем**.

Втім, треба сказати, що Леся Українка іменує його, і у власне тексті, і в заголовчих позначеннях мовних партій, по-різному, залежно від зображуваних подій і потрібних акцентів: **лицар-в'язень, в'язень-лицар, в'язень**, а згодом - тільки **лицар**. Де назва дійсно має виразні експресивні параметри, то це у найменні **службека**. Ця хижачка-егоїстка, "службека подла" [1, т.3, с.193], може іменуватись і більш нейтрально - **служницею** [1, т.3, с.199]. І в усякому разі все це - і лицар, і принцеса (що перетворюється і в "задрипанку-принцесу" [1, т.3, с.209]), і будівничий, і король, і службека - виразні контекстуальні антропоніми, тобто власні назви, що залишаються ними тільки в межах даного художнього тексту. Один з робітників адресує службеці іронічне побажання: "З богом, Парасю!" [1, т.3, с.204]. Але це узагальнене,



приказкове Парасю - меншою мірою наймення персонажа, ніж презирливе апелятивне позначення **служебка**.

Що ж до повноправних, узуальних власних назв, то в "Осінній казці", окрім цієї Парасі, є ще тільки дві. Це **Прометей** і **Зевс** у вступному монолозі лицаря-в'язня. Вжито їх, може, для того, щоб підкреслити причетність лицаря до вищих кіл суспільства. У монолозі ці теоніми з'являються з контрастним протиставленням і опозицією до безіменного **короля**, що звелів ув'язнити лицаря:

О страднику, великий **Прометею**,  
тобі я заздрю! Бо в твоїй темниці  
було склепіння - весь намет небесний,  
а стіни - гори, діл - широке море.  
Гучна, простора, осяйна в'язниця!  
Твій кат - орел, твій деспот - громовержець.  
На кожний крик твій озивалась слава  
потрійною луною... Ні, **Зевес**  
не був тираном низьким, він почесно  
карав своїх сперечників великих,  
а може, руки ті, до громів звиклі,  
не вміли ганьби кидати й неслави  
на голови повинних ворогів.  
О, наш король, пігмей сліпорожденний,  
безсилець боязкий, уміє зручно  
неславою і ганьбою боротись [1, т.3, с.184].

Маючи великий досвід поета, величезне обдарування і виняткове працелюбство, Леся Українка приходить у драматургію не початківцем - великим майстром! І робота з онімним простором - красномовний тому доказ.

**1.5.5."Три хвилини" (1905).** Поставивши у автографі фантастичної драми дату й місце творення - Тифліс, 25.I.1905 р., тобто позначивши, що робота тривала слідом за трагічними подіями 9 січня 1905 року, Леся Українка звертається до інших революційних подій - французької революції 1789-1794рр. і пише діалог "Три

хвилини", датований 29.VIII.1905 р. і позначений місцем написання - Зелений Гай.

Основних персонажів діалогу двоє, названі вони **Монтаньяр** і **Жірондист**. Поетесі знов не знадобилися імена, їй досить акцентації на їх політичних розбіжностях: **монтаньяри** - революційно-демократичне крило Конвенту, спільники якобінців, **жірондисти** - політична партія, що представляла інтереси великої буржуазії. Двох своїх головних персонажів поетеса іменує тільки в безіменному ключі. При цьому проводиться чітке графічне розмежування. Наймення двох своїх конкретних персонажів авторка подає виключно з великої літери: "Одна пара, **Монтаньяр** і **Жірондист**... одбивається від гурту" [1, т.3, с.217]; "старенька жінка ... гукає на **Жірондиста**" [1, т.3, с.237]. Там же, де йдеться не про цих конкретних осіб, а про прихильників відповідних політичних напрямків, уживається мала літера: у першій же репліці діалогу Монтаньяр заявляє Жірондисту: "я, монтаньяр, ненавиджу тебе" [1, т.3, с.217]. Персонаж не іменує себе, а називає своє політичне кредо, тому і мала літера. У кінці другої частини діалогу Жірондист проголошує аналогічну фразу: "я, жірондист, ненавиджу тебе" [1, т.3, с.232]. Так само: "Що жірондист живе на іншому світі, / ніж монтаньяр?" [1, т.3, с.223], пор. і в множині: "досить монтаньяри / трудилися, обмиваючи всі бруди / на жірондистах" [1, т.3, с.227].

У запеклому діалозі-двобою Монтаньяр возвеличує свої цінності - Гору та гільйотину: "Наш підмурівок буде все ж міцніший, / недарма зветься він Горою" [1, т.3, с.229]. Жірондист же в'їдливо називає Гору **Араратом**, який теж буде втоплений у потоках крові, розлитих якобінським терором. Назва **Гора**, фр. *montagne*, і дала наймення монтаньярам - "горянам", бо вони сідали на горі, у верхніх рядах залу засідань. Гільйотину ж, знаряддя для виконання смертних вироків, Монтаньяр богохульно зіставляє з Матір'ю Божою: пречиста діва гільйотина [1, т.3, с.218], пречиста діва наша гільйотина [1, т.3, с.222], велике чудо пречистої мадонни-гільйотини [1, т.3, с.223]. Говорячи про свою систему цінностей, Жірондист теж користується онімичними засобами: "Сором всій жіронді / за мене буде!" [1, т.3, с.230]. Тут **жіронда** - назва його політичної партії, тобто ергонім, що не пишеться з великої літери тільки тому, щоб не виникло плутанини з топонімом **Жіронда**, фр. *Jironde*, назвою департаменту на заході Франції, звідки походили лідери жірондистів, а

тому й назва самої партії.

Обрана Лесею Українкою номінація персонажів надто промовиста - реципієнт легко може уявити, в чому полягає їхня розбіжність, уявити їх політичні уподобання, їх силу і слабкість. Що б дало для сюжетного розгортання, якби поетеса назвала персонажів іменами **Жан** чи **П'єр** чи навіть **Робесп'єр**? Для даного тексту безіменна названість - виключно промовистий й багатий на асоціації прийом. При цьому в діалозі добре показано, що "кожний мозок має власний світ" [1, т.3, с.223]; що обидва співрозмовці-суперники є неабиякими індивідуальностями і неабиякими інтелектуалами. Для цього активно використовуються також і онімічні засоби. Найактивнішу роль тут відіграє опозиція **Цезар - Брут**. Слова Жірондиста "Кров Цезаря проливши, Брут обмив / усе болото цезарських тріумфів" [1, т.3, с.218] натякали, що яacobинський терор возвеличує страчених. Тому ці слова, записані Монтаньяром і доведені до відома начальства - "я тільки показав записані слова" [1, т.3, с.231; пор. с.226] - призвели і до арешту та засудження Жірондиста до страти, і до нестандартних, самовільних дій Монтаньяра, який визволяє Жірондиста з ув'язнення, щоб той не возвеличив своїх ідей своєю кров'ю.

Монтаньяр вдається до узагальнень, уживаючи опозиційну антропонімічну пару в множині: "О, тії Брути! Се ж і є те кодро, / з якого Цезарі виходять потім!" [1, т.3, с.217], називає згодом, уже в тюрмі Консьєржері, Брутом Жірондиста: "Добривечір, мій Бруте!" [1, т.3, с.219], хоч ситуативно сам заслуговує на це імення. А розгортаючи думку свого суперника, заявляє: "я думаю, що й з Брута все болото / обмила кров, пролита при Філіппах" [1, т.3, с.227]. Тут, до речі, йдеться про битву біля міста Філіппи у західній Фракії, в якій Октавіан і Антоній розгромили республіканців під проводом Брута і Кассія і після якої Брут покінчив життя самогубством [189, с.607]. У коментарях до академічного видання цього діалогу, які частенько вражають своєю онімічною некомпетентністю, **Філіппи** прокоментовані так: "Леся Українка має на увазі іспанських королів епохи середньовіччя, які відзначились особливою жорстокістю, запровадили інквізицію" [1, т.3, с.392]. Це - типова ілюстрація прислів'я "На городі бузина, а в Києві дядько". Як можна пов'язати Брута з іспанськими королями?! Між тим фраза Шекспіра з драми "Юлій Цезар": "Ми ще зустрінемося при Філіппах" (тобто: вирішальна битва попереду), яку драматург узяв з Плутарха [189, с.607], стала крилатою. Леся Українка її, безперечно,

знала...

Прийнявши і в своїх діях, і в роздумах ідею Жірондиста про очищення і визволення завдяки пролитій крові, Монтаньяр вдається до історичних паралелей: "з ласки гільйотини / madame Роллан ще попаде в пречисті, / незгірш від тих Лукрецій та Віргиній, / що теж хто зна, чим за життя були" [1, т.3, с.227]. Тут madame **Роллан** - гільйотинувана аристократка; **Лукреція** - римлянка, що в 507 р. до н.е. наклала на себе руки, коли її звалтував син останнього римського царя Секст; ця подія стала приводом ліквідації царської влади в Римі; **Віргінію**, теж римлянку, вбив батько, щоб врятувати від збезчещення. І даремно Монтаньяр презирливо називає цих двох римлянок, що увійшли в легенди, у множині й кидає сумніви на їх моральність. Принаймні про Лукрецію добре відомо, що вона була добродесною дружиною Тарквінія Коллатіна [189, с.324].

Особливо ж болить Монтаньярові оця сила проливої крові у його сучасності. Він говорить про скараного на горло короля Людовіка XVI, називаючи його, як то прийнято було в часи Французької революції, **Луї Капет** [1, т.3, с.227], оскільки він належав до династичної галузки французьких королів Капетингів, а далі вже за назвою цієї галузки - **Бурбон**: "накинй порфіру крові на Бурбона, / і не один повірить, що то Цезар" [1, т.3, с.228]. Тут ідеться явно про Людовіка XVI, але коментатор чомусь розповідає про Шарля Бурбона, що загинув ще в 1527 р. [1, т.3, с.392-393]. І Монтаньяр запитусь (точніше сказати, вигукує): "Чому ж тепер / імення се дива справдешні творить / в Вандеї та в Бретані? Не в ідеї, / мій пане, сила, а в самій крові" [1, т.3, с.227].

Варіація тої ж думки-суперечки пов'язана із скаранням уславленого французького хіміка **Лавуазьє**. Реакція Жірондиста, що довідався про це від Монтаньяра: "Се занадто / злочин великий - навіть і для вас!", "Нещасна Франція!" [1, т.3, с.224]. Реакція Монтаньяра: "Хіба ж не все одно, в котору скриню / з кісток та м'яса перейде ідея.../ Чи зветься скриня та Лавуазьє, / чи там який Дюпен або Лера? / Ото, не мав би я чого журитись!" [1, т.3, с.224]. Але в цьому своєму нігілістичному розмірковуванні Монтаньяр відчуває й інший бік: "Тепера жди" до другого пришествя", / поки природа знов збудує скриньку / таку, як був отой Лавуазьє. / Хто зна, чи наші правнуки діждуться!" [1, т.3, с.229].

До речі, з іменем Лавуазьє пов'язана точна хронологізація діалогу. Друга його

тюремна частина відбувається 10 травня 1794 р. Адже Лавуазьє був скараний 8 травня 1794 р., а Монтаньєр видає таку інформацію: "коли б Лавуазьє втік позавчора за кордон" [1, т.3, с.229].

У третій частині з'являються два нові персонажі - **старенька жінка** та її **син, молодий хлопець у швейцарському вбранні**. Кваліфікація одягу разом з топонімічною вказівкою - "Вдалині леліє Констанцьке озеро" [1, т.3, с.233] - точно локалізує третю частину діалогу, яка іменується "На еміграції": Швейцарія. Спочатку йде безіменне позначення персонажів - **старенька жінка** і **молодий хлопець**, і лише згодом чотири рази він буде названий **Конрад** у ремарках і один раз у мові матері. Він є важливою фігурою в цьому сюжетному повороті - адже саме він поведе Жірондиста через кордон у Нансі [1, т.3, с.238]. Тому він і наділений іменем. Воно прикметне тим, що є підкреслено нефранцузьким, будучи германським і за функціонуванням (найпоширеніше - в німецькій мові), і за походженням: kuoni "мудрий", rāt "рада" [169, с.63]. Тут іменем вимагалось вказати етнічну, а не політичну приналежність. Тому застосовано вже зовсім інший спосіб номінації - не **Жірондист** чи **Монтаньєр**, а просто **Конрад**.

Як ми пересвідчилися, ономастичний простір діалогу - то не тільки антропонімія. Цю тезу можна розгортати далі. Атеїстично налаштований Монтаньєр, говорячи про східне та західне християнство, не вживає термінів православ'я та католицизму чи чогось подібного, а вдається до топонімічних метонімії: "Проказою взялася Візантія, /і Рим живим мерцем одразу став" [1, т.3, с.221].

Визначивши час другої частини діалогу вказівкою на страту Лавуазьє, місце дії Леся Українка називає конкретним ергонімом "В тюрмі Консьєржері". У цій тюрмі - бо Бастилію вже зруйновано. А перша дія вказівкою "У клубі" (де "натовп людей") визначає топос, гадаємо, теж дуже конкретно. Депутати третього стану збиралися в колишньому монастирі святого Якоба (Якова), що і став їх клубом, названим за іменем монастиря Якобінським. У цьому клубі вільна дискусія Жірондиста з Монтаньєром могла відбутися тільки до початку якобінської диктатури, тобто до 31 травня 1793р. Отже, позначка "У клубі" не тільки вказує точне місце дії, а творить цілий хронотоп. І лише для третьої частини час вказується цілком експліцитно - "всі три роки, що прожив я тут" [1, т.3, с.235], а місце - онімічно.

Підсумок про номінаційну картину драматичного діалогу "Три хвилини" напрошується сам собою - не завжди дотримуючись канонів драматичного твору, його усталеної побудови, Леся Українка оперує онімним - і ширше - номінаційним простором так, щоб усе, кожний фрагмент з онімним вкрапленням у тексті, кожне ім'я лаконічно й містко брало участь у сюжетному розгортанні, рухало дію в потрібному поетесі напрямі [110а, с. 107]. Прекрасний знавець давньої історії й світової літератури і культури, поетеса творить динамічну й напружену драматичну дію, сміливо відходячи від таких звичних побутових сюжетів з узвичаєними на українській сцені тих часів номінаціями й ономастичними площинами.

**1.5.6. "В катакомбах" (1905).** Драму "В катакомбах" завершено 4.X.1905 р. Дія драматичної поеми відбувається в Римській імперії в середині другого сторіччя християнства. Локалізація дійства - у катакомбах, з винесенням її у заголовок твору, встановлює асоціативні зв'язки з тими далекими історичними часами, коли в катакомбах Рима збиралися віруючі, що їх так жорстоко переслідувала римська верхівка.

Ономастично твір вирішується, як і "Три хвилини": головні дійові особи номінуються апелюючи, а персонажі другорядні можуть наділятися вже узуальними, а не контекстуальними найменнями. У попередніх творах, у "Вавілонському полоні" та "На руїнах", навпаки, головні герої мають імена, а другорядні їх не мають.

Антропонімічно позначена в драмі "В катакомбах" дійова особа спочатку номінується в ремарках **молодою жінкою**, а в репліці дияконіси - "ся сестра" [1, т.3, с.248]. Ім'я з'являється з необхідності вказати точну адресу: "до хати теслі Деодата - / на Форумі Малому він живе - / ... сестрі Анціллодеї" [1, т.3, с.249]. Лише після цього в ремарках та в позначеннях двох своїх реплік персонаж фігурує як **Анциллодея**, причому в першій додається і пояснювальна репліка: "молода жінка" [1, т.3, с.249]. За тих же умов з'являється і ймення персонажа, який у заголовку своєї репліки фігурує як **старий диякон**, а потім у ремарці - **диякон** (так позначена і його репліка на початку драми): "Я олійник, / Агатофілом звуся, коло Термів / моя оселя" [1, т.3,

с.250]. Ще одного, загиблого члена християнської громади відспівують - і тому називають по імені - на самому початку драми: "Прославмо ж, браття, господа Христа,/ що посадив на небі поруч себе / замученого брата Харіклея" [1, т.3, с.240]. Оце і уся власне антропонімія твору - чотири імені. До речі, два з них з походження грецькі - **Харіклея** "гарна слава" та **Агатофіл** "той, хто любить добро", а два латинські - **Деодат** "даний богом" та **Анціллодея** "раба божа" пор. лат. ancilla "служниця, рабиня". Усі ці імена-композиції, що своїм сенсом не протирічають християнській моделі і християнським цінностям, а останнє, як побачимо, виявляється дуже промовистим у подальшому розгортанні дії.

Решта позначень персонажів та згадуваних осіб - апелятивні. Номінації персонажів майже всюди вжиті в позиції, де вимагається велика літера (початок речення, заголовче позначення мовної партії). Але там, де такої позиції немає - немає й великої літери: "на неофіта-раба", "до неофіта-раба" [1, т.3, с.248, с.249]; "до єпископа", "який нам знак подасть єпископ" [1, т.3, с.244, с.258]; "до старого раба" [1, т.3, с.244]. Тому вжиток великої літери дослідниками драми, напр. **Неофіт-раб**, **Єпископ** [112, с.28, с.29; 133, с.7], є все-таки відхиленням від авторської волі.

Ці апелятивні номінації (що в тексті драми стають контекстуальними антропонімами) за своєю скерованістю складають три групи: 1) позначення статусу в християнській громаді: **єпископ**, **диякон** (**старий диякон**), **дияконіса**, **християнка**; 2) соціальний, язичницький ще статус: **старий раб**, **патрицій**, **стара жінка**; 3) поєднання цих двох параметрів: **неофіт-раб**, **християнка-рабиня**, **християнин-купець**. Номінації певних персонажів можуть з часом змінюватися, переходити з групи в групу. Так, **патрицій** у заголовку першої своєї репліки позначається як **християнин-патрицій**, а **християнин-купець** пізніше у ремарці названий **крамарем** [1, т.3, с.244, с.257].

Серед цих наймень особливо істотною є номінація **неофіт-раб**. Вона містить у собі основну колізію твору. У Римі він раб - раб, що рветься до волі. А в катакомбах йому кажуть, що і тут він раб Божий. Це, власне, і спричиняє його гнівний протест. **Анціллодеї** у плоть і кров, у ім'я її увійшло, що вона - раба Божа. А неофіт-раб того не хоче... Радянське літературознавство твердило про гостру антирелігійність, атеїстичність драми "В катакомбах". Тепер говорять, і цілком слушно говорять, що твір

не антихристиянський, а антиклерикальний, що "драматична поема спрямована проти фарисеїв християнської церкви" [112, с.27]. Але навіщо ж при цьому розділяти Лесею Українку та неофіта-раба, наголошуючи, що "не можна ототожнювати автора з його персонажами" [133, с.8]. Ототожнювати, правда, не можна. Але якби Леся Українка не сказала устами неофіта-раба власних думок, то, мабуть, і драми не стала б писати... А говорять не тільки про, по суті, помилковість позиції неофіта-раба, а і Прометея корегують: "Шлях розвитку цивілізації, підказаний Прометеем - то, по суті,... шлях протидії світовій гармонії" [133, с.8]; "Прометеева жертва за людей... виявилась не тільки марною, а й багато в чому злочасною" [112, с.31]. Неофіт-раб сказав (разом з Лесею Українкою сказав): "Я честь віддам титану Прометею, / що не творив своїх людей рабами" [1, т.3, с.261], що єпископ прокоментував так: "Лукавий раб - не вартий сліз. / Він поклонився духом Прометею, / а той єсть сатана, одвічний змії, / що спокусив на гріх і непокірність" [1, т.3, с.262]. І чи то справедливо, що у цитованих учених маятник хитнувся у бік єпископа? Вважаємо, несправедливо. Думаємо, має рацію А.Стебельська: "Слова Неофіта-раба (знову велика літера - Т.К.) можуть виглядати богохульними, але вони насправді виявляють глибше зрозуміле християнство" [197, с.220].

Неофіт-раб обурений і здивований християнською проповіддю покори, різко відкидає пропоновану "допомогу"- стару одягу, шматок мила, їжу раз на тиждень, доглядити дитини. Поетеса вводить у тексті синонімічний ряд до слова **раб** - **невільник**, **запроданий в неволю**, **забраний силоміць** і посилює його лексемою **жебрак**. У тексті в семи рядках віршованого монологу неофіта введено ці лексеми цілим згустком, і він діє з нарощенням ефектів, передаючи не лише настрої бунтаря, а й активно творячи його характер: "Я маю жаль до вас, / великий жаль. Я досі був рабом, / невільником, запроданим в неволю, / забраним силоміць, а ви тепер / ще й жебраком мене зробити хотіли, / щоб я по волі руку простягав / по хліб ласкавий..." [1, т.3, с.252].

Найбільш частотна ключова лексема раб (30 раз) посилюється похідним **рабство** (6 раз), **ярмо** і антитезою **вільний**, **воля**. До слова **раб** усе й зводиться. Давайте подумасмо, чому справді віруючі є рабами Божими? Чому й досі, у третьому тисячолітті християнства пишуть і кажуть, наприклад, в епітафіях, у поминаннях, "раб



Божий"? А тому лишень, що християнство виникло в епоху рабовласництва. Якби християнство виникло за феодалізму, то тепер усі віруючі звалися б васалами Божими... Християнство використало ту термінологію, яка була в його розпорядженні, як воно використало у слов'ян лексему Бог, не вагаючись узявши його у язичників [90, с.23-25].

Власне, цього не зміг зрозуміти **єпископ**, зрештою мужній і чесний провідник християн, зовсім не "фарисей", це невиразно, імпліцитно розумів **неофіт-раб**, це чітко, експліцитно розуміла Леся Українка. Христу не треба рабів Божих. Треба - вірних. У тім суть християнства.

Драматична поема "В катакомбах" написана у стані великого "горіння". "Вона рветься у світ", - писала про неї Леся Українка, присвячуючи її А.Ю.Кримському. В листі до свого приятеля й старшого товариша поетеса писала 9 лютого 1906р. з Києва: "Коли що надається до щирої ідеалізації в первісному християнстві, то не його гаусі анархічні доктрини, а хіба ота грація почуття його "жен-мироносиць", до яких належить і моя Анціллодея, а не нове для античного аристократичного світу почуття всепрощаючої симпатії, що красило відносини Христа до його зрадливих і тупих учеників (ні один класичний філософ не простив би у такому становищі своїм друзям)"[1, т.12, с.155].

Саме свобода, з якою Леся Українка обирає тему і вирішує її, об'єктивність у ставленні до такого віддаленого історичного періоду ("Моя поема, - пише поетеса в тому ж листі, - відноситься до середини II віку християнської ери (або до другої половини його)", філософське узагальнення проблем християнської моралі, уміння перенестися й наче перевтілитися в своїх персонажів, - усе це властиве поетесі, властиве у найвищій мірі [пор. 231, с.60]. І все це дає можливість творити для прийдешнього, коли і читач, і глядач стануть вривень з її освіченістю і зможуть оцінити і збагнути високі поривання письменниці, бо ж справді, митець - Боже обдарування, він і скарбничий мовних багатств народних, і людина майбутнього, що всіма болями переживає за свій час і його важкі проблеми, мріючи про будучину - світлу, прекрасну, справедливу.

**1.5.7. "В дому роботи, в країні неволі" (1906).** 18 жовтня 1906 р. у Києві Леся Українка завершила невеликий твір, присвячений стародавньому Єгипту. Це діалог "В

дому роботи, в країні неволі". Твір вирішений у безіменних номінаціях, має невелику кількість дійових осіб, адже це за жанром, як визначає сама поетеса, діалог. Отже, основний конфлікт-діалог відбувається між двома рабами, що працюють на будові храму у Мемфісі - **рабом-гебреєм** і **рабом-єгиптянином**. Названі так по одному разу, ці персонажі в усіх інших випадках іменуються письменницею з опусканням першої частини юкстапозита - **гебрей** і **єгиптянин**. Крім цих осіб, епізодично - на початку твору і в кінці - діє ще два безіменні персонажі - **дозорець**, а на початку твору - **старший дозорець**. У діалозі "В дому роботи, в країні неволі" велике тло, на якому задіяні безіменні фонові персонажі - раби, доглядачі.

Твір побудований на гострому, динамічному діалозі, де буяють пристрасті двох представників протилежних поглядів на роботу - храм, який вони вибудовують. Як слушно зауважують А.І.Паньков та Т.С.Мейзерська, "та ж ситуація для одного стає домом роботи, а для другого - краєм неволі" [151, с.49]. І це опозиція не трударя - ледаря, а опозиція свого - чужого. А.Стебельська дотепно і зрештою слушно її прокоментувала так: "Цим діалогом Леся Українка перекреслила реальність клича: "Пролетарі всіх країн, єднайтесь!" [197, с.214]. Раб раба б'є (хоч їх обох потім побив дозорець) за висловлену зненависть до виконуваної роботи, що сприймається як "каміння купа величезна, / поставлена стовпами, бовванами / довготелесими" [1, т.3, с.265]. Між тим радянська наука і тут зуміла, хоч то звучить анекдотично, побачити "солідарність трудящих різних народів в інтересах боротьби проти соціального гніту", а раба-гебрея проголосити націоналістом [79, с.661-662]. Саме в період написання цього твору "поетеса виробляє бездоганну техніку діалога, заснованого на залізній логіці розвитку думки" [9, с.141]. У творі розвиток думки розкритий "саме через напружений словесний двобій Раба-гебрея і Раба-єгиптянина" [219, с.86; пор. 31, с.162].

Щойно процитований П.Хропко, як і більшість інших дослідників, уживає велику літеру, а Леся Українка і тут, як і в інших своїх драматичних творах, апелятивні номінації вважала таки апелятивними і користувалась малою літерою: "озивається до **гебрея**", "дає в лице **гебреєві**" [1, т.3, с.264, с.268]; "до самого обличчя **єгиптянина**" [1, т.3, с.268]. Л.Белей називає такі номінації, що фактично є контекстуальними антропонімами, терміном **агентив** [15, с.7].

Для етнічної номінації обрано точну форму **гебрей**: це наукова назва древніх євреїв, пор. наймення науки про стародавню єврейську мову, писемність та культуру **гебраїстика** [192, т.2, с.45]. Якщо Леся Українка хотіла говорити про більш сучасні речі, то вживала назву **єврей** або **жид**, якою користувався - як цілком нейтральною, без негативних конотацій - її дядько М.Драгоманов і яка живе в західноукраїнській і особливо діаспорній традиції досі. "Енциклопедія українознавства" містить розлогу статтю "Жиди" і лише відсилає: "**Євреї**, див. Жиди" [61, т.2, с.650, с.670-680].

Йде будівництво храму, тому в ономастичному просторі діалогу панують теоніми - назви давньоєгипетських богів. З їх незліченної громади названо десять. У ремарках це просто специфічні деталі сцени, названі без будь-якого піетету: "сонячний дзигар перед статуєю бога Ра" [1, т.3, с.263], навіть таке: "Він сидить на великому пальці ноги колосального **Озіріса**", "Розлягається вигідно на виступі сандалії Озірісової" [1, т.3, с.264, с.267].

У мові ж раба-єгиптянина, який і осідлав так непоштиво палець ноги **Осіріса**, є і доброзичливе ставлення, і піетет до храму та його мешканців-богів: "се, / що ми будуємо, є мов дворець, / се хата Ра, оселя Озіріса, / притулок для мандрівниці Ізиди, / колиска Горусу, спочивок Фта, / майстерня Тота, Апісовий хлів, / Анубіс, Нейт, Амон домують тут" [1, т.3, 265].

Концентрація цих теонімів у мові єгиптянина - показчик його шани і до богів, і до виконуваної роботи: "Хай Тот-майстерник / мене ховає від неробства!" [1, т.3, с.266]. Деякі з наведених єгиптянином теонімів нині пишуться трохи інакше, точніше, але в часи Лесі Українки панувало саме написання, уведене в репліку єгиптянина. Так, тепер пишуть **Осіріс**, **Ісіда**, бо і в єгиптян, і у греків ці імена містили фонему <с>: гр." Οσίρις; з єгип. Усір; гр.Ισις (тут і далі спираємося на дані [127]). У західноєвропейських мовах інтервокальне s читається як з, що і потрапило в слов'янські джерела, але генетично є помилковим. Ім'я **Гор**, єгип. hr нині вживається без латинізованого закінчення - ус, а ім'я **Фта**, головного бога Мемфіса і покровителя ремесел, тепер пишуть **Птах**, рідше **Пта**, бо в єгипетських записах воно має вигляд pth.

А сам порядок переліку богів та їх характеристики засвідчують ґрунтовну обізнаність з давньоєгипетською міфологією. Спочатку названий один з найбільш

шанованих у Давньому Єгипті бог сонця **Ра** (пор. у діалозі: сонячний дзигар біля нього), що сприймався і як володар царства мертвих, яким згодом став **Осіріс**. Останній і йде в репліці другим, разом із своєю дружиною й сестрою **Ісідою**. Ісіда названа мандрівницею, бо серед інших своїх функцій була й покровителькою мореплавства. Далі названий **Гор**, син Осіріса й Ісіди, тому йдеться про колиску, хоч це "немовля", бог світла, очі якого - сонце і місяць, перемогло вбивцю свого батька і взагалі було дуже войовничим. За цими чотирма найшанованішими в Єгипті богами йде **Птах** (Фта), дуже доречний саме у Мемфісі, як і **Апіс**, що кваліфікувався як душа бога птаха і мав подобу бика (тому - хлів). А між ними майстерник **Тот**, що мав у храмі свою майстерню. Ця майстровитість Тота, що шанувався як бог мудрості й чисел, винахідник письма і покровитель мистецтв, акцентується єгиптянином, гадаємо, тому, що він і сам за фахом (а ще більше в душі) є митцем. Якби раб-єгиптянин був просто трударем, то став би говорити про "майстерню Фта". Завершують список богів **Анубіс** - бог померлих, помічник Осіріса в царстві мертвих, **Нейт** - богиня війни і мисливства, мати крокодилів, і нарешті в кінцевій і тому теж сильній позиції - це один бог сонця **Амон**, що якийсь час уважався втіленням бога Ра, а з XVI ст. до н.е. визнавався головним богом Єгипту.

Певні сумніви викликає лише саме спорудження ось такої комунальної квартири зразу для десятих богів. Єгиптяни мали звичку кожному своєму богові споруджувати окремий храм, як кожному фараонові - окрему піраміду. Але, зрештою, це - суто спеціальне питання. І в усякому разі поетеса мала свою волю і свій задум і різнобарв'я імен дуже наснажує діалог єгипетським колоритом. Л.Белей, посилаючись на форми **Іван** Гус (замість Ян Гус), **В'ячеслав** (замість Вацлав) у Т.Г.Шевченка, має підстави висновувати: "Услід за Т.Г.Шевченком дуже часто вдається до внутрішньої українізації неукраїнської дійсності, в т.ч. й ЛХА (літературно-художньої антропонімії - Т.К.), **Леся Українка**" [15, с.25]. Проекція усієї древності і всього зарубіжжя на Україну у драматичних творах Лесі Українки є безперечною. Про це вже йшлося вище і це, зрештою, нині є загальновизнаним фактом. Але проекція власне онімічна трапляється не "дуже часто", а навпаки, дуже рідко. **Леся Українка** надто цінувала автентичність зображення. І в розглядуваному діалозі проекція на Україну в ономастиці ніяк не відбивається, проявляючись зате в тім, що "**Леся Українка** підносить раба Гебрея із стану

рабства, до якого він "звик", до стану бунтаря, свідомого своєї понижуючої національної ситуації. Цього оновленого стану бажала Леся Українка для своїх земляків, а їх "спокійний сон у кайданах" дуже її тривожив" [197, с.214]. До речі, гебрей так реагував на викладений єгиптянином перелік богів: "Ой боже, грому, заглуши мене! / Нехай я хоч іменнів сих не чую!" [1, т.3, с.265].

Початок ХХст. проходить під знаком підвищеної творчої активності поетеси [50, с.7]. Поступово, від драми до драми Леся Українка відточує свою драматургічну майстерність [пор. 65, с.526], а це закономірно веде до підвищеної уваги драматургічної ономастики, яка ще вирішується переважно у безіменному ключі. Втім сфера апелятивної номінації поступово звужується, але все ширше доповнюючись онімними вкрапленнями і промовистими концентраційними згустками онімів, що значно підвищує можливості онімного ідіостилю письменниці.

### **1.6. Короткі висновки**

Розпочинаючи свою драматургічну творчість, Леся Українка від багатьох речей відмовилась. Вона відмовилась від соціально-побутової драми, яка панувала тоді в українському театрі. Уже перший її драматичний твір, "Блакитна троянда", був присвячений інтелігенції, а не селу, був психологічною, філософською драмою, а не драмою побутовою [42, с.19]. Але повного вивільнення від діючих канонів ще не настало. Драма була написана прозою, із збереженням багатьох усталених норм тогочасних драматичних творів, у тому числі - з широкою поіменованістю діючих та згадуваних осіб. У "Блакитній троянді" онімічно позначені 13 дійових та згадуваних осіб (не рахуючи 15 осіб історичних), апелятивні ж позначення мають теж 13 осіб, переважно згадуваних, з них двоє - лише по разу. У вступному списку "Дійові люди" ці пропорції ще красномовніші - антропонімічно позначено 10 осіб, а апелятивно - 5.

У наступному драматичному творі, у діалозі "Прощання" Леся Українка від прози ще не відмовилась, а від антропонімічного позначення персонажів - так. У творі єдиний топонім - і той має вигляд N. Авторка виважує номінаційну потугу апелятивів та онімів, віддаючи на разі перевагу першим. Вона веде пошуки у галузі оказіональної антропонімії, творить контекстуальні антропоніми, які протягом десятиліття залишаться найуживанішим способом позначення персонажів.

У наступних драматичних творах, написаних уже віршованою мовою, узуальні оніми поступово повертаються у художній текст, але поетеса використовує їх дуже ощадно. Оніми стають переважно назвами зображуваного та засобом зображення, а не позначеннями дійових осіб. Так, діалог "В дому роботи, в країні неволі" містить імена десятих єгипетських богів, а всі персонажі там, і головні, і другорядні, номінуються апелятивно.

Втім, поетеса з онімічними номінаціями експериментує, наділяючи ними або тільки головних персонажів ("Вавілонський полон", "На руїнах"), або тільки другорядних ("Три хвилини", "В катакомбах"). Антропоніми можуть з'являтися спонтанно, за перебігом подій, при потребі, зовсім не фігуруючи в попередніх списках чи в технічних позначеннях реплік персонажів. Леся Українка шліфує, поглиблює, виважує і сам добір онімів (не тільки антропонімів), і їх розміщення в тексті та способи уведення в текст [38, с.18], і свою власну концепцію літературних онімів та їх використання, яку вона, безперечно, виробила і якої дотримувалася, від твору до твору розвиваючи й розгортаючи її, але якої вона, на превеликий жаль для дослідників-ономастів, ніде експліцитно, розгорнуто не виклала.

Суть цієї концепції, особливо на початку драматургічного шляху Лесі Українки, - в ощадному використанні власних назв. Зразу після написання "Блакитної троянди" ця ощадність була максимальною, а потім потроху відступала. Оніми все більше переконували поетесу в своїй художній вагомості [пор. 92, с.75], аж поки десь у 1907р., у "Кассандрі", одержали повну перемогу. Відтоді наповнення ономастичного простору драматичних творів Лесі Українки істотно змінилось, широко включивши узуальні власні назви. Характерною у цьому відношенні є документально засвідчена історія створення драматичної поеми "У пущі", яка в першому варіанті (1897), у період онімійної ощадності, мала тільки апелятивні номінації, серед яких головна була винесена в заголовок: "Скульптор". Остаточний же варіант, створений у 1909р., після утвердження онімів у драмах поетеси, увесь переповнений власними назвами. В ініціальному спискові "Діячі" тут названо 24 особи, а з них онімічно - 21.

Два періоди драматургічної творчості Лесі Українки, чітко розмежовані з

ономастичного погляду, з точки зору використання власних назв становлять єдність, якщо розглядати їх з позицій адекватності, гармонійності побудови ономастичного простору кожного твору. Добре відчутно, що кожна номінація - апелятивна чи онімічна - добирається, виважується, оцінюється. Малюючи видатні, небуденні характери, поетеса тяжіє і до незвичних назв (але таких, що не порушують законів адекватності). Дуже характерним є в цьому відношенні онімічне оснащення драматичної сцени "Одержима" (**Міріам, Месія, Йоганна**). Зображуючи в своїх драматичних творах переважно позаукраїнський простір і минулі чи давноминулі часи, Леся Українка створює такі номінаційні сюжети, що: 1) несуперечливо відповідають зображуваному місцю й часові; 2) є зрозумілими й легко сприйнятними читачами чи глядачами; 3) поєднують апелятивні та онімічні одиниці в єдине гармонійне, вишукано побудоване ціле; 4) несуть у собі вагомий експресивний заряд [пор. 73, с.328], виражений фонетично (**Тірца** - звук різкий, ніби б'є на сполох; **Елеазар** - джерельна ніжність і чистота, а водночас - джерельна нестримність), асоціативно ("куколка з льону" - як Пилип з конопель), етимологічно (**Анціллодея** - "раба божа"), навіть позиційно (**раб-гебрей**, але **неофіт-раб**), не кажучи вже про контекстуальні, адгерентні засоби.

## РОЗДІЛ II

### ОНОМАСТИКА ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ ЛЕСІ УКРАЇНКИ 1907-1913 рр.: ПЕРЕМОГА ОНІМІЙНИХ НОМІНАЦІЙ

#### 2.1. Онімійна творчість у драмах 1907-1909рр.

Усі здобутки попереднього періоду зросли щедрим врожаєм у 1907-1909рр., коли було написано сім драматичних творів. Безперечно, вся величезна робота, з якою майстриня опановувала новий для себе рід літератури, не минулася марно. По суті, вона перетворилася на той міцний фундамент, на якому вибудовуються кращі драматичні полотна Лесі Українки, позначені високою майстерністю й відточеністю онімних барв.

**2.1.1. "Кассандра" (1907).** У 1907р. Леся Українка завершує велике драматичне полотно, "одну з найсильніших поетичних драм" [163, с.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 дійових 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" [1, т.4, с.10].

Таким чином, у цій поемі Леся Українка віддала перевагу "естетичному потенціалові міфу" [163, с. 18]. Вона уникала "непотрібної з її погляду археологічності й причепуреності" [24, с.557], бо йдеться, зрештою, про міфологічний сюжет як втілення сучасності. В.Жила навіть робить висновок: "Отже, Троя - це Україна, а Кассандра - це Леся Українка" [66, с.161]. Можливо, ця думка дещо категоризована.



Я.Поліщук, наприклад, бачить у поемі відображення "передгрозя краху новоєвропейської цивілізації" - одну з провідних тем модернізму на зламі XIX та XX ст. [163, с.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" [163, с.19].

"Модернізація" проявляє себе в образах, у характерах, а збереження засад лягло передусім на ономастику. У поемі немає жодного оніма, який не відповідав би міфам про грецько-троянську війну. Елементи модернізації реалізувалися лише в доборі імен (береться не все підряд, а тільки конче потрібне для розгортання сюжету) та в деякій функціональній трансформації їх носіїв. В.П.Петров, що має великий доробок у різних галузях філології та українського народознавства, ще в 1946р. вказав на вагомість аналізу "сюжетних ситуацій та імен дієвих осіб" поеми "Кассандра" [156, с.62]. Не випадково цей учений зрештою став і видатним ономастом: він розумів величезну інформативність власних назв.

Ім'я головної героїні **Кассандри** - з древності усталена форма добре знайомого наймення **Александра** [190, с.120]. Грецький поет III ст. до н.е. Лікофрон написав про цю пророчицю поему "Александра", називаючи її саме так [189, с.316]. 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** [1, т.4, с.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 відонімічні утворення - *Кассандрин покій, брати Кассандрині*. Ужито також багато іменникових та займенникових замінників імені головної героїні [110, с.181].

Все це дає підставу говорити про те, що **Кассандра** - найчастотніше ймення у драматичній поемі, що носить це ім'я в заголовку. Поетесу не просто цікавив цей давній образ, вона, безперечно, сполучає його з своїми особистими творчими інтересами. Не погоджуючися з В.Жилою, вважаємо, що **Кассандра** - це така героїня, з якою поетеса сама веде двобій, співчуваючи їй і засуджуючи її одночасно.

Співчуваючи, бо доля її трагічна. І засуджуючи, бо Леся не могла сприйняти її життєву позицію, вона протирічить поглядам письменниці. Пильна увага поетеси повертається до троянської пророчиці протягом досить довгого часу - з 1901 р. розпочинає вона роботу над цією темою, називає твір "трагедією правди". Та лише в 1907 році він закінчений. Драматична поема розвінчує пасивне споглядання, кличе до активної боротьби, активних дій. **Кассандрі** Леся протиставляє свій улюблений образ - титана **Прометей** з його жертовністю й неприборканою непокорою, який настільки близький її світобаченню й особистості, що, по суті, є особливим, уподобаним, наскрізним образом в усій її творчості, і в драматургічній теж. Але водночас по духу, по світосприйманню Кассандра - дочка Прометей, вона несе людям правду, виступаючи проти злого року, злої волі богів. Їй судилися жорстокі страждання. Вона нагадує Міріам силою розуміння зла, та одночасно й невмінням переконувати інших. Безперечно, вона вища за своє оточення, але в неї мало рішучості, дії, активності [пор. 208, с.176]. Вона героїня контрастів, протиставлена усім без винятку персонажам драматичної поеми, що напружує дію, загострює конфлікт.

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 апелювативна номінація.

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" (дослідники називають такі списки "полем монологічного авторського мовлення, в якому презентуються дійові особи" [115, с.80]), змінив волею поетеси своє ім'я лише один - "цар лідійський, що сватає Кассандру". У чернетці він іменується **Протезілай**, а в чистовику - **Ономай** [1, т.4, с.331]. Зміна ця, як зазначено в коментарях до поеми в 12-томнику (автор А.М.Полотай), викликана фактичною суперечністю. **Протесілай** (нині прийнято вживати форму без подзвінчення інтервокального с, що і відповідає грецькому першоджерелу) був володарем міста Філакі, взяв участь у грецькому нашестю на Трою і на самому початку війни загинув від руки Гектора [190, с. 175]. Ні до Лідії, ні до Кассандри відношення не мав. Але обраний Лесею Українкою на заміну цього імення

антропонім **Ономай** пов'язується з гр. ὄνομα "ім'я". Від того ж слова і назва науки - **ономастика**. Ми зовсім не збираємося твердити, що поетеса іменем **Ономай** (відсутнім, до речі, навіть у великих античних словниках) спеціально позначила свій новий підхід до ширшого використання власних назв. Але мимоволі, інтуїтивно (а інтуїція генія, тим паче жінки, - то дуже вагомий фактор) могла, думаючи про імена і володіючи давньогрецькою мовою, спертися на ім'я, генетично пов'язане з гр. ὄνομα "ім'я"... Якщо ж не брати до уваги цей знаменний збіг, то реально Леся Українка видобула ім'я **Ономай** з наймення міфічного царя Піси **Еномай**, гр. Οἰνόμαος [190, с.99; 127, т.2, с.663]. Еномай, як і Протесілай, з Лідією не пов'язаний.

Слід наголосити, що з 22 персонажів "Кассандри", поіменованих у спискові "Діячі", 16 мають окремі статті в короткому, але дуже змістовному "Словнику античної міфології", що вийшов другим виданням у 1989 р. за редакцією А.О.Білецького. Тобто йдеться про 16 усталених грецьких міфонімів, що належать до основного, найвідомішого фонду античної міфології.

Розбіжності між написанням Лесі Українки та сучасними загальноприйнятими формами незначні. Це передусім варіант **Гелена**, який поетеса обрала для іменування **Єлени** (тепер прийнято писати так), жінки царя Менелая, що втекла з Парісом у Трою і стала причиною Троянської війни. Власне, і **Гелена**, і **Єлена** - то дві форми відмежування міфоніма від відомого антропоніма **Олена**: ужиток останнього виглядав би недоречною українізацією. Відсутні в згаданому словнику (і в інших обстежених нами джерелах) лише, окрім Ономая, імення п'яťох рабинь Андромахи - **Левке**, **Хрізе**, **Айтра**, **Клімена** та **Креуза**. Втім, для позначення цих рабинь Леся Українка скористалася в трьох випадках іменами, узятими все ж з міфології: **Кліменою** звали океаніду, матір (за іншими міфами - дружину) Прометея, а **Креусою** (у поетеси, як і в інших випадках, тут маємо подзвінчення інтервокального с) - дочку Пріама і Гекуби, дружину Енея [190, с. 126-127]. Вивівши в своїй поемі персонажами двох дочок Пріама - Кассандру та Поліксену і трьох його синів - Деїфоба, Гелена та Паріса, поетеса скористалася іменем третьої дочки уже в іншій функції. Ще цікавіше з іменем **Айтра**. Це гр. Αἴθρα, що нині загальноприйнято передається як **Етра**. Етра - то мати Тесея, що за однією з легенд стала рабинею Гелени і прибула з нею до Трої [190, с.105]. Що ж до імен **Левке** та **Хрізе** (суч. Хрісе), то вони не з міфології, але з грецької мови, причому навіть

не адаптовані граматично, маючи грецьке закінчення -е, яке мусило б заступитися українським -а, пор. хоч би укр. **Ніка** - гр. Νίκαη). Отже, **Левке** - з гр. λευκή "біла", **Хрізе** - з гр. χρυσή "золота".

Геть усі міфологічно засвідчені діючі особи за античною рубрикацією належать до героїв, тобто людей, що фігурують у міфах і мають якісь зв'язки, переважно генеалогічні, з богами. Навіть шпигун **Сінон** усе-таки правнук Гермеса [190, с. 184]. Серед згадуваних у поемі осіб більше богів та інших міфічних істот (їх 18), ніж людей - виключно героїв (їх 10). Обидві ці категорії беруться по мінімуму, уводиться тільки те, що конче потрібне для розгортання дії (герої) чи передачі колориту і світобачення зображуваної епохи (боги).

А.Стебельська слушно говорить, що Леся Українка "витворила свою власну систему символів, які в її поетичній мові відіграють першорядну роль" [199, с.242]. Зокрема у "Кассандрі" дослідниця виділяє антитетичні символи **життя - смерть, правда - неправда** і непарний символ **око** [пор. інакше: 131, с.218]. Символами у творах поетеси стають і оніми. Вони стають уособленням провідних для твору символів. Так, Кассандра говорить Гелені: "І ти, і смерть - обидві рідні сестри" [1, т.4, с.10]. Оніми й самі по собі стають символами [пор. 55, с.38]. Такими провідними для твору є символи - опозити **Кассандра - Гелена** і особливо **Кассандра - Гелен**. Про сутність, ідейний сенс цих двох опозицій написано вже аж занадто багато. Тому ми відзначимо лише формальну, суто онімну їх організацію. Для пари "правдивий пророк" - "брехливий віщун" форма **Гелен** українською традицією визначилась твердо [190, с.60]. Але **Гелену** (про це ім'я вже говорилось вище) поетеса могла б назвати і **Єленою**, і **Оленою**. Гадаємо, що форму саме **Гелена** обрано серед іншого і тому, що вона майже збігається з формою **Гелен**. У цьому ж останньому міфонімі історично ініціальний наголос перенесено на кінцевий склад: "І щоб Гелен боровсь проти Кассандри" [1, т.4, с.60]. Пор. гр. "Ελένος при акцентації імені Гелена - 'Ελένη, рос. передача - Е л е н - Е л é н а [127, т. 1, с.430-431]. Імена підібрано так, щоб вони самою своєю формою вказували: обоє рябоє. Дуже добре сказав М.Євшан: "органічно той дар мислення символами мала тільки Леся Українка" [64, с.163].

Символічного сенсу у мові Кассандри набувають імена-антиподи **Прометей - Епіметей**, наймення титанів, один з яких ніс людям правду, другий - ні:

Був Прометей і був Епіметей,

одного батька-матері синове.

Життя й вогонь дав людям Прометей

і з н а в, що муки ждуть його за теє,

провидець мук не відвернув від себе, -

з усіх синів праматері Землі

його найгірше покарала Мойра.

Епіметей не знав нічого. Завжди

у нього думка доганяла вчинок.

Він взяв собі за жінку ту **Пандору**,

що смерть і горе людям дарувала,

і був щасливий з нею, і довіку

ніхто його нещасним не назвав.

Одного батька й матері синове,

титани зроду не були братами [1, т.4, с.16].

Онімічна символіка набуває особливої гостроти, коли власні назви з символічним сенсом використовуються як метафори. Пор. звертання Кассандри до Гелени: "О богорівна! О непереможна! / Епіметея дочко!" [1, т.4, с.16] і сказане Парісові про неї ж: "Іди, іди до неї, осоружний,/ до чарівної, гарної **Медузи**" [1, т.4, с.81]. Насправді Гелена була донькою Зевса і Леди [190, с.107], але за тим горем, за тими смертями, що вона принесла Трої, цілком може бути визнана дочкою Епіметея і Пандори або ж Медузою, одною з горгон, що обертала своїм поглядом усе живе на камінь.

Власне всі особи в "Кассандрі", і діючі, і згадувані, будучи широко відомими персонажами античної міфології, стають у драматичній поемі символами-масками, у яких на смислову міфологічну основу, дбайливо збережувану поетесою, накладаються нові семантичні барви, видобуті генієм Лесі Українки [пор. 175, с.128]. Характерно, що з усіх богів, навіть частіше за верховного олімпійця Зевса, у поемі згадується **Мойра**. Щоб уникнути зайвих міфологічних подробиць, поетеса спиняється на варіанті міфа з єдиною Мойрою (він відклався в "Іліаді" Гомера), хоч панує міф про трьох Мойр [127, т.2, с.169; 190, с.144]. Мойра - це доля, і за своєю божественною функцією, і за

етимологією імені. Кассандра знає долю, пророкує долю і тому має трагічну долю. На репліку Гелена: "Радій, Кассандро, ти перемогла!" пророчиця відповідає: "Не я, а Мойра. Я її знаряддя" [1, т.4, с.65].

Написання всіх ужитих у "Кассандрі" теонімів та міфонімів відповідає сучасним, лише бог підземного світу, брат Зевса **Аїд** фігурує тут у застарілій нині подобі **Гадес**: "Нехай би Гадес їх усіх забрав!" - лає один з вартових уся Пріамову родину [1, т.4, с.78]. Маємо цікавий реконструйований античний відповідник, аналогічний сучасному прокльону "чорт би їх забрав". З традиційним у Лесі інтервокальним з подається ім'я дочки Ареса Пентесілеї, яку вбив Ахіллес: "Так говорила / Пентезілея, красна амазонка" [1, т.4, с.46].

Власне ономастичного коментаря вимагають ще два моменти поеми.

Брати-провідники ахейського війська у спискові "Діячі" названі так: **Агамемнон Атрід** та **Менелай Атрід**. А найславетніший ахейський вояк **Ахіллес** у тексті згадується і з цим іменем - "Який вродливий / мій **Ахіллес**, мій наречений!" [1, т.4, с.17], і з іменем **Пелід**: "Поліг наш владар від меча **Пеліда**"; "тоді ще / **Пелід** наш був живий" [1, т.4, с.28, с.75]. Окремо вживається і антропонім Атрід: "З **Атрідами** в незгоді він" [1, т.4, с.17]. До останнього вжитку в 12-томнику подається неточне тлумачення: "Атріди - сини Атрея (Атріда)" [1, т.4, с.337]. Але мікенський цар Атрей не звався інакше **Атрідом**. Форма Атрід належить до особливого давньогрецького розряду антропонімів, що відповідає українському по батькові. Так само **Пелід** означає "син Пелея", як звали мірмідонського царя, батька Ахіллеса. Щоправда, суфікс **-ід** мав ширші функції, ніж укр. **-ич (-ович)**. Згадуючи богиню кохання, Гелена раз називає її іменем, а далі - епітетом: "З ним **Афродіта** розмовляє!"; "**Кіпріда**, бач, перемогла тебе!" [1, т.4, с.13]. Афродіта - дочка Зевса, а не Кіпра. Вона народилася з морської піни біля о.Кіпр, тому і одержала епітет **Кіпріда**, буквально - "кіпронароджена" [127, т.1, с.133].

Друге ономастичне уточнення стосується наймення **Палладіон**, дуже істотного в останній восьмій дії поеми. Академічний коментар до нього надто непевний: "статуя озброєного божества" [1, т.4, с.337]. Між тим Палладіон - це реліквія, святиня Трої - скульптура богині Афіни [99, с.81], яку подарував троянцям Зевс і яка надійно захищала місто, поки цю скульптуру не вкрали Діомед та Одисей [190, с.158]. До речі, гр. Παλλάδιον, так і збережене в "Кассандрі", прийнято в сучасній літературі подавати

формою **палладій** і писати з малої літери [190, с.158]. Виступаючи "як оригінальний інтерпретатор міфологічної теми" [170, с.67], Леся Українка використала міф про палладій дуже своєрідно. Спочатку Кассандра всупереч волі Гелена не дозволяє затягти троянського коня до храму, як вона протестувала проти того, щоб його взагалі забирали за мури Трої: "я раджу дар той повезти у храм / і край **Палладіона** там поставить" - "Чоловіки не сміють наближатись / до постаті **Паллади**. Я сторожа / **Палладіона**" [1, т.4, с.67]. Потім, коли ахейці опинилися вже в Трої, вона, втікши від них, "припадає до Палладіона, щільно обіймаючи статую", але Діомед та Аякс силою відривають її, "вона чіпляється вільною рукою за п'єдестал Палладіона, статуя хитається і враз із п'єдесталом падає додолу. Вояки витягають Кассандру з храму,... а Діомед вертається в храм і забирає Палладіон", вигукуючи: "Наш, наш Палладіон! Сюди, герої!" І після цієї акції "В одчинену браму лавою суне ахейське військо" [1, т.4, с.89].

Таке розв'язання міфу про палладій як оберіг Трої дозволяє поетесі, добре зберігаючи сутність цього міфу, 1) зобразити подію цілком реалістично, без втручання богів, 2) пов'язати в одній дії втрату палладія і падіння Трої (за міфом ці дві події в часі не збігаються) [127, т.1, с.379], 3) підпорядкувати міф своєму творчому задуму.

На цьому прикладі добре видно, що увесь ономастичний простір "Кассандри", наскрізь міфологічний, подібно до самих сюжетів античних міфів троянського циклу, слугує Лесі Українці формою для виразу ідей, думок, які більше сягають її сьогодення, аніж древніх часів, більше стосуються України, аніж Трої. А.Стебельська дуже слушно звернула увагу на слова Руфіна: "трудно вірить, щоб погану одіж / могла носити якась ідея гарна", витлумачивши їх так: "В цих словах Леся Українка дає ключ до розуміння своєї символіки. В її творчості є активні ідеї. А одежа, в яку вона їх одягає, це символи" [199, с.243]. Додамо, що такою одіжжю ідей стали у поетеси і оніми. Особливо від "Кассандри" і далі. І одіж цю ніяк не назвати поганою. Вона - гарна, бо відповідає усім змістовим шарам твору - і поверхневому античному, і глибинному, що стосується вже початку ХХ ст.

Відповідно до змісту твору вся його онімія є опозитивною, побудованою на контрастах. Про індивідуальну опозитивність онімів поеми вже йшлося вище. Є і опозитивність групова - протиставлення троянців та еллінів. Якщо врахувати серед поіменованих діючих персонажів тільки тих 16, що міфологічно засвідчені, і десяткох

згадуваних людей, то в обох таборах виявляється рівно по 13 осіб. Троянці: Андромаха, Антея, Кассандра, Поліксена; Агенор, Астіанакс, Гектор, Гелен, Деїфоб, Долон, Паріс, Пріам, Троїл. Елліни: Гелена, Іфігенія, Клітемнестра, Левкотея; Агамемнон, Ахіллес, Аякс, Діомед, Егіст, Менелай, Одіссей, Патрокл, Сінон. Там і там - по 13 осіб, там і там - по 4 жінки і 9 чоловіків. Це випадок чи задум? Гадаємо, що це - прагнення до гармонії в побудові ономастичного простору. Леся Українка ніяких підрахунків, подібних щойно наведеним, не робила. Але розмірковувала над ужитком чи невжитком певних власних назв. І тяжіння до пропорційної опозиції, до стрункості контрасту породило й зазначений кількісний збіг.

Опозитивною в поемі є і топонімія, показана на контрасті **Троя - Еллада**. Для Трої вживається і друга її назва **Іліон**, причому вирази "сторожа міста Іліона в Трої", "в Трої, в місті Іліоні" [1, т.4, с.9, с.10] засвідчують, що поетеса ці назви розмежовує: країна - Троя, а в ній місто - Іліон. Тепер їх прийнято вважати повністю синонімічними [189, с.589]. Древню Грецію Леся Українка називає виключно **Елладою**, уживаючи і похідні **еллін**, **еллінсько-троянська війна**, пор.: "Збагни ж, премудрий, / ти душу **елліна**. Я сам з Еллади" [1, т.4, с.71]. Слова **Греція**, **грек** у творі повністю відсутні. Грецька ж топонімічна партія представлена назвами держав **Спарта**, **Арголіда**, міст **Мікени**, **Дельфи**, острова **Ітака**, гори **Олімп** як місця перебування богів: "Боги з Олімпу зглянулись на сльози" [1, т.4, с.66]. А троянська топонімія, окрім зазначеного, охоплює ще тільки одну назву - мікротопонім **Скейська брама**, істотний для опису фінальної трагедії Трої. Ця топонімічна непропорційність має врешті-решт засвідчити нерівність сил, значну перевагу ахейської могуті. Якщо Троя у драматичній поемі "Кассандра" асоціюється, на думку багатьох дослідників, з Україною, то тоді для її сусідів залишається роль Еллади... В усякому разі один з прихильників такого погляду В.Жила цілком слушно зазначив, що Кассандра "стає найтрагічнішою постаттю в драматургії Лесі Українки", у змалюванні якої поетеса "дала добрий приклад знання античного світу" [66, с.152, с.160]. Це знання блискуче виявилось в ономастичних акцентах твору.

**2.1.2. "Айша та Мохаммед" (1907).** У 1907 р., завершивши "Кассандру", Леся Українка пише невеликий віршований діалог "Айша та Мохаммед". Розробляючи цей



твір, поетеса демонструє справжню віртуозність онімної "три", 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** [81, с.109]. Російська міфологічна енциклопедія подає як основну форму **Мухáммед**, що є найближчою до арабського першоджерела (зміст: "уславлюваний" [39, с.170]), однак вказує ще чотири варіанти імені [127, т.2, с.188; пор. 204, с.29].

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. А.Гафуров засвідчує, що ще на початку ХХст. мулла чи не кожній десятій таджичці чи узбечці давав ім'я Хадіджа, Айша або Фатіма [39, с.13].

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** (сенс: "живуча") та **Хадіджа** (сенс: "недоношена, викидень" [39, с.122, с.202]) 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" [1, т.4, с.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 Мохáммед!" [1, т.4, с.100], "в ній щось було... щось вічне, А́йшо..." [1, т.4, с.106], "Хаді́джа вмерла, / і шкодити тобі нічим не може" [1, т.4, с.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.

А сюжет, власне, ніяк - окрім діючих осіб та обставин дії - не стосується мусульманства, а стосується проблем, що хвилювали Лесю Українку. На думку А.Стебельської, головною темою в діалозі "Айша та Мохаммед" є антитетична пара символів "душа" і "тіло", причому "цей символ трактований настільки абстрактно, що його поетеса уникає назвати словом" [199, с.244]. Може, слід говорити не про абстрактність трактування, бо діалог кінчається аж надто конкретно: "Айша падає додолу на килим і ридає в безсилій лютості" [1, т.4, с.106], а - про тонкість, про гру нюансами. Власне, оперуючи терміном А.Стебельської, можна сказати, що в діалозі бере участь "тіло", а "душа" лежить у могилі, хоча "Мені здається, що воно живе, / і дивиться на мене крізь могилу" [1, т.4, с.106].

І тут прямо напрошується паралель з раннім діалогом Лесі Українки "Прощання". Адже там провідною темою теж є ті самі протиставлені символи, тільки в "Прощанні" розмовляє "душа", а "тіло" стоїть на столі портретом. Проблема ця глибоко хвилювала поетесу. І яка номінативна розбіжність, що засвідчує динаміку ономастичних уподобань Лесі Українки! Там **дівчина** і **хлопець**, тут - **Айша** і **Мохаммед**. Персонажі і названі поіменно, і стали відомими міфологізованими особами (тут виникає зіставлення з "Одержимою"), і віднесені в сиву минувшину, адже Мохаммед жив десь у 570-632рр. А проблема залишається тою ж по суті. Бо вона вічна...

Три антропоніми - то, власне, вся онімія діалогу "Айша та Мохаммед". Онімний простір надто невеликий, та він поширюється за рахунок заміників імені, відономастичних утворень та займенникових заміників. Все це в сукупності і творить той онімний лексичний шар з гнучкою і рухливою конструкцією, яка дозволяє письменниці оперувати ним, вписуючи у контекст саме такий потрібний варіант, який саме тут, у даній ситуації єдино необхідний, такий, що створить потрібний нюанс, розставить потрібні акценти у художньому тексті, працюючи одночасно і на характеротворення персонажів, і на розвиток сюжетного руху, і на вирішення конфлікту.

У діалозі окрім трьох розглянутих антропонімів наявна ще тільки одна власна назва

- теонім **Аллах**, що цілком зрозуміло для твору про пророка Мохаммеда: "О, якби дав Аллах, щоб не вмирала", "Не спокушай Аллаха" [1, т.4, с.102, с.103]. Не менш зрозуміло й те, що у радянському виданні (четвертий том 12-томника Лесі Українки вийшов у 1976р.) ім'я Аллаха надруковано з малої літери, що є не просто помилковим, а й умисне святотатським. Адже Коран різко підкреслює єдиність Аллаха, а визнання якихось співбогів при Аллахові - "головний злочин проти ісламу" [127, т.1, с.61]. Тут можливе і синонімічне ймення, генетично слов'янське з походження. Мохаммед у діалозі каже Айші: "Є таємниці в Бога, їх збагнути / не важмося" [1, т.4, с.105]. Іменування в слов'янських текстах Аллаха Богом є досить поширеним (пор.: "Нема Бога окрім Бога, і Магомет його пророк") і тим більше виправданим, що в мусульманській міфології Аллах вважається ідентичним Богові іудеїв та християн [127, т.1, с.61].

Невеликий обсяг онімії діалогу не применшує вагомої ролі власних назв у творі. Економність онімії - це економність Лесиною стилю. Все, що могло бути онімічно позначеним, такі виражені позначення отримало. При цьому вжиті в діалозі оніми стали номінаційними центрами художнього полотна - центрами, що мають свою розмаїту периферію і свою виразову потугу.

Детально аналізуючи художній простір цієї невеликої драматичної сцени з напруженим конфліктом і загостреним сюжетним розгортанням, можна переконатися, що онім як своєрідний лексичний магніт притягує до себе усі лексичні нюанси, об'єднуючи їх навколо персонажа, якого називає номінаційним еквівалентом, якого він є. Онім - це той фокус, до якого сходяться усі найпритищеніші зв'язки даного персонажа, пов'язані з усіма, без виключення, рівнями художнього тексту. І лише сфокусувавши їх воедино, митець може "виліпити" опукло, скульптурно, зримо, переконливо художній образ, неперевершеним майстром чого засвідчила себе Леся Українка у великих драматичних полотнах [пор. 101, с.200] і в таких невеликих, але надзвичайно майстерно вивершених драматичних дійствах, як "Айша та Мохаммед".

**2.1.3. "Руфін і Прісцілла" (1908).** 28 серпня у Ялті Леся Українка закінчує свою нову монументальну драму в п'яти діях під назвою "Руфін і Прісцілла". 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]" [1, т.4, с.107]. Леся Українка, вказавши цю дату і визначивши місце дії - Рим, "підключає тим самим національне до всесвітнього" [188, с.3]. І як завжди, "відповідними реаліями й іменами авторка володіє просто - таки віртуозно" [188, с.3].

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.

Таблиця 2.1

### Частота вживання дійових осіб

	Місце дії	Кількість поіменованих персонажів	Кількість безіменних персонажів	Назви персонажів у формах множини
<b>Дія I</b>	Дім Руфіна	6	1	
<b>Дія II</b>	Садок перед домом Руфіна	13	3	3
<b>Дія III</b>	Темниця	14	3	3
<b>Дія IV</b>	Темниця	13	18	3
<b>Дія V</b>	Цирк	6	45	2 вояки, циркова юрба

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, Прісцілла, 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 Прісцілла** 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 Прісцілла. На останніх сторінках драми, по суті, перед нами своєрідний дуалізм персонажів - двоє поіменованих і двоє безіменних-катів. Так, з самого початку драми, навіть іще раніше - від заголовка твору спостерігаємо добре виважену поетесою щільну й неподільну пов'язаність цих імен - **Руфін і Прісцілла** [пор. 113, с.107-108]. 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.

Письменниця майстерно й лаконічно демонструє своєрідність ідіописьма - протиставність персонажів поіменованих і безіменних, їх діаметральну розбіжність і соціальну вагу; своє щільне поєднання імен з їх носіями, їхніми характерами, що яскраво демонструють останні поодинокі репліки перед загибеллю всіх учасників трагічного кінця; своє рідкісне уміння поєднати у художньому просторі такі різні за своєю природою компоненти драми, як мовне тло твору та ремарки: виконуючи кожне своє, притаманне і ремаркам, і діалогам, призначення, вони об'єднані не лише сюжетним рухом, а тим внутрішнім стрижневим потоком, який можна назвати **г о л о с о м**

а в т о р а , незримим позатекстовим іще одним персонажем - митцем, самим творцем драматичного дійства.

У радянські часи змістове скерування драми тлумачили досить одноманітно і упереджено: "Атеїстична спрямованість думки поетеси", "дає християнству послідовно негативну оцінку" [52, с.153, с.155]; писали, що Леся Українка викрила тут "соціальні корені релігії, її реакційну роль, як захисниці експлуататорських класів та вірної служниці тиранії і рабства" [146, с.21]. А насправді все складніше, глибше, різноаспектніше. Л.Мороз мала підстави висновувати, що в драмі наявні "не лише усвідомлено витворені... політичні альянзи до сучасної ситуації, а й інтуїтивне прагнення - припадання до живильного джерела енергії" [133, с.9-10]. Будучи далекою від позицій отців церкви, Леся Українка вдумливо розмірковувала, розбиралась у комплексі надскладних проблем раннього християнства, аж ніяк не зводячи свої концепції до атеїзму. Є значно більше підстав говорити про "припадання до живильного джерела енергії", аніж про атеїзм. Власне, "Леся Українка усвідомлювала значення віри для людини і для людства й разом з тим не терпіла фальші, облуди, якими перейняті офіційні інституції віри" [33, с.116].

Усе це має і свої ономастичні прояви. **Руфін і Прісцілла** - 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) [194, с.451, с.518]. 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 Пріскилла, Прісцілла** [187, с.260, с.263]. М.Олійник акцентує актуальність драми: "Руфін і Прісцілла" - своєрідний епос суспільно-політичного життя кінця ХІХ ст., втілений в античних образах, на історико-релігійному тлі", вказуючи на версію, "що прототипами Руфіна і Прісцілли стало добре знайоме Косачам подружжя Ковалевських. Микола Ковалевський не поділяв народницьких поглядів дружини, Марії, яка, зрештою, закінчила життя самогубством на сибірській каторзі" [145, с.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. **Акила** [187, с.256]; один раз згаданий християнин **Пріск** [1, т.4, с.121], з лат. priscus "древній" (звідки і ім'я **Прісцилла**), суч. укр. **Приск** [187, с.260]; пресвітер **Теофіл**, з грецької мови, сенс - "боголюбивий", суч. укр. **Феофіл**, рідше **Теофіл** [187, с.261]; християни-плебеї **Урбан**, з лат. urbanus "міський", суч. укр. **Урван** і **Урбан** [187, с.261], **Флегон**, з гр. θλέγω "палати, горіти", суч. укр. **Флегонт** [187, с.107], та **Фортунат**, з лат. fortunatus "щасливий", пор. ім'я богині успіху **Фортуна**, суч. укр. **Фортунат** [187, с.107], пор. у тексті драми: "Ти, Фортунате, / я знаю, простий духом", "Промовить має Фортунат-плебей" [1, т.4, с.200, с.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 aureus "золотий" [194, с.371]; дружина Кріспіна Секста, імовірно християнка **Сабіна**, яку він "навмисне оклепав, щоб здихатись" [1, т.4, с.135], з лат. Sabina "сабінянка" [207, с.215, с.219].

Зазначимо, що ім'я **Рената**, як і наймення її нареченого **Редівівус**, тотожне йому за етимологічним змістом (лат. redeo "знову приходити", vivus "живий", отже: "знову народжений"), виступають у творі як друзі, нові наймення цих юних закоханих християн. Перші їх наймення - **Негріна**, з лат. nigra "чорна", та **Фавстін** з лат. faustus "щасливий". Пор. у офіційному формулюванні суду: "Фавстін - / інакше Редівівус, і Негріна, / вона ж Рената" [1, т.4, с.318], також у одному з фрагментів, вилучених з остаточної редакції: "Я знаю, то Негріна, в неї батько/ багатий крамар, пурпуром торгує" - "В християн вона не зветься / Негріною, для них вона Рената" [1, т.4, с.342]. О.Ставицький, який працював з рукописами драми, називає перше ім'я Ренати інакше - **Люціна** ("світла": суфіксальне утворення від лат. lux, род. lucis "світло", пор. lucida "світла") і зауважує: " в християнських общинах наверненим до "істинної віри" язичникам давали ще одне, християнське ймення" [196, с.182].

Отже, здійснена поетесою заміна **Люціни** на **Негріну** - то умисне "погіршення", щоб

збільшити підстави християнської новації. Коли в 988р. хрестилась Київська Русь, то всі язичники, стаючи християнами, обов'язково одержували нові християнські імена, за святцями. У II столітті усталених і розгалужених святців у християн ще не було, але церква, розуміючи вагомість імення людини, уже намагалася використовувати цей онімічний розряд, що й відбила в своїй драмі Леся Українка. Можна думати, що й **Теофіл**, "вигнанець і втікач, а християнський / пресвітер" [1, т.4, с.306] мав генетично християнське чи по-християнськи осмислене ім'я [пор.114, с.99]. Давні греки знали апелятив Θεοφίλης; "приємний богам", але антропоніма такого не знали.

Цей антропонімічний екскурс засвідчує, як уважно, дбайливо добирала Леся Українка імена своїм персонажам, як глибоко вона поринула у проблематику раннього християнства. Антропонімічні акценти, розставлені поетесою у драмі, читачам, далеким від Риму і від II століття, вже ніяк, мабуть, не відчуються. Але розставлені вони були авторкою дуже продумано і дуже вдало. Тим важливішим видається їх виявлення та систематичний опис. Ще одним таким акцентним штрихом є та обставина, що ім'я найзапеклішого християнина **Парвуса**, з лат. parvus "малий", ні в які святці не потрапило. Воно є історично забутиим. Другою причиною обрання саме цього імені є його неприємне звучання, явна фонетична негація. Втім, тут, імовірно, маємо ще глибший зміст, закодований в імені. На початку драми мовиться про апостола Павла. Парвус говорить Руфінові: "Із Савла / бог Павла виявив, то і над тобою / ще, може, бог колись покаже чудо" [1, т.4, с.112]. Руфін реагує на це досить критично: "Сказати правду, я не бачу дива / ніякого в настанні Павла з Савла /... не змінилось / нічого в ньому після того "чуда", / крім літери єдиної і іменні". І далі: "Адже в його листах, у кожному слові, / загонисту вояцьку вдачу видно: / він словом бив, немов вояк мечем" [1, т.4, с.113]. Ось така загострена войовничість притаманна й Парвусові. Л.Мороз навіть небезпідставно назвала його прабільшовиком [133, с.6], а Люцій у драмі слушно називає катом [1, т.4, с.225]. Ім'я Павло виводять з лат. paulus "малий" [187, с.88]. Але Ісус Христос, роблячи Павла із Савла, не користувався латинською мовою. У давньогрецькій мові було ім'я Παύλος, на яке покликається О.В.Суперанська [194, с.442], віддаючи усе ж перевагу латинській етимології. Авторитетне видання Біблії засвідчує, що ім'я **Павло** - грецького походження і означає "малий" [21, с.2234]. Так чи інакше імена **Павло** і **Парвус** мають тотожний етимологічний сенс. Це не є випадок. Сюжетні асоціації у драмі



досить промовисті. Парвус - то, можна сказати, пародія на апостола Павла.

А сам Божий акт творення із Савла Павла і заклав християнську традицію давати наверненим язичникам нові імена.

Подібні наведеному приклади, безперечно, не лише демонструють майстерність і обдарованість поетеси у творенні онімних барв, а й доводять, якими шляхами Леся Українка досягає нових висот у розвиткові української драматургічної ономастики, значно розширюючи тематичні межі української національної театральної творчості до рівня світових і одночасно виводячи на нові рубежі й справжні висоти онімні засоби драматургічного письма.

Леся Українка виявила себе також хорошим знавцем традиційної римської антропосистеми. Тричленна латинська антропомодель - індивідуальне ім'я (praenomen), родове ім'я (nomen) та прізвище (cognomen чи agnomen) - вживається в драмі, як то прийнято було в Древньому Римі - у двох своїх компонентах (у контекстах з підвищеною інформативністю чи офіційністю) чи в одному (у повсякденному вжитку). Пор. у ремарках: "увиходить Аецій Панса" [1, т.4, с.230] – nomen і cognomen ; "До Кая Летіція" [1, т.4, с.131] - praenomen і nomen; у тексті, що потребує максимально точної вказівки - попередження про донощика: "прийшов ось Галлій Круста, рідкий гість, / прийшов некликаний..." [1, т.4, с.168] – nomen і agnomen (лат. crusta - "шкарлупа"). У деяких випадках чіткі латинські норми побудови антропоформули дещо порушуються. Так, головний герой уперше в списку дійових осіб (у I дії) та офіційному судовому оголошенні (тільки двічі) іменується **Руфін Емілій** [1, т.4, с.107, с.314], хоч обидва ці імення належать до родових (nomen), а його приятель - християнин багаторазово фігурує як **Кней Люцій**, хоч обидва антропоніми належать до praenomen, яких, до речі, у Римі уживалося лише 18 [184, с.370]. Ще своєрідніше позначається від'ємно згадуваний (4 рази) патрицій: "Кріспіна Секста я не похваляю" [1, т.4, с.128]. Тут Кріспін - agnomen (лат. crispus "кучерявий"), а Секст - praenomen, з походження числівник із сенсом "шостий". Тут за порядком мало б бути **Секст Кріспін**, причому перший і третій члени антропоформули, з усуненням середнього (основного), взагалі не вживались.

У звичному нейтральному вжитку панують одночленні форми для імень **Руфін** (так і в заголовку), **Люцій** (це імення у драмі функціонує як nomen), лише один раз останній

сам себе називає формою *ргаетомен*: "Руфін супроти Кнея / не може мати ворожнечі" [1, т.4, с.187]. Це стосується також імен, насичених завдяки контексту негативною експресією: "Се ж гадина - Кріспін той" [1, т.4, с.135], "з... нікчемним Крустою" [1, т.4, с.128], "Нас Круста зрадив" - "Та Круста Крустою, а де ж був Люцій" [1, т.4, с.199]. Кріспін Секст один раз іменується своїм фактичним *ргаетомен*, хоч і вжитим у двочленній антропоформулі в невластивій йому позиції. У мові Руфіна це імення звучить зневажливо: "Ти був у Секста?" [1, т.4, с.127].

Тільки для старшого віком батька Прісцілли Аеція Панси та поважного саном (префект) Кая Летіція помітно переважає двочленна антропоформула. Перший названий одночленною антропоформулою в драмі тільки 4 рази, коли він, намагаючись врятувати свою доньку, розгубив притаманну йому маєстатичність: "Панса скаргу подавав сенатові" [1, т.4, с.294], а другий - усього двічі, у мовленні Руфіна та Люція [1, т.4, с.130, с.186].

Точне відчуття і глибоке знання римської антропонімії дозволили Лесі Українці зробити її не лише засобом номінації та хронотопії [пор. 16, с.18], а й дієвим стилістичним компонентом, наситити її розмаїтими відтінками емоційності. При цьому лише один раз поетеса додає іменню емоційності інгерентно, долучаючи до римського імені український суфікс (що створює небажаний ефект українізації, хоч такі утворення широко вживалися І.П.Котляревським). Сестра Ренати, прийшовши до темниці, виголошує: "Ренаточко!", на що Рената відповідає: "Сестричко! Ось я тут!" [1, т.4, с.256]. В інших випадках усі антропонімічні конотації створюються поетесою адгерентно - лексичним оточенням імення.

Латинська форма *ргаетомен* мала інтимний характер і як окремий спосіб іменування використовувалась лише в колі родини чи серед дуже близьких людей. І коли в розмові персонажів, названих у списковій дійових осіб V дії драми апелюючи - **гетера** та **поет**, виринають фрази "Слухай, Каю", "Гукай - бо, Каю!" [1, т.4, с.291, с.310], а поет у свою чергу промовляє: "Чого така смутна моя Алмея?", "Ні, Алмеє..." [1, т.4, с.290, с.310], то ці антропонімічні позначення вичерпно окреслюють сутність їх стосунків. Гетера використовує *ргаетомен* (отже, має на те право), а поет іменує її так, як у Римі іменовали жінок: єдиним іменням, до якого у випадках представлення

додавалося ім'я чоловіка (для заміжніх) чи батька (для незаміжніх). Пор. представлення префектові жінки, що накоїла стільки лиха християнській громаді: "Я зовуся / Сервілія, мій чоловік Фастідій" [1, т.4, с.142].

Сюжет з гетерою та поетом, що в спискові діячів є безіменними, а в розмові тим не менш іменують одне одного, дозволяє глибше зрозуміти ставлення Лесі Українки до онімічної чи апелятивної номінації персонажів. Одним з досить істотних персонажів драми є **єпископ**, який з'являється на сцені і бере участь у розмовах значно частіше, наприклад, від Аквіли чи Урбана, проте власним іменем не позначений. Справу вирішує художня доцільність. Авторці істотніше назвати жінку, що плаче за своєю загиблою папугою, але насолоджується загибеллю людей на арені, за професією - **гетера**, аніж за іменем, яке при потребі в тексті усе ж може з'явитися. Так і для єпископа істотно, що він **єпископ**. І тільки. Потреби в онімі не виникає. До речі, апелятивні номінації персонажів поетеса продовжує писати з малої літери, пор. слова Руфіна: "Хто тут господар - я чи єпископ?", слова Прісцилли: "Свій перстень я єпископу даю" [1, т.4, с.193, с.274]. Позиційно незумовлена велика літера з'являється у двох апелятивних номінаціях тільки один раз: "Серед в'язнів є Теофіл, Парвус, Фортунат, Єпископ, Диякон, Редівівус, Рената і всі, що були на зборах у Руфіна" [1, т.4, с.196]. Написання **Єпископ**, **Диякон** тут з'явилися під впливом онімічного оточення, імовірно - через недогляд. В усіх інших випадках ці два позначення подаються з малої літери (якщо великої не вимагає позиція).

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 рабиня - єгиптянка **Нофретіс**, що лише раз з'явилась у темниці, іменується виразно єгипетським ім'ям. У чернетці вона мала ім'я **Амрітіс**, теж єгипетське [1, т.4, с.341]. Заміну зроблено з метою більшої виразності, пор. асоціацію з відомим **Нефертіті**.

У драмі з епохи боротьби християнства та язичництва не могла не зайняти вагомого місця теонімія. І вживається вона не лише "для відтворення своєрідності сприйняття оточуючого світу" [71, с.16-17]. Дві теонімічні системи, язичницька і

християнська, подаються у контрасті, виразно відбиваючи боротьбу двох світоглядів. При цьому язичництво ніби згуртовує свої ряди. Особливо показовою тут є думка Руфіна: "Наступить / той бог єдиний нам усім на шию, /.../ Волю щиро пантеон великий, / де міститься республіка весела / богів Еллади гарної, що стали / в Італії сенатом при народі / богів латинських мудрих, працюючих. / Юпітер не цурається з'явитись / Серапісом в Єгипті чи Аммоном, / Венера подає Астарті руку / так, як сестра сестрі" [1, т.4, с.117-118]. Ототожнення грецьких богів з латинськими ("сенат при народі"), наприклад Зевса з Юпітером, є загальновідомим. В еліністичну епоху таке ототожнення мало місце і щодо єгипетських богів. Зокрема александрійський бог **Серапіс**, генетично - поєднання **Осіріса** та **Апіса**, ототожнювався з Зевсом, як і з його братом Посейдоном та Аїдом [127, т.2, с.427], а західносемітська богиня кохання **Астарта**, якій поклонялися від Ассирії до Карфагена, - з Афродітою [127, т.1, с.115-116]. **Аммон** (правильно - **Амон**, з одним м) із Зевсом - Юпітером, здається, не ототожнювався, тут Руфін припускається неточності. Пор. ще і таку опозицію у словах того ж Руфіна: "Яка страшна сувора сяд віра, / що розлучає жінку з чоловіком! / Молох кривавий в хижих карфагенців, / і той таких жертв не вимагав!" [1, т.4, с.149].

У драмі згадуються й інші античні боги - звісно, у римській їх подобі. Це **Вакх** - інше ім'я веселого бога Діоніса, **Веста**, **Ескулап**, **Меркурій** (у розмові циркової юрби на несправедливе звинувачення християнства: "Ну хто б там злодія вважав за бога" лунає відповідь: "Меркурій, бабко, теж прокрався" [1, т.4, с.300]), **Феміда**, **Церера**, **Цібела** (уособлення матері-землі, богиня фрігійського походження), **Юнона**, найславетніший герой **Геркулес**. Ці імення соковито втілюють колорит зображуваного місця і часу, стають засобами образності (нахабний Круста звертається до Прісцилли: "Я, здається, не **Медуза**, / а господиня наче скам'яніла, / угледивши мене" [1, т.4, с.172]), потрапляють у реконструйовану поетесою фразеологію. Зокрема вигук "**На Амура!**" [1, т.4, с.174] з'являється як язичницький відповідник пізнішого вигуку "На Бога!".

Особливо вагомою у драмі видається міфологічна фреска в Руфіновім триклініумі, докладно описана у вступній ремарці до другої дії: "ілюструє міф про Адоніса та Венеру: ранений Адоніс конає, схилившись на коліна до богині, а край ніг Венериних цвіте кривавої барви квітка, що виросла з крові Адонісової. Під фрескою мозаїка, що зображає цілу плетеницю містерій в пам'ять Адоніса, його підземну

мандрівку по царству тіней і його воскресіння в постаті Діоніса" [1, т.4, с.154]. І вагомість фрески не тільки в тім, що її язичницька відвертість (коментар Крусти: "Бач, як розп'явся на розкішнім лоні / безсмертної Венери" [1, т.4, с.174]) обурює християн і вони за наказом єпископа заляпують її фарбою. Значно більше вона важить як алегорія. Алегорія подвійна. Міф про Адоніса як померле і воскресле божество - один з попередників історії Ісуса Христа [190, с.23]. Обравши рідкісний варіант цього міфа, що пов'язує Адоніса з Діонісом [127, т.1, с.381], поетеса пов'язує Діоніса з Ісусом і устами підступного язичника Крусти, що хотів би опинитись на місці Адоніса, "щоб воскреснути потому / веселим Діонісом, паном вин, / володарем бенкетів... От не знаю, / чи той розп'ятий християнський бог, / що нібито й собі воскрес із мертвих, / теж розуміється на винах добре? /.../ Та що! Я сам готов на те пристати / і помирить Ісуса з Діонісом" [1, т.4, с. 174-175] , і устами християнина Люція: "Христос погодиться і з Діонісом, / бо Слово вже з Ідеєю з'єдналось. / В Христі воскресне Діоніс удруге!" [1, т.4, с.189].

Леся Українка розмірковувала про можливість поєднання на великих роздоріжжях II століття християнства з язичництвом, як вони, зрештою, стихійно, всупереч офіційним догмам, повсюдно поєднувались. Пор. хоч би фігуру українського **Івана Купала**, в якому ім'я язичницького бога **Купала** поєдналося з іменем **Івана Предтечі**. У Руфіновій фресці християнство уособлене Адонісом, що вмирає, як померли християни - персонажі драми, а язичництво - прекрасною Венерою (хоч у міфі про Адоніса фігурувала виключно Афродіта, а не Венера).

Гадаємо, що у тій же фресці є ще один алегоричний шар. Причиною страждань Адоніса в кінцевому рахунку була Афродіта (для Риму - Венера). Причиною страждань Руфіна - і до християнських зборів у його домі, і на зборах, і потім у темниці й на суді - була в кінцевому рахунку Прісцілла. Вони щиро й самовіддано любили одне одного. Але було саме так: причина - Прісцілла. На фресці вона стала Венерою, а Руфін - Адонісом. Тільки Руфін і Прісцілла - не боги. Тому загинули обое.

Аріадна Стебельська у драмі "Руфін і Прісцілла" віднайшла символи **душа, життя і смерть, присяга** [199, с.245-247]. Не в меншій, а може і в більшій мірі символами твору є його власні назви, передусім теоніми **Венера - Адоніс - Діоніс -Христос**. І не лише теоніми. Рим - не тільки місце дії. Це і вагомий символ. Наприклад, у розмові

Руфіна з Парвусом про християнські ідеали майбуття: Руфін: "Чи в тому світі буде й **Рим новий**?" - Парвус: "О ні, не **Рим, новий Єрусалим**". І далі: "ми всі там будемо громадяни / небесної держави, а не **Риму** / і не **Афін**, і не **Александрії**, / чи як там звуться ще столиці людські"... - Руфін : "Поки **новий Єрусалим** настане, /то **Рим** підé в старці" [1, т.4, с. 116-117].

У наведеному діалозі не лише **Рим**, а й усі вжиті топоніми наповнюються понятійним сенсом, стають уособленням певних ознак, стають символами, а **новий Єрусалим** взагалі набуває змісту "царство Боже". Щось подібне, але з іншими нюансами, маємо в розмові Руфіна з Люцієм: Люцій: "Якби всі римляни були подібні / натурою до тебе, я сказав би, / що **Рим** зробивсь **Новим Єрусалимом** / без чуда божого" - Руфін: "Що тобі / тепер до **Риму**? Ти вже християнин, / "**Єрусалим**" тепер твоя столиця!" - Люцій: "Я всесвітязин римський і бажав би / побачить **Рим** столицею всесвіта, / і щоб зруйнований **Єрусалим** / в Італії мов фенікс відродився" - Руфін: "То вже не буде **Рим**, бо ваша церква / не дбає про закон, про славу **Риму**" [1, т.4, с. 188-189].

Висновок же Руфіна про Рим, як майбутнє царство Боже наступний: "Він (Люцій - Т.К.) раз побачив марево в пустині / і думає, що то прийдешній **Рим**"; "Те місто може навіть **Римом** зватись, / але мені про те байдуже. Ні, / мене болить, що **Римом** зватись може / така потвора..." [1, т.4, с.286]. Сучасний же Рим для християнина є символом протилежного сенсу: "Любити **Рим**? Сей Вавілон поганий?"[1,т.4, с.268].

Звичайно, не всі топоніми і не всі їх ужитки в драмі (це стосується так само і теонімів) представляють собою символи. Вони слугують зручним і виразистим способом адресації, окреслюючи межі тогочасної ойкумени [пор. 117]. Зокрема в творі подібуються назви країн **Галлія**, **Германія**, **Єгипет**, **Італія**, **Палестина**, **Паннонія**. Окрім наймення **Еллада** уживається вже й новіше **Греція** ( відсутнє в "Кассандрі") з похідними **грек** (і **гречик**), **грекиня**. **Карфаген**, зруйнований ще в 146р. до н.е. [189, с.252], у драмі символізує ворогів Риму, тому цей топонім уживається не тільки в однині, а й у множині. Пор.: "Хотів би ти, щоб **Карфаген** тепера / над Римом панував, хоч би й любов'ю?" - "всі **Карфагени** зруйнують без зброї" [1, т.4, с.205]. Топонім **Лаконія** - назва області (а не міста, як зазначено в коментарях до драми [ 1, т.4, с.348]) в південно-східній частині Пелопоннесу - символізує в творі уміння стисло

виражати свої думки, набуваючи властивостей конотоніма [148, с.279]. І коли поет серед циркової юрби говорить про багатослівного адвоката "Семпроній/ в **Лаконії** не вчився, як відомо" [1, т.4, с.291], то йдеться про те, що він не вчився в Спарті, столиці Лаконії. Вираз **лаконізм** утворено від назви області лише тому, що за назвою **спартанець** закріпився інший сенс - "той, хто дотримується суворого способу життя" [пор.191, с.382, с.627-628].

Як бачимо, онімію драми (а то слід сказати й про інші твори Лесі Українки) ніяк не можна звинуватити в "нульовій" експресії. Тільки онімічна експресія тут тонка, інтелектуалізована, не така криклива, як у сатиричних текстах [пор. 89].

**2.1.4. "У пущі" (1887-1909).** Драматична поема про скульптора, розпочата в 1897 році, в останній доробці Лесі Українки датується більшістю дослідників 1909 роком. У ній три акти, з яких перші два відбуваються "в невеличкій колонії в Масачузеті, останній - в Род-Айленді". У цьому ж вступному тексті зазначено: "діється в XVII ст. в Північній Америці", отже, чітко визначається місце дії й час.

Порівняно з драмою "Руфін і Прісцилла", драма про скульптора, що остаточно отримала назву "У пущі", менша за обсягом, та текст не менше напружений і не менш майстерно побудований [пор. 195, с.72]. 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 пущі" 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 однодумцю 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 животіє в сучасній "пущі".

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 [1, т.5, с.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 1616р. пуритани так назвали її за йменням індіанського поселення Mass-atšū-et "біля великої гори". Згодом назву перенесли на саме індіанське плем'я, тому її почали вживати з множинною флексією - s: Massachusetts, укр. Масачузетс [233, с.175]. На початку XX ст. форма Масачузетс уже була добре відома. А Леся Українка свідомо обрала її давнішу форму без закінчення множини.

Свої секрети має і назва **Род-Айленд**, куди змушений був податися Річард Айрон, щоб не втратити своєї творчої свободи. Назва території (початково - прилеглого до неї острова) нагадує своїм першим компонентом голландське gode "червоний, рудий", пор. англ. red "червоний", тому всю назву часто тлумачать як "червоний острів" [140, с.354]. Але англійською мовою назва штату пишеться інакше - Rhode Island. І тлумачення "червоний острів" - не більше, ніж народна етимологія. Island - таки "острів". Але перший компонент назви - вказівка на острів Родос в Егейському морі. Американський острів відкрив ще в 1524 р. італійський мореплавець Верразано і знайшов його схожим на **Родос**. Назва **Род-Айленд** означає буквально "острів, схожий на Родос" [233, с.225]. Отже, Род-Айленд, де опинився Річард Айрон, за назвою є скульптурним раєм. Адже егейський Родос уславився своєю школою скульпторів, тут було споруджене одне з семи чудес світу - Колос Родоський, 37-метрова скульптура бога Геліуса, тут виготовлено славнозвісну скульптуру "Лаокоон" [189, с.499]. Свідомо чи інтуїтивно назвою **Род-Айленд** Леся Українка зробила трагедію Річарда Айрона ще гострішою: адже Род-Айленд - то зовсім не Родос.

Друге, ширше локальне протиставлення, яке подібно до першого, має духовний, а не просторовий сенс, - це **Новий світ і старий світ** [5, с.15], пор. у тексті: "я вже давно по



**Новім світі** їжджу, / а до **старого** путь назад чимала" [1, т.5, с.132], також "Чи я ж повірю, / щоб справді ви могли згубити в пуцах / Нової Англії талант ваш?" [1, т.5, с.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: "Царицею морей зуть теє місто, / а я б назвав колискою краси" [1, т.5, с.22]. І далі: "Бувало, так і ранок / застане, як дивлюсь на чарівницю, / що люди зуть Венеція" [1, т.5, с.23]. А мессер Антоніо закликає Річарда так: "Маестро! / Як другу, як артисту, раджу вам, / прошу і заклинаю вашим хистом: / верніться-бо в Італію!" [1, т.5, с.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!" [1, т.5, с.103]. Тут маємо стилістично маркований ужиток оніма в множині [178] - досить рідкісне для Лесі Українки явище.

При цьому саме **Венеція** і **Масачузет** - два полюси 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 сфокусовують у собі весь драматизм і трагічність доли митця [пор. 137, с.24].

Решта топонімів у творі з'являються рідко і не мають символічних конотацій, виконуючи свою пряму функцію вказівки на місце, локалізуючи розповідь, пор. слова Річарда у першій дії: "Туман надворі, холодно і вогко, / немов у нас над **Темзою**" [1, т.5, с.10] і в третій, останній: "Адже і в нашій **Англії** веселій/ чимало крові пролилось за мрії" [1, т.5, с.102]. Втім, пуритани, неперевершені знавці Біблії, раз у раз уживають біблійні топоніми саме як конотоніми, якщо не символи. Годвінсон у словесному поєдинку з Річардом іменує свою слухняну громаду так: "Горе! / **Сіоне** мій! **Новий**

**Єрусалиме!"** [1, т.5, с.89]. А **Сіон** - то найдавніша частина Єрусалима, підвищення (гора), де було споруджено палац Соломона [21, с.2261] і що здавна стало символічним позначенням усього Єрусалима, а потім і всієї християнської церкви [20, с.655]. Річардові ж, що рішуче відкидає пуританську темряву й тяжіє до сонця мистецтва, адресуються з біблійного арсеналу зовсім інші топоніми: Кембль - "Хай сій хаті / те буде, що **Содомові й Гоморрі**" [1, т.5, с.80]; Годвінсон - про скульпторів взагалі, про Річарда передусім: "все Каїнове кодро; все нащадок / **Сідона й Тіра**. Їх ярмом залізним / скромити треба!" [1, т.5, с.87]. А **Содом і Гоморра** - то міста в Сиддимській долині, спалені Господом за гріхи і безчестя мешканців [20, с.170, с.665; 21, с.2246, с.2262]. **Сідон** (суч. Сайда) і пізніше виниклий **Тір** (нині не існує) - то два найславетніші фінікійські міста, що вславилися своєю торгівлею, ремеслами, а також і мистецтвом (епітет **сідонський** у давнину означав усе вишукане і величне); мешканці цих міст жили заможнo, тому біблійні пророки винуватили їх у розкошах та безчесті і різко засуджували [20, с.640-642, с.697-700; 189, с.533, с.577-578], що й робить Годвінсон з Річардом.

Слід сказати, що й дослідники-лесезнавці, особливо за останні 50 років, розглядають Річарда досить по-різному, хоч усі оцінюють його, зрозуміло, дуже позитивно. Можна окреслити таку приблизно динаміку: 1955 р. - "Він починає розуміти, що без боротьби, без служби народові - немає мистецтва" [79, т.1, с.659]; 1963 р. - "Покинувши ж боротьбу проти сваволі, гніту, духовної темряви, Річард гине як митець" [93, с.68]; "В поведінці Річарда є дещо від буржуазно-інтелігентського розуміння волі особи" [9, с.201]; 1971р. - "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" [69, с.202, с.205]; 1984р. - Річард "усвідомив, що творча діяльність особи можлива лише тоді, коли її розуміє й підтримує маса трудящих" [165, с.246]; 1996р. - "Проблема волі як полону ілюзій" [151, с.47]; 1999р. - "У драмі "У пущі" Леся Українка чи не найпоследовніше 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" [5, с.14, с.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. 5, с.13]. До речі, його ім'я **Річард** має той же приблизно зміст "могутній, сильний, сміливий" [169, с.168]. Мессер Антоніо називає його італійським еквівалентом цього англійського імення **Рікардо** [1, т.5, с.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?" [1, т.5, с.13], "Не їсться, **Белочко**..." [1, т.5, с.42]. Такий українізований демінутив 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?" [1, т.5, с.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" [1, т.5, с.17]. Незмінність імені Річарда символізує незмінність, твердість переконань носія. Річард - лицар п р а в д и, один з найулюбленіших Лесиних образів митця, правдошукача, правдолюбця, правдооборонця. 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 правдошукування: "Не гнеться шия перед Годвінсоном, / не може серце стерпіти неправди,/ хоч би й від матері" [1, т.5, с.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 [пор. 86, с.21-22]. 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 пуці". Пор.: **Крістабель** - "гарна християнка" [169, с.59], **Едіта** - "боротьба за власність" [169, с.75; 194, с.533]. **Деві** - пестлива форма від David "коханий" [169, с.66]. **Джоанна** (український відповідник **Іванна**) в поемі частіше іменується демінутивом **Дженні**,

пор.: "Джоанно, годі слинить!" [1, т.5, с.70], "мій брат не сватав Дженні" [1, т.5, с.72], і має досить рідкісне прізвище **Кембль**. У кінці ж твору вона - "пані **Томсон**" - "вдова по Томсоні, колишня Дженні Кембль" [1, т.5, с.118]. Маючи поважний суспільний статус, вона по суті стала нічим, бо прізвище **Томсон** належить до п'ятірки найпоширеніших в англomовному світі. Річард має підстави рішуче підвести ризику: "Чи пані Томсон, а чи панна Кембль, - / однаково. Не знаю сеї жінки" [1, т.5, с.118].

Віра Агеєва слушно зауважила: "Хоча в драмі "У пущі" сюжет пов'язаний з певною суспільно-історичною ситуацією, біблійний код виводить зображуване в широкий загальнолюдський контекст" [5, с.13]. З використанням топонімічних компонентів цього коду ми вже познайомилися. До них доречно долучити мотив "нового Ханаану". Одним із проявів опозиції Річард-Годвінсон стала відмова Річарда йти на зібрання громади, де "шановний Годвінсон/ прилюдно пояснення прочитає / про те, що значить "новий Ханаан" [1, т.5, с.11]. У коментарях до драми (автор К.М.Секарева) пояснено надто загальнониково: "Ханаан - стародавня назва Палестини" [1, т.5, с.310]. Едіта, мати Річарда, якій і належить запрошення сина на зібрання, дала ліпше пояснення: "Не нарікай на бога, дочко, гріх! / Не на вигнання він нас запровадив, / а в **край обітований**. Так колись / Ізраїля він в **Ханаан** повів / з Єгипту, з дому праці" [1, т.5, с.10]. Нащадки **Ханаана**, сина Хама, "беззаконні язичники", заселили цю землю, назвавши її іменем свого предка, ще до появи тут ізраїльтян. Останні, виведені Мойсеєм з Єгипту, відвоювали її у хананейців, значною мірою винищивши їх, і проголосили своєю обітованою землею [20, с.740-741]. Новий Ханаан пуритани бачили в отій індіанській пущі, яку збиралися очистити і від хащ, і від "язичників", що зрештою й сталося.

Взагалі, всі пуритани були прекрасними знавцями Біблії, і та ж Едіта могла б "пояснення прочитати" не згірше, а мабуть, краще од Годвінсона. Звернемо тут увагу на дивний для сучасного читача ужиток Едітою назви народу в однині: "**Ізраїля** він в Ханаан повів", пор. ще слова Джонатана: "І я збагнув, для чого в край новий / **Ізраїля** виводив бог з Єгипту" [1, т.5, с.44]. Річ у тім, що це ім'я **Ізраїль** ("богоборець") початково Бог дав Якову, синові Ісаака, за боротьбу з самим Богом. Ім'я поширилося на нащадків Якова, а потім, метафорично, і на всіх іудеїв, але продовжувало в біблійних текстах уживатися як ім'я однієї особи [пор.20, с.290].

Такий ужиток імені народу як єдиного антропоніма вимагає глибокого знання Біблії, що й продемонструвала Леся Українка, вклавши це знання в голови зображених нею пуритан.

Але головні онімічні компоненти біблійного коду драми - то персонажі Святого Письма. Саме ця видатна пам'ятка у мові дійових осіб згадується лише так: "Читати Святе письмо, / і розум просвітиться" [1, т.5, с.24], а назви **Біблія** та **Євангеліє** з'являються виключно в ремарках. Годвінсону притаманне "буквалістське, чи й сфальсифіковане, прочитання Біблії" [5, с.17], яку він пересмикує для своїх потреб, передусім - щоб побити Річарда: "Хто митці найперші? / **Юбаль** і **Тубаль-Каїн**. Хто їм батько?" на що член громади Метью Фільдінг покійно відповідає, підхопивши останній складник імення: "Та вже ж що **Каїн**, хто ж сього не знає?" [1, т.5, с.87]. А **Юбаль**, у пізніших перекладах **Ювал**, як і **Тубаль-Каїн**, в інших перекладах **Тувалкаїн**, **Фовел** - то діти Ламеха, хоч і дійсно "Каїнове кодро": Ламех був прапраправнуком Каїна. У Біблії обидва ці сини Ламеха згадуються лише один раз, у "Бутті", першій книзі П'ятикнижжя Мойсея. Тут зазначається, що Юбаль - то винахідник ("батько") музичних інструментів, а Тубаль-Каїн - перший коваль [21, с.9; 20, с.709]. Абсолютно ніякого осуду цих біблійних персонажів у тексті немає. Осуд цей - фальсифікат Годвінсона. Між тим осуд Годвінсоном мистецтва поширюється на все людство за двома лишень винятками: "За всі віки лиш два майстри, / що з божого шляху не ухилялись: / **Веселііл** та **Еліав**, що в храмі / єрусалимським працювали" [1, т.5, с.87]. А обидва згадані Годвінсоном біблійні діячі часів Мойсея були, на відміну від Юбаля і Тубаль-Каїна, таки справді художниками і скульпторами прикладного напрямку. Веселііла Бог надихнув різати камені та дерево й виготовляти вироби із золота, срібла та міді, а йому в помічники дав Еліава (в сучасних перекладах Біблії - **Аголіава**) [21, с.107; 20, с.22, с. 117-118]. Справа, отже, не в скульптурі, як повертає Годвінсон ("віддався / диявольському хистові - скульптурі" [1, т.5, с.86]), що навіть покійного Джонатана позбавив слова, а в тім, що Веселііл та Еліав своїм Годвінсонам корилися, а Річард Айрон - не хоче.

Річард теж прекрасно знає Святе Письмо. Істотним моментом тут є його розмова з матір'ю. Та посилається на притчу про таланти, а син - на інше: "Про Марту і Марію я читав", даючи дуже глибоке тлумачення цієї євангельської оповіді: "**Марта** дбала

про потреби часу, / **Марія** ж прагнула того, що вічне" [1, т.5, с.64]. У Євангелії від Луки оповідається, як "одна ж жінка, Марта їй на ім'я", прийняла Ісуса Христа в своєму домі й клопоталася, як найліпше Його пригостити, а її сестра Марія (до речі, обидві ці жінки - сестри Лазаря, якого воскресив Христос) "сіла в ногах у Ісуса та й слухала слова Його". На прохання Марти: "Скажи ж їй, щоб мені допомогла" Господь відповів: "Марто, Марто, - турбуєшся й журишся ти про багато чого, а потрібне одне. Марія ж обрала найкращу частку, яка не відбереться від неї" [142, с.101]. І намір Річарда - " Іти услід Марії" [1, т.5, с.65].

Але поряд з християнською Річард Айрон знає і шанує - як життєдайну для мистецтва знакову систему - античну міфологію. У тексті вона з'являється рідко, бо приводів немає. Проте фраза Річарда в розмові з Антоніо: "Прийшли до мене ви, мов **Одіссей**, що викликав з **Еребу Ахіллеса**" [1, т.5, с.125], - фраза, у якій видавці академічного 12-томника знайшли необхідним пояснити сучасному читачеві всі три вжиті оніми, - засвідчує, що скульптор знав усю античну міфологію до тонкощів. Адже **Ереб**, породжена Хаосом підземна темрява - то лише переносна, метафорична назва Аїда, підземного царства мертвих [189, с.664], а історія мандрівки Одіссея, за допомоги Кірки (Цірцеї), у підземне царство не належить до найпоширеніших античних міфів [127, т.2, с.245]. З античних богів згадується, теж у бесіді з Антоніо, тільки верховний покровитель мистецтв **Аполлон**: "На ймення Аполлона / і всіх камен!" [1, т.5, с.129]. Оскільки це слова італійця Антоніо, то з грецьким богом Аполлоном поєднуються не музи, а прирівнені до них римські богині камені [126, с.275].

Язичницькі теоніми з'являються і в мові Годвінсона, але тільки ті, що згадуються в Біблії. При цьому вони слугують проповідникові знаками тяжкого гріхопадіння: "Недоліток в танку несамовитім / кружляє перед постаттю **Молоха!** / Невинна дівчина в прецишні шати / наряджена для служби **Астароті...**" [1, т.5, с.89]. Цей ханжа просто залякує своїх слухачів ужитими назвами. Західносемітську богиню кохання Астарту Леся Українка умисно уводить у промову Годвінсона у застарілій, незвичній фонетичній формі **Астарота**.

Істотною ономастичною прикметою драматичної поеми "У пущі" є також дуже мала представленість імен історичних осіб. Тверді пуритани колонії в Масачузеті прекрасно знають Біблію, але більш не знають нічого. Історичні імена з'являються лише в

третьому, род-айлендському акті драми, причому й там їх лише три. Згадуються два найславетніші італійські скульптори Мікеланджело Буонарроті (1475-1564) та Донателло (1386-1466). Це мессер Антоніо агітує Річарда повернутися до Італії: "У нас ви б стали другим Бонарроті / і дорівняли б славі Донателла" [1, т.5, с.125]. Тут звертають на себе увагу й індивідуальні прикмети передачі цих антропонімів поетесою: Мікеланджело номінується своїм рідше вживаним іменем, без передачі дифтонгічного поєднання **уо**: **Бонарроті**, а ймення **Донателло** відмінюється. Інша освічена людина, магістер, аргументуючи перед Річардом думку, що "ланцюг великий всесвітнього життя" порватися не може, наводить віртуальний приклад з теоремою Архімеда, видатного античного математика і фізика (287-212 рр. до н.е.): "**Архімед** / убитий був рукою невігласа, / не встигши теорему докінчити. / Але за рік, чи, може, за сторік, / знайшлась рука, що дописать зуміла / ту теорему" [1, т.5, с.106]. Річард обстоює тезу, що такий ланцюг може порватися, й теж оперує конкретним прикладом, але - з уникненням онімів: "Один артист, / на ймення невідомий, хоч славутній, / лишив нам статую без рук. Минули / роки, віки, тисячоліття... Досі / та статуя не має рук": ніхто ті руки так і не зміг доробити - "робота покоління не злилася" [1, т.5, с. 106-107]. Автор "Венери Мілоської" дійсно "невідомий, хоч славутній": Річард не може його назвати на ймення. Тому застосовується гармонія безіменності - не подається й наймення статуї, що датується приблизно 120 роком до н.е. [127, т.1, с.135]. Зазначимо, що в цьому випадкові Леся Українка застосовує так звану поетичну вільність. Фактично ж згадувана Річардом скульптура Афродіти була віднайдена на острові Мелос (давніше - **Мілос**) лише в 1820р. [189, с.344] і тому не могла бути йому відомою в XVII ст.

Онімні реєстри в драматичній поемі "У пущі" асоціативно насичені й вивершені. Леся Українка досягла в цьому творі справжньої онімної віртуозності. Поетеса демонструє ту високу ступінь майстерності, до якої йшла шляхом роздумів і пошуків більше десятиліття, починаючи від своєї першої прозової драми "Блакитна троянда". Розквітнув її драматургічний талант, поширились можливості творення усіх рівнів художності, значно зросли онімні прийоми письма, барви власних назв у тексті. По суті, поетеса в художньому просторі своєї драматичної поеми творить внутрішній полілог, де голос автора чітко розставляє образні онімичні акценти. Внаслідок особливого поетичного бачення виникає "художній білінгвізм" зображуваного, що проймає собою

увесь текст, актуалізуючи кожний текстовий фрагмент, кожне слово, кожний онімний компонент, наповнюючи його особливим змістом і вагою, примушуючи "говорити" в потрібному ключі. Як зазначив Дмитро Павличко, "Не вперше в світовій і в нашій літературі письменник називає речі свого часу іменами, взятими з напівзабутих віків, розповідає про теперішнє образами історії... Вражає, що всі історичні твори Лесі Українки, хоч до якої епохи вони належали б за своїм убранням, належать за мисленням ХХ століттю" [150, с.84; пор. 6, с.49]. А для цього кожному назву слід активізувати, що й відбувається у творчій лабораторії справжнього митця. Художня форма, її незвичність, нестандартність породжує ту діалектику смислових нашарувань, яка зумовлює внутрішню переорієнтацію усіх ярусів значень. "Письменник, будуючи текст, вдається до різних онімних компонентів, "вмонтовуючи" їх у твір з однією метою - якомога яскравіше вирізьбити основну ідею" [27а, с.157]. І онім стає справжнім згустком інформативності - містким, промовистим, внутрішньо насиченим асоціатом.

**2.1.5. "На полі крові" (1909).** На 1909 рік припадають іще два драматичні твори поетеси: 2.II. 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" [1, т.5, с.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 напиться 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?" [1, т.5, с.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" [1, т.5, с. 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" [1, т.5, с.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 христородавця. 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" [1, т.5, с.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, **дїду!**"; "Гей, **дїду!** / Кажу тобі, доволі вже балачок!" [1, т.5, с.139, с.155]. Знаменно, що жодного разу поетеса не вживає імені Христа - тільки **Мессія** (тричі) та його замітники - **учитель** (9 раз), **цар голоті**, **пророк**, **проловець**, **есеї чи назорей в одежі білій, з волоссям довгим та займенниковий**

дейксис [109, с.88]. Та це не затемнює зміст, він проявляється великим топоніміконом, іменами з Біблії, що прямо вказує на Христа, наводяться численні цитації з його проповідей, його звернень до учнів [пор.83, с.218-219]. 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!" [1, т.5, с.319, с.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 оощадність 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 "грі" будується напружена дія, контрастні протиставлення, самий сенс драматичного твору.

Може, цей твір і не був так-таки прямою "літературною відповіддю Леоніду Андрєєву" [8, с.140] - Ліна Костенко сказала про цю думку: "і антинауково, і поетично" [104, с.28], - але він був у руслі тодішнього модерністського зацікавлення фігурою Іуди Іскаріотського, ніяк не вміщаючись у нього своїм змістом. Якщо модерністи, "поділяючи аморальний світогляд декадентського напрямку, намагалися виправдати злочин Юди", то "поема Лесі Українки - явна антитеза декадентському трактуванню вчинків Юди" [193, с.241]. Тут усі дослідники творчості Лесі Українки - одnodумці. Поетеса дає "анатомію зради" [104, с.21], "категорично повстає проти роздумів над "незмірними глибинами" того, що є підлістю, - і виводить образ зрадника із містичного туману, ставлячи його на землю" [23, с.272]. Між іншим, роздуми над "незмірними глибинами" продовжуються й досі [166]. А серед радянських фахівців були й такі, що, засуджуючи Юду, намагалися засудити й Ісуса, спираючись на Юдині аргументи. Пор.: "критичне вістря твору спрямоване і проти демагогії Учителя" - "в характеристиці пророка, що її дає Юда", "його слова мають об'єктивний зміст" [49, с.96]. Але така трактовка драматичної поеми є абсолютно

неправильною, що добре показала Л.Мороз [133, с.9], а ще розгорнутіше - В.Смирнів [193, с.235-237]. У творі немає й натяку на якесь засудження Христа. Засуджується Юда [пор. 67, с.97]. І це відповідає народному сприйняттю **Юди**. Хоч ім'я це в християнстві високоавторитетне, бо крім Юди-зрадника було два апостоли на ім'я **Іуда** [207, с.60], і ім'я це практично вийшло з ужитку [147, с.171].

Дуже промовистою є назва твору - "**На полі крові**". Прийнятним є саме таке написання назви, це написання вживала й Леся Українка. Але ж **Поле крові** - то власна назва Юдиного поля, одержаного ним за його 30 срібняків. Ономастично коректний запис : "На Полі крові". О.Бабишкін інформує, що в чернетці твору назва поля фігурувала в розмові прочанина з Юдою. Перший запитав про назву місця, Юда відповів - "Поле крові". Прочанин жахнувся: "Лихо, яке негоже ймення" і пояснив цю назву зрадою Юди та пролитою ним кров'ю. Юда заперечив: "Воно так зветься споконвіку, / се тим, що тут росте трава червона / і дерево з червоною корою" [8, с. 141-142]. Сам дослідник інтерпретує назву так: "Червонястий бур'ян та кілька "кривих дерев з червоною корою"- єдина вказівка на те, що Юдина нивка кольором асоціюється з кров'ю, за що і заслужила назву "поля крові" [8, с.141]. Тобто вчений приймає пояснення, яке дав Юда. З.Гузар згадує той же червоний бур'ян і червону кору, але формулює думку більш узагальнено: "Червоний колір набирає символічного значення, асоціюючись з барвою крові" [49, с.27] .

Назву задовільно пояснив В.Смирнів. Правий був прочанин, а Юда - лукавив. Заперечуючи думку І.Журавської, що Леся Українка поклала в основу твору "не євангельський сюжет..., а перенесла дію в реальний світ"[68, с.97] та іронізуючи з приводу літературознавців, "котрі навряд чи колись вивчали Біблію"[193, с.233], В.Смирнів вказує на історію Юди, як вона викладена не в Євангелії від Матвія (найвідоміша версія), а в "Діях святих апостолів": "він поле набув за заплату злочинства... І стало відоме це всім, хто замешкує в Єрусалимі, тому й поле те назване їхньою мовою Акелдама́, що є: Поле крові" [142, с.164]. Знавець Біблії і мовознавець митрополит Іларіон (І.І.Огієнко) до цього свого перекладу долучив примітку: "Арамейське hekal - поле, нива, dama - кров. Грецьке 'Ακελδαμάχ. Знаходилося на південному кінці Єрусалиму поблизу долини Гіннома. Це давнє кладовище" [142, с.164]. Пор. ще в російському перекладі: "земля та на отечественном их наречии

названа Акелдама́, то єсть "земля крови" [21, с.1655]. Розгорнутий опис поля Акелдама містить словник Е.Нюстрема [143, с.12] та інші біблійні довідники. Не від кольору кори та бур'янів пішла назва, а вже від назви Леся Українка узяла й колір рослинності. І назву вона взяла з Нового Завіту, а не сама придумала [пор. 27, с.8]. Зі своїм тонким відчуттям ономастичної міри вона не запровадила б такої аж волаючої, не просто промовляючої назви. А так мусила брати те, що є. Не називати ж твір "Акелдама", як то зробив би якийсь сучасний авангардист...

Ще кілька слів про форму ймення **Юда**. У своїх попередніх драматичних творах Леся Українка вживає як цю народну форму **Юда**, так і книжну - **Іуда**. Вибір форми загалом залежить від ступеня освіченості персонажа. У драмі "На полі крові" маємо виразну орієнтацію на підкреслено народне мовлення, що відповідає соціальному статусу співрозмовників. Пор. хоч би такі звороти у мовленні Юди: "а сам голодний, забіганий, як пес, їв облизні та думкою, мов дурень, мав багатіти...", "аж світ макітрився мені від них!" [1, т.5, с.151]. Говорячи про свій дискомфорт у гурті учнів (апостолів) та учителя(Мессії), Юда навіть користується терміном з української народної демонології: "неначе я **одмінок** був між ними..." [1, т.5, с.153].

**Одмінок** (варіанти назви: **обмінчук**, **відміна**), за поясненням етнографів, це "дитина, підмінена нечистою силою. Українці вірили, що **дика баба** чи **богиня** може викрасти людське немовля, підкинувши натомість своє" [214, с.223]. Ця демонологічна фігура зафіксована словником Б.Д.Грінченка у формах **відміна**, **відмінник**, **відмінок** і **відмінча**. В академічному 11-томнику з того всього лишилося тільки **відмінча** [192, т.1, с.606]. Пересунення української язичницької безеквівалентної лексеми аж у євангельську Іудею, цікаве саме по собі, засвідчує, наскільки глибоко прагнула поетеса застосувати в драмі народне мовлення. Цим прагненням зумовлений і вжиток форми ймення **Юда**.

Євангеліє від Матвія згадує Юду так: "**Юда Іскаріотський**, що й видав Його", а перекладач І.І.Огієнко долучає примітку: "Іскаріотський, це - із міста Каріоту" [142, с.17]. У російському перекладі - **Иуда Искариот** [21, с.1513]. Додаткове імення Іуди, антропонім **Іскаріон** іноді розглядають з етимологічного погляду "досі спірним" [166, с.94]. Однак його топонімічна приналежність є, здається, генетично і типологічно безсумнівним. У Лесі Українки ім'я Юда з топонімічним уточненням не вжито

жодного разу, хоч Юда в своїх розповідях прочанину тричі згадує своє місто Каріот, пор.: "Ти думаєш, що він задовольнився б / якимсь там хуторцем у **Каріоті**?" [1, т.5, с.149]. Орієнтація на народне мовлення продиктувала й вибір одночленної іменної антропоформули - і досі найпоширенішої в українському селі.

Як бачимо, онімів у творі мало, але без них було б багато втрат. Передусім втратилось б надто вагоме - художня цілісність й значимість. Адже текст художнього твору - носій не лише семантичної, а й естетичної інформації, яка активно сприймається реципієнтом й відповідно переживається на рівні почуттів та художньо-інтуїтивного розуміння і пізнання. Мовна одиниця - онім та його заміники чи приховані асоціати породжують образ, який творчо вирізьблюється митцем і відтворюється реципієнтом.

Так невеличкий за обсягом драматичний твір стає проявником іще одної особливості онімного письма поетеси - конкретизує й асоціативно показує самий сенс твору, виконуючи багатоманітні функції у системі художнього цілого.

**2.1.6. "Йоганна, жінка Хусова" (1909).** Драматичний етюд "Йоганна, жінка Хусова" має ті ж локальні й хронологічні межі, що й драматична поема "На полі крові". Цим творам притаманна "сміслова спареність", а "Юда і Йоганна - теж спарені герої", лиш проблема ставлення до Ісуса Христа тут "розведене в крайніх іпостасях... - любові (Йоганна) чи ненависті (Юда)" [151, с.44, с.57]. Передусім через таке "розведення" художній простір, художні узагальнення, онімний простір "Йоганни"- все це істотно відрізняється від попереднього твору. Драматичний етюд більший за обсягом, має більшу кількість дійових осіб - 7 персонажів поіменованих, з яких ім'я одного, управителя **Сабо**, проявляється в тексті, хоча не позначене у вступній ремарці "Особи", і лише 2 безіменні. Крім того, у вступній ремарці є також дійові особи, названі у безіменній множинній формі - **р а б и, р а б и н і**. Леся Українка не подає у вступній ремарці іще одного поіменованого персонажа, який з'являється у тексті, - **скороход Габал**, можливо, тому, що це персонаж епізодичний і віднесений поетесою до **р а б і в**.

Йоганна, жінка Хусова - одна з послідовниць вчення Христа. Але й тут, як і в драматичній поемі "На полі крові", онім Христос не зустрічається ні в ремарках, ні в мовному тлі драматичного етюдю. Знов маємо заміники, приховані асоціати - в мові

Хуси це **тесля, назаретський тесля, отой пророк**; у мові Марції - **один розп'ятий**; у мові Йоганни - **Учитель, Господь** і численні займенникові замітники. При цьому всупереч своїй нормі писати апелятивні позначення осіб з малої літери слово **Учитель** подається з великої: "Тож **Учитель** / наказував повік не розлучатись" [1, т.5, с.179], а слово **Господь** у часи Лесі Українки (як і тепер) мусить мати нормативну велику літеру, яка в радянських виданнях була категорично заступлена на малу.

**Йоганна** та її чоловік **Хуса** - то біблійні персонажі. Сюжет драматичного етюдю Лесі Українка розгорнула з трьох віршів сьомої глави Євангелія від Луки. Текст цей у перекладі І.І.Огієнка звучить так: "Із Ним Дванадцять були та дехто з жінок, що були вздоровлені від злих духів і хвороб: Марія, Магдалиною звана,... і Іванна, дружина Худзи, урядника Іродового, і Сусанна, і інших багато, що маєтком своїм їм служили" [142, с.94-95]. У російському перекладі: "и Иванна, жена Хузы, домоправителя Иродова" [21, с.1588].

Поетеса обрала форму **Йоганна**, яка вже з'являлась в "Одержимій". В обох творах ідеться про одну й ту ж біблійну героїню, але, звісно, це різні персонажі двох різних творів Лесі Українки. Форма **Йоганна** видається не найліпшою (бо сприймається як німецька), про що вже йшлося в розгляді онімії "Одержимої". Пор. зовсім інші її передачі в слов'янських перекладах Святого Письма. У творі Лесі Українка використала всю інформацію, що її повідомив Лука: 1) "То ж він мене зцілив, як я лежала / на смертнім ложі!" [1, т.5, с.177]; 2) "Своїм достатком я йому служила / і всій його громаді помагала" [1, т.5, с.177]; брак того "достатку" в своєму домі, виключно з залишків посагу Йоганни, Хуса виявляє в попередньому тексті, готуючись до прийому гостей з Рима, пор.: "Немає кубка з яшми! /.../ Взяла твоя дружина.../ То з посагу її" [1, т.5, с.160]; 3) у спискові "Особи" перша позиція: "**Хуса**, або **Хузан** - приставник Ірода Антипи, тетрарха галілейського" [1, т.5, с.158]. Із кількох рядків досить сухого повідомлення зроблено шедевр.

Як бачимо, Йоганну можна кваліфікувати як ученицю Христа. Вона терпить і мовчить лише тому, що Учитель звелів жоні підкорятися мужу. А сили волі і сили віри у неї стало б і на самопожертву, і на героїчний чин. То неправда, що в творі "не фігурує ні Христос, ні Його учні" [97, с.26]. Якщо дивитись ініціальний список "Особи", то не фігурує, але якщо читати твір, то таки фігурує - і Христос, і Його учні (у тексті: "його

грумада"). А головне те, що провідний персонаж твору - то теж Його учень, тільки жінка. Леся Українка підняла дуже вагому і досі погано розв'язану в християнстві, як і в інших релігіях, проблему про роль жінки в цих релігіях. Тут рівноправність і не відчувається. Навпаки, існує яскраво виражена нерівноправність. Після розп'яття й воскресіння Христа Його учні - чоловіки подалися в апостоли, проповідники, пішли в муки і славу. А жінки? У вилученій частині поеми "На полі крові" Марія з Магдали, Саломея та Сусанна енергійно, з надією простують у Галілею. Бо так звелів Господь. А що буде далі, там, у Галілеї? Один з варіантів відповіді дає етюд "Йоганна, жінка Хусова".

В ономастичному його облаштуванні істотну роль відведено іменню **Хуса** з його латинізованим варіантом **Хузан**. Ім'я **Хуса**, **Хуза** прийнято тлумачити як "чорний" [20, с.774], "ефіоп" [21, с.2239]. Однак не можна не звернути уваги на співзвучність форми **Хузан** та араб. Хасан "хороший" [39, с.204], "гарний" [194, с.471]. Можливо, Хуса тільки вважає форму **Хузан** "римською", а насправді це старе арамейське ім'я, що стало згодом дуже поширеним арабським?

Але в усякому разі Хуса у розумінні форми **Хузан** як римської залишається твердим і вимагає у присутності римських гостей звати себе тільки так, що обурює його матір[пор. 104, с.30], але покірно приймається Йоганною. Готуючись до прийому гостей з Рима, Хуса в діалозі з матір'ю Мелголою проявляє свою ницість, прагнення догодити можновладному гостеві, що абсолютно байдуже матері. Пор.: "Я тільки про одне тебе прошу: / при гостях не кажи на мене **Хуса**, / зови мене **Хузаном**, - се по-римськи" [1, т.5, с.166]. Мелхола гнівно відповідає: "А се ще що за новина - "**Хузан**"? / Твій батько звався **Хусою**, і сина / на честь йому я нарекла так само! / То ти свого зрікаєшся імення/ для римських заволок?!" [1, т.5, с. 166-167].

Йоганна не бере того розрізнення до серця, а покірно виконує волю чоловіка, вкладаючи проте в ці дві форми свої власні переживання. Повернувшись після розп'яття Христа додому, вона спочатку називає чоловіка звичною формою імені: "...Даремне, **Хусо**, ти глузуєш з мене", "Я, **Хусо**, / повинності й тоді не забувала", "Ні, **Хусо**, не лютуй" [1, т.5, с.174-175]. Після продовження отих глузувань Йоганна переходить на форму **Хузан**, тільки нею виражаючи свої гіркі муки і відстороненість від

чоловіка: "Ні, **Хузане**, сього я не кажу", "Світ правди, і добра, й любові, й волі, / **Хузане**, волі!", "**Хузане**, дай мені розлучний лист" [1, т.5, с.178] і т.д. У розвитку дії у Йоганні лише двічі прорвалося ім'я **Хуса**, коли вона зрозуміла, що рабиня Сабіна є його коханкою... А в присутності високородних римських гостей, до речі, Йоганна не називає свого чоловіка ніяк - ні **Хузан**, ні **Хуса**.

Як бачимо, онімна варіативність **Хуса-Хузан** має в творі істотне функціональне навантаження. Для Хуси форма **Хузан** - то пиха, для Мелхоли - ганьба, для Йоганні - чуже. Сама ця форма **Хузан** була осмислена як римська, імовірно, тому, що в Римі чимало імен мали при відмінюванні кінцеві - **н** у основі, пор. Nero, род. Neronis; Cicero, род. Ciceronis; пор. також римські імена на **-ан**, похідні від інших імен: Октавіан, Юліан тощо. В останньому випадку **Хузан** мало б по-латині означати "син Хуси", що, як ми знаємо зі слів Мелхоли, відповідає дійсності.

Доборові римських імен Леся Українка особливої ваги не надавала, що ми вже помітили і в "Руфіні і Прісциллі". Імена бралися, імовірно, за їх фонетичною прийнятністю, а не за функціональним навантаженням у римському антропоніміконі. Високородні римські гості, через яких "усе змішалось в домі Хуси", іменуються **Публій** та **Марція**. Якщо ім'я дружини - **Марція** - є жіночою формою римського помен Marcia (імовірний сенс: "народжений у березні" [194, с.435]), тобто формою, цілком придатною для громадського вжитку, то ім'я чоловіка Публій до такого вжитку непридатне. Ім'я **Публій** (імовірний сенс: "державний" [194, с.447]) належить до тих 18 римських praenomina [184, с.370], що вживалися тільки у складі повного іменування римлянина. Окремий їх ужиток акцентував інтимність. Наприклад, прилюдно можна було сказати **Публій Овідій Назон**, а окремо назвати Овідія **Публієм** могли тільки найближчі люди, в домашньому колі. Публічне іменування людей за формою praenomina розглядалося як образа. Згадуване Хусою ще одне римське ім'я **Анцій** - то помен Ancius, що розвинувся з древнього, в класичний період уже не вживаного praenomina Ancus.

Римські імена в драматичному етюді є стилістично заангажованими. Онімічна опозиція "своє - чуже", прекрасно виражена варіантом одного імені **Хуса** - **Хузан**, охоплює всю антропонімію твору. У поневоленій країні нехить до завойовників проявляється найвиразніше у недоброчливому ставленні до їх імен. Не випадково



Публій зауважує: "На жаль, не всі у вас тут в Палестині/ шанують римське ймення. Є такі, / що раді б зглядити його зо світу" [1, т.5, с.189]. У відповідь Хуса нашіптує Публієві, що таких людей чимало в найближчому оточенні тетрарха (іменованого, до речі, всюди в творі тільки так, за титулом-посадою; власне імення з'являється тільки двічі, в спискові "Особи" на початку твору - Ірод Антипа та в мові хитрої Сабіни: "Ірод, наш тетрарх" [1, т.5, с.172]). Але сам теж має таке оточення. Ось фрагмент його розмови з матір'ю Мелхолою: "Ну, бачиш, Марція..." - "Хто?" - "Тая гостя,/ що буде в нас сьогодні..." - "Та римлянка?" - "Егеж, римлянка" [1, т.5, с.165]. І далі: "Я маю їсти / з невірними?! Ні, сину, я стара, / щоб мала звичай батьківський ламати" [1, т.5, с.167].

Цікаво, що рабиня й коханка Хуси **Сабіна** має теж римське, а не давньоєврейське ім'я. Ім'я Sabina, досить поширене в Давньому Римі, походить від назви племені **сабінів**, сусідів латинян, згадаймо відоме "викрадення сабінянок" [189, с.504]. Навряд чи Хуса міг мати рабину з Італії. То він місцеву рабину перейменував на римський лад, плазуючи перед римлянами. Кожен рабовласник був вільний іменувати своїх рабів як завгодно. Леся Українка не акцентує цього моменту, навіть не згадує його. Але ім'я **Сабіна** говорить само за себе. Це ім'я - блискуча знахідка поетеси. Саме в своєму стилі - ненав'язливо, але глибоко і точно - Леся Українка одним цим онімним штрихом характеризує Хусу ліпше, ніж розгорнутим викладом. До речі, перейменування не зачепило інших рабів Хуси, згадуваних у творі. Тубільні імена мають скороход **Габал**, пор. схоже ім'я в Біблії - Гаваїл [20, с.144], управитель **Сабо**. Останнє при фонетичній близькості до імені **Сабіна** має зовсім інше джерело, вказуючи на древню **Сабу**, царство на півдні Аравії, пор. відому царицю савську [189, с.504].

Серед осіб, що згадуються в творі тільки з апелятивними номінаціями, особливо вагомим є наймення римського імператора. Він у "Йоганні" фігурує тільки з номінацією **цезар**. За задумом Лесі Українки ім'я тут просто зайве: воно б заважало художньому узагальненню. Хоч це ім'я легко назвати. Ісус Христос був розіп'ятий у 30 р. н.е., а після того ще сім років, до 37 р. н.е. цезарем був **Тіберій** [21, с.2110-2111]. Вагомість титулу для даного тексту істотніша, ніж вагомість імені...

Опозиція "своє - чуже", що проймає всю антропонімію твору, сягає також і топонімії. На контрастах і протиставленнях побудований увесь твір з чітким розрізненням "своїї" та "чужої" топонімії, передусім втіленим у парі **Галілея - Рим**. Рим

(згадується 13 раз) стає символом гноблення, тої панівної сили, яка примушує завойовані народи Сходу коритися їх владі. **Галілея** ж (згадується 5 раз), північна частина Палестини, - то місце дії, там дім Хуси, звідти Ісус розпочав своє Слово, туди він кликав іти своїх учнів на Голгофі (це Леся Українка яскраво описала у вилученій частині драматичної поеми "На полі крові"). Це для героїв твору - рідне, як і вся **Палестина** (згадується тричі), та її складники - **Юдея** й особливо - **Сарон**, плодюча долина, уславлена квітками, звідки родом Йоганна, яку Публій галантно іменує **саронською квіткою**, застосовуючи барвисту ономастичну перифразу [83, с.219-244]. Як свої персонажі твору сприймають і місто **Сідон** (на відміну від Годвінсона з поеми "У пуші") хоч то вже не Палестина, а Фінікія: "владар сам замовив тії шати, / поїхавши навмисне до Сідона" [1, т.5, с. 181].

Топонімічно "чуже", окрім назви **Рим**, виражається ще ойконімом **Тускулум** та, особливо, мікротопонімом **Палатин**. Перше - місто в Лаціумі, кваліфіковане як курортна місцевість - тут розташовувалися вілли Ціцерона, Лукулла, Мецената та ін. [189, с.590]. Власне, цей топонім має передаватися формою **Тускул**: поетеса вжила його разом з латинською флексією. А з **Палатином**, найвідомішим з семи горбів, на яких виник Рим (тут розташовувалися імператорські палаци, у тім числі й імператора Тіберія, тому назва набула переносного значення "верховна влада"), у розмові Хуси з матір'ю взагалі вийшов конфуз. Ось фрагмент їх розмови: "вона з родини цезаря і має / велику силу там, у **Палатині**" - "Де?" - "В **Палатині**!" - "Що воно за місто?" - "Та то не місто - цезарські палати!" - "Далеко?" - "В Римі!" - "Та чого кричиш? / Я чую... Ну, якісь палати в Римі. / Так що мені до того?" - "От нещастя!" [1, т.5, с.164-165]. Доречно додати, що коли топонім **Палатин** остаточно набув сенсу "імператорська резиденція", то сам горб почали іменувати похідною формою **Палацій** [189, с.406]. Але вона теж зазнала переосмислень і стала джерелом запозичень у різні мови; до них належить і укр. **палац**.

Для римлян, звісно, "своє - чуже" в онімії міняється місцями, що теж відбила Леся Українка, пор. слова Марції: "На той час / були ми з мужем у **Єрусалимі**. / Я з нудів гинула у тому місті!" [1, т.5, с.194].

Загалом ономастичний простір драматичного етюдю "Йоганна, жінка Хусова" глибоко продуманий і майстерно вибудований. Він містить у собі значно більше художньої інформації й значно ширше говорить про задуми поетеси, ніж це може

здаватися на перший погляд. При цьому, звичайно, лише в комплексі, сполучаючись з усіма рівнями художнього тексту, усіма лексичними барвами, повністю проявляється онімний малюнок образу і - ширше - твору. Підтвердження нашій концепції онімної поліфонії в лексичному реєстрі образотворення бачимо в словах В.В.Виноградова: "В контексті всього твору слова і вирази, находячись в тісному взаємозв'язку, здобувають додаткові змістові відтінки, сприймаються в складній і глибокій перспективі цілого" [36, с.234].

**2.1.7. "Музині химери" (1909).** Датою 10.VII. 1909 року позначений іще один невеличкий твір, який належить до тих, що не ввійшли до Лесиних збірок і не друкувалися за життя поетеси. Це гумореска "Музині химери", яка становить собою діалог двох персонажів - **поета і музи**.

Леся Українка ні сатириком, ні гумористом не була, та, на думку Марії Деркач, "сатиричні вірші характеризують її, як борця, що бере усяку зброю в свої руки..." [54, с.13]. Гумореска "Музині химери" висміює горе-митців, митців-заробітчанин: "Спитай, чого не треба / **нещасним слугам Феба!** / От працювати мушу, / щоб підживити душу, / на вбраннячко дружині, / на забавки дитині, / собі ж хоч би на хліб..." [1, т. 1, с.358].

Номінаційний план повністю апелятивний, представлений лише цими двома персонажами та їх лексичним доповненням: 1) муза-чарівниця, вірна помічниця, люба, кохана, дотепна, чепурненька; 2) поет, ти мій раб, ще й вірний, ти мусиш бути покірний.

На всю гумореску - одне власне ім'я **Феб**, вжите в ономастичній перифразі, що іменує поетів - **нещасні слуги Феба**. Так номінує себе й інших митців цей бідний поет. Крім того, наявний один прихований нюанс до заголовного словосполучення в мові поета: тая муза - то химера, де виступають два функціонально протилежні [213, с.13], але девальвовані античні теоніми, що вже стерлися в своєму значенні й стали апелятивами: **Муза** - одна з дев'яти дочок Мнемосіни та Зевса, що були покровительками мистецтв (з них власне поезією займалися аж чотири - Евтерпа, Ерато, Полігімнія та Калліопа) і **Химера** - вогнедишна триголова потвора, породжена Східною [190, с.145, с.210]. Отже, навіть у невеличкій площині цієї гуморески поетеса розставила потрібні онімні штрихи.

Втім, саме віднесення цього твору до драматичних є дискусійним. Упорядники 12-

томника включили його в перший том, де зібрані поезії Лесі Українки - драматичні твори починаються з третього тому.

Безсумнівно ж драматичні твори, написані Лесею Українкою в 1907-1909 рр., - то не жарти і не гуморески. То напружені колізії, трагічні ситуації і - невичерпна мудрість, викладена в довершеній, естетично вишуканій художній формі, у витворенні якої все вагомішу роль відіграє ономастика.

## **2.2. Онімійна творчість у драмах 1910-1913 рр.**

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: "Бояриня" (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 1910-1913рр. Леся Українка значно поширює онімні прийоми художнього письма. У драматургії майстрині вони перетворюються на художню деталь широкого діапазону дії, широкого спектру нюансів. "Дослідник власних імен не може обмежуватися лише мовною стороною найменування"[236, с.16]. 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.

**2.2.1. "Бояриня" (1910).** Розпочинається цей період у драматургії Лесі Українки роботою над твором "Бояриня". Написана в Гелуані біля Каїра протягом трьох днів - 27, 28, 29 квітня 1910р., драматична поема належить до маловідомих, а точніше замовчуваних, а за радянської влади тривалий час заборонених [144, с.10] 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. [58], докладно розглянув питання про джерела твору і висунув ряд тез, що визначили перебіг думки наступних дослідників. Пор.: 1) "Лесі Українці не раз закидали її "екзотизм", одірваність від українського історичного й побутового життя, і от вона вирішила спробувати свої сили на українському ґрунті" [58, с.10-11] - "Оскаржена не раз у тому, що вона цурається українських тем, письменниця виправдала себе, хоча дала твір і не з сучасного, а з історичного життя" [202, с.50]; 2) "В "Боярині" маємо два основні мотиви, щільно переплетені поміж собою: 1) мотив національної пасивності - зради й 2) мотив ностальгії. Перший зв'язаний переважно з особою Степана, другий - з особою Оксани" [58, с.16] - "У "Боярині" два мотиви: національної зради (образ Степана) і ностальгії (образ Оксани)" [202, с.50] і т.д.

Але, здається, розмови про зраду спрощують, примітивізують задум Лесі Українки. Слова Степана "хто кров із ран теряв, а ми із серця" [2, с.91] не схожі на слова зрадника. Пор. і висновок Оксани: "Борцем не вдався ти, та після бою / подоланим подати пільгу зможеш, / як ти не раз давав..." [2, с.92]. Суб'єктивно Степан не зраджує Україну, він її любить. Але йде на компроміс з власною совістю [78, с.22], перед царем - гнеться, навіть ладен тропака потанцювати. Пор. і ономастичне: "Я повинен / «холопом Стьопкою» себе взивати" [2, с.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!" [2, с.77], "Ти одживешся на Вкраїні" [2, с.87], "Добраніч, сонечко! Ідеш на захід... / Ти бачиш Україну - привітай!" [2, с.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" [2, с.35], "Не задля соболів, не для казни / подався на Москву небіжчик батько!" [2, с.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!" [2, с.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 буде "**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 видно одразу, що він не москаль" [2, с.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 [207, с.143, с.147], запозичившись з української мови і досі сприймаючись саме як українське [194, с.514]. 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" [2, с.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 **Ганнусею**" [2, с.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 санжарівки, **Ганнусю!**" [2, с.75, с.82]. У мові матері Степана зустрічаємо лише похідний прикметник: "Либонь, се хтось наврочив на весіллі / **Ганнусинім**" [2, с.84]. Оксана ж уживає і форму з вищим ступенем пестливості: "Ти ще мене, **Ганнусенько**, не знаєш, / а може, ж я лиха..." [2, с.55].

Так ось Оксана на зазначений Ганною антропонімічний нюанс (щодо вжитку форми **Ганнуся**) реагує наступним чином:

А як же  
ти тут звешся?

Г а н н а  
**Аннушка.**

О к с а н а

Чиба!

(Немов ухвалюючи)

**"Ганнушка".**

Г а н н а (поправляючи)

Ні бо, **"Аннушка"**, Оксано.

О к с а н а

Не вимовлю. Проте ж воно нічого і по-  
московському, хто добре вміє [2, с.54-55].

Леся Українка фіксує і ступінь фонетичної адаптації російської форми (Оксана: **Ганнушка**, Ганна: **Аннушка**), і суб'єктивність, мовнонаціональне призвичаєння до

сприйняття антропоформ: "Проте ж воно нічого / і по-московському, хто добре вміє". У цитованому вже листі до А.Кримського поетеса зазначила: "моя "Бояриня" тепер мені здається якоюсь елементарною, schwarz und weiss, а, певне, вона була б інакша, якби я була більше "образована" "(див. 1.2). Дослідники "Боярині" цього міркування цитувати не люблять. У радянські часи твір замовчували або ж поблажливо критикували, пор.: "в "Боярині", єдиній драмі з історії України, помітний деякий схематизм, брак конкретних історичних деталей, що знижує її художню цінність" [196, с.169]. Тепер дають тільки найвищі оцінки, чого драматична поема, зрештою, заслуговує. Вона не схематична і не елементарна. Але щось від поділу на чорне і біле є - хоча б у тій же опозиції **Аннушка - Ганнуся**. Проте є й подолання цього поділу, не притаманного творчості поетеси: "воно нічого і по-московському". Леся Українка завжди чітко висловлювала свої симпатії та антипатії, але робила це художньо, майстерно, не знижуючись до плаката.

Антропонімічна опозиція, характерна для "Боярині", має ще один яскравий прояв. В Україні зостався **брат** Оксани **Іван**, гордий і мужній козак. Ім'я його з'являється в тексті твору сім раз, завжди у формі **Іван**. А в Москві є малий тезка Івана, **брат** Степана. Але зовуть його інакше. Ганна говорить: "Я мало що Вкраїну пам'ятаю, / а **Ванька** тут уже й вродився". Оксана на те реагує так: "**Ванька?** / Чому ж би не **Івась?**" Ганна пояснює: "Так тут зовуть, / то й ми вже звикли. Він і сам так звик" [2, с.54]. Ось так: звикли, звик. То і є початок комплексу меншовартості, глибоко розкритий поетесою. І в його розкритті якнайширше використано зіставлення антропонімічних форм, вишикуваних у ряди своє - чуже.

Леся Українка не звернулася до ще одної антропонімічної опозиції, істотної в цьому плані для XVII ст. Степанові як боярину належала рідкісна тоді й дуже шановна в Москві повна форма по батькові, а Оксана, ставши його дружиною, мала б іменуватися **Оксана Олексіївна**. Між тим батько Степана згадується в творі лише апелюючи (14 раз), як і його мати (35 раз), тільки один раз поіменована описово - "**Мати Степанова** і Оксана увіходять убрані по-українськи" [2, с.46]. А батьки Оксани антропонімічно позначені, причому нормальними в неофіційному вжитку формами: **Олекса Перебійний** (і просто **Перебійний**), **Перебійниха**. У першому випадку маємо ім'я та прізвище (по батькові українці в XVII ст. зовсім не вживали), у



другому - андронім - імення жінки по чоловікові [222, с. 158-159].

Втім, у "Боярині" жодного персонажа - росіянина на сцену не виведено, вони тільки згадуються. Тому й ситуацій церемонно-офіційного іменування, де по батькові було б обов'язковим, у творі немає.

Зате ситуацій приязного, пестливого іменування, з ужитком демінутивних форм, у поемі чимало. Леся Українка настільки любила ці форми, що докладала їх і до римлянки II ст. (**Ренаточка**: "Руфін і Прісцилла"), і до пуританки XVII ст. (**Белочка**: "У пущі"). У "Боярині" ж, в українському середовищі, вони звучать невимушено і природно: Степан - "**Оксаночка** у мене розумниця", "**Оксаночко!!** Поїдем на Вкраїну" [2, с.44, с.90]; Ганна - "**Оксаночко... ріднесенька...**" [2, с.55]. Зважена батьківська пестливість має спокійніші форми, виражені суфіксом **-к-**, долученим до повного імені: мати про Оксану - "Се вже тобі не та **мала Оксанка**, / що ти, було, їй робиш веретенце" [2, с.33]; так само і мати Степана: "Вони, **Оксанко**, не питають, як хто там зріс" [2, с.47]; вона ж до сина Степана: "А це, **Степанку**, ти надумав добре" [2, с.86].

Історія, кривава Руїна, проходить за межами "Боярині". У драмі - тільки глухе відображення тих трагічних подій: "Україна лягла Москві під ноги", - каже Оксана [2, с.87]. З історичних осіб, окрім "**старого Богдана**", якого згадує Олекса Перебийний, теж старий [2, с.35], у драмі іменується тільки найвидатніший діяч тих часів: "Не здивуйте ж, / як ми відкинемось до **Дорошенка!**" [2, с.64]. М.Драй-Хмара припускає згадку до одного історичного діяча: "в особі Яхненка, того гостя-козака, що привозить Оксані листа від братчиці-товаришки, можна вбачати Дорошенкового тестя Яненка, що в січні 1676 р. справді приїжджав до Москви як посланець чигиринського гетьмана" [58, с.20].

Припущення це досить імовірне, і тому з ономастичного погляду слід усвідомити розбіжність прізвища історичного **Яненка** та Лесиноного **Яхненка**, згаданого так у драматичній поемі тричі, пор.: "Мені **Яхненко** тут листа привіз / від братчиці-товаришки" [2, с.67]; "За тим **Яхненком** / шпиги московські цілим роєм ходять" [2, с.72]. Просто помилка, поплутання **Яненко-Яхненко** тут виключена: Леся Українка була дуже уважною до вживаних нею лексем. Тут - свідомо українізація. Адже **Яненко** - то утворення від імені Ян, типової польської транскрипції

календарного імені, що в українській мові набуло форми **Іван**. А **Яхненко** - то уже типове українське прізвище, не тільки за структурою (суфікс **-енко**), а й за твірною основою, причому - з мінімальним відхиленням від історичного наймення **Яненко**. Долучився лише один приголосний - і в результаті маємо похідне від **Яхно**, уже яскраво українського імені, утвореного від календарного імені **Яків** українським антропонімічним суфіксом **-хно**, що в XVII ст. ще зберігав свою нині втрачену продуктивність [95, с.95-96]. Поява в "Боярині" прізвища **Яхненко** - то прекрасна ілюстрація антропонімічного чуття поетеси і тої великої уваги, якої вона надавала власним назвам.

Драматична поема "Бояриня", не описуючи історичних подій, не містячи ніяких батальних сцен, глибоко розкриває етнопсихологічні наслідки тих подій. Або виробляй комплекс меншовартості, ставай таким собі степаном і стели Україну під ноги Москви, або ж вмирай - чи то в бою, як загинули за часів Руїни тисячі й тисячі українців, чи то від душевних травм, від ностальгії, як Оксана.

А.Музичка ще в 1925 році підкреслював, що саме ностальгія, туга за рідним краєм становить один з провідних моментів драматичної поеми: "Мабуть, хвиля сильно пережитої туги підказала їй цю тему, а враження такої туги дозволяють їй написати цю драму на протязі трьох днів і підкреслити діагноз хвороби: "Ваша пані занудилась по ріднім краю - се є також слабкість"... "Коли б її повезти на Вкраїну, то, може, б ще й одужала"... "Не кожне привикає до чужини... Котре привикне, а котре й ні". Ті слова треба віднести до самої Лесі" [134, с.88].

Глибоке розкриття цих складних і трагічних процесів здійснюється у драмі, серед іншого, також і майстерним використанням онімічних засобів - і топонімів, і антропонімів, у чім ми пересвідчилися вище.

Щільна зв'язність усіх компонентів драми з онімним простором при визначальній ролі власних назв - одна з провідних особливостей драматичної поеми "Бояриня", що "є дзеркало душі самої авторки, відвертий вияв її нев'янучої любові до уярмленої України" [145, с.45].

**2.2.2. "Лісова пісня" (1911).** "Найвидатніший твір Лесі Українки, вершина її поетичної майстерності" [144, с.133], "її найбільший шедевр" [200, с.251], "апогей її

творчості" [49а, с.6], "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 таки в буквальному значенні горю й болю 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?.." [1, т.12, с.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.

Поетеса зізнається в листі до матері, що "писала я її ("Лісову пісню" - Т.К.) недовго, 10-12 днів, і не писати ніяк не могла, бо такий уже був непереможний настрій; але після неї я була хвора і досить довго "приходила до пам'яті"... А от досада, що ніяк не можна по-нашому перекласти "Märchendrama" - "драма-феєрія" те, та не те. Як би його сказати? "Драма-казка" чогось незграбно, правда?" [1, т.12, с.379]. У виданнях творів поетеси лишається це визначення твору - драма-феєрія й, очевидно, є найбільш вдалим.

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.

Аріадна Стебельська слушно говорить, що "суть драми - це не етнографія і не міфологія", а "вічні, життєві, суґубо трагедійні, універсальні конфлікти" [200, с.253]. Але з тим же успіхом можна сказати, що суть "Кассандри" - то не Кассандра і не Троя...

"Одежа" вічних конфліктів у "Лісовій пісні" - саме етнографічна, міфологічна. І мовознавці та етнографи із завзяттям розглядають не проблеми, скажімо, Дочасності і Вічності, Матерії та Ідеї, відбиті в драмі-феєрії, а проблеми української демонології, обговорюють етнографічні та етимологічні аспекти назв **Мавка, Перелесник, Потерчата** і т.д., іноді не дуже беручи в голову, що це не записи етнографа, а високохудожнє полотно [пор. 29].

Фахівці сперечаються щодо наявності легенд про мавок на Поліссі і нібито там їх не знаходять [32, с.34]. Але ж поетесі не йшлося про те, щоб змалювати демологічну своєрідність однієї місцевості. Орієнтуючись у краєвиді на конкретне "чудове озеро в лісі - Нечимне, біля Скулина" [53, с.150], вона водночас намагалася якнайширше охопити все, що її приваблювало в українській демонології. А листа до матері із згадкою про мавку цитують, мабуть, усі дослідники "Лісової пісні": "я й здавна тую мавку "в умі держала", ще аж із того часу, як ти в Жабориці мені щось про мавок розказувала" [1, т. 12, с.378]. Отак поетеса "в умі держала" (і в серці) й усю іншу виведену в драмі демологію. Вона нічого не дозволяла собі вигадувати. І якщо пишуть, що Леся Українка "дотворила" **Перелесника** [100, с.64] чи "**Того, що в скалі сидить**" [32, с.34], то просто не володіють люди відповідною інформацією, докладно описаною хоча б у дуже змістовній розвідці Й.О.Дзендзелівського [56, с. 164-166]. Подібне "дотворювання" було не в стилі поетеси, як не "дотворювала" вона (що припускали дослідники), а взяла з Нового Завіту назву **Поле крові**.

Інша річ, що художні образи, змалювання демонологічних істот - авторські. Т.Борисюк цілком слушно відзначила, що Леся Українка "створила по суті авторський міф про Мавку" [32, с.33]. У Лесиної Мавки нутрощів не видно [пор. 186, с.390-391], хлопців вона не заманює і не залоскочує до смерті [214, с.223]. 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" [41, с.26-27]. У Лесі Українки - це "символ прекрасної мрії, поезії, краси", це романтичний образ [53, с.165; пор. 37, с.50]. І цілком доречно зауважила М.Р.Мельник, що "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" [125, с.15]. А що назва лісової русалки **мавка** походить від праслов'янського слова **навь** "мрець" - то твердо встановлена лінгвістична істина [215, т.3, с.35; 63, т.3, с.349-350; 56, с.156-160; 118, с.16-18]. Леся Українка зробила загальну назву **мавка** власною - **Мавка** і, спираючись на українські народні легенди, її опoетизувала.

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.Дзєндзелівського), зупинимось лише на деяких дискусійних моментах і на специфіці їх авторської поетизації у тексті драми.

Відзначимо в цьому плані такі ономастично істотні моменти.

1. Леся Українка оперує в "Лісовій пісні" фігурами нижчої демонології, тобто такими міфологічними поняттями, що існують у множині. І мавок, і русалок, і водянників, 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 виймеш!" [1, т.5, с.216, с.225] - "про **мавок** чув не раз, але ще зроду / не бачив сам" [1, т.5, с.216]; "Не бійся, то **Русалка**. / Ми подруги, - вона нас не зачепить", "**Русалко!** Ти ніколи не кохала..." [1, т.5, с.233, с.263] - "Ти, клятий баламуте, / ще знатимеш, як зводити **русалок!**", "З якого часу тут **русалки** стали / невірлицями в озері? Я - вільна! Я вільна, як вода!" [1, т.5, с.208]; "Мавка...з жахом дивиться на **Мару**", "Зникай, **Маро!** Іде моя надія" [1, т.5, с.268, с.269] - "Се що за **мара?**", "Ось тобі полинь - / згинь, **маро**, згинь!", "Вже знов якась **мара?** / Цур - пак! щезай!" [1, т.5, с.228, с.229, с.240]: 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** [62, т.17, с.204-207; 126, с.343-344; інакше - 63, т.3, с.388-389; 56, с.161-162], а в другому, при написанні **мара** з малої літери; мовиться про чіткіше не окреслюваний привид, примару, нечисту силу [47, т.2, с.405; 192, т.4, с.625]; **Мара** є прикладом вищого слов'янського божества, що зазнало семантичної девальвації і перейшло у нижчу

демонологію [пор. 158, с.37]; "Вже тут навколо хати й **Злидні** ходять", "Ей, **Злидні**, залишіть - то не людина!" [1, т.5, с.274-275]; при виділенні з групи: "**Один Злидень** кидається їй на груди" [1, т.5, с.275] - "бодай так вас самих посіли **злидні**", "Та вже ж ви повиносили всі **злидні**" [1, т.5, с.277, с.288]: лексема **злидні** є древнім сполученням прикметника **злий** та іменника **день** у множині [63, т.2, с.266], тобто це сполучення початково означало "погані дні, поганий час", далі "бідність", а потім зазнало персоніфікації, тобто - міфологізації [пор. 56, с.170], 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 бігунцями, спалахують, блимають, снуються, перебігають" [1, т.5, с.237, с.239]; при виділенні одного з двох Потерчат у технічних позначеннях реплік: **Перше Потерча**, **Друге Потерча** [1, т.5, с.237] - "і бідним сиротяткам-потерчатам каганчики водою заливає" [1, т.5, с.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.

2. Єдність, взаємопов'язаність демонологічних істот між собою та з навколишньою природою виражається, серед іншого, широким використанням термінів спорідненості. Проте ця спорідненість скоріше духовна, а не фізична. Так, Мавка неодноразово називає матір'ю вербу, в якій перебуває взимку: "Мені здається часом, що верба, / ота стара, сухенька, то - **матуся**"; "Вербиченько-**матусенько**, рятуй!" [1, т.5, с.218, с.239]. Зрештою, й сама Мавка, заклята Килиною, "зміняється раптом у вербу з сухим листом та плакучим гіллям" [1, т.5, с.279]. А батьком її нібито видається Лісовик: "**Доню, доню**, / як тяжко ти караєшся за зраду!..", "Ти, **донечко**?" [1, т.5, с.264, с.270].

Втім, Мавка не назвала Лісовика батьком жодного разу. Навпаки, вона говорить інше: "**Батьку** мій рідний, темненький гаю!" [1, т.5, с.243]. Та й сам Лісовик заявляє в суперечці: "Не гідна ти **дочкою лісу** зватись!" [1, т.5, с.271]. До Лісовика ж Мавка звертається не як донька, а як онука: "Який-бо ти, **дідусю**, став суворий!", "То дай мені святкові шати, **дїду**!", "Ох, **дідусю**! / Якби ти бачив!.." [1, т.5, с.215, с.265, с.272]. Саме про такі стосунки й говорить Мавка Лукашеві, відповідаючи на його питання "А хто ж твій рід? / Чи ти його зовсім не маєш?": "Маю. / Є Лісовик, я зву його "дідусю", / а він

мене: "дитинко" або "доню". Лукаш: "То хто ж він - дід чи батько?" Мавка: "Я не знаю./ Хіба не все одно?" [1, т.5, с.217-218]. Ось така квазіспорідненість, не схожа на людську і міцніша за людську, оповиває увесь твір серпанком чарівної поезійності і зворушливої душевності.

А береза для Мавки - сестра. Коли Лукаш хоче наточити соку з берези, Мавка реагує бурхливо: "не убивай!" - "Не точи! Се кров її, / Не пий же крові з **сестроньки** моєї!" Лукаш здивований: "Березу ти **сестрою** називаєш? / Хто ж ти така?" [1, т.5, с.215]. Але й це - не зовсім сестра: "А я не знаю / нічого ніжного, окрім берези, / за те ж її й **сестрицею** взиваю" [1, т.5, с.222]. Пор. ще: "Чом ти, березо, така журлива? / Глянь, моя **сестронько**, таж я щаслива!" [1, т.5, с.243]. Загалом же Мавка належить до "лісового роду" [1, т.5, с.249], є "лісовичкою" [1, т.5, с.247], пор. настанову Лісовика: "Не задивляйся ти на хлопців людських, / Се **лісовим дівчатам** небезпечно..." [1, т.5, с.214].

Спорідненість Русалки і Водяника окреслена із значно більшою виразністю. Русалка: "Ні, любий **тату**, / я буду слухатись!", "Він, **батьку**, не чужий", "А **батько** мій їх всіх потопить!" [1, т.5, с.209, с.206, с.213]; Лісовик: "Стидайся, **дочко!**", "Чудна ти, **дочко!**" [1, т.5, с.206, с.209]. Русалка - "водяного роду" [1, т.5, с.206], "озерянка" [1, т.5, с.203].

У драмі знаходимо й інші вказівки на спорідненість. Водяник, щоб знайти управу на баламута - "Того, що греблі рве" - погрожує: "Поскаржуся я **матері** твоїй, / **Метелиці Гірській**, то начувайся!" [1, т.5, с.208]. Змальований іронічно Куць згадує "відьму, що в **чортиці** бабувала" [1, т.5, с.274]. А **Куць** - то народна евфемістична назва чорта [63, т.3, с.165] з жартівливим відтінком: буквально "короткохвостий". І назва **Куць** - не утворення з суфіксом **-їь** [56, с.116], бо тоді було б **Куч**, пор. **молодець** - **молодечий**. Це просто короткий, нечленний прикметник, що нині функціонує у членній формі **куций**. При цьому назва закономірно зберігає українське м'яке **ц'**. Отже, **Куць** - **чортиця** це, інакше, **чорт** - **чортиця**. А те, що у чортиці відьма бабувала, означає, що чортиця породилею була, чортенят народжувала. Отже, Куць говорить про свою дружину. Теж - спорідненість!

3. Серед народних номінацій нижчого демонологічного рівня (а вони в "Лісовій пісні" переважають) має значне поширення явище табу. Тісно пов'язуючи назву з

об'єктом, люди побоюються вимовити назву, щоб не з'явився небажаний сам об'єкт. Табуйовану назву заступають описовою номінацією - евфемізмом. Два таких евфемізми Леся Українка використала як основні наймення персонажів "Лісової пісні", увівши їх у "Список діячів". Це "Той, що греблі рве" і "Той, що в скалі сидить". Поетеса не придумала цих назв і не вибудовувала їх за аналогією, а взяла з народних легенд. Й.О.Дзендзелівський наводить величезний список подібних евфемістичних позначень, переважно орієнтованих на номінацію **чорта** чи більш абстрактної **нечистої сили** і виявлених у південно-західних українських говорах. Серед них є й номінації "тот, що у скалі", "тот, що рипи рве", "тот, що в берді сидит" [56, с.164-165]. Уточнимо, що **рипа** - то стрімкий берег чи урвище, також яр, а **бердо** - крута гора, велика скеля чи теж урвище [47, т.4, с.17; т.1, с.50; 121, с.246, с.216]. Т.Б.Лукінова посилається на тотожну Лесиній номінацію, зафіксовану І.П.Котляревським: "той, - що греблі рве" [118, с.19].

Для одної з цих двох описових назв поетеса паралельно вживає й пряму: "з-під, землі з'являється темне, широке, страшне **Марище**" й заявляє: "Чи ти мене не знаєш? - / **Той, що в скалі сидить**" [1, т.5, с.268]. Тут негативну експресію виражено спеціальним суфіксом згрубілості. В інших випадках цей демон іменується або прямо **Мара** (про цю назву вище вже йшлося), або описово, пор.: "Невже пустив / тебе назад "Той, що в скалі сидить" [1, т.5, с.271]. Між іншим, якби Леся Українка вибудовувала назву "Той, що в скалі сидить", а не взяла її готовою з народних переказів [53, с. 152], то вжила б притаманну їй літературну форму **скеля**, а не діалектно забарвлену **скала**. У словопоказчику М.Ф.Бойко слово **скала** вказане 7 раз - рівно стільки, скільки вжито в драмі наймення "Той, що в скалі сидить". В інших випадках (5 раз) виступає слово **скеля** [28, с.77].

Описово (щоб не накликати) називає мудрий дядько Лев персонажа, вказаного в "Спискові діячів" як **Пропасниця**: "Поки дійдем, ще й **тая** нападе - / не тута споминаючи - цур-пек! - / а потім буде душу витрясати..." Але коли **тая** таки напала, він, проголошуючи замовляння, називає її повним прямим іменем: **"Шіпле-дівце, / Пропаснице-Трясовице!** / Иди ти собі на куп'я, на болота, / де люди не ходять, де кури не піють" [1, т.5, с.228]. Описово, але вже з художніх, а не забобонних причин, називає її і Леся Українка: "виринає **біла жіноча постать**" [1, т.5, с.228]. Це персоніфікована лихоманка, що має в народних повір'ях, як і інші хвороби, свої імена, пор. ще згадку її



Куцем: "а Потерчата збіжжя погноїли, / **Пропасниця** їх досі б'є..." [1, т.5, с.274]. О.В.Юдін назбирав близько сотні імен (та їх варіантів) лихоманок у російських замовляннях, основним найменням визнав форму **трясовица** [228, с.243], але інших ужитих дядьком Левом номінацій не зафіксував. З них прозорою є форма **Пропасниця** (пор. **пропасти**), що слугує в українській мові і загальною назвою лихоманки [47, т.3, с.475]. Форма ж **Шіпле-дівице**, ужита в тексті в кличному відмінку, належить до загадкових. Й.О.Дзендзелівський її оминув, говорячи про Пропасницю-Трасовицю [56, с.169]. Найімовірніша реконструкція називного відмінка - **Шіпля-дівиця**. Тут **дівиця** - ушляхетнюючий додаток, бо хвороби наділялись шанобливими іменами, а для **Шіплі** словник Б.Д.Грінченка вказує однокореневі лексеми, що стосуються хвороб: **шіпатися** - "чухатися", **шіпавий** - "шолудивий, вкритий паршами", **шіпавка** - "сверблячка" [47, т.4, с.498]. Тому ймення **Шіпля**, гадаємо, слід розуміти як "сверблячка".

Евфемістичною є й розглянута вище назва чорта **Куць**, що добре видно у зіставленні з позначенням його дружини - **чортиця**. Здатність до варіювання імен демонічних істот використав і Перелесник, що залицяється до всіх демонічних істот жіночої статі. Мавка його відсилає до іншої: "А там же / твоя **Русалка Польова, що в житі**" [1, т.5, с.224]. У "Списі діячів" та в ремарці ця Русалка іменується коротше: "З жита раптом виринає **Русалка Польова**" [1, т.5, с.252]. А сам Перелесник, уже в другій дії, уживає таку номінацію: "Хтів я одвідати **Русалоньку, що в житі**" [1, т.5, с.266]. Маємо виразний взірць того, як звичай табування, що має світосприймальну генезу, стає в Лесі Українки художнім засобом, що має генезу поетичну.

4. Демонічні персонажі "Лісової пісні" належать переважно до нижчого рівня міфології, ієрархічно - п'ятого [127, т.2, с.451]. Вищих рівнів сягають лише **Доля** - третього [пор. 91] та **Мара** (про це вже йшлося). 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 раз у раз з'являються фігури вищого, четвертого міфологічного рівня, де зосереджені повелителі, провідники цих істот - Лісовий цар, Водяний цар, Морський цар (він же - Чудо-юдо) та ін.

Так, "Той, що греблі рве" поважно пояснює Водянику, чому він не буває на

озері влітку: "Тоді я в морі, діду. / Мене на поміч кличе **Океан**, / ... / Як **цар морський** покличе - треба слухати" [1, т.5, с.207]. А Русалка, відмовляючи віддати Водянику вінець перловий, говорить: "Ні! /то дарував мені **морський царенко**" [1, т.5, с.209]. Мавка ж сама зіставляється з **лісовою царівною** - у плані заперечному: "А ти хіба вже **лісова царівна**, / що так рядиш, хто має в ліс ходити, / хто ні?" [1, т.5, с.259], у плані стверджувально-зіставному: "Ні, я хочу / для тебе так завітчатися пишно, як **лісова царівна!**" [1, т.5, с.236], "Згадай, якою ти була в ту ніч, / коли твоє кохання розцвілося: / була ти наче **лісова царівна**", "Я буду знов, як **лісова царівна**" [1, т.5, с.265]. Ще одна фігура четвертого міфологічного рівня з'являється в обіцянках-зальотах Перелесника: "Щоб тобі здобути лісову корону, ми **Змію-Царицю** скинемо із трону" [1, т.5, с.225], а також у запевненні Мавки: "Хай **Змія Цариця** / мене скарає, якщо се неправда!", на що дядько Лев реагує із знанням справи: "От, тепера вірю, / бо знаю, се в вас присяга велика" [1, т.5, с.241]. Такі міжрівневі міфологічні перетини оживлюють оповідь, надають їй водночас і природності, і ще більшої чарівності.

5. За уявленнями про ієрархічну структуру слов'янської міфології [пор. 212] нижче демонологічного рівня, вже на шостому рівні знаходиться людина "в її міфологізованій іпостасі" [127, т.2, с.451], тобто людина "з набутими чи вродженими надприродними властивостями та знаннями" [218, с.10]. 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 закликав, / що дядько Лев і вся його рідня / повік безпечні будуть в сьому лісі" [1, т.5, с.212-213]. **Лукаш** кохається з Мавкою - істотою демонічною. А коли він справдив - таки сумні слова Мавки: "не можеш ти / своїм життям до себе дорівнятись" [1, т.5, с.250], то йому з волі Лісовика і вовкулаком довелося побувати... Слова **Килини** "А щоб ти стояла у чуді та в диві!" [1, т.5, с.279] виявилися настільки сильним закляттям, що перетворили Мавку на вербу [75, с.57; 49а, с.8]. **Килину** Лукаш прямо називає **чаклункою**: "Кажі, чаклунко, що то за верба?" [1, т.5, с.287], а мати Лукашева, що спочатку іменувала свою майбутню невістку як рідну дитину - **Килинко** [1, т.5, с.254, с.258, с.261-262], потім різко змінила тональність: "**Килино!** Гей, **Килино!** Ну, та й спить же! / Бодай повік заснула... Встань! А встань, / бодай ти вже не встала!" [1, т.5, с.276] і зрештою знайшла дефініцію: "О,

що ж я набідилась / з отою **відьмою!**" [1, т.5, с.283]. Втім, Килина цю "дефініцію" негайно їй повертає: "Уже таких **відьом,** / таких нехлюй, як ти, світ не видав!" [1, т.5, с.283-284].

Втім, Килина та Лукашева мати - то не справжні відьми, а просто скандалістки, хоч і мають у собі щось від нечистої сили. Про справжніх відьм лише говориться. Коли Лукашева мати дорікає дядькові Леву, своєму брату: "Ти б іще / зібрав сюди усіх відьом із лісу", той роз'яснює: "де ж є відьма в лісі? / Відьми живуть по селах..." [1, т.5, с.246].

Імена своїм персонажам-людям Леся Українка добирала вдумливо. Дядько **Лев**, "поліський філософ"[120, с.46], має свого прототипа, згаданого у цитованому вже листі до матері: "І над Нечімним вона [Мавка - Т.К.] мені мріла, як ми там ночували - пам'ятаєш - у дядька Лева скулинського" [1, т.5, с.322]. Цитуючи це місце, дослідники [пор. 118, с. 16, та ін.] пишуть: **Лева Скулинського**, розуміючи вказівку на приналежність дядька Лева до села Скулин як його прізвище [пор. 1, т.12, с.379]. Насправді його прізвище було Бас - **Лев Бас** [53, с.153; 162, с.30]. Але в імені персонажа - не просто данина реальному Леву Басові. Ім'я це дуже підходить до загального ономастичного колориту "Лісової пісні" і за своїм звучанням, і особливо - за семантикою. Добре вписується у цей колорит також ім'я **Лукаш**. Нині непродуктивний суфікс **-аш**, що творив гіпокористичні форми від антропонімів [95, с.85], надає книжному (євангельському) імені **Лука** народного звучання. До речі, Р.Й.Керста зафіксувала в джерелах XVI ст. й саме утворення **Лукаш**. У творі явно враховується й походження імені **Лука** - з грецької мови, куди потрапило з латинської, де утворено від **lux**, род. **lucis** "світло" [194, с.431; пор. 187, с.72]. Світло, породжене Лукашевою сопілкою, осяває всю драму-феєрію, а в кінці розливається і вогнем, і тим, що "Мавка спалахує раптом давньою красою у зорянім вінці" [1, т.5, с.293], і білим цвітом дерев (узимку), що переходять у густу сніговицю: "О, не журися за тіло! / Ясним вогнем засвітилось воно" [1, т.5, с.292].

Різку дисгармонію усій ономастичній гамі "Лісової пісні" складає ім'я **Килина**. Воно - як втілення грубості й тупої обмеженості. Не випадково воно нині практично не використовується і не належало до активно вживаних і на початку XX ст. Походячи від лат. *aquilina* "орлина" [187, с.148], воно фонетично справляє неприємне враження. Між

тим існує його антропонімічний паронім - гарне близькозвучне ім'я **Калина**, яке якнайкраще увійшло б у ономастичний ансамбль твору. Ця антропонімічна ситуація ніби говорить: а **Килина** ж могла б стати **Калиною!** Але не стала - не змогла, не схотіла. І занапастила прекрасну лісову пісню... Активною співучасницею руйнування лісової краси стала й Лукашева мати, яка взагалі позбавлена імені.

Ф.Бабій пояснює цей факт так: "Якби Леся Українка дала ім'я Лукашевій матері (**Катерина**, **Марина** чи ще як), то можна було б думати, що тільки ця мати (**Катерина** чи **Марина**) мріє про збагачення, а всі інші кращі, добрі й лагідні, беззаздрісні" [11, с.14]. Це твердження важко прийняти, бо воно якоюсь мірою ображає всіх українських матерів. А всі інші, правда, кращі, бо вони ж матері. Лукашева мати, гадаємо, позбавлена імені тому, що вона його не заслуговує. Нема за що давати їй ім'я. Її апелювативна номінація **мати** позбавлена в драмі якихось позитивних конотацій, таких органічних для цього високого слова. Наймення мати не виражає її сутності, а лише слугує позначенням персонажа через визначення відношень спорідненості з Лукашем.

6. Майже в кожному драматичному творі Лесі Українки згадуються ті чи інші потрібні для розкриття теми історичні особи (наприклад, "Три хвилини") або ж самі історичні особи є персонажами твору (наприклад, "Айша та Мохаммед"). У "Лісовій пісні" історичні особи, зрозуміло, не згадуються. Але є дуже вдало використані їх міфологічні еквіваленти. Як у реальному житті час від часу згадуються відомі люди, так у міфологічно виповненому бутті "Лісової пісні" згадуються відомі казкові постаті.

Вони з'являються, коли Лукаш просить дядька Лева "якої байки нагадати". Слово **байка** вжито тут у древньому сенсі "розповідь, казка", який не фіксується ні у Б.Д.Грінченка, ні в академічному 11-томному словнику, пор. діал. **баяти** "розповідати" [63, т.1, с.157]. Йдеться про відомих персонажів відомих казок: "А ти б якої хтів? / Про **Оха-Чудотвора?** Про **Трьомсина?**" І далі: "Ну, то слухай: / Я про **Царівну-Хвилю** розкажу" [1, т.5, с.229]. У процесі цієї незакінченої розповіді (бо дядько Лев заснув) виринають і інші "історичні особи", тобто знані казкові персонажі: "єсть там дивний-предивний край, / де панує **Урай**", "Отож у найкращої зорі та знайшовся син / **Білий Палянин**", "Порадь мене, **Зірнице-мати**, / де мені пари шукати" [1,т.5,с.230].

Цей нібито не дуже пов'язаний із сюжетом "Лісової пісні" епізод додає драмі

глибини, засвідчує казково-історичну тривалість цього чарівного світу, робить його більш рельєфним, об'ємним. Зображувана казкова сучасність має своє казкове минуле.

Ще тісніше казковий світ "Лісової пісні" пов'язується із світом реальним. Дядько Лев і Лукаш - з одного боку, Мавка - з другого. Взагалі, Мавка у поетеси - це як місток між двома світами, світом казки і реальності. І зовнішністю, і поведженням, і в мовленні вона подана у динаміці, у русі, вона різна як сама природа: то вабить первісною зеленню вбрання, то буяє барвами літа, то журбою осені й трагічною сніжно-білою зимою. Образ Мавки - яскраве свідоцтво того, як геніально зуміла поетеса проникнути у світ природи [пор. 77, с.133]. У монологі героїні у I дії засобами алітерації письменниця передає і посвист вітру, й рипіння дерев узимку, а звукові повтори породжують зорові образи - білі простори, вкриті снігом, поснула й завмерла природа: "Спить озеро, спить ліс і очерет. / Верба рипіла все: "Засни, засни..." / І снилися мені все білі сни: / на сріблі сяли ясні самоцвіти, / стелилися незнані трави, квіти, / блискучі, білі..." [1, т.5, с.218]. Ми вбачаємо щільне пов'язання усіх барв художнього письма в єдине ціле, де кожний рівень працює на образну систему твору, прояснює й посилює основне - змістове навантаження художнього простору. Імена драми-феєрії "Лісова пісня" знаходяться у постійній рівновазі - гармонії з плином сюжету, а своєрідність імен з переплетенням реалій і фантастики сама собою породжує дивну гармонію поєднання незвичайного з буденним, звичним, щоденним, висвічуючи й викриваючи, відсікаючи все потворне, все, що заважає цій гармонії. І Мавка стає звичним і близьким нам образом, а ім'я її - символом краси й вірності, ніжності й безкорисливого кохання. При усій своїй близькості до природи, вона вбачається живою й реальною дівчиною, наділеною красою душі й щирістю почуттів.

У драмі-феєрії поетеса усіма художніми засобами, у тому числі й онімійними, сприяла наближенню здорового народного начала до дуже непростого життя своїх сучасників. "Лісова пісня" примножує багатство онімичного мовлення і по праву вважається вершиною драматургії Лесі Українки, одним з найдовершеніших творів національної класики.

**2.2.3. "Адвокат Мартіан" (1912).** Перша згадка про драматичну поему "Адвокат Мартіан" зустрічається у листі до А.Ю.Кримського 6 червня 1912 р., та в

архіві Лесі Українки вона датована раніше - 21 листопада 1911 року. Уперше надрукована в журналі "Літературно-науковий вісник" в 1913 р. У листі до А.Ю.Кримського, згадуючи про створену нещодавно "Лісову пісню", Леся пише: "Після неї, я, відхорувавши, скільки належалося, написала одноактівку знов з римсько-християнським колоритом (III ст.)" [1, т. 12, с.396].

За період після 24 травня 1912 р. до першодруку у 1913 р., очевидно, поетеса працювала над твором. У остаточному вигляді драма має два акти, довершено й струнко побудована у визначеному письменницею ракурсі - показати головного персонажа в надзвичайних обставинах, при рідкісних випробуваннях долі. Герой, зазначений у заголовчій назві як адвокат Мартіан (хоч спершу п'єса мала назви "**Мученики**" і "**Великі роздоріжжя**"), втрачає все у своєму житті - дружину, дітей, на його очах гине син друга під лютоючий клекіт натовпу, вмирає від жаху єдина донечка сестри, а він - не зламавшись, продовжує працювати над захистом у судовій справі керівника громади християн. Що це - начебто питає поетеса, що це - героїзм, вартий шанування чи засудження?

Хтось шанує, а хтось засуджує. П.Одарченко: Мартіан - хороший, а саме: "Леся створила образ самовідданого борця за свою ідею, великого оборонця християн" [144, с.9]. Д.Павдичко: Мартіан - поганий, а саме: у поемі "розвінчана смертоносна ідейна дволикість". Мартіан "стане в оборону християнського єпископа і цим думає відкупитись у своєї совісті. Та чи ж варте його життя тих жертв, які воно спричинює?" [150, с.84]. Або ще так - Мартіан хороший, а справа його погана: "Змальовуючи образ чесної, вольової людини Емілія Мартіана (треба: Мартіана Емілія - Т.К.), письменниця розкриває причини його трагічного становища, яке полягає в тому, що він зв'язав свою діяльність з фальшивою ідеєю християнства" [79, с.666].

І ще багато іншого наговорено і про Мартіана, і на Мартіана. Але якщо хоч побіжно познайомитися з самим текстом драматичної поеми, то одразу видно, що адвокат Мартіан - з тих, "що здібні на найбільші подвиги жити в самовідреченню" [197, с.224]. І не тільки саме ім'я, а й його носій дозволяють Л.П.Лисюк цілком обґрунтовано твердити: "Мартіан...має ім'я, яке своїм благородним звучанням і

етимологією (від лат. "належний Марсу") характеризує його як людину мужню, вольову, здатну на подвиг в ім'я благородної справи" [114, с.99; пор. 106, с.88].

До ймення **Мартіан** усе ж потрібен коментар, бо лат. "належний Марсові" звучить Martius, а Martianus - то вже "син належного Марсу". Ім'я Мартіан увійшло до християнських святців і, відповідно, досі вживається в українській мові. Словник подає його у формі **Мартьян** як варіант імені **Мартин**. Останнє теж сходить до римського бога війни Марса, але трохи іншим шляхом [187, с.75; пор. 207, с.78]. Повне ім'я адвоката фігурує в тексті лише два рази - у спискові "Діячі" та в словах-докорі його сина Валента: "сина-проповідника не сміє / у себе мати **Мартіан Емілій**" [1, т.6, с.29]. Це поодинокі називання повним офіційним іменем батька звучить не лише як певний дисонанс, а й підкреслює гіркоту й розбіжність у відносинах цих рідних і таких далеких людей. Ймення **Емілій** - це номен, позначення знаного патриціанського роду [184, с.370], а **Мартіан** слугує формою праеномен (серед 18 класичних римських праеномен було схоже - **Марк**), але з розширеними функціями. Так іменує адвоката не тільки його сестра, а й "значний християнин" Ізоген - "**Мартіане**, / ще не зовсім тебе я зрозумів" [1, т.6, с.34] - і навіть центуріон міських вігілів: "**Мартіане!** / Се хто такі?" [1, т.6, с.62].

Усі інші поіменовані діючі чи лише згадані персонажі мають одночленні латинські з походження імена, тільки "належний до кліру" брат **Ізоген** - грецьке. Ця обставина добре увиразнює ту увагу, з якою Леся Українка дбала про ономастичний аспект свого твору. Ім'я **Ізоген** означає "рівнонароджений" і своїм змістом, можна думати, засвідчує вже християнське постання цього антропоніма. На спеціально християнських іменуваннях Леся Українка акцентувала увагу і в своїх попередніх творах. Обидва компоненти цього композитного ймення добре представлені в українській мові: префіксоїд **ізо-** (гр."рівний") означає рівність чи подібність, пор. **ізоглоса**, **ізобара**, **ізотерма**, також **ізолінія** і корінь **ген**, пор. **гене́за**, **генети́ка**, **ген**, також ім'я **Євген** "благородний". Але самого імені **Ізоген** у слов'ян немає: у християнські святці воно не потрапило.

Латинські чоловічі антропоніми драматичної поеми на фоні класичної римської тричленної антропоформули мають розумітися як когномени. Це ім'я сина Мартіана **Валент** (лат. "здоровий, сильний, міцний"); його писаря **Констанцій** (лат. "стійкість,

твердість, постійність"), сина його друга **Арде́нт** (лат. "гарячий, полум'яний"), чоловіка його сестри **Фест** (лат. "веселий, радісний, святковий"). Усі ці імена своїм сенсом пасують створеним письменницею образам і, можна думати, добирались з урахуванням їх семантики. Так, **Валент** іде записуватися в легіонери: "Піду туди, де бій кипить найдужче" [1, т.6, с.32]; **Констанцій** демонструє свою стійкість і твердість протягом усієї драми, і коли він у фіналі, після неймовірно трагічних подій, говорить: "Прости... не можу...", на що Мартіан відповідає: "Дай. Я сам скінчу" [1, т.6, с.70], то це лише засвідчує, що Мартіан ще більш стійкий, ніж Констанцій; про **Арде́нта**, що всупереч ухвалі християнської громади все ж розбив статую цезаря і цим героїчним, але нерозумним вчинком загубив себе, Ізоген говорить: "Ти знаєш же його запеклу вдачу"[1, т.6, с.39]; ім'я **Фест** підкреслено контрастує з долею носія, замученого християнина: "І в темницю татка / замкнули...мучили...пекли залізом... / а потім ... до стовпа його прибили"[1, т.6, с.51], "батько їй умер, сконавши в муках" [1, т.6, с.56], як і з трагічною долею його родини.

Серед жіночих імен твору раз згадана дружина Мартіана **Туллія** має закономірне родове ім'я за батьком [184, с.371]: "Туллія вже позов учинила" [1, т.6, с.11]. А ім'я доньки Мартіана **Аврелія** генетично теж нібито є родовим іменем. Але номен її батька Мартіана інший - Емілій. Отже його донька за римськими антропонімічними нормами мала б іменуватися **Емілія**. Ймення ж **Аврелія**, таким чином, являє собою жіночий преномен, що став когноменом [184, с.371-372]. Власне, так це симпатичне письменниці ім'я було використане у драматичній поемі "Руфін і Прісцілла". Приблизно так же слід розуміти й імена сестри Мартіана **Альбіна** та її доньки **Люцілла**, лише вони не пов'язані з номенами - родовими іменами. Це просто індивідуальні наймення, у яких функціональна розбіжність між преноменом і когноменом уже стерлась.

Ім'я **Туллія** - жіноча форма номена **Туллій**, що походить, як припускають, від дієслова *tollo, tollere*. Лише в даному разі радше варто орієнтуватися не на периферійний сенс цього дієслова "виховувати", як то робить О.В.Суперанська [194, с.463], а на сенс "нищити, руйнувати", що й відповідає ролі цієї особи в драматичній поемі. Ім'я **Аврелія** - теж від номена (родового імені) **Аврелій**, який від *aureolus* "золотий" [187, с.115], проте функція номена тут уже втратилась. Наймення **Альбіна** походить від *albus* "білий" [187, с.118], а **Люцілла** - від *lux*, род. *lucis* "світло", з



суфіксом - ілла. До речі ім'я **Люцілла**, єдине з використаних у драмі жіночих імен, належить до календарних, тобто було в давнину канонізованим [194, с.507]. Зважаючи на сюжет твору, цю обставину не можемо вважати випадковою.

Нижній образ хворої **Люцілли**, що за розвитком сюжету драми трагічно гине, створюється й онімічними барвами. І йдеться не лише про світле ім'я, а й про демінутивні форми імені, що утворюються долученням українських суфіксів: "**Люціллочко!**", "А як же я **Люціллоньку** покину?" [1, т.6, с.51, с.68]. До такого творення українських експресивних форм неукраїнських антропонімів Леся Українка вдається і в інших своїх драматичних творах ("Руфін і Прісцілла" та ін.), але завжди робить це дуже економно й адекватно - вони звучать у місцях найвищої напруги і в устах найближчих родичів. У "Адвокаті Мартіані" обидві демінутивні форми імені Люцілла вживає її мати. Додамо, що такими формами в драмах неукраїнської тематики Леся Українка наділяє тільки один персонаж і тільки персонаж жіночої статі. Це в "Лісовій пісні" їх багато і серед інших ними позначений також Лукаш: **Лукашуню** - так говорить до нього не мати, а Килина, коли хоче підлеститись [1, т.5, с.288, с.289].

Ще один персонаж твору, батько Ардента, згадується в творі тільки за своїм прізвиськом. За римськими антропонімічними нормами це - когномен. Але в даному випадку потрібен зміст, сенс - тому це прізвисько подається по-українськи, в уявному перекладі з латині, так би мовити: "Такий його покійний батько був - / **Орканом** ми його прозвали в школі" [1, т.6, с.33]. **Оркан** - "ураган" [192, т.5, с.746]. Словник подає це слово як застаріле, що зрештою й вимагається для твору про III століття.

У драматичній поемі згадано двох історичних осіб - обох доречно і суголосно, обох - метафорично [пор. 128, с.18; 155, с.147]. Коли Аврелія сказала батькові, що залишає його і йде до матері, яка давно розлучилася з Мартіаном і нині "збирається в Єгипет", куди її нового чоловіка призначено легетом - "і там я буду жити як царівна єгипетська!", Мартіан на це зреагував досить гостро і дотепно: "Дочкою **Клеопатри?**", хоч потім і пожалкував: "Нащо я се мовив?.." [1, т.6, с.26]. Цією фразою Мартіан назвав Клеопатрою свою колишню дружину Туллію. Клеопатра (69-30 рр. до н.е.) справді царювала в Єгипті, але її стосунки з Римом (Цезар, потім Антоній) були надто двозначними. А ось **Пілатом** Ардент назвав самого Мартіана, коли той відмовився його рятувати - Ардент: "Пустити мене!" Мартіан: "Не можу я пустити". Ардент: "Господь

тебе не пустить в царство боже! / Будь проклятий! **Пілат!**" [1, т.6, с.60]. Пілат, неодноразово згадуваний у Євангелії римський прокуратор Іудеї, дійсно "уславився надзвичайною жорсткістю і цинізмом", як це зазначено у примітках до твору, укладених В.І.Мазним [1, т.6, с.399]. Але Мартіан обізваний (геть несправедливо) Пілатом не через це, а тому, що Пілат на вимогу юрби відступився від Ісуса Христа, "умив руки перед народом" і віддав Мессію на розп'яття [20, с.564-565; 143, с.322].

У творі міг би фігурувати ще один історичний діяч - римський імператор, однак Леся Українка, як і в інших своїх драмах ранньо-християнської тематики, обмежується апелятивною номінацією: "вітчим від цезаря легетом їде" [1, т.6, с.26] та ін. Конкретне ім'я конкретного цезаря в тексті драматичної поеми не працювало б на художнє ціле, а навпаки, обмежувало б його масштабність, перешкоджало б узагальненню. Тому цього імені в тексті й немає. З тої ж причини в творі відсутнє ім'я єпископа, якого готується захищати в суді адвокат Мартіан: "**Єпископа** закинуто в темницю" [1, т.6, с.35]. Цей сюжетно вагомий згадуваний в творі 7 раз персонаж істотний саме тим, що він **єпископ**, керівник християнської громади в місті ПUTEОЛАХ (суч. Поццуолі [189, с.472]), де відбувається дія. Ім'я його неістотне. До речі, безіменними є всі єпископи, виведені в драматичних творах Лесі Українки.

Окрім порту ПUTEОЛИ в драмі згадується ще лише декілька топонімів, переважно з суто номінативним навантаженням: Рим, СІРАКУЗИ, ЄГИПЕТ, АЛЕКСАНДРІЯ. Назва у вступній ремарці розташування ПUTEОЛ "**при Неапольській затоці**" [1, т.6, с.9] відхиляється від сучасного узусу, зате відповідає словотвірній відтопонімній системі: **Неаполь - Неапольська** (затока). Це сучасне узуальне **Неаполітанська затока** є порушенням системи, бо тут український прикметник твориться не безпосередньо від топоніма, а від іншомовного прикметника, утвореного від цього топоніма.

Наявні в драмі два топоніми, пов'язані з життєвим шляхом Ісуса Христа, сповнені піднесеності й захоплення. Вони симетрично включені в мову доньки та сина Мартіана, коли ті розмовляють з батьком, домагаючись християнської дії, а не приховування (чого вимагає адвокатська діяльність Мартіана по захисту церкви): "Ти пам'ятаєш, тату, те різдво, / як ти мені розповідав уперше / про народження бога в **Віфліємі?**" [1, т.6, с.20]; "У мене дух займався, як я слухав / про вхід господній у **Єрусалим**" [1, т.6, с.28]. Слугуючи мнемонічними центрами думки Аврелії та

Валента, ці топоніми стають для них символами християнської віри, чим вони зрештою стали для всіх християн.

Теонімія драматичної поеми переважно християнська. Панують у ній слова **Бог** та **Господь**, уживані приблизно в однаковій мірі і за безбожною радянською орфографією видруковані з малої літери: "Вона шанує **бога** і боїться" [1, т.6, с.56], "Правда, Мартіане, **господь** мене карає по заслuzі" [1, т.6, с.66]. Імення ці звучать в устах християн і сповнені пієтету й високої шани. Це ж стосується й ім'я Христа: "**Христос** пишнот від нас не вимагає", "З любові до **Христа** рятуй нас, брате!" [1, т.6, с.21, с.34]. Двочленне імення Сина Божого вживається тільки для виразу сильної експресії (Валент: "Я вступлю до війська". Мартіан: "Ісусе Христе!.." [1, т.6, с.31]) або ж у витлумаченні (коли Леся Українка пояснює у примітці "первохристиянську емблему"  $\rho\upsilon\theta\acute{o}\varsigma$  "риба").

Християнська онімія драматичної поеми представлена передусім цими часто вживаними Божими іменами. Поза тим згадується один раз апостол Павло, але в народно-поетичній формі - з інверсією імені та детермінатива. Коли Мартіан говорить синові, який жадає слави: "належить слава богові - не людям", Валент висуває контраргумент: "**Павло-апостол**, батьку, був людина, / Проте ж він славен був по всіх світах" [1, т.6, с.29].

Язичницька, виключно давньоримська теонімія в творі теж представлена, але займає там периферійне місце, з'являючись тільки в мові (прямій чи переданій) хворої **Люцілли**, яка шанує християнського Бога, однак має "страх, ні, просто жах / перед усім, що їй здається грізним / чи таємничим" [1, т.6, с.56]. Так, **Венера** згадується просто як позначення дня римського тижня. При цьому поетеса акцентує міфологічний хаос у голові бідної дитини, поєднуючи в одному рядку язичницький та християнський оніми: "Так, правда, **день Венери**... Слава богу!" [1, т.6, с.47]. День Венери - то був останній день тижня, у його назві мала на увазі, власне, планета Венера, але в Давньому Римі вона ще не мислилась окремо від богині [189, с.241 -242].

Язичницький теонім супроводжується християнським і при згадці **Ескулапа**, давньоримського бога лікування, культ якого виник внаслідок перенесення до Риму віри в грецького лікарського бога Асклепія [126, с.641]: "Господь прогнівався за **Ескулапа**" [1, т.6, с. 49]. Бідна Люцілла називає ще **Лібітіну**, богиню смерті й

похорону [190, с.132], хоче пригостити Мартіанових **пенатів**, богів-охоронців дому й родини. Дуже глибоко, ніжно й психологічно досконало вимальований образ Люцілли значною мірою створений теонімічними засобами, теонімічним сум'яттям у її хворій голівці.

Онімія відіграла важливу роль і в побудові всієї драми, всіх її образів, у тім числі й центрального - образу адвоката Мартіана. Ставлячи в центр драматичного дослідження людину мужню, сильну, принципову, але глибоко нещасну, поетеса знаходить особливі барви онімічного письма, щільно пов'язаного з контекстом та сюжетним розгортанням, із авторським баченням образу цього персонажа і з усією концепцією твору в цілому. Поодинокі онімічні вкраплення "грають" надзвичайно сильно, вагомо підкреслюючи ті риси в характері персонажа, на які загострює увагу драматург. І в драмі відбувається цікава трансформація - надзвичайно невелика кількість вживання імені головного персонажа **Мартіан** переростає у прийом особливого підкреслення незвичайності його життя потайного християнина, трагічних обставин і неординарної поведінки адвоката.

**2.2.4. "Камінний господар" (1912).** Справжнім шедевром стала драма "Камінний господар", написана Лесею Українкою, як свідчать дослідники, у квітні 1912 року. За словами Л.І.Міщенко, "це українська версія світового сюжету, до якої поетеса прийшла після тривалого (біля трьох років) вивчення світових варіантів творів про дон Жуана". У листі до А.Ю.Кримського 6 червня 1912 р. письменниця сповіщає пізніший термін написання: "...таки не покаялась і оце позавчора скінчила почату вже по великодні нову річ, але яку!.. Боже, прости мене і помилуй! Я написала "Дон-Жуана!" Отого-таки самого, "всесвітнього і світового", не давши йому навіть ніякого псевдоніма. Правда, драма (знов таки драма!) зветься "Камінний господар", бо ідея її - перемога камінного, консервативного принципу, втіленого в Командорі, над роздвоєною душею гордої, егоїстичної жінки донни Анни, а через неї і над Дон Жуаном, "лицарем волі". Не знаю, звісно, як воно в мене вийшло, добре чи зле, але скажу Вам, що в сій темі є щось диявольське, містичне, недарма вона от уже хутко 300 літ мучить собою людей. Кажу "мучить", бо написано на неї багато, а доброго написано мало, може, на те її і видумав "ворог роду людського", щоб розбивались об неї найциріші натхнення і найглибші

думки... Так чи інакше, але от уже і в нашій літературі є "Дон Жуан" власний, не перекладений, оригінальний тим, що його написала жінка (се, здається, вперше трапилось сій темі)" [1, т.12, с.396-397].

На скромне формулювання авторки - "Не знаю... добре чи зле" - дослідники реагують одноставно: "належить до геніальних творів нашої літератури" [144, с.132]; "видатний художній твір" [174, с.242; пор. 35, с.94]. Обминаючи беззаперечні досягнення й достоїнства твору з точки зору літературознавчого, спробуємо показати, як вирішуються проблеми драматургії в "Камінному господарі" з точки зору ономастики.

**Дон Жуан**, тема якого "хутко 300 літ мучить собою людей", - ім'я іспанське. Форма **дон** походить з лат. dominus "пан, господар" і початково належала тільки королеві Іспанії, а в часи дії "Камінного господаря" - ширшому колу аристократів. Тепер це просто ввічливе звертання, що поєднується виключно з іменем, не долучаючись до прізвища [184, с.142]. А ім'я **Жуан** - то ісп. Juan, що звучить **Хуан**: літера **j** в іспанській мові завжди вимовляється як **x** [40, с.147, с.152]. Звучання **Жуан**, нині всесвітньовідоме і всесвітньовживане, народилося, можна сказати, через помилку. Воно з'явилося тому, що у французькій мові літера **j** завжди передає звук **ж** [40, с.252] і Мольєр, використавши сюжет про дон Жуана в своїй комедії "Дон Жуан, або Камінний гість", прочитав ісп. Juan як **Жуан**, а не **Хуан**. Щоправда, фр. Jouan, тобто **Жуан**, прийнято вважати не тільки іспанським з походження іменем, а також і варіантом уже власне французького Jean, тобто **Жан** [194, с.413]. Однак ці імена, і фр. **Жан** (до речі, самого Мольєра теж звали Жаном), і ісп. **Хуан**, і італ. **Джованні**, як і укр. **Іван**, пол. **Ян** тощо - є різномовними реалізаціями єдиного джерела - д.-євр. Yōshānān [пор. 206, с.33; 187, с.61], а форма Juan серед них належить саме іспанській мові. До своєї драми Леся Українка зробила спеціальну примітку: "Тут ужито французької, а не іспанської вимови імення "Жуан", бо так воно освячене віковою традицією у всесвітній літературі" [1, т.6, с.71]. У виборі вимови письменниця коливалась, бо запитувала А.Ю.Кримського: "Як звучить j по-іспанськи -h(г) чи (х)?" [1, т.12, с.397]. Адже в "Каменном госте" О.С.Пушкіна фігурує **Дон Гуан** (до речі, з послідовним написанням титульного слова **Дон** з великої літери: "Молва о **Дон Гуане** И в мирный монастырь проникла даже"

[168, с.454], тоді як Леся Українка послідовно вживає малу літеру), а Моцарт назвав свою оперу на італійський лад: "Дон Джованні", відповідно до її італійського лібрето, написаного драматургом Лоренцо де Понте [173,с. 22].

Дон Жуан є настільки яскравою особистістю, що його ім'я не потребує ніяких антропонімічних уточнень. Леся Українка неодноразово використовує цю обставину для увиразнення постаті свого колоритного персонажа: Долорес: "Він - дон Жуан". Анна: "Який? Невже отой..." Долорес: "Отой! Той самий! А який ще другий / із сотень тисячів усіх Жуанів / так може просто зватись "дон Жуан", / без прізвиська, без іншої прикмети?" [1, т.6, с.75]. Це - в першій дії. А в останній, коли донна Анна вже добре пізналась на дон Жуані, на запитання старої грандеси "чи се не дон Жуан?" вона відповідає: "Йому наймення/ **Антоніо-Жуан-Луїс-Уртадо**", на що її співрозмовниця з полегшенням мовила: "Ах, значить, се не той...", однак дошкульна донна Консепсьйон схидно зреагувала: "Якраз той самий!" [1, т.6, с. 152-153].

Називаючи дон Жуана чотирикомпонентним іменем, донна Анна не імпровізувала, а лишень акцентувала його високородність. В ім'янареченні іспанців вільно вживаються і два, і більша кількість імен [184, с.139], а тим паче серед аристократії. У неї всього має бути більше, а дон Жуан - то іспанський гранд, а не простий залицяльник. Імена **Антоніо** та **Луїс** і досі належать в Іспанії до поширених [40, с. 151 -152]. У Мольєра ім'я **Луїс** має батько дон Жуана.

Прізвищ у іспанців теж може бути не одне, а більша кількість, і коли виникає потреба у підкресленні (й піднесенні) соціального статусу дон Жуана, з'являється і "прізвисько" (тобто прізвище), і "інші прикмети". Спочатку донна Консепсьйон з холодною ввічливістю демонструє своє зміїне жало: "**Сеньйоре де Маранья**, я й не знала, / що ви сеньйорі де Мендоза [це - донна Анна - Т.К.] родич!" [1, т.6, с.146]; "Послухайте, **сеньйоре де Маранья**, / я вас не встигла розпитати вчора, - /... який же саме ви родич їй?" [1, т.6, с.153]. А ображений старий гранд на вечері у донни Анни називає прізвище дон Жуана без титульного слова **сеньйор**, що є виявом різко негативного ставлення: "чим де **Маранья** так переважив нас" [1, т.6, с.153]. Повний же прізвищевий ланцюжок дон Жуана звучить з уст його слуги Сганареля, коли той фарсово-нахабно запрошує статую командора на вечерю до донни Анни: "Зволіть прийняти привіт від

дон Жуана, / **сеньйора де Маранья із Севільї, / Маркіза де Теноріо** і гранда" [1, т.6, с.149]. Зазначимо, що тут компонент "із Севільї" не є описовою вставкою. Це - передане по-українськи одне з прізвищ дон Жуана, що вказує на географічну приналежність його роду, по-іспанськи de Sevilla [пор. 184, с.138, с.141]. На самій учті у Анни слуга доповідає: "Прибув маркіз Теноріо" [1, т.6, с.151]. Звучить, отже, ймення вище, ніж прізвище **де Маранья**. Анна ж представляє гостям прибулого ширшою антропоформулою: "Дозвольте вам, моє шановне панство, / представити **сеньйора де Маранья, маркіза де Теноріо**" [1, т.6, с.152]. У комедії Тірсо де Моліна це імення **дон Хуана** (тут воно звучить, звісно, так) ужито чи не вперше і має розгорнуте обґрунтування свого севільського компонента. Пор., у рос. перекладі, гордовиті слова цього "титана з поламаним хребтом" [150, с.86]: "Я - глава семьи **Тенорьо**, / Знатной, славной, родовитой, / Что Севилью от арабов / В старину освободила" [210, с.237].

Але панує в драмі антропоформула **дон Жуан**, добре вмотивована наведеними вище словами Долорес - у творі вона з'являється 82 рази. На цьому тлі ширші, зокрема прізвищеві номінації є сигналами особливих, незвичних ситуацій, як ми в тому пересвідчилися [пор. 46, с.95]. Так само сигналами особливих ситуацій, але вже зовсім іншого плану, є іменування, вужчі за формулу **дон Жуан**, тобто ужиток імені без титульного слова **дон**. Імення **Жуан** звучить у драмі лише 4 рази. Двічі так називає цього легковажного серцеїда Долорес і двічі - Анна. Можливо, в цій пропорції теж відбилась відзначувана нами тяга Лесі Українки до строгої ономастичної симетрії. У Долорес це іменування з'являється у хвилину найвищої напруги перед добровільною розлукою зі зрадливим нареченим: "Зректися маю я всього, **Жуане**, / і навіть - мрій і спогадів про вас!"; "О **Жуане**, / кажіть мені, кажіть слова кохання!" [1, т.6, с.118, с.119]. У Анни ж імення **Жуан** з'являється наприкінці драми, сигналізуючи про те, що вона вже дивиться на нього як на свою власність, як на компонент своїх диявольських планів: "Доволі вже порожніх слів, **Жуане!**"; "**Жуане**, гляньте! от сей білий плащ, / одежа командорська!" [1, т.6, с.159, с.160]. І в усіх чотирьох випадках ужитку такого ймення воно стоїть у найінтимнішому з відмінків - у кличному. Це, звісно, не зумовлює використання саме даної антропоформули, пор. кличний відмінок зі словом **дон** у тих же устах - Долорес: "**Дон Жуане**, / тут є тайник під церквою, сховайтесь"; Анна "**Дон Жуане**, / я не боюся вас" [1, т.6, с.84, с.106]. Але однією з умов ужитку цієї інтимної

антропоформули є пряме звертання - кличний відмінок.

В ініціальному списку "Діячі" першу позицію займає "Командор дон Гонзаго де Мендоза" [1, т.6, с.71]. У цьому іменуванні дон-Жуанового антипода є одна формальна прикмета старовини. Титульне слово **дон** за сучасними іспанськими антропонімічними нормами може поєднуватись виключно з іменем і не може - з прізвищем чи поєднанням імені з прізвищем. Так само й батька Анни, що фігурує в тому ж спискові як **дон Пабло де Альварес**, нині можна було б назвати тільки **дон Пабло** або ж **сеньйор де Альварес** чи **сеньйор Пабло де Альварес** [пор. 184, с. 142]. Однак у старовину ужиток титульного слова **дон** був вільнішим. У комедії Тірсо де Моліна, написаній у 1616 р., командор і батько донї Анни, забитий дон Хуаном, іменується "Дон Гонсало де Ульоа" [210, с.148].

У тексті драми заголовчий персонаж іменується переважно апеллятивом - **командор**. Це позначення, як то усталилося в письменниці, послідовно пишеться з малої літери. Написання **Командор**, з великої літери, запровадили для зручності в своїх студіях дослідники Лесиної творчості. Командор займає дуже високий щабель суспільної ієрархії: за словами донни Анни, "вище є тільки трон!" [1, т.6, с. 127]. Тому пояснення в примітках до драми "Командор - одне з вищих звань у чернечо-лицарських орденах епохи середньовіччя" [1, т.6, с.401] є недостатнім. Ліпше в коментарях до драми Мольєра: "Командор - головний воєначальник лицарського ордену"[132, с.451].

Взагалі, **командор** - неодмінний персонаж практично всіх художніх творів про дон Жуана. Це він - сюжетно необхідний **камінний гість** чи, як то запровадила Леся Українка (можливо, спираючись і на етимологію слова **дон**), **камінний господар**. Із 48 випадків номінації, цього персонажа в драмі Лесі Українки 26 раз він названий за своїм званням - титулом **командор**. Решта його номінацій слугують маркерами ситуацій, чимось відмінних від звичної. Сім разів він фігурує в драмі з найменням **дон Гонзаго**, що вживається тільки жінками (Анна, її мати та Долорес) і виражає особисте знайомство з відтінком пошани. При цьому Долорес уживає цю форму тільки за відсутності самого командора, а Анна також і в розмові з ним самим, пор.: 1) Долорес: "Ти ж любиш нареченого свого?" - Анна: "Хіба того не вартий **дон Гонзаго**?" [1, т.6, с.72]; 2) "**Дон Гонзаго**, / ви хочете зовсім не мати вад" [1, т.6, с.92].



Але ставши дружиною командора, Анна в драмі не вжила такої номінації жодного разу. Один раз вона називає свого чоловіка по імені без слова **дон**, але то ознака не інтимності, а переляку, поєднаного з негативною експресією: "Се похода **Гонзага! Утікайте!**" - скрикує вона дон Жуанові [1, т.6, с.135]. Та дон Жуан не втікає, а залишається і вбиває командора в поєдинку. Перед тим він холодно називає свого супротивника на прізвище: "Я тут, **сеньйоре де Мендоза**" [1, т.6, с.135]. Невдовзі цю номінацію повторила й донна Анна: "скажу, що ви хотіли / мене збездістити, зрадницьки вбивши / **сеньйора де Мендоза**" [1, т.6, с.136].

Цікаво, що в наведених прикладах частка **де** ніби забезпечує антропонім **Мендоза** від відмінювання, а ймення **Гонзаго**, позбавлене лексеми **дон**, вільно відмінюється. Пор. аналогічну ситуацію з іменуванням донни Анни, коли вона вже стала дружиною командора: "А в Мадриді / одвідали **сеньйору де Мендоза?**" [1, т.6, с.120]. Ужиток же цього прізвища в множині для позначення всього роду вже дозволяє його відмінювати - і без частки **де**, і з цією часткою: "ручить за те не тільки честь **Мендозів**, / а й ордену мого почесний прапор" [1, т.6, с.126]; "Ви тепер належите до дому **де Мендозів**" [1, т.6, с.124].

Командор навіває й уособлює камінні асоціації протягом усієї драми. Навколо нього все стає кам'яним: "тут **повітря кам'яне**" (Маріквіта), "Розбий **камінну одіж!**", "**камінне щастя**", "я конаю під **камінним** гнітом!" (дон Жуан). П.Одарченко, нагадуючи слова М.Євшана, що Леся Українка мала "дар мислення символами", зазначає: "У своїй драмі про Дон-Жуана [автор пише це ім'я саме так - Т.К.] Леся Українка широко застосувала слово-символ "камінний", що розростається в образ-символ, що глибше розкриває провідну ідею драми [пор. 161, с.23]. Камінь - символ деспотичної влади, неволі, символ потворного холодного егоїзму" [144, с.130].

Камінь - найприйнятніший образ для командора. Анна-наречена говорить йому: "Ходімо, дон Гонзаго! Я полину, / як біла хвиля, у хибкий танець, / а ви спокійно станете, мов **камінь**" [1, т.6, с.111]. Анна-удова мислить уже не так: "Потрібен **камінь**, / коли хто хоче будувати міцно / своє життя і щастя" [1, т.6, с.143]. Я.Розумний слушно зауважив: "Перемагає, отже, не "серце", а "камінність", як драматургова метафора реальності" [173, с.25]. І камінність виявляється заразною - від командора вона перекинулася на Анну, а від неї - на дон Жуана, який спочатку кидає

Анні: "Я бачу, / ви справді **камінь**, без душі, без серця" [1, т.6, с.142], а потім у задумі говорить: "То се я мав би спадок одібрати/ після господаря твердині сеї?.. / Як чудно... лицар волі - переймає / до рук своїх **тяжкий таран камінний**" [1, т.6, с.159]. І як закономірно у фіналі "лицар волі" каменіє, "поражений смертельним остовпінням", коли до нього "**важкою камінною походом**" наблизилась і поклала правицю на його серце постать командора - **Камінний господар** - дон Камінь! Можна твердити, що Леся Українка створила неперевершений образ **камінного командора, камінної дони Анни, камінного дон Жуана**. Вони усі в полоні "камінності" в усіх її метаморфозах, і ця ж "камінність" врешті решт їх розчавить.

Завжди безмірно самокритично, Леся Українка писала О.Кобилянській: "Командор, се я таки тямлю, вийшов занадто схематичним - се більше символ, ніж жива людина, а то, безперечно, є вада, тільки ж коли порівняти з тим, як обходилися з сею поважною особою інші автори, то все ж, може, я була уважніша до нього і принаймні дала йому якесь логічне поведіння і справжнє *raison d'être* в драмі" [1, т.12, с.462]. Зрештою, то правда, що командор "більше символ, ніж жива людина". Але який могутній символ! І в усій своїй символічності людина дуже жива [пор. 85, с.27]. Навіть у камінній подобі... Не випадково Леся Українка писала в тому ж листі, як наполегливо вона працювала над драмою, "щоб сконцентрувати її стиль, наче якусь сильну есенцію, зробити його лаконічним, як написи на базальті, увільнити його від ліричної млявості та розволікlostі..., уняти сюжет в короткі енергічні риси, дати йому щось "камінного". Я не люблю багато мережання та візерунків на статуях, а ся драма повинна була нагадувати скульптурну групу - такий був мій замір" [1, т.12, с.461].

А найчастіше - більше ніж дон Жуан і командор, разом узяті - в драмі називається **донна Анна**. Її імення - ніби основний наповнювач ономастичного простору драми, на фоні якого вирізьбляються інші антропоніми - позначення не тільки Анни, а й усіх узагалі персонажів. Анна - така ж аристократка, як і всі інші головні герої драми, тобто вона **донна**, однак Леся Українка обрала основним іменем форму **Анна**, без титульного слова [пор. 157, с.32]. Ця форма вживається в драмі 92 рази - як у мові персонажів, так і в ремарках. Тільки вона також слугує технічним позначенням мовних партій героїні (ці технічні позначення, зрозуміло, у названу кількість ужитків не включені), тоді як мовні партії, приміром, "лицаря волі" позначаються іменем з титулом: "Дон Жуан". Форму ж

**донна Анна** ужито лише 42 рази, удвічі менше.

У ремарках частіше трапляється форма **Анна**, хоч наявне й ім'я **донна Анна**, ужиток якого вносить відтінок офіційності чи урочистості. Пор.: "**Донна Анна** йде в першій парі з дон Жуаном", "**Донна Анна** і дон Жуан лишаються самі", але "Дуенья йде за нею, оглянувшись кілька раз цікаво на **Анну** і дон Жуана", "**Анна** кидається межі дон Жуаном і командором" [1, т.6, с.99, с.156, с.146, с.162]. Подруга Анни Долорес називає її тільки **Анна**, без титульного слова, а офіційно-камінний командор - тільки **донна Анна**. Дон Жуан же у перших діях драми користується антропологічною формулою **донна Анна**, а потім дуже швидко і легко переходить на форму **Анна**, хоч залежно від ситуації і психологічного стану може вжити й форму **донна Анна**, пор.: "**Анно**, / я так нікого не любив, як вас!", але "провадьте вашу мову, **донно Анно**" [1, т.6, с.142, с.154].

Для акцентуації звертання форма **Анна** може повторюватись - Долорес: "**Анно! Анно!** / Ти не збагнеш сих заздрощів ніколи!" [1, т.6, с.78], дон Жуан: "Ох **Анно, Анно**, де ж ті ваші горді/ колишні мрії?", "Ох, **Анно, Анно!** / Мені здається, я вже трачу розум!.." [1, т.6, с.133, с.141]. Молоді паничі, вдаючись до такого повтору, вживають, зрозуміло, й титульне слово: "О **донно Анно! донно Анно**, просим, / з'явіть нам ласку!" [1, т.6, с.96]. Фонетична структура імені Анна робить такий повтор милозвучним (нагадаємо подібну алітерацію, якою починається один з найвідоміших віршів П.Тичини: "О панно Інно, панно Інно!"), і тому письменниця залюбки до нього вдається. Жодне інше ім'я у драмі таких повторів не знає.

Двічі **Анна** названа в драмі за новим своїм прізвищем **сеньйора де Мендоза** (відповідні тексти вище вже наводились). Прізвище це до Анни не пасує, і тому така номінація героїні вживається дуже рідко - у випадках крайньої ситуативної необхідності: коли дон Жуан розпитує у Долорес, своєї нареченої, про Анну, намагаючись зробити це якомога байдужішим тоном, і коли **донна Консепсьйон** хоче виявити свою єхидність.

Подруги та мати можуть називати донну Анну також зменшувальною формою **Аніта**, з використанням найпродуктивнішого іспанського демінутивного суфікса **-іт-** [184, с.139] і завжди тільки в кличному відмінкові, тобто при звертанні. З дев'яти ужитків цієї форми шість належить Долорес: "Ні, моя **Аніто**, / то камінь видавив із

серця сльози..." [1, т.6, с.74], пор. у мові матері, донни Мерседес: "**Аніто**, схаменись! Ти ж хоч подякуй!" [1, т.6, с.92].

Анна двічі вживає таку зменшувальну форму стосовно Долорес. Але яка величезна відмінність між щирою, відвертою Долорес та хитрою, підступною Анною. Форму з виразом ніжності, дружньої близькості вона вживає не для того, щоб адресувати ці почуття Долорес, а для того, щоб цими почуттями ніби до Долорес замаскувати свою зацікавленість дон Жуаном. Ось обидва ці випадки ужитку демінутивної форми **Долоріта** - Командор: "Хто?" - Анна: "Наречений **Долоріти**". - Командор: "Хто ж він такий?" - Анна: "Се поки що секрет. / Та він сьогодні буде в нас на балі" [1, т.6, с.88-89]; Командор: "Донно Анно, / скажіть мені того сеньйора ймення". - Анна: "Той лицар - наречений **Долоріти**. / Інакше він не сміє називатись". - Дон Жуан: "У мене єсть імення - дон Жуан. / Се ймення всій Іспанії відоме!" [1, т.6, с.109]. Зазначимо принагідно, що утворення **Долоріта** дещо порушує іспанську антропонімічну норму, за якою особові імена з фінальним -s долучають його до суфіксального деривата. Тобто ім'я Dolores з суфіксом -it- має в іспанській мові вигляд Doloresitos [184, с.139] чи бодай, з українською морфологічною адаптацією, **Долоресіта**. Втім, форма **Долоріта** компактніша й добре зберігає іспанський колорит.

У своїх попередніх творах іноземної тематики Леся Українка зрідка вживала українізовані демінутивні форми жіночих імен: **Белочка**, **Ренаточка**, **Люціллонька** тощо. Цей прийом творення пестливих форм не забутий і в "Камінному господарі". Так Анна назвала дівчинку, яка супроводжує поважну грандесу донну Консепсьйон і є настільки епізодичним персонажем, що навіть не вказується у спискові "Діячі". У ремарках і в технічному позначенні єдиної в драмі її репліки ("Добрідень, донно Анно!") вона номінується просто **дівчинка** [1, т.6, с. 145-146]. Видається, що ця дівчинка з'явилась тільки для того, щоб привітатися, одержати у відповідь демінутив і зникнути. Бо Анна відповідає на привітання: "Добрідень, донно Консепсьйон! Добрідень, / **Розіночко**..." [1, т.6, с.146]. Але Анна цим демінутивом, як і формою **Долоріта**, просто прикривається, маскуючи, своє збентеження. Між привітанням дівчинки й відповіддю Анни стоїть уїдлива фраза донни Консепсьйон: "Сеньйора молитесь, не заважай". А донна ця все бачить і все розуміє: Анна на кладовищі в час неочікуваної зустрічі не молилася, а вислуховувала освідчення дон Жуана. Зробивши

свою справу, донна Консепсьйон гукає: "**Розіно**, подожди!", кидає Анні: "Моя пошана!" і "ледве киває" дон Жуанові.

У цьому епізоді, в усіх ужитках демінутивних форм виразно видно, як уважно, вдумливо ставилася письменниця до підбору антропонімів та їх форм, які точні, блискучі онімічні розв'язання знаходила. Добре видно і те, яка велика функціональна вага покладається на власні назви. Зараховуючи "Камінного господаря" Лесі Українки до геніальних творів, слід і побудову ономастичного простору цієї драми визнати геніальною.

Втім, сама Леся Українка в усьому сумнівалася, а особливі її сумніви концентрувалися навколо образу Долорес. **Донна** (або донья, дона) **Анна** - донька (Тірсо де Моліна, Моцарт і, відповідно, Гофман, що орієнтувався на оперу [44]) чи дружина (О.С.Пушкін) командора, яку спокушає дон Жуан, забивши командора, - традиційне для цього сюжету ймення і більш-менш усталена фігура [пор. 221, с. 119]. Навіть Бернард Шоу, геть перевернувши цей сюжет (п'єса "Людина й надлюдина"), зберіг ім'я, уже в англійській подобі - **Енн** Уайтфілд. Образ і, відповідно, ім'я **Долорес** запровадила в цей сюжет Леся Українка.

Є.Савельєва з цього приводу зазначає: "Зберігаючи без істотних змін сюжетну канву легенди і залишивши її узвичаєних традицією героїв - Дон-Жуана, донну Анну, Командора, поетеса сміливо вводить в їх коло новий образ - нареченої Дон-Жуана - Долорес... Вона [Долорес - Т.К.] намагається врятувати Дон-Жуана від перетворення його на Камінного господаря. Це, за авторським задумом, єдиний позитивний образ драми. Подібного до нього немає в усій світовій літературі про Дон-Жуана" [174, с.244].

Сутність Долорес найліпше схарактеризувала сама письменниця у великому листі до О.Кобилянської від 3 травня 1913 р.: "я навіть якийсь час вагалася, хто має бути справжньою героїнею драми - вона чи донна Анна, і дала перевагу Анні не з симпатії (Долорес ближча моїй душі), а з почуття правди, бо так буває в житті, що такі, як Долорес, мусять входити в тінь перед Аннами і стають жертвами - властиво, не Дон-Жуанів, а власної своєї надлюдської екзальтації. Се тип мучениці прирощеної, що все мусить гинути розп'ята на хресті, хоч би мала сама себе на той хрест прибити, коли бракує для того катівських рук" [1, т. 12, с.462]. І далі: "там, де Анна могла б уже бути щасливою, Долорес ще б таки не знайшла свого святого Грааля, а се тому, що над нею

ніщо "камінне" не має влади, і всі ті усталені форми життя, яким нарешті таки покорилась горда Анна саме тоді, як їй здавалось, що вона опанувала своєю долею, ті форми не покорили б ніжноупертої вдачі Долорес, бо, отже, вона і в монастир пішла не так, як всі, не для рятунку власної душі, а для пожертвування нею. Вона і заручилась без надії на заміжжя, знов не так, як всі. Отже, усталені форми для неї тільки якісь містичні формули, що мають виражати, власне, невиразимі ні в яких формах почуття, але те, що в тих формах є "камінного", пригнітаючого, позбавляючого волі, не може мати влади над її вільною душею" [1, т.12, с.462].

Письменниця й ім'я підбирала до цієї сутності образу. Є.Савельєва відзначає: "Завжди сумною бачимо ми і Долорес, саме ім'я якої в перекладі з іспанської мови означає "печальна", "журлива" [174, с.245-246]. Додамо, що це іспанське ім'я не просто узято від прикметника, а вилучено з фрази *María de los Dolores* "скорботна Богоматір" [194, с.494; 169, с.71]. Ім'я є епітетом Діви Марії, що видається істотним для розуміння цього образу і задуму Лесі Українки.

Добираючи ім'я, письменниця консультувалась з А.Ю.Кримським: "Але ось Вам трагікомічна рисочка: світові теми беру, а АВС не знаю: як треба казати по-іспанськи *Dolóres* чи *Dolorés* (іспанське жіноче ймення)" [1, т.12, с.397]. Письменниця знала, бо поставила правильну форму *Dolóres* на перше місце, але сумнівалась. Запитання засвідчує її високу сумлінність у доборі матеріалу, у розв'язанні найдрібніших деталей. А тут сумніватись було чого. Могутній вплив французької мови з її постійним фінальним наголосом давався взнаки і в цьому випадку. Адже нині, як правило, прізвище славнозвісного художника наголошують по-французьки **Пікассó**, хоч це - іспанець **Па́бло Піка́ссо**. У нас уже твердо встановився на французький лад наголос **Карме́н**, але це іспанське жіноче ім'я насправді, в Іспанії, має наголос на першому складі - **Ка́рмен** [40, с.152]. І ймення **Долорес** теж нерідко вживалося протягом усього ХХ ст. з помилковим наголосом *Dolorés*, хоч тут він, на щастя, не закріпився.

Цьому сприяла, серед іншого, і драма Лесі Українки, де ймення це акцентується правильно: "Кому ж таки не треба мрій, **Долорес?**", "Кажу ж вам, як **Долорес** наречений", "**Долорес?**! Ви? і знов у сій печері...", "О ні! **Долорес** волі не ламала!" [1, т.6, с.80, с.110, с.114, с.156]. Долорес - аристократка, що видно хоч би з того, що вона - наречена дон Жуана, як не як, а високородного гранда. Але вона, називаючись цим своїм

іменем 41 раз, ні разу не одержала при ньому титульного слова **донна**. Щоправда, вона іменується тільки в ремарках та в мовленні Анни й дон Жуана. Якби її хоч раз зволив назвати командор, він обов'язково сказав би **донна Долорес**. Проте пор. таке поєднання в ремарці: "Донна Анна і Долорес" [1, т.6, с.71].

Попри всі особливості Долорес, названі Лесею Українкою в листі до Ольги Кобилянської, їй притаманна також деяка таємничість. Для окреслення цього образу органічно потрібна певна надокресленість, недомовленість. Це досягається, серед іншого, і недокресленістю антропонімічною. Як вона в драмі підкреслено не іменується **донною**, так, на відміну від дон Жуана, командора й донни Анни (її дівоче прізвище - **де Альварес**), не називається за прізвищем. Власне, окрім імені Долорес, вона ще двічі номінується **Долорітою**, про що вже йшлося вище, а також, на балу у батьків Анни, карнавальним іменем "**Чорне доміно**" - відповідно до своєї маски. Це імення, звісно, посилює таємничість образу, тим паче що за ходом дії не одразу відкривається, що йдеться про Долорес: "Маска "**Чорне доміно**" лишається в дворику", "**Чорне доміно**" трохи виступає з кушів", "Дон Жуан... завважає... "**Чорне доміно**" [1, т.6, с.94, с.95, с.99]. І лише при останньому восьмому вжитку наймення "**Чорне доміно**" (завжди - в ремарках) - "З тіні виринає "**Чорне доміно**" і хапає дон Жуана за руку" (бо той хоче проткнути командора шпагою) - ця особа заговорила голосом Долорес (але з технічним позначенням репліки: "**Чорне доміно**"): "Немає честі нападати ззаду!" [1, т.6, с.110]. Як бачимо, антропонімічне оснащення даного персонажа, як і всіх, розглянутих вище, точно, індивідуально, неповторно окреслює цей персонаж, значно сприяючи його характеристиці і його розкриттю.

Уся інша антропонімія драми (а антропоніми становлять лев'ячу частку власних імен, ужитих у цьому творі) виразно поділяється на три групи, які становлять антропонімічний супровід дон Жуана, командора і донни Анни. Долорес ніякого антропонімічного супроводу не має, що теж зайвий раз характеризує цю героїню в потрібному для змалювання її образу напрямку.

Супровід дон Жуана - **Сганарель** і **донна Соль**. Для номінації слуги і вірного, хоч і надто гострого на язик супутника дон Жуана письменниця мала багатющий вибір. Якщо не рахувати "Дон Жуана" Дж.Байрона, який далеко відійшов від традиційного сюжету і за яким із трьох слуг-супутників дон Жуана двоє, Педро та "Баттіста, він ж

Тіта" (остання форма - гіпокористика від імені **Баттіста**), потопилися при корабельній аварії, а третього, **дона Педрілло** (це останнє ім'я - теж **Педро**, але із зменшувальним суфіксом **-ілло**: Байрон іронічно урівноважує високий початок -дон! - та знижений фінал антропоніма; маємо щось на взірць **пан Петрусь**), з'їли ті, що врятувалися на баркасі після загибелі корабля [13, с.280, с.271, с.285-286], то на вибір мається три ймення: 1) **Каталінон** (Тірсо де Моліна), 2) **Лепорелло** (Моцарт і за ним Гофман та Пушкін), 3) **Сганарель** (Мольєр). Леся Українка обрала ім'я, запроваджене у дон-жуанівський сюжет Мольєром, який, у свою чергу, узяв його з популярних фарсових сюжетів народного театру [132, с.450] і використав не в одній, а в кількох своїх комедіях.

Слуга є слуга, і місце його в драмі Лесі Українки теж службове. Востаннє прощаючись з Долорес, дон Жуан досить-таки нахабно й дуже несправедливо сказав про неї Сганарелю: "То **тінь моя** пішла, / зовсім не доля" [1, т.6, с.123]. А ось Сганарель - то справді його тінь, і в прямому, і в переносному сенсі. Тінь колоритна, дотепна і настільки ж полохлива, наскільки відважний її господар. Тінь, яка відтіняє, переважно шляхом контрасту. Ім'я його в драмі виступає у єдиній, безваріантній формі **Сганарель**, уживаючись 10 раз - переважно в ремарках, а двічі - в мові дон Жуана: "Ти вийди, **Сганарелю**", "Ей, **Сганарелю**, / набрався ти тут заячого духу!" [1, т.6, с.114, с.149].

Інша річ - **донна Соль**. Це, як і Сганарель, персонаж дещо комедійний - одна із жертв дон Жуана, спокушених ним. Але ця "жертва" вже полює за дон Жуаном, а не навпаки. Початок зображеного в драмі епізоду Сганарель описує так: "Хіба ми не для неї / пригналися в Севілью?" [1, т.6, с.90]. Але дон Жуан уже познайомився з Анною, а тому - ні, не для. З кладовища дія перекидається на бал, де й відбувається зустріч - Маскасоняшник: "Ти знаєш! Не вдавай! Я - донна Соль!" - Дон Жуан: "Пробачте. В соняшнику справді трудно / впізнати сонце". - Донна Соль: "Ти смієшся з мене? / Тобі ще мало глуму?" - Дон Жуан: "Де? Якого?" - Донна Соль: "Я тільки що була на кладовищі" [1, т.6, с.99-100].

У наведеному обміні репліками-ударами фраза дон Жуана "В соняшнику справді трудно впізнати сонце" потребує антропонімічного коментаря. Для її розуміння треба як мінімум знати, що сонце по-іспанськи називається sol. Отже, донна Соль - донна Сонце. Але й цього мало. Якраз у **соняшнику** впізнати сонце



зовсім не трудно - і за його формою, і за коренем слова. Але Леся Українка побудувала цю фразу як засекречений жарт, як гру слів у іспанській мові, яку передано вже в "перекладі" на українську мову з утратою певних нюансів. Такий собі "жарт для себе". Річ у тім, що **соняшник** по-іспанськи girasol, але це слово має й інше, метафоричне значення "підлабузник". Тобто фраза дон Жуана одержує сенс: "У підлабузникові справді трудно впізнати сонце (= колишню донну Соль)".

Персональний супровід командора невеликий. Власне, його рід, його свояки аж надто численні, що видно і з того, що Анна постійно мусить бути у "напівжалобі", -"Ви тепер / належите до дому де Мендозів, / тож вам годиться шанувати пам'ять / всіх свояків" [1, т.6, с.124], - і з числа гостей на учті в Анни. Але антропонімічно позначені в драмі тільки **донна Консепсьйон** та її співбесідниця на учті "молодша пані" **донна Клара**. Остання настільки епізодична, що не фігурує в спискові "Діячі", промовляє лише дві репліки і взагалі потрібна в драмі тільки для того, щоб вислухати донну Консепсьйон: "Донно Кларо! / я знаю те, що знаю..." [1, т.6, с.151].

Саме ж **донна Консепсьйон** виступає в драмі як доглядачка норм поведінки, такий собі командор у спідниці, що замість шпаги коле плітками. Імення її - не випадкове, будучи взірцем промовляючих. Це імення - українська транскрипція іспанського, а точніше - французького слова conception, що сходить до лат. conceptio, і звучить по-українськи **концепція**. Ця донна, з якою ми в попередньому викладі вже не раз зустрічалися, є жіночою подобою, втіленням **концепції камінності**, так яскраво вираженої в образі командора.

У колі інтересів командора ще один антропонімічно позначений персонаж - згаданий тільки раз церковний діяч **фра Іньйо** - "найнудніший в світі проповідник", як його назвала Анна. Але "королева злюбила ті казання", тому, за словами командора, "Ми завтра маємо піти до церкви", бо "казати казань має фра Іньйо" [1, т.6, с.125]. **Іньйо** - поширене іспанське ім'я [40, с.152], а титульне слово **фра** - стандартне для латинізованої католицької церкви скорочення лат. frater "брат". Пишучи про раннє християнство, Леся Українка іменує церковних діячів **брат Ізоген** ("Адвокат Мартіан"), **брат Теофіл** ("Руфін і Прісцілла"). Для періоду ж після розколу християнства на Західну та Східну церкву письменниця вживає - щодо Західної церкви - формулу **фра** (а не брат) **Іньйо**. Пильна увага до всіх ономастичних

деталей супроводжує драматургічну творчість авторки.

В антропонімічній "групі підтримки" донни Анни - імення її батька, матері та покоївки.

**Дон Пабло де Альварес** - так іменується батько Анни тільки в списку "Діячі". Відчувається якийсь антропонімічний перегук з "Каменным гостем" О.С.Пушкіна. У нього командор іменується **Дон Альвар де Сольва**, пор.: "Мы были бедны, **Дон Альвар** богат"; "Донна Анна / **Де Сольва!** Как! супруга командора / Убитого... не помню кем?" [168, с.472, с.454]. Прізвище **Альварес**, ісп. Alvarez, є патронімічним утворенням з суфіксом -ес від особового імені Альваро, ісп. Alvaro (у О.С.Пушкіна - **Альвар**), і означає "син Альваро" [184, с.140]. А прізвище командора, яке стало й прізвищем Анни, скоротившись на один кінцевий склад, перейшло до іншого персонажа - донни Соль.

Повне ім'я батька Анни, з більш доречним у цій антропоформулі титульним словом, ужито в описовій ремарці: "в оселі сеньйора **Пабло де Альварес**" [1, т.6, с.90], до речі - без відмінювання, а без титульних слів - у мові Анни: "у мого батька **Пабло де Альварес**" [1, т.6, с.85]. Там, де докладність інформації менш істотна, вживається тільки ім'я з титулом: "**Дон Пабло** і донна Мерседес, батько й мати Анни, розмовляють з командором" [1, т.6, с.90]. Зокрема така антропоформула вживається в бесіді добрих знайомих: "А що, **дон Пабло?** вже тепер нарешті / покличе вас король до свого двору, - / такого зятя тесть..." [1, т.6, с.94]. Жінка, зрозуміло, іменує чоловіка і без титульного слова: "**Пабло**, / нам слід піти нагору гості бавить" [1, т.6, с.91]. Доречно варіюючи антропоформули, Леся Українка завжди обирає ту, яка найбільше пасує до ситуації.

Мати Анни - тільки **донна Мерседес** (див. вище, так само у списку "Діячі"), бо прізвище і так ясне, або ж, у пліткуванні гостей поза очі, і без належного їй титульного слова: "О, вже ж **Мерседес** на рахунки бистра, / лиш на гостинність повільніша трохи..." [1, т.6, с.93].

Ім'я покоївки Анни **Маріквіта**, мабуть, слухніше було б писати, **Марікіта**, якщо спиратись на вихідне Mariquita [пор. 40, с.149, с.150]. Але надто вже спокуслива була асоціація з **квіткою**, щоб від неї відмовитись. Тим паче, що вся дія Маріквіти в драмі обертається навколо "квіток з гранати" ("квітки з гранати, то знак жаги") - "китиці

червоного гранатового цвіту": "Слуга імення не сказав, лиш мовив, / квітки ті даючи: "Се донні Анні / від мавра вірного" [1, т.6, с.130]. Це - відповідь на нервові запитання Анни: "**Маріквіта**, / я мушу знать, від кого ся образа!" [1, т.6, с.130].

А слідом за "образою" заліз у відкрите Маріквітою вікно і сам **мавр вірний** - дон Жуан. Антропонімічна перифраза [82, с. 109-110] **мавр вірний**, пор. це: "Я! ваш лицар! / Ваш **вірний мавр**!" [1, т.6, с.132] породжена все тим же балом-маскарадом у батьків Анни, який збагатив ономастичний простір драми найменнями "Чорне доміно" (Долорес) та "Маска-соняшник" (донна Соль). На тому балі дон Жуан був у мавританському костюмі і співав пісню з рефреном "Лихо моє, Анно!", "Щастя моє Анно!", лукаво пояснивши незадоволеному командорові: "так вимагає мавританський стиль" [1, т.6, с.96].

Оце, власне, вся персонажна антропонімія "Камінного господаря". А жодна історична особа в драмі не згадується - не виникло такої потреби у героїв твору. Верховного ж правителя, у даному випадку короля Іспанії, Леся Українка за своєю звичкою (що сприяє художньому узагальненню) називає тільки апелюючи - на відміну, приміром, від Тірсо де Моліна, який вказує точно: Альфонс XI.

Втім, донна Анна один раз називає не історичну, а літературну особу - героїню французьких лицарських романів XII-XIII ст. **Ізольду**: "Була б я мов **Ізольда** в тім романі, / та шкода, я до того не в настрої" - каже вона командорові. Можливо, інтелект донни Анни тут дещо завищений, і роману того вона не читала. Це Леся Українка читала: у липні 1912 р., практично паралельно з "Камінним господарем", вона написала поему "Ізольда Білорука" [103, с.363]. Але тут не просто збіг у часі. У Лесі Українки немає зайвих деталей. Згадка Ізольди певним чином моделює майбуття Анни. Адже злотокоша Ізольда, дружина Корнуельського короля Марка, покохала його племінника Трістана, лицаря Круглого столу короля Артура і втекла з ним [у примітках до драми: 1, т.6, с.402; також 169, с.111].

Між іншим, друга героїня драми, благородна й чиста Долорес, яка напевне читала про Ізольду, згадує ще один онімічний компонент того ж сюжету - чаша **Грааль**, яку наполегливо шукали лицарі Круглого столу: "Кохання в мене в серці, наче кров / у **чаші таємній святого Граля**. / Я наречена, і ніхто не може / мене сплямити, навіть дон Жуан" [1, т.6, с.79]. Зазначимо, що, згадуючи цю чашу і в цитованому

вище листі до О.Кобилянської, Леся Українка, здається, підтверджує, що образ Ізольди асоціювався у неї не з Долорес, як уважає Є.Савельєва [174, с.246-247], а саме з Анною: "там, де Анна могла б уже бути щасливою, Долорес ще б таки не знайшла свого святого Грааля". Зрештою, слід уточнити що у згаданій поемі Лесі Українки "Ізольда Білорука" фігурують дві Ізольди - Білорука і Златокоса [1, т.2, с.97-104]. І можна помітити певний психологічний перегук Ізольди Білорукої з Долорес, а Ізольди Златокосої - з Анною.

Окрім антропонімів (і хрематоніма **Грааль**) драма включає до свого ономастичного простору ще тільки шість топонімів. Ця невеличка група власних назв в основному виконує суто локалізаційну, адресну функцію. Але цією функцією топоніми обмежуються тільки в ремарках: "Кладовище в **Севільї**", "Кладовище в **Мадриді**" [1, т.6, с.71, с.137]. У мовленні персонажів до локалізації додаються більш або менш відчутні конотативні нюанси. Ті ж **Севілья** та **Мадрид** увіходять до виразної опозиції: **Севілья** - щось своє, рідне і веселе, а **Мадрид** - щось чуже, велике і бундючне й зовсім невеселе. Пор. особливо виразно: 1) Маріквіта (у Мадриді): "Тепер на вулиці зовсім безлюдно. / Тут не **Севілья**! Ох, тепер в **Севільї** / дзвенять - бринять всі вулиці від співів" [1, т.6, с.131]; 2) дон Жуан: "Не йде тобі **Мадрид** сей на користь". - Станарель: "А вам **Мадрид** нічого не завадив?" [1, т.6, с.149]. Окреслено й опозицію **Севілья** (місто на півдні Іспанії) - **Кастілія** (область центральної Іспанії, куди входить і м.Мадрид), пор. слова командора: 1) "Чи се такий в **Севільї** звичай?"; 2) "В нас в **Кастільї**/ не звичай нареченим бути вдвох" [1, т.6, с.97, с.91].

До речі, написання **Кастілья**, прийняте Лесею Українкою, точно відповідає вимові ісп. Castilla, тоді як тепер уживаємо традиційну, неточну форму **Кастілія**. Натомість у назві південного морського порту в Іспанії письменниця уживає застарілу нині традиційну форму передачі **Кадікс**: "Коли б, не випускаючи з обіймів, / її помчати просто на коня, / та й до **Кадікса**!" [1, т.6, с.105]. Ісп. Cadiz звучить **Кадіс** [40, с.151], і так нині й пишеться. Традиційно, як то здавна прийнято в Україні, передається і один раз згадана назва країни, де відбувається дія, - **Іспанія** [1, т.6, с.109]. Правильна передача ісп. España - **Еспанья** нині застосовується лише в орфографії української діаспори, але це написання не має шансів перебороти традицію і стати загальноживаним. Всупереч поетичній традиції річка **Гвадалквівір**, куди Анна хоче

викинути перстень Долорес, що його носить дон Жуан, не оточується ніяким романтичним ореолом. Просто Севілья, де відбувається дія, стоїть на Гвадалквівірі: "В Гвадалквівір я хочу їх закинуть, / як будемо переїздити міст"[1, т.6, с.108].

Онімні барви значною мірою обумовлюють ту витончену словесну гру, яку так віртуозно демонструє поетеса в мовних партіях персонажів "Камінного господаря", у ремарках, іноді виражаючи іменем те, що без імені можна висловити лише великим текстом. Оними помітно впливають на текст, що їх супроводить, і конотації ці настільки важливі, що можна говорити про превалюючу роль онімної лексики у контекстуальній розгортці. Вони - немов своєрідний пік, що фокусує в собі найтонші й найбільш промовисті нюанси. В свою чергу кожен онім драми, знаходячись на піці смислового і змістового поля у тексті, повинен в усіх найменших нюансах бути узгоджений з ним, з усіма його параметрами.

Людмила Полушкіна написала: "Драма "Камінний господар" належить до найзначніших, наймайстерніших творінь поетичного генія Лесі Українки. Тут з особливим блиском явили себе творча невичерпність авторки, смілива полемічність, глибина образних узагальнень. Створивши свою драму про Дон-Жуана, Леся Українка - в чесному поєдинку з славетними митцями, її попередниками - виборола собі безумовне право на високості всесвітньої слави"[164, с.3; пор. 98, с.8]. До наймайстерніших творінь поетеси належить і вмонтована в драму її ономастична палітра.

**2.2.5. "Орфееве чудо" (1913).** Після "Камінного господаря" поетеса знову звертається до часів античності - пише невелику легенду "Орфееве чудо", датовану 2.ІІ. 1913 р. і "побудовану за законами драми" [213, с.102], хоч і вміщену упорядниками 12-томника в томі 2 "Поєми". Річ у тім, що легенда входить як друга частина до циклу "Триптих", де перша частина "Що дасть нам силу" має підзаголовок "Апокриф", а третя, "Про велета" - "Казка", друга ж частина - "Орфееве чудо" і за формою і за змістом - драматична сцена з дійовими особами - поіменованими і безіменними.

Легенда "Орфееве чудо" базується на двох давньогрецьких міфах - про славнозвісного співця **Орфея** і двох братів-близнят Амфіона і Зета, що збудували мур навколо Фів. Леся Українка "об'єднує ряд давніх мотивів міфів, а саме чарівний вплив

музики Орфея і міф про Амфіона і Зета, модернізуючи їх, створює свій авторський міф" [213, с.102]. Ці троє головних персонажів твору - герої, герої у прямому, найдавнішому сенсі цього слова, тобто діти богів і смертних. **Амфіон і Зет** - то діти Зевса і Атіопи, фіванської царівни, що, змужнівши, стали владарювати у Фівах і оточили це місто мурами, причому на лірі грав Амріон, а каміння, зачароване його грою, саме складалося в мури [190, с.31]. Орфей же, що в легенді Лесі Українки виконує роль Амфіона, має божественне походження з обох боків - він син Аполлона (чи фракійського річкового бога і царя Еагра) та музи Калліопи; за античними легендами Орфей мурів не будував, але приборкував своєю музикою і розбурхане море, і володарів царства мертвих [127, т.2, с.262-263].

Як герої, ці три персонажі наділені іменами (і чарівними силами) і тим протиставлені безіменним простим смертним, які реагують на гру цівниці, "що інакше зветься свиріль або флейта Пана" [1, т.6, с.116], виходять з нетрів і "сторожко наближаються до міста" [1, т.6, с.117]. У технічних позначеннях своїх реплік вони номінуються: **Перший чоловік** (у наступних репліках - **Перший**), **Другий**, **Третій**, **Четвертий**, **П'ятий**, **Шостий**. Ось така поіменованість героїв та безіменність, проста пронумерованість не-героїв є головним принципом побудови ономастичного простору твору. Звернемо увагу на те, що й тут проявилась тяга письменниці до ономастичної симетрії: поіменованих персонажів - троє, а безіменних - шість, рівно удвічі більше. Ця цифра виявляється достатньою для створення відчуття маси. Легенда взагалі більше ніяких власних назв не містить, окрім згадки двох богів, що мають відношення до музики: 1) "Ну й грає ж! Певне, син він **Аполлона!** / Такий митець - і був у нас як раб... / Чи то ж пробачать нам боги за теє?" [1, т.2, с. 120]; 2) "В тернях лежить покинута кітара, / на лірі струни зсохлись від невжитку, / цівниця, дар від бога **Пана**, вмовкла" [1, т.2, с.109]. Навіть місто, назву якого вказує міф, у творі не іменується. Просто "будується нове місто, подібне до руїни своїми недокінченими безверхими хатами" [1, т.2, с.109].

Герої будують, бо вони - герої: "А тут потрібна сила героїчна, / от і прийшлося будувать нам трьом" [1, т.2, с.114]. А не-герої "розбіглись, / як вівці по шурках незаходимих, / покинули нас трьох тут будувати / для їх твердиню" [1, т.2, с.113]. Це - слова Орфея, який теж будує, працює "клевцем і долотом" і сам дивується, "що руки сі, скривавлені від праці, / колись могли перебирати струни, / що зашкарублі пальці

обіймали / колись так ніжно чарівну сопілку... / Ні, певне, то тоді був не Орфей, / або тепер я привластив без права / собі чуже імення" [ 1, т.2, с. 109-110].

А виявилось, що треба було не будувати утрьох, а - надихнути [пор. 105, с.3]. Коли знесилений, майже конаючий Орфей усе ж підніс до уст свою забуту цівницю, сталося чудо, Орфееве чудо: "Мелодія Орфея перетворює юрбу в людей, і вони будують камінний мур для охорони міста від ворогів" [213, с.104; 116, с.185]. Показати силу мистецтва - ось для чого Леся Українка з'єднала до купи два міфи і взагалі для чого написала цю легенду-чудо.

Прозора структура ономастичного простору легенди "Орфееве чудо" дозволяє з належною чіткістю з'ясувати граматичну функцію вжитих у ній онімів. Таке з'ясування більше слугує не власне ономастичному аналізу саме даного твору, а розумінню ужитку онімів взагалі у драматичних творах Лесі Українки, зокрема з розмежуванням ужитку в ремарках та мові персонажів.

Імена трьох героїв легенди вживаються в творі, без урахунку технічних позначень мовних партій, 43 рази, з них 30 у ремарках і тільки 13 у мові персонажів. У ремарках панує називний відмінок (14 ужитків), далі йде родовий (9 ужитків), орудний (3 вжитки), давальний та знахідний (по 2 вжитки). У мові ж персонажів однаково розподіляються називний та кличний відмінки (по 6 ужитків), до яких долучається ще один ужиток імені Орфея в родовому відмінку. Пор. у мові персонажів: 1) "Адже **Орфей** сказав - **Орфей** же мудрий, - / якщо болить, то значить, що живе"; "дида я не жду від того співу, / бо я не **Зет**, щоб вірити в казки" [1, т.2, с.112, с.113]; 2) "Давно вже ти, **Орфею**, нам не грав"; "замошуй, **Амфіоне**, тую дірку - / вона ж найнебезпечніша!.."; "Давай-бо, **Зете**, каменя!" [1, т.2, с.109, с.116].

Можна було б і спрогнозувати, що в ремарках кличного відмінка не буде, що там пануватиме називний. А ось те, що в мові персонажів кличний відмінок не поступається називному [87, с.15], що антропонімія ремарок значно багатша на відмінки, ніж антропонімія мови персонажів, навряд чи можна віднести до тривіальних істин [пор. 84, с.28]. Тут маємо особливості драматургічного мовлення Лесі Українки, які заслуговують на ширше, спеціальне, окреме вивчення і розгорнуту інтерпретацію, передусім інтерпретацію стилістичну.

**2.2.6. "Оргія" (1913).** 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, заволодіти 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" (див. 2.1.1). Тим самим він фактично перефразував слова Б.Якубського про "Оргію", що мали під собою значно більше ґрунту: "Подолана Еллада є Україна, її гнобитель і тому ворог - царська Росія" [цит. за 144, с.178]. Розглядаючи "Оргію", М.Кудрявцев дуже слушно відзначає: "політичні алюзії в античній темі є сміливо одвертими, порушуючи сучасні наболілі питання про долю поневоленого й зрусифікованого... рідного народу" [111, с.101]. Дійсно, "історія стародавньої... Греції була лише тим благодатним матеріалом, на основі якого Леся Українка дала художньо-узагальнену картину життя власної уярмленої вітчизни" [там же, с.101; 179, с.152]. Пор. хоч би таке - Хілон: "Ну, все ж тепер латинське..." - Антей: "...Як? Я, і ти, і наша рідна мова / латинськими вже стали?" [1, т.6, с.167]; "Кого ми на собі / з безодні варватства на гору несли? / Чи ж не лягли ми каменем нарижним / до мавзолею нашим переможцям?" [1, т.6, с.190].

Боротьба за збереження національної самобутності, національної ментальності проходить через усю драматичну поему, і тут одверті українські алюзії - на кожному кроці. З ономастичного погляду показовою є опозиція варіативних назв **Еллада - Греція** (алюзія: **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 викупить з неволі / малу дитину **еллінського роду**"; "відколи безславна / сама **Еллада** - **елліни** повинні / жадобу 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**" [1, т.6, с.170, с.188, с.191, с.193]; 2) Меценат: "Пам'ятай



же, / що Рим ходив у **Грецію** до школи"; "Якби так Рим на **Грецію** розсердивсь / і відштовхнув, та закричала б "гину!"; прокуратор: "А **Греція** в своїй преславній школі / навчила Рим лиш бабських теревенів" [1, т.6, с.202, с.204, с.202]; похідні, теж у мові римлян: прокуратор: "гартованої міцно мови, / єдиної, всесвітньої, як наша, / не мали **греки** зроду" (як ця думка перегукується з шовіністичними оцінками української мови); "Оце ж і плід від **грецької** науки" і навіть так: "У **гречуків** отих усі герої" [1, т.6, с.202, с.203, с.201].

У цю опозицію вплітається 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 співців скуповує наш **Рим!** / Зовсім уже пішла в старці **Еллада**"; Неріса: "Тепер в **Елладі** той лиш має славу, / кого похвалить **Рим**" [1, т.6, с.195, с.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**" [1, т.6, с.215].

Взагалі, хоч дія твору відбувається в **Корінфі**, найуживанішим топонімом тут є **Рим** [пор. 139, с.4]. Цей ономастичний прийом дозволяє показати, як Рим фізично чавить, асимілює еллінську духовність. Назви **Еллада** разом з **Грецією** з'являються тільки 17 раз, а **Рим** - 23. **Корінф**, хоч він є місцем дії, згадується тільки 12 раз, причому називається і **Корінфська затока** і навіть породжена уявою префекта **Корінфська республіка**: "Наш Меценат відомий філеллен, - / коли б іще не відділив од Риму / **Корінфської республіки!**" [1, т.6, с.203]. **Корінф**, власне, не є в творі таким облігаторним онімом, як назви **Еллада**, **Греція**, **Рим**. Це місто "було підказане під час подорожі поетеси до Єгипту через Чорне, Середземне, Егейське моря, коли вона особливо пройнялася хвилюванням за долю Еллади, яка в той час вела визвольну боротьбу проти турків" [111, с.101]. Дія з тим же успіхом могла відбутися і в іншому визначному грецькому місті.

Інші топоніми твору не відіграють, окрім **Танагри** (див. нижче), такої вагомості ролі і, зумовлюючись тематикою драматичної поеми, мають мистецьке скерування. Це

столиця і головний мистецький центр **Афіни**, це і гори, де живуть боги. Префект самозадоволено заявляє, що тепер навіть боги мають співати панегірики "генієві Риму. / **Парнас, Олімп** і всі святії гори / тепер і його імперію дістались" [1, т.6, с.209].

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-опозиції, 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 якомсь, / а Евфрозіні то немає й стрічки" [1, т.6, с.169-170].

Але провідна антропонімічна опозиція твору **Антей - Меценат**. Вона має й генетичну, кореневу узасадненість. Про **Мецената** прямо сказано у вступному переліку "Діячі", що це "багатий, значний римлянин, нащадок відомого **Мецената**" [1, т.6, с.163], а у вступній ремарці до другої дії уточнено, що це нащадок "того славетного **Мецената**, що жив за Августа" [1, т.6, с.199]. Отой славетній Гай Цільній Меценат (помер 8 р. до н.е.) матеріально підтримував митців, зокрема поетів Вергілія та Горация, скеровуючи їх на прославлення Августа [189, с.353]. Його ім'я стало загальною назвою багатого покровителя мистецтв, і митці в Україні, як і в усьому світі, досі шукають (рідше - знаходять) меценатів.

А про родовід **Антея** нічого не сказано. Меценат пояснює своїм колегам - префектові й прокураторові: "Антей не раб, а вільний громадянин /.../. В Коринфі / його родину здавна поважають, / колись якісь герої з неї вийшли" [1, т.6, с.201]. Але ж Леся Українка добре знала міфологічного Антея, сина Посейдона і Геї, тобто землі, наймогутнішого з гігантів. І не випадково дала своєму головному героєві це ім'я, навіть натякнувши на зв'язок ("якісь герої з неї вийшли"). Геракл задушив Антея,

відірвавши його від землі. А поки Антей торкався землі, він був нездоланим. Лесин Антей від землі рідної Еллади не відривався і задушив себе сам - струною з Меценатової ліри. Аналогія - повна. У словнику за редакцією А.О.Білецького добре сказано: "Образ А[нтея] є символом наснаги й сили, що їх дає людині зв'язок з рідною землею, з рідним народом" [190, с.33]. А Ліна Костенко пишучи про "Оргію", означила її головного героя так: "співець з безсмертним і символічним іменем Антей" [104, с.45].

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 **Мецената**" [1, т.6, с.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" [1, т.6, с. 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 **Мецената**", обуренню Антея немає меж: "Ти? Ти вступиш / у хор панегірістів? В тую зграю / запроданців, злочинців проти хисту?" [1, т.6, с.168]. А скульпторові Федону, що теж подався до Мецената, Антей кидає: "Іди служи своєму **Меценату**, / забудь краси великі заповіти" [1, т.6, с.191].

Антей і Меценат - провідні, знакові фігури драматичної поеми: "В тобі, **Антею**, / уся надія наша"; "і тільки тим богам живеться добре, / що мають гідність римських громадян / або принаймні ласку **Мецената** / всесвітнього, а той є геній Риму" [1, т.6, с.173, с.209]. Імена для цих фігур письменниця відібрала теж знакові і підкреслено відомі [пор. 17, с.23-24]. У листі до О.Кобилянської від 3 квітня 1913 р. Леся Українка про "Оргію" писала, що вона "все докінчує, та ніяк не докінчить одної речі, початої ще дома літом. Хоч і докінчить [...], то тямить добре, що то не буде таке, як наприклад, "Лісова пісня" або "Камінний господар" [...], бо хтось не горить тепер так, як горів над тими двома драмами. Розуміється, "цілком спокійно" і тепер хтось не пише, але так горіти, як торік горів, не годен" [1, т.12, с.456]. Розуміти ці слова треба з урахунком Лесиної делікатності й скромності. І горіла, бо таки швидко згоріла - "Оргія" є останньою завершеною драмою письменниці, - і вийшло "таке", бо геніальне. А як глибоко проникала в сутність речей, то видно з ономастики твору - настільки інформативної й експресивної, настільки тонко дібраної й ужитої, що вона стала одним з головних виразників

концепції "Оргії". Імена **Антея** та **Меценат** - яскраві тому докази.

Знаковим у творі є й ім'я жінки Антея, викупленої ним колишньої рабині **Неріси**. Ім'я **Неріса** теж має міфологічне коріння, походячи від гр. Νηρεΐς, стягнено Νηρηΐς "нереїда". Нереїди - то морські німфи, доньки морського бога Нерея. Їх грецька назва й породила жіноче ім'я - лат. Nereis і Nerine, італ. Nerina, рос. Нерина [194, с.513]. Найближчим до обраної Лесею Українкою форми є англ. ім'я Nerissa, ужите, до речі, У.Шекспіром у комедії "Венеціанський купець" [169, с.152]. Зв'язок **Неріси** з "Оргії" з нереїдами можна вбачати в тому, що нереїди (як і Неріса) відзначалися надзвичайною вродою [190, с.148]. Ім'я характеризує зовнішність.

Внутрішню ж сутність Неріси розкривають два її додаткові імення, використані у творі - **Терпсіхора** і **мавпочка з Танагри**. Нерісі притаманний артистизм, вона талановита танцівниця. Антей говорить Нерісі: "Наш Федон / вже ж вирізьбив на взір твій **Терпсіхору**" [1, т.6, с.182]. Терпсіхора - муза танцю, і її ім'я увесь час переплітається з ім'ям Неріси, аж до їх ототожнення. Пор.: Антей: "Ти продав Нерісу?!" - Федон: "Ні, статую богині **Терпсіхори**" [1, т.6, с.186]. А Меценат, дивлячись на Нерісу, у захваті вигукує: "Ви подивіться, друзі! / Се ж тая мармурова **Терпсіхора**, / що я купив учора від Федона!" І далі; "Що ж, ти й танцювати вмієш?" - Неріса: "Не знаю..." - Меценат: "Як не знаєш? **Терпсіхора** / не знає, що вона богиня танцю?" [1, т.6, с.212]. За словами О.Д.Турган, "Мотив земного втілення Терпсіхори проходить через усю драму" [213, с.142].

І водночас: "ти зробив людиною мене, / "маленьку **мавпочку з Танагри**", - каже Неріса Антесві. Той реагує експресивно: "Я не люблю, як ти таке говориш, / і прозвища того я не терплю, / що прикладали ті римляни грубі / до еллінської ніжної дитинки" [1, т.6, с.181]. Але все ж, як слушно зазначила О.Д.Турган, "Перехід до людини від "мавпочки" так і не відбувся" [213, с. 142]. Концепт "мавпячої" специфіки **Танагри** теж проходить через усю драму. Неріса говорить так: "Либонь, жива Неріса переважить / камінну Терпсіхору в Мецената, / як протанцює перед ним: сьогодні / танець **Танагри!**"; "Хоч я не танцівниця, / та потанцюю, як в **Танагрі** звичай"[1, т.6, с.196, с.215]. А це Меценат: "Такі ніжки бувають лиш в **Танагрі**" [1, т.6, с.211]. **Танагра**, місто в південно-східній Беотії [189, с.562], славилося гарними жінками і мистецтвом танцю [пор. 213, с.141]. Сам ойконім пов'язаний з гр. ταναός "довгий", пор. ταναύλους

"довгоногий, струнконогий", що, можливо, якимось вплинуло на репутацію міста. Але це місто не славалося "зграєю запродавців, злочинців проти хисту". А ось Нерісу у ту зграю потягло: слави захотіла. Антей щиро любив Нерісу. Саме у звертанні Антея до жінки письменниця використала ту форму українізованої демінутивності, яку вона в своїх останніх драмах неукраїнської тематики уживала тільки до одної особи: "Нерісочко!" [1, т.6, с.175]. Але він же її і вбив - зрештою, як Тарас Бульба свого зрадника-сина.

Решта антропонімів твору має меншу художню навантаженість, але - не меншу художню привабливість. Для двох талановитих відступників, **Хілона** і **Федона**, Леся Українка використала римовані імена: обоє рябоє. Вони сприймаються як імена-пароніми [пор. 149, с.258-268]. Такий прийом застосований і в "Кассандрі". При цьому взято імена історичних осіб: Хілон належав до "сімох мудреців" VI ст. до н.е. [51, с.1775], а Федон - то грецький філософ V ст. до н.е., ім'я якого використав Платон [189, с.600]. При цьому персонажі зі своїми протонімами ніяк не пов'язані. Обране для сестри і однодумця Антея ім'я **Евфрозіна** досі функціонує як українське жіноче ім'я у формі **Єфросинія**, розмовне **Пріська** [187, с. 139]. Ім'я це - міфологічне: так звали одну з трьох харит, грецьких богинь вроди й родючості [190, с.94, с.209]. Походить воно від гр. εὐφροσύνη "радість, веселість" [51, т.1, с.714]. Для Антея вона **Антігона** і **Ніке**. Перша, згадувана в драмі як персонаж трагедії Софокла "Антігона", є міфологічною фігурою, донькою Едіпа, що віддала життя заради брата Полініка [189, с.36], а друга - богиня перемоги. Антей мовить Евфрозіні: "Бо ти сама у мене **Антігона**!"; "ти одна мені даєш тріумфи, / бо ти для мене **Ніке**!"; "Се **Ніке** увінчала/ свого поета. А коли й **харіта** / йому додасть гранату чи троянду, / він буде обдарований усім, / чого дозволено бажати смертним" [1, т.6, с.172, с.174]. Остання репліка засвідчує, що ім'я сестри у Антея чітко асоціюється з іменем харіти.

З міфології взято імена ще двох персонажів драми. Це **Герміона**, мати Антея, **Евтім**, раб Мецената, що не названий у списку "Діячі", хоч згадується в творі частіше за Герміону (7 раз, Герміона - тільки тричі). Міфологічна **Герміона** - донька Єлени та Менелая, а **Евтім** - герой, що подолав жорстоке страховисько [190, с.68, с.93]. Обидва імені досі живуть в українському іменнику - у формах **Єрміонія** та **Євтим**. Останнє широко знане в українізованій формі **Юхим** [187, с.262, с.110].

Зв'язки усіх цих антропонімів, з одного боку, з міфологічною давниною, а з другого - з українською сучасністю надає онімічному забезпеченню драми особливої добротності: і екзотика є, і щось рідне крізь неї просвічує. Такими були онімічні пріоритети Лесі Українки. Усі імення персонажів "Оргії" однолексемні, як то й притаманно було античній Елладі. Лише один раз у ситуації самоназивання, відповідаючи на запитання "Хто там?" Хілон уживає дволексемну антропоформулу: "Се я, **Хілон Алкмеонід**" [1, т.6, с.163]. **Алкмеоніди** - це афінський рід, заснований Алкмеоном, що вважався нащадком Нестора, наймудрішого учасника Троянської війни [51, т.1, с.82].

Уся "Оргія" пронизана античною, конкретно-грецькою міфологією, яка, опосередковано відбиваючись в іменах персонажів, широко представлена тут і в прямому своєму сенсі [пор. 10, с.19]. Грецькі божества та герої стають у драматичній поемі символами Батьківщини, національними святинями. Особливо це проявилось у виголошеній Антеєм філіппіці, скерованій проти Федона: "Іди служи своєму Меценату, / забудь краси великі заповіти, / забудь немертний образ **Прометея**, / борця проти богів, забудь і муки / **Лаокоона**, страдника за правду, / не згадує героїні **Антігони**, / ні месниці **Електри**. Викинь з думки / Елладу, що, мов **Андромеда** скута, / покинута потворі на поталу, / з нудьгою жде **Персея** - оборонця. / Ти не **Персей**, бо ти закам'янів / перед обличчям римської **Медузи**" [1, т.6, с.191]. У різних місцях "Оргії" називаються **Персефона**, **Афродіта**, **Діоніс** і особливо **Аполлон**. Характерну думку висловила Евфрозіна: "Аполлон один / з усіх богів не розлюбив Еллади, / і є ще їй надія на життя. / А поки Аполлон є на Парнасі, / то й музи будуть з ним" [1, т.6, с.173]. Цю думку продовжив Антей на тій трагічній оргії у Мецената. Коли префект гордовито заявив, що "більше в цілїм краї / гетерій не було, нема й не буде" (фактично це парафраз Валуєвського циркуляру про українську мову), Антей спокійно відповів: "Ти помиляєшся, ще є одна". І пояснив: "На Парнасі. **Дев'ять і один** / там сходяться на оргії таємні". Префект тут же перекутив і, показова річ, постарався підмінити еллінські позначення **Аполлон** і **музи** римськими: "Ті "дев'ять і один" - **Феб** і **Камени** - / зовсім то не гетерія таємна, / а хор панегірістів" [1, т.6, с.208]. **Камени** дійсно стали римськими відповідниками грецьким **музам** [190, с.119]. Але для Аполлона римська міфологія ніякої заміни не знайшла, довелося префектові, щоб не ужити ім'я **Аполлон**, використати його епітет **Феб**,

грецьке ж слово Φοῖβος "сяючий" [51, т.2, с.1740]. Еллінсько-римська онімічна опозиція, простежувана, як ми пересвідчилися, у всій драматичній поемі, завершилась у цьому епізоді аж ніяк не фанфарною, але переконливою перемогою еллінських першоджерел над усією римською культурою. Водночас поетеса виразно вказує й на українські паралелі.

### 2.3. Короткі висновки

Драматична творчість Лесі Українки 1907-1913 рр., яку ми, зважаючи на проблему свого дослідження, визначили як період перемоги онімічних номінацій, не була, з точки зору використання власних назв, однорідною. Скоріше навпаки, це був період інтенсивної динаміки, надзвичайно швидкого зростання інтересу авторки до власних назв, пізнання та майстерного використання їх виразових спроможностей. Ліна Костенко назвала свою дуже змістовну статтю про драматургію Лесі Українки "Поет, що ішов сходами гігантів". Ці сходи гігантів були у всьому - і в побудові ономастичного простору теж. У статті є разючі слова: "Вона писала в трьох вимірах - у вимірі сучасних їй проблем, у глибину їх історичних аналогій і в перспективу їх проєкцій на майбутнє. Як це було можливо - то вже четвертий вимір. Вимір її геніальності" [104, с.54].

Ось ці виміри - усі чотири - все виразніше викристалізовувалися 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 "Орґії" 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 онімічного екзотизму, характерна ще для епохи онімічної 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** ("Орґія") 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 уростається експресивне наповнення онімів.

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

Ніяк не порушуючи дуже вагомого в усіх її драматичних творах хронотопічного навантаження власних назв, Леся Українка так добирає онімію, що близькі духом, симпатичні їй персонажі одержують наймення, які й досі живуть в українській антропонімії. Це особливо помітно у драмах "Руфін і Прісцилла" та "Оргія". Такий прийом ономастично узасаднює "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 статі і, як правило, тільки один раз, демінутивні форми української словотвірної моделі: **Ренаточка, Розіночка** та ін. Кількаразово, але теж стосовно лише одного персонажа, такі форми вжито в драматичних поемах "У пущі" й "Адвокат Мартіан". У цьому напрямку працюють також імпліцитні, але виразно відчутні онімічні перегуки типу **Троя - Україна** ("Кассандра"), **Еллада - Україна** ("Оргія").

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



широкому використанні теонімії та міфонімії. І християнська та (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 опoетизувала античну - як і українську - міфологію і зробила її вагомим засобом поетичного мовлення, що згодом став практично неодмінним компонентом поетичної мови. У Т.Г.Шевченка маємо лише початки цього процесу, який реалізувався в творчості Лесі Українки.

## ВИСНОВКИ

Свою нехіть до тогочасної вітчизняної драматургії Леся Українка спочатку поширила і на ономастику. Одразу після "Блакитної троянди", у якій драматургічне новаторство поетеси тільки-но зароджувалось і на якій печать тогочасної драматургічної традиції (передусім у формах побудови) була ще виразно відчутною, Леся Українка фактично відмовляється від ужитку власних назв. У "Прощанні" їх немає зовсім, якщо не рахувати "топоніма" **Н.** та "антропоніма" **куколка з льону**. Поетеса продовжує віддавати перевагу апелятивним, а не онімичним номінаціям і в наступних драматичних творах. Від цього діалогу у роботі письменниці з власними назвами починається період онімійної ощадності. Вона запроваджує онімію до своїх драматичних творів дуже економно, рідко - лише там, де без власної назви обійтися просто неможливо. Місце дії вимагає для свого окреслення топонімів - і вони вживаються, але в мінімальних кількостях. А діячі, персонажі позначаються, як правило, апелятивно - за родом занять (**співець, рибалка**), віком та статтю (**хлопець, дівчина, чоловік, жінка, дитина**), соціальним статусом (**лицар, принцеса, неофітраб**) тощо. Ці позначення авторка послідовно, підкреслено пише з малої літери, вважаючи їх таки загальними назвами, а не власними. Дослідники, заступаючи в своїх працях малу літеру великою (героя "Осінньої казки" позначають не **лицар**, а **Лицар** і т.д.), роблять це для індивідуалізації, конкретизації, але волю письменниці порушують. Інша річ, що всі апелятивні позначення за законами організації художнього твору стають контекстуальними онімами, тобто фактично набувають функцій власних назв.

Але поступово Леся Українка логікою творчості переходить і до повноправних, узуальних онімів. У драматичних поемах "Вавілонський полон" та "На руїнах", що мають тільки по одному головному героєві, герой цей - і тільки він - одержує власне ім'я: **Елезар** у першому творі і **Тірца** у другому. Така антропонімічна мінімалізація майстерно обігрується, а самі імена ретельно добираються. Біблійні **Елезар** (а не, приміром, **Лазар**), **Тірца**, як і **Міріам** (а не **Марія**) з "Одержимої" і відповідають місцю й часові, і містять значну конотацію небуденності, і виділяють головного героя з-поміж

усіх інших, і дають йому яскраву, хоч і виражену непрямо - бо фонетично - характеристику.

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

Цей висновок привів у 1907 р. до перемоги онімійних номінацій у драматичних творах Лесі Українки. Починаючи від "Кассандри", в усіх наступних драмах поетеса використовує власні назви широко й різнобічно. Ономастичний простір кожного твору ретельно відпрацьовується, будується таким чином, щоб кожна назва була яскраво індивідуалізованою і водночас добре пасувала до інших, увіходила в онімійний ансамбль твору і тим самим працювала на весь цей твір, ставала виразником і теми твору, і концепції письменниці.

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

добре обміркована і не є випадковою. У цьому, зрештою, ми пересвідчилися у розгляді онімії всіх її драматичних творів.

Саме гармонія, глибока і багатопланова узгодженість компонентів ономастичного простору кожного твору поміж собою, а всієї онімії - з художнім цілим, становить найприкметнішу рису власних назв у творах Лесі Українки. Індивідуально-авторська специфіка цієї невимовної гармонії - у її значній глибині і певній прихованості. Онімічна гармонія твору включає вишуканість, витонченість добору власних назв та їх форм, пор. хоч би **донна Анна** і просто **Долорес** (без титульного слова **донна**) у "Камінному господарі", фонетичне вираження пов'язаності (як **Гелена** і **Гелен** у "Кассандрі") і, навпаки, опозитивності назв, пор. протиставлення **Антей** і **Меценат** у "Оргії" (в одному імені ініціальне **ант-**, у другому - ті ж звуки з перестановкою і в кінці слова: **-нат**). Тобто добираються такі історично вмотивовані оніми (у Лесі Українки немає вигаданих власних назв), які увіходять у міцно пов'язані сполуки. У творах рідко трапляється спеціальне обговорення, зіставлення назв, як зіставляються українська форма імені **Ганнуся** та російська **Аннушка** в "Боярині". Але таке імпліцитне зіставлення, що має на меті маркування розмаїтих збігів та розбіжностей, застосовується в широких масштабах, пронизуючи зокрема всю "Лісову пісню", всю "Оргію".

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

Унікаючи на початках своєї драматичної діяльності власних назв, Леся Українка розробила систему досконалого, довершеного використання апелятивних номінацій, пор. **служебка** (а не **служниця** чи як інакше) в "Осінній казці",

розрізнення головних персонажів у "Трьох хвиликах" **Жірондист** і **Монтаньяр** (з великої літери) та позначення партійної приналежності **жірондист** і **монтаньяр** (з малої літери). Цю систему вона не полишила і після перемоги онімічних номінацій у її драматичних творах, пор. **префект** і **прокуратор** навіть в останній завершій драмі "Оргія". Відсутність поіменованості на фоні суцільної (чи бодай панівної) онімічної номінації стає дійовим художнім засобом. У "Лісовій пісні" всі персонажі наділені власними назвами (**Лукаш**, дядько **Лев**) чи назвами, що набувають статусу власних у межах твору (**Мавка**, **Русалка**), а Лукашева мати - просто мати, без власного ймення: своєю поведінкою вона його не заслуговує. Леся Українка зовсім не вживає найменш верховних правителів тих країн і часів, де відбувається дія (наприклад, не називає імен римських цезарів, лише в "Оргії" згадується **Август** для вказівки на минуле, а правлячий цезар і тут не іменується), ніколи не іменує владик церкви - єпископів, що є персонажами чи згадуваними особами в кількох творах ("В катакомбах", "Руфін і Прісцилла", "Адвокат Мартіан"). Цей прийом сприяє узагальненню твору - знову ж таки працює на художнє ціле. Заступившись онімами, апелятивні номінації відійшли в тінь, але не були вилучені письменницею з арсеналу її виразових засобів.

Будучи надійним засобом хронотопії, власні назви в драматичних творах Лесі Українки виконують і інші важливі функції. Вони, як правило, характеризують своїх носіїв, але ця характеристика не лежить на поверхні, а ховається в фонетичній структурі (**Елезар**, **Тірца**), етимології (**Анциллодея**, **Айрон**, **Мартіан**, **Долорес**), добре вираженому й доречному екзотизмі (**Руфін**, **Прісцилла**, **Міріам**), перегуках з українським ономастиконом (**Фортунат**, **Евфрозіна**), у культурно-історичному фоні імені (**Кассандра**, **Антей**), у самих його формах включення в ономастичний простір твору. Власні назви, ужиті в драматичних творах поетеси, виповнюють експресією, що переважно досягається адгерентно, відповідним лексичним оточенням, і рідше - інгерентно, формою самого оніма (**дон Жуан - Жуан - Антоніо-Жуан-Луїс-Уртадо - маркіз Теноріо** та ін.). У цьому випадку можуть уживатись і демінутивні суфікси - як притаманні мові зображуваної країни (**Аніта**, **Долоріта**), так і українські, що раритетно з'являються в п'яти драмах неукраїнської локалізації (**Ренаточка**, **Нерісочка**) і значно ширше - в "Боярині" та "Лісовій пісні". Оніми часто

переосмислюються, набувають переносного значення, стаючи засобами образного мовлення.

Загалом ономастика драматичних творів Лесі Українки - то вимріяна поетесою твердая криця, яка надійно слугує побудові вишуканого, високоінтелектуального, геніального цілого.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. - К.: Наук.думка, 1975-1979. - Т.1-12.
2. Українка Леся. Бояриня. Драматична поема. - К.: Молодь, 1991.- 94 с.
3. Українка Леся. "І ти колись боролась, мов Ізраель" // Вежа.- 1996. - №3. - С.7-8.
- \* \* \*
4. Аврахов Г.Г. Леся Українка : Семінарії. - К.: Вища школа, 1971.- 303 с.
5. Агеєва В. Митець і пуця // Слово і час. - 1999. - №8. - С.11-18.
6. Антоненко Н. За духа нації: Леся Українка, життя і творчість. - Краків, 1941. - 55с.
7. Аркушин Г. Варіанти імені, жартівливі прізвиська, псевдоніми та криптоніми Лесі Українки // Дивослово. - 1995. - №- 2. - С. 15-16.
8. Бабишкін О."На полі крові" // Леся Українка. Публікації. Статті. Дослідження. - К.: Вид-во АН УРСР, 1960. - Т. 3. - С.138-160.
9. Бабишкін О. Драматургія Лесі Українки.- К.: Держвидав образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1963. - 405 с.
10. Бабишкін О. Мистецький світ Лесі Українки // Українська мова і література в школі. - 1966. - №1. - С. 15-24.
11. Бабій Ф. Про назву твору "Лісова пісня" та імена її персонажі // Дивослово. - 1995.- №2.- С. 10-14.
12. Бажан М. Поезія мужності // Фронтний листок / 1943, 1 серпня.
13. Байрон Дж. Г. Паломничество Чайльд-Гарольда. Дон-Жуан // Пер. с англ.-М.: Худ. література, 1972. - 863 с.
14. Баранник Д.Х. Вопросы языка драматического произведения: На материале пьес И.К.Тобилевича, М.Л.Кропивницкого и М.П.Старицкого: Автореф. дис. ....канд. филол. наук.- Днепропетровск, 1956. - 16 с.
15. Белей Л. Функціонально-стилістичні можливості української літературно-художньої антропонімії ХІХ-ХХ ст. - Ужгород, 1995. -119 с.
16. Белей Л.О. Українська літературно-художня антропонімія кінця ХVІІІ-ХХ ст. :

Автореф. дис. ...доктора філол. наук. - Ужгород, 1997. - 48 с.

17. Белей Л. Критерії та принципи номінації в українській літературно-художній антропонімії кінця XVIII-XX ст. // Українська ономастика. - К.: Інститут української мови НАН України, 1998. - С.21-24.

18. Бетко І. Біблія як джерело ідей у творчості Лесі Українки / Проблемний огляд // Слово і час. - 1991. - №3. - С.29-32.

19. Бетко І. Драматична поема "Одержима": Проблема морального максималізму // Дивослово. - 1995. - №2.- С. 19-21.

20. Библиейская энциклопедия. Труд и издание архимандрита Никифора. - М., 1891. - Репринтное изд. - М.: Терра, 1990. - 902 с.

21. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. - Брюссель: Жизнь с Богом, 1973. - 2357 с.

22. Білецький О.І. Трагедія правди // Українка Леся. Твори. - К.: Книгоспілка, 1929.- Т.IV. - С.129-151.

23. Білецький О.І. Від давнини до сучасності. Вибрані твори: В 2 т. - К.: Держлітвидав, 1960. - Т.2. - 455 с.

24. Білецький О.І. Антична драма Лесі Українки ("Кассандра") // О.І.Білецький. Зібр. праць: У 5 т. - К.: Наук. думка, 1965. - Т.2 - С.543 - 564.

25. Білодід І.К. Мова творів Лесі Українки. - К.: Рад. школа, 1956. - Вип. 12 "Курсу історії української літературної мови". - 51с.

26. Білодід І.К. Мова творів Лесі Українки // Курс історії української літературної мови. - К.: Вид-во АН УРСР, 1958. - Т.1. - С.553-592.

27. Боєва Е.В. Антропонімія повістей М.В. Гоголя: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. - Одеса, 1993. - 16 с.

27а. Боєва Е.В. Номінаційне поле у контексті художнього простору оповідань Б.Грінченка // Восточноукраинский лингвистический сборник. - Донецк: Донеччина, 2000.- Вып. 6.- С. 157-164.

28. Бойко М.Ф. Словопоказчик драматичних творів Лесі Українки. - К.: Вид-во АН УРСР, 1961. - 93 с.

29. Бойко М.Ф. Мовні особливості "Лісової пісні" Лесі Українки // Наук. записки



Чернігів. пед. ін-ту. - Чернігів, 1961. - Т. 5, вип. 1. - С. 110-187.

30. Бойко М.Ф. Леся Українка - продовжувач мовних традицій Т.Г. Шевченка // Праці Одеського держ. ун-ту. - Одеса, 1962. - Т. 152, вип. 15. Серія філологічних наук. Мовознавство. - С. 73-82.

31. Бойко Ю. "В дому роботи, в країні неволі" // Бойко Ю. Вибр. пр. - К., 1992. - С.161-172.

32. Борисюк Т. Фольклор і міфологія в "Лісовій пісні" Лесі Українки // Народна творчість та етнографія. - 1991. - №2. - С.31-40.

33. Брюховецька Л. Сповідь неуявленої душі: Етичні проблеми раннього християнства у творах Лесі Українки // Вітчизна. - 1996. - №7-8. - С.116-119.

34. Булавицька М.В., Мороз М.О. Леся Українка: Бібліографічний покажчик. 1884-1970. - К.: Наук. думка, 1972. - 390 с.

35. Венгеров Л.М. "Камінний господар" Лесі Українки / Творчість Лесі Українки // Наук. записки Житомирського пед. ін-ту. - Житомир, 1962.- С.94-136.

36. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. - М.: ГИХЛ, 1959. - 654с.

37. Волинський П.К. Людина і природа. Єдність і суперечності / "Лісова пісня" Лесі Українки // Рад. літ-во. - 1978. - №1. - С.42-55.

38. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. - М.: Наука, 1981.- 138с.

39. Гафуров А. Имя и история: Об именах арабов, персов, таджиков и тюрков. -М.: Наука, 1987. - 221с.

40. Гиляревский Р.С., Старостин Б.А. Иностранные имена и названия в русском тексте. Справочник. - 3-е изд. - М.: Высшая школа, 1985. - 303 с.

41. Гнатюк В. Знадобы до української демонології / Етнографічний збірник. - Львів: Друкарня НТШ, 1912. - Вип. 1-2. - 717 с.

42. Гозенпуд А. Поетичний театр / Драматичні твори Лесі Українки /. - К.: Мистецтво, 1947. - 302 с.

43. Гончар О. Наша Леся // Гончар О. Твори: В 6 т. - К.: Дніпро, 1979. - Т.6. - С.27-38.

44. Гофман Э.Т.А. Небывалый случай, происшедший с неким путешествующим энтузиастом // Э.Т.А. Гофман. Новеллы. - М.: Правда, 1991. - С. 17-30.
45. Гриценко Т.Б. Власні назви як засіб стилетворення в українській історичній прозі другої половини ХХ ст.: На матеріалі романів про Б.Хмельницького: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. - К., 1998. - 17 с.
46. Гриценко Т.Б. Ономастикон художнього тексту як об'єкт цілісного аналізу // Щорічні записки з українського мовознавства. - Одеса, 1999. - Вип. 6. - С.92-99.
47. Грінченко Б.Д. Словарь української мови. - К.: Вид-во АН УРСР, 1958-1959. -Т. 1-4.
48. Грушевський М.С. Пам'яті Лесі Українки // Літ.-наук. вісник. - К., 1913. - Т. 64, кн. 10.- С.10 -18.
49. Гузар З. Драматична поема Лесі Українки "На полі крові" // Леся Українка. Публікації. Статті. Дослідження. - К.: Наук. думка, 1973. - С.93-99.
- 49а. Давидюк В. Позатекстова міфологічна символіка "Лісової пісні" // Дивослово. - 1994. - №2. - С.6 - 9.
50. Дейч А. Драматургія Леси Украинки // Леся Украинка. Драм. произв. - М.: Искусство, 1954. - С.7-16.
51. Дворецкий И.Х. Древнегреческо-русский словарь. - М.: Госиздат ин. и нац. словарей, 1958. - Т. 1-2.
52. Дем'янівська Л. Жанрова специфіка драми Лесі Українки "Руфін і Прісцилла" // Леся Українка. Публікації. Статті. Дослідження. - К.: Наук. думка, 1984. - С.150-158.
53. Денисюк І.О., Міщенко Л.І. Дивоцвіт: Джерела і поетика "Лісової пісні" Лесі Українки // Правдива іскра Прометея. Літературно-критичні статті про Лесю Українку. - К.: Рад.школа, 1989. - С. 147-183.
54. Деркач М.Д. Летопись жизни и творчества Леси Украинки: Автореф. дис. ...канд.филол.наук. - К., 1952. - 16 с.
55. Джоганик Я. Онімична імплікація характеру в творчості Іллі Галайди // Проблеми слов'янської ономастики: Зб.наук.праць. - Ужгород, 1999. - С.37- 42.
56. Дзензелівський Й.О. Лексика демонології у драмі-феєрії Лесі Українки "Лісова пісня" // Леся Українка. Публікації. Статті. Дослідження. - К.: Наук. думка, 1973. - С.155-

57. Драй-Хмара М. Леся Українка. Життя й творчість. - К.: ДВУ, 1926. - 140 с.
58. Драй-Хмара М. Бояриня // Леся Українка. Бояриня. Драматична поема. - К.: Молодь, 1991.- С.3-29.
59. Драч І.Ф. Слово про Лесю // Правда іскра Прометея. Літературно-критичні статті про Лесю Українку. - К.: Рад.школа, 1989. - С.197-205.
60. Дубнов С.М. Учебник еврейской истории для школы и самообразования. -13-е изд. - СПб, 1912. - Ч.1. Древнейшая (библейская) история. - 159 с.
61. Енциклопедія українознавства. Перевидання в Україні. - Львів: НТШ, 1993. - Т. 1 і наст.
62. Этимологический словарь славянских языков. Праславянский лексический фонд / Под ред. О.Н. Трубачева. - М: Наука, 1974 і слід. - Вип. 1 і слід.
63. Етимологічний словник української мови. - К.: Наук.думка, 1982 - 1989. - Т.1-3.
64. Євщан М. Критика. Літературознавство. Естетика. - К.: Основи, 1998. - 658 с.
65. Єфремов С.О. Історія українського письменства. - К.: Феміна, 1995. - 688 с.
66. 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.
67. Жовінська Ш.К. Драматургія Лесі Українки в боротьбі проти реакції: Дис. ...канд.філол.наук. - Одеса, 1956. - 212 с.
68. Журавська І.Ю. Леся Українка і зарубіжні літератури. - К.: Вид-во АН УРСР, 1963.- 231с.
69. Залеська-Онишкевич Л. Справа вибору в Річардовім екзистенціалістичнім шуканні в творі Лесі Українки "У пущі" // Леся Українка. 1871-1971. Збірник праць на 100-річчя поетки. - Філадельфія, 1971. - С. 199-205.
70. Заханевич В.М. Суспільно-політична лексика у драматичних поемах Лесі Українки // Українська мова і література в школі. - 1963. - №6. - С.22-28.
71. Заханевич В.Н. Язык драматических поэм Леси Украинки: Лексика и словообразование: Автореф.дис. ...канд.филол.наук. - К., 1964. - 28 с.
72. Зеров М. Леся Українка // Зеров М.К. Твори: В 2 т. - К.: Дніпро, 1990. -Т.2. - С.359-

400.

73. Зинин С.И. Антропонимический мир Гринландии: Имена собственные в произведениях А.Грина // Восточнославянская ономастика: Исследования и материалы. - М.: Наука, 1979. - С.317-329.

74. Иванова Е.Б. Стилистические функции собственных имен: На материале произведений К.Г. Паустовского: Автореф. дис. ...канд.филол.наук. - Одесса, 1987. - 16 с.

75. Лларіон, митрополит. Дохристиянські вірування українського народу. Історично-релігійна монографія. - К.: Обереги, 1992. - 424 с.

76. Иллюстрированная полная популярная библейская энциклопедия архимандрита Никифора. - М.: Астрель, 2000. - 718 с.

77. Исаенко Л.Н. Своеобразие выражения авторской позиции в драматургии Леси Украинки: Дис. ...канд.филол.наук. - Одесса, 1990. - 195 с.

78. Исаенко Л.М. Проблема національної свідомості у драмі "Бояриня" Лесі Українки // Леся Українка і сучасність: Тези доп. та пов. міжнарод.наук.-теорет.конф. - Одеса:ОДУ, 1993. - С.21-23.

79. Історія української літератури: У 2 т. - К.: Вид-во АН УРСР, 1955. - Т.1. - 726с.

80. Ішук-Пазуняк Н. Леся Українка і європейські літератури: До питання про "Блакитну троянду" // Леся Українка. 1871-1971. Збірник праць на 100-річчя поетки. - Філадельфія, 1971. - С.163-178.

81. Калінін Ю.А., Харьковщенко Е.А. Релігієзнавство. Підручник. - К.: Наук.думка, 1995. - 252 с.

82. Калинин В.М. Ономастическая перифраза как проблема поэтики собственных имен: На материале творчества А.С.Пушкина // Восточноукраинский лингвистический сборник. - Донецк: Донеччина, 1998. - Вып. 4. - С.107-129.

83. Калинин В.М. Поэтика онима. - Донецк: Юго-Восток, 1999. - 408 с.

84. Калінкін В.М. Теоретичні основи поетичної ономастики: Автореф. дис. ...доктора філол.наук. - К., 2000. - 38 с.

85. Карбовська Л.В: Роль казкового начала у драмі Лесі Українки "Камінний господар" // Матеріали вузівської конференції професорсько-викладацького складу за підсумками науково-дослідної роботи: філологічні науки. - Донецьк, 1997. - С.27-29.

86. Карпенко М.В. Русская антропонимика. - Одесса, 1970. - 42 с.
87. Карпенко О.Ю. Прагматична спрямованість власних назв у художньому тексті // Методичні вказівки до спецкурсу. - Одеса, 1998. - 24 с.
88. Карпенко Ю.А. Специфика имени собственного в художественной литературе // *Onomastika*. - 1986. - R. 31. - S. 5-22.
89. Карпенко Ю.О. Питання типології літературної ономастики // Проблеми контрастивної лінгвістики: Тези міжвуз.наук.конф. - Кіровоград, 1993. - С.102-103.
90. Карпенко Ю.О. Слов'янська міфологія і український фольклор // Мова та стиль українського фольклору: Зб.наук.праць. - К.: ІЗМН, 1996. - С.22-23.
91. Карпенко Ю.О. Етюд про Долю // Мовознавство. - 1999. - №4-5.- С.9-14.
92. Карпенко Ю.О. Мова топонімів - мова землі: Онімизація тексту як художній засіб у романі Ліни Костенко "Берестечко" // Історико-літературний журнал. - 2000. - № 5. - С.75-80.
93. Каспрук А.А. Леся Українка. Літературний портрет. - 2-е вид., доп. і випр. - К.: Держлітвидав, 1963. - 114 с.
94. Квітка К. На роковини смерті Лесі Українки // Спогади про Лесю Українку. - К.: Рад.письменник, 1963. - С.220-253.
95. Керста Р.Й. Українська антропонімія XVI ст.: Чоловічі іменування. - К.: Наук.думка, 1984. - 152с.
96. Княжинський А. Творчий шлях Лесі Українки. - Філадельфія, 1961. - 53 с.
97. Козубенко Л.М. Християнські мотиви в драматичному етюді Л.Українки "Йоганна, жінка Хусова" // Леся Українка і сучасність: Тези доп. та пов.міжнарод.наук.-теорет. конф. - Одеса: ОДУ, 1993. - С.26-27.
98. Компанієць О. Леся Українка. - Львів, 1936. - 24 с.
99. Кондратьєва Т.Н. Метаморфозы собственного имени: Опыт словаря. - Казань: Изд-во Казан.ун-та, 1983. - 110 с.
100. Кордун В. Фольклорно-міфологічна образність у структурі "Лісової пісні" Лесі Українки // Народна творчість та етнографія. - 1983. - №3. - С.60-66.
101. Косач-Кривинюк О. Леся Українка: хронологія життя і творчості. - Нью-Йорк, 1970.- 483 с.
102. Костенко А.І. Леся Українка і спогади про неї // Спогади про Лесю Українку. - К.:

- Рад.письменник, 1963. - С.5-45.
103. Костенко А. Леся Українка. Художньо-документальна біографія. - 2-е вид. - К.: Дніпро, 1985.- 393 с.
104. Костенко Л.В. Поет, що ішов сходами гігантів // Леся Українка. Драматичні твори. - К.: Дніпро, 1989. - С.5-58.
105. Костенко Л. Геній в умовах заблокованої культури // Літ. Україна. - 1991. - 26 вересня. - С.3.
106. Костюченко В. Народ у драматургії Лесі Українки // Наукові записки. - К.: Вид-во Київ. ун-ту, 1958. - Т. XVII, вип.2. - С.73-91.
107. Крупеньова Т.І. Компоненти онімного простору драматургії Лесі Українки // Науковий вісник Південноукраїнського держ.пед.ун-ту. - Одеса: ПДПУ, 1999. - Вип. 6-7.- С.21-26.
108. Крупеньова Т.І. Онімія драматичних творів Лесі Українки початку ХХ ст. // Записки з ономастики: Зб. наук. праць. - Одеса, 2000. - Вип. 4. - С.75 - 84.
109. Крупеньова Т.І. Ономастичний простір драматичної поеми Лесі Українки "На полі крові" // Українська пропріальна лексика: Матеріали наукового семінару. - К., 2000. - С.87-91. :
- 109а. Крупеньова Т.І. Топонімія в драматургії Лесі Українки // Записки з українського мовознавства: Зб. наук. праць. - Одеса, 2000. - Вип.9. - С.60-70.
110. Крупеньова Т.І. Ономастичний простір драматичної поеми "Кассандра" Лесі Українки // Восточноукраинский лингвистический сборник. - Донецк: Донеччина, 2000.-Вип.6.-С.180-187.
- 110а. Крупеньова Т.І. Ономастична організація діалогу Лесі Українки "Три хвилини" // Записки з українського мовознавства: Зб. наук. праць. - Одеса, 2000. - Вип.10. - С.104-108.
111. Кудрявцев М. Драма ідей в українській новітній літературі ХХ ст.- Кам'янець-Подільський, 1997. - 270 с.
112. Кудрявцев М. Нерозкаяний бунт: Пошуки свободи без духовності // Слово і час. - 1999. - №8. - С.27-32.
113. Кухаренко В.А. Интерпритация текста. - 2-е изд. - М: Просвещение, 1988. - 191

с.

114. Лисюк Л.П. Стилiстичнi функцiї антропонiмiв у драматичних творах Лесi Українки // Органiзацiя тексту: Граматика i стилiстика. - К.: Наук. думка, 1979. - С.95-101.

115. Лобода В.В., Шевчук С.В. Онимы в драматургическом пространстве А.Чехова и И.Карпенко-Карого (имятворчество и функционирование) // Лiтературна ономастика української та російської мов: взаємодiя, взаємозв'язки: Зб.наук.праць. - К.: НМК ВО, 1992. - С.80-87.

116. Ломонос Є.О. Вивчення творчостi Лесi Українки: Посiбник для вчителя. - К.: Рад. шк., 1987. - 208 с.

117. Лукаш Г.П. Структурно-семантична органiзацiя онiмної лексики художнього твору // Питання сучасної ономастики. VII Всеукраїнська ономастична конференцiя. Статтi та тези. - Днiпропетровськ, 1997. - С.113-114.

118. Лукiнова Т.Б. Етимологiчнi коментарiї до назв мiфiчних iстот у драмi-феєрiї Лесi Українки "Лiсова пiсня" // Мовознавство. - 1992. - №3. - С. 15-23.

119. Магазаник Э.Б. Ономапозитика, или "говорящие имена" в литературе.- Ташкент: Фан, 1978. - 146 с.

120. Мазоха Г.С. Людина i природа в етико-фiлософській концепцiї Лесi Українки: На матерiалi "Лiсовi пiснi" // Леся Українка i сучаснiсть: Тези доп. та пов. мiжнарод. наук.-теорет. конф. - Одеса: ОДУ, 1993. - С.44-46.

121. Марусенко Т.А. Матерiали к словарю украинских географических терминов: Названия рельефов // Полесье. - М.: Наука, 1968. - С.206-255.

122. Масенко Л.Т. Антична назва в українській поетичній мовi // Мовознавство. - 1987. - №5 - С.55-61.

123. Мейзерська Т.С. Проблеми iндивiдуальної мiфологiї / Т.Шевченко - Леся Українка: // Автореф. дис. ...докт. фiлол. наук. - К., 1997. - 42 с.

124. Мельник М.Р. Вивчення власних назв в українській художній лiтературi // Наша школа (Одеса). - 1998. - №3. - С.50-52.

125. Мельник М.Р. Ономастика творiв Лiни Костенко: Дис. ...канд.фiлол.наук. - Одеса, 1999.-195с.

126. Мифологический словарь // Гл. ред. Е.М.Мелетинский - М.: Сов.

энциклопедия, 1991. - 736 с.

127. Мифы народов мира. Энциклопедия /Гл. ред. С.А.Токарев. - М.: Сов.энциклопедия, 1980. - Т.1. - 671 с.; 1982. - Т.2. - 719 с.

128. Михайлов В.Н. Лингвистический анализ ономастической лексики в художественной речи: Учебное пособие. - Симферополь: СГУ, 1981. - 28 с.

129. Михайлов В.Н. Собственные имена как стилистическая категория в русской литературе. - Луцк, 1965. - 54 с.

130. Міщенко Л.І. Леся Українка в літературному оточенні. - К.: Дніпро, 1964. - 263 с.

131. Міщенко Л.І. Леся Українка: Посібник для вчителів. - К.: Рад.школа, 1986. - 303 с.

132. Мольер. Дон Жуан, или Каменный гость. Комедия в пяти действиях //Мольер. Полное собр. соч. в 3т. - М.: Искусство, 1986. - Т.2. - С.99-160. Комментарии - С.450-453.

133. Мороз Л.Леся Українка і християнство // Дивослово. - 1995. - №2. - С.4-10.

134. Музичка А.Леся Українка, її життя, громадська діяльність і поетична творчість. - Одеса, 1925. - 106 с.

135. Немировская А.Ф. Ономастическое пространство в художественном тексте: На материале романа О.Т.Гончара "Твоя заря": Автореф. дис. ...канд.филол.наук. - К., 1989. -16 с.

136. Немировська О.Ф., Немировська Т.В. Власні імена в творчості М.М.Коцюбинського: Словник власних імен, словник, допоміжні матеріали. - Чернігів, 1991. - 268с.

137. Немировская А.Ф., Немировская Т.В. Пространственный фактор в микромире литературного произведения // Текст: функции и семантика его компонентов. Функциональный подход в теоретическом и прикладном языкознании. Тезисы докл. конф. - Минск, 1993.- Т. 5,ч.9. - С.24-25.

138. Немировская Т.В. Некоторые проблемы литературной ономастики // Актуальные вопросы русской ономастики. - К.: УМК ВО, 1988. - С.112-122.

139. Немировская Т.В. Собственное имя в творчестве М.М.Коцюбинского: Автореф.



дис. ...канд.філол.наук. - К., 1988. - 20 с.

140. Никонов В.А. Краткий топонимический словарь. - М.: Мысль, 1966. - 509 с.

141. Никонов В.А. Имя и общество. - М.: Наука, 1974. - 278 с.

142. Новий Заповіт Господа й Спасителя нашого Ісуса Христа из грецької мови на українську наново перекладений. Ювілейне видання з нагоди тисячоліття християнства в Україні. - Гедеонові браття, 1988. - 462 с.

143. Нюстрем Э. Библейский словарь // Пер. со швед. - Санкт-Петербург: Библия для всех, 1999. - 522с. |

144. Одарченко П. Леся Українка: Розвідки різних років. - К.: Вид-во М.П.Коць, 1994. - 239 с.

145. Олійник М. Палали кров'ю дикі рожі: Життєва драма Лесі Українки. Посібник для учителя словесності та українознавства. Книжка в журналі // Рідна мова. - 1996. - №2.- С.35-46.

146. Осляк І.Ф. Поет і народ: До 50-річчя з дня смерті Лесі Українки. - К.: Знання, 1963. - 40с.

147. Отин Е.С. Из словаря коннотативных онимов и отконнотативных апеллативов // Ономастика та етимологія. Зб.наук.праць на честь 65-річчя Ірини Михайлівни Желєзняк.- К., 1997.- С. 171-186.

148. Отин Е.С. Развитие коннотонимии русского языка и его отражение в словаре коннотонимов // Е.С. Отин. Избранные работы. - Донецк: Донеччина, 1997.- С.279-285.

149. Очерки истории языка русской поэзии XX века: Поэтический язык и идиостиль. Общие вопросы. Звуковая организация текста // Отв. ред. В.П. Григорьев. - М.: Наука, 1990. - 304с.

150. Павличко Д.В. Прометеївський дух Лесі Українки // Правдива іскра Прометєя. Літературно-критичні статті про Лесю Українку. - К.: Рад.школа, 1989. - С.79-89.

151. Паньков А.І., Мейзерська Т.С. Поетичні візії Лесі Українки: Онтологія змісту і форми. - Одеса: Астропринт, 1996. - 76 с.

152. Пащенко М.В. Творчі перлини Лесі Українки // Тези наук. конф. - Одеса, 1991. - С.13-14.

153. Пащенко М.В. Витоки асоціацій у драмі "Блакитна троянда" Лесі Українки // Літературно-мистецька Одеса II пол. XIX ст. Тези доп. та пов. другої регіон. наук.-тв. конф. - Одеса, 1992. - С.27-32.
154. Пеленська І. До генези "Іфігенії в Тавриді" Лесі Українки // Леся Українка. 1871-1971. Збірник праць на 100-річчя поетки. - Філадельфія, 1971. - С.179-198.
155. Перкас С.В. Имена собственные и нарицательные в словаре и художественном тексте // Ономастика. - М., 1993. - Кн.1, ч.І. Имя и культура. - С.141-151.
156. Петров В.П. Драматична поема Лесі Українки "Кассандра" // Вісник Академії наук УРСР. - 1991. - №2. - С.61-67.
157. Підгайний А. Драматична творчість Лесі Українки // Літ-на критика. - К., 1939.- №7.- С. 15-39.
158. Плачинда С. Словник давньоукраїнської міфології. - К.: Укр. письменник, 1993.- 63 с.
159. Плющ М. Художній прийом антитези в поезії Лесі Українки // Леся Українка. Публікації. Статті. Дослідження. - К.: Наук. думка, 1973. - С.178-184.
160. Погребенник В.Ф. Народною творчістю натхненна: до 120-річчя від дня народження Лесі Українки. - К.: Знання УРСР, 1990. - 45 с.
161. Подоба Л.П. Композиція та образи-символи в драмі Лесі Українки "Камінний господар" // Праці ОДУ. - Одеса, 1961. - Т.151, вип. 7. - С.23-28.
162. Покальчук В. Від поліської міфології до "Лісової пісні" Лесі Українки // Творчість Лесі Українки. Тези республ. наук. сесії. - Львів, 1963. - С.29-30.
163. Поліщук Я. Відлуння античного міфу загибелі ("Кассандра" Лесі Українки) // Слово і час. - 1999.- №8.- С. 18-27.
164. Полушкіна Л.С. Невмируща драма: "Камінний господар" Лесі Українки. - К.: Мистецтво, 1972. - 118 с.
165. Понаморьов П. "У пущі" Лесі Українки: До питання про тему та ідею твору // Леся Українка. Публікації. Статті. Дослідження. - К.: Наук. думка, 1984. - С.238-246.
166. Попович Г.А. Образ Иуды в литературе начала XX века // Филологические исследования : Сб. науч. раб. - Донецк: Юго-Восток, 2000. - Вып. 1. - С.94-100.

167. Порпуліт О.О. Функціонування антропоніма Іван в українських та російських чарівних казках // Записки з українського мовознавства. - Одеса: Астропринт, 1999. - С.55-65.
168. Пушкин А.С. Каменный гость // А.С. Пушкин. Соч.: В 3 т. - М: Худ. литература, 1986. - Т.2. - С.450-478.
169. Рыбакин А.И. Словарь английских личных имен. - 2-е изд. - М: Рус. язык, 1989.- 222с.
170. Рильський М.Т. Слово про Леся Українку / Правдива іскра Прометея. Літературно-критичні статті про Леся Українку. - К.: Рад. школа, 1989. - С.62-77.
171. Рисак О.О. Лесин дивосвіт. - Львів: Світ, 1992. - 178 с.
- 171а. Рисак О. У вимірах самотності і спокуси владою / Три драматичні поеми Лесі Українки - "У пущі", "Кассандра", "Камінний господар". - Луцьк: Вежа, 1999. - 68с.
172. Рисич Л.В. Іншомовні власні імена в "шкільних" творах Лесі Українки // Леся Українка і сучасність. Тези доп. та пов. міжнарод. наук.-теорет. конф. - Одеса: ОДУ, 1993. - С.88-89.
173. Розумний Я. Українськість дон Жуана в "Камінному господарі" // Дивослово. - 1995.- №2 - С.22-26.
174. Савельєва Є. Образ Долорес в драмі Лесі Українки "Камінний господар" // Леся Українка. Публікації. Статті. Дослідження. - К: Вид-во АН УРСР, 1960. -Т.3. - С.242-254.
175. Саєнко В.П., Пономаренко І.В. Мистецький синтез і творчий метод у "Кассандрі" Лесі Українки // Проблеми суч. літ-ва: Зб. наук. праць. - Одеса: Маяк, 1997.- Вип.1.- С.107-129.
176. Сващенко А. Перифрази та їх стилістичні функції в творчості Лесі Українки // Леся Українка. Публікації. Статті. Дослідження. - К.: Наук. думка, 1973. - С.193-202.
177. Святе письмо Старого та Нового Завіту. Повний переклад, здійснений за оригінальними єврейськими, арамейськими та грецькими текстами. - Б.м., б.р. - 1070 + 324 с.
178. Семененко ЛА. Ономастическое пространство: Деривационно-коррелятивный аспект изменения грамматических функций. // Записки з ономастики. - Одеса: Астропринт,

1999.-Вип.І.-С.63-70.

179. Семенець О.О. Ономастикон образу батьківщини в поезії Є.Маланюка // Українська ономастика. - К.: Інститут української мови НАН України, 1998. - С. 149-154.

180. Семчишин М. Леся Українка // Тисяча років української культури. - К.: МП "Феникс", 1993.- С.371-375.

181. Синявська Л.І. Концепція особистості в драматургії Володимира Винниченка та Лесі Українки // Проблеми суч. літ.-ва: Зб. наук. праць. - Одеса: Маяк, 1999. - Вип.3.- С.150-164.

182. Сімович В. Леся Українка на Буковині. Спомини // Спогади про Лесю Українку. - К.: Рад. письменник, 1963. - С. 183-210.

183. Сірський О. Геній про генія / Леся Українка в оцінці Л.Костенко // Україна в світі.-1992. - №1.- С.16-18.

184. Системы личных имен у народов мира. - М.: Наука, 1989. - 383с.

185. Скорик О. Мовні засоби інтимізації в поезії Лесі Українки // Леся Українка. Публікації. Статті. Дослідження. - К.: Наук. думка, 1973. - С.203-211.

186. Скрипник Г.А. Словник української демонології // Українознавство. Посібник. - К.: Зодіак-ЕКО, 1994. - С.384-397.

187. Скрипник Л.Г., Дзятківська Н.П. Власні імена людей: Словник-довідник. - 2-е вид. - К.: Наук. думка, 1996. - 335 с.

188. Скуратівський В. ...Чи не весь епос світового буття: З нотаток про драматургію Лесі Українки // Український театр. - 1991. - №4. - С.2-3.

189. Словарь античности // Пер. с нем. - М.: Прогресс, 1989. - 704 с.

190. Словник античної міфології. - 2-е вид. - К.: Наук. думка, 1989. - 238 с.

191. Словник іншомовних слів // За ред. О.С.Мельничука. - К.: УРЕ, 1977. - 776 с.

192. Словник української мови. - К.: Наук. думка, 1970-1980. - Т. 1-11.

193. Смирнів В. Етюд Юди Іскаріотського в поемі "На полі крові" // Леся Українка. 1871-1971. Збірник праць на 100-річчя поетки. - Філадельфія, 1971. - С.233-242.

194. Справочник личных имен народов РСФСР // Под ред. А.В.Суперанской,

Ю.М.Гусева. - 2-е изд. - М.: Рус. язык, 1979. - 574 с.

195. Ставицький О.Ф. З творчої історії драматичної поеми Лесі Українки "У пущі" // Наук. записки. - К., 1985. - Т.ХVII, вип.2. - С.53-72.

196. Ставицький О. Драма Лесі Українки "Руфін і Прісцилла": До питання про творчу історію та ідейний зміст // Леся Українка. Публікації. Статті. Дослідження. - К.: Вид-во АН УРСР, 1960. - Т.3. - С. 161-194.

197. Стебельська А. Образи волі і рабства в драмах Лесі Українки // Леся Українка. 1871-1971. Збірник праць на 100-річчя поетки. - Філадельфія, 1971. - С.207-232.

198. Стебельська А. "Одержима" Лесі Українки: гімн найвищій любові // Збірник наукових праць Канадського НТШ. - Торонто, 1993. - Т.33. - С.234-237.

199. Стебельська А. Символ у драматургії Лесі Українки // Збірник наукових праць Канадського НТШ. - Торонто, 1993. - Т.33. - С.242-250.

200. Стебельська А. "Лісова пісня" - серце творчості Лесі Українки // Збірник наукових праць Канадського НТШ. - Торонто, 1993. - Т.33. - С.251-258.

201. Степаненко М. "Одержима" Лесі Українки і одержимість // Леся Українка. 1871-1971. Збірник праць на 100-річчя поетки. - Філадельфія, 1971. - С.243-250.

202. Степанишин Б. Драма Лесі Українки "Бояриня" // Дивослово. - 1998. - №2.- С.50.

203. Сулима Т.І. Заголовки в драматургії Лесі Українки // Щорічні записки з українського мовознавства: Зб.наук.праць. - Одеса: ОДУ, 1999. - Вип.6. - С.82-88.

204. Суперанская А.В. Структура имени собственного. Фонология и морфология. - М.:Наука, 1969. - 207с.

205. Суперанская А.В. Общая теория имени собственного. - М.: Наука, 1973. - 336 с.

206. Суперанская А.В. Имя - через века и страны. - М: Наука, 1990. - 190 с.

207. Талалай М.Г. День ангела: Справочная книга по именам и именинам. - Триал, СПБ, 1992. - 231с.

208. Танюк Л. До проблеми української "пророчої" п'єси ("Кассандра" Лесі Українки, "Пророк" Володимира Винниченка, "Народній Малахій" Миколи Куліша) // Березіль. - №2. - 1992. - С.173-183.

209. Теория и методика ономастических исследований. - М.: Наука, 1986. - 256 с.
210. Тирсо де Молина. Севильский озорник или Каменный гость // Тирсо де Молина. Комедии. - М.:Искусство, 1969. - Т.2. - С. 145-276. Примечания - С.427-429.
211. Ткаченко О.Б. "Іноземний світ" Лесі Українки // Культура слова. - 1990. - Вип.39. - С. 10-20.
212. Толстой Н.И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и эпологии. - М.: Индрик, 1995. - 512 с.
213. Турган О.Д. Українська література кінця ХІХ-початку ХХ ст. і античність: Шляхи сприйняття і засвоєння. - К., 1995. - 174 с.
214. Українська минувшина. Ілюстрований етнографічний довідник. - К.: Либідь, 1993. - 225 с.
215. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. - М.: Прогресс, 1964 - 1973. - Т.1-4.
216. Филипович П. Образ Прометея в творах Лесі Українки // Дивослово. - 1996. - №2. - С.11-14.
217. Фоякова О.И. Имя собственное в художественном тексте. - Л., 1990. - 104 с.
218. Хобзей Н.В. Міфологічна лексика українських говорів карпатського ареалу: Автореф. дис. ...канд. філол. наук. - Львів, 1995. - 26 с.
219. Хропко П. Жанрові особливості драматичних творів Лесі Українки // Леся Українка. Публікації. Статті. Дослідження. - К.: Наук. думка, 1973. - С.84-92.
220. Чижур Л.Д. Національне і загальнолюдське в естетичній інтерпретації Лесі Українки (На матеріалі ліричних творів): Автореф. дис. .. канд. філол. наук. - Одеса, 2000. - 17 с.
221. Чорній С. Дон-Гуанівський мотив: Тирсо де Молина, Олександр Пушкін, Леся Українка // Записки наук. товариства ім. Т.Шевченка. Праці філологічної секції. - Львів, 1992. - Т.ССХХІV. - С.119-127.
222. Чучка П.П. Украинские андронимы на славянском фоне // Перспективы развития славянской ономастики. - М.: Наука, 1980. - С. 157-162.
223. Шаховський С. Леся Українка: Критико-біографічний нарис. - К.: Дніпро, 1971. - 134 с.
224. Шаховский С.М. Поэзия Леси Украинки // Украинка Леся. Избранные

произведения. - Л.: Сов. писатель, 1979. - С.3-29.

225. Шпильова О. Драматична поема Лесі Українки "Одержима" // *Леся Українка. Публікації. Статті. Дослідження.* - К., 1956. - Т.2. - С.217-225.

226. Шпильова О. Драматичні поеми Лесі Українки "Вавілонський полон" і "На руїнах" // *Леся Українка. Публікації. Статті. Дослідження.* - К., 1960. - Т.3. - С.237-249.

227. Шумарина Т.Ф., Яковец С.Г. Номинация в художественном тексте: На материале произведений Леси Украинки // *Літературна ономастика української та російської мов: взаємодія, взаємозв'язки. Зб. наук. праць.* - К.: НМК ВО, 1992. - С. 119-122.

228. Юдин А.В. Ономастикон русских заговоров: Имена собственные в русском магическом фольклоре. - М.: Моск. общ. науч. фонд, 1997. - 320 с.

229. Яковець С.Г. Антропонімія прозових творів Лесі Українки // *Шоста Республіканська ономастична конференція. Тези доп. і пов.* - Одеса, 1990. - Т. 1. Теоретична та історична ономастика. Літературна ономастика. - С. 178-179.

230. Яковець С.Г. Антропонімічний простір драми "Блакитна троянда" Лесі Українки // *Щорічні записки з укр. мовознавства: Зб. наук. статей.* - Одеса, 1994. - С.30-34.

231. Яценко Н.М. Проблема свободи особистості в ранніх драматичних творах Лесі Українки // *Рад. літ.-во.* - 1983. - №3. - С.57-64.

232. Яценко Н.М. "Лісова пісня" у контексті драматичних творів // *Рад. літ.-во.* - 1987. - №9. - С.49-56.

233. Lutterer S., Kropáček L., Huňáček V. Původ zeměpisných jmen. - Praha: Mladá Fronta, 1976. - 301s.

234. *Ukrainka Lesya. Selected Work // Translated by Vera Rich: Life and work // By C.Bida.* - Toronto, 1968. - 260 p.

235. *Ukrainka Lesia. Kasandra i inne dramaty / Przekład Stanisław Edward Bury.* -Kraków, 1982. - 375s.

236. Blanár V. Specifikum onomastiky. In: *Studie pedagogickej fakulty v Nitre. Sbornik materialov z onomastického sympózie o teoretických a metodologických otázkach anomastiky konferencie v Nitre 22-24 maja, 1969.* - Bratislava, 1970. - С.15-35.

237. Milewski T. Słowianske imiona osobowe z pierwiastkiem werbalnym w pierwszym członie na

tle porownawczym // Slawische Namenforschung. - Berlin, 1963. - S. 191-197.