

ОНІМНА СПЕЦИФІКА СИМВОЛІСТСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ

Е.В. Босва, Н.М. Бербер

Статтю присвячено розгляду особливостей функціонування онімів в символістському драматургічному просторі О. Олеся. Висвітлено своєрідність взаємодії онімів та безонімних номінацій у художньому тексті як засобу характеротворення, продемонстровано роль іменувань персонажів у розкритті авторського задуму. Здійснено аналіз онімної творчості О. Олеся у контексті західноєвропейської драматургії митців-символістів.

Однією з найцікавіших проблем у галузі літературної ономастики є питання функціонально-стилістичних особливостей власних назв у художньому творі. Ономастичний матеріал митця в межах художнього твору набуває естетичної значущості та бере участь у вираженні образного змісту. Як зазначають дослідники, «розумінню специфіки творчості того чи іншого письменника в значній мірі сприяє вивчення онімного простору його творів, який є невід'ємним елементом структури художнього тексту» [1, 2].

Метою цієї роботи є спроба показати особливості онімного письма у символістських драматичних етюдах О. Олеся, які були діаметрально протиставлені побутово-етнографічному театрові в Україні, що, безперечно, було явищем новаторським. Як відомо, структура і склад онімного простору становлять одну із структурних прикмет ідіостилію письменника. Дослідженню ономастичного простору літературних творів присвячені роботи Л.І. Андреєвої, Л.О. Белея, Л.П. Волкової, С.І. Зініна, В.М. Калінкіна, Ю.О. Карпенка, Л.І. Колоколової, Г.П. Лукаш, Л.Т. Масенко, Т.В. Немировської, Є.С. Отіна та ін. Предметом даного дослідження стали оніми, представлені у символістській драматургії Олександра Олеся, що розпочалась у 1908 році з етюду «По дорозі в Казку» і становить солідну частину його творчості (12 творів) для театру. У драматургічній творчості Олеся «українська література зробила сміливий прорив до освоєння нових ідейно-естетичних горизонтів», – вважає дослідниця О. Олійник [2, 19]. Художні здобутки драматурга на терені естетики символізму, безумовно, відіграли значну роль у подальшому розвитку української драми.

Зазначимо, що символіка й метафоричність символістської драматургії О. Олеся нероздільними зв'язками пов'язані з онімним тлом його п'єс і становлять вкупі з ним неподільну єдність, що, безперечно, створює певні труднощі під час дослідження його онімного простору, але й безмежно розширює художню палітру митця, робить її більш гнучкою й багатобарвною, дозволяє сполучати начебто не сполучуване – онім і безіменну названість, ім'я й займенникові дейксиси, численні символи, якими поет-драматург так віртуозно оперує в своїх драматичних полотнах і театральних мініатюрах, вивершених у нових, небачених на той час символістських тонах єдиного європейського літературного процесу, що почасти ріднить його драматургію з творчістю І. Ібсена, М. Метерлінка, Г. Гауптмана. Модернізм драматургії О. Олеся, що «якнайщільніше з'єднаний з його лірикою» [3, 65], з його орієнтацією на західноєвропейські здобутки, не був лише наслідуванням, адже визнаний на той час поет широко звертається до міфології й національного фольклору, які поєднуються в його драматичних етюдах в оригінальний сплав, у своєрідне трактування традиційних сюжетів і тем. На нашу думку, в символістському драматичному просторі О. Олеся власну назву необхідно розглядати як категорію, суть якої полягає у поєднанні властивостей максимально абстрагованого з максимально конкретним.

Казковий світ Олександра Олеся простежується протягом усього його творчого життя, починаючись з поезій, спалахнувши справжнім феєрверком, у драматичному етюді «По дорозі в Казку», триваючи в багатьох драматичних творах різних років і сюжетів – «Трагедія серця», «Тихого вечора», «Танець життя», «При світлі

ватри», «Меценати і богема». Безперечно, найбільше навантаження падає на символістську драматургію митця і особливо на етюд **«По дорозі в Казку»**, де вживано онімізацію, до якої, до речі, митець тяжіє і в поетичній творчості, онімізуючи і **Вітер**, і **Весну** [4, 184; 187], і **Майбутнє** [4, 234], і **Волю** [4, 266] тощо. Вживає драматург і символіку **Правди – Неправди** (з онімізацією й без неї) в низці драматичних творів – **«По дорозі в Казку»** [4, 8; 15; 17; 20], **«При світлі ватри»** [4, 119], **«Земля обітована»** [4, 143], **«Ніч на полонині»** [4, 224], **«Меценати і богема»** [4, 286; 288], також вдаючись до концентрації й повторів з різним семантичним наповненням і різними текстовими завданнями позитивного й негативного плану.

У художніх текстах О. Олеся спостерігаємо низку апелятивів з функціональним навантаженням, що створюють символіку й опозиційні контрасти (наприклад, **правда – неправда, небо – земля, зоря – темрява** тощо).

Слід, як нам видається, констатувати своєрідність номінаційної творчості Олександра Олеся з подальшим розвитком онімних вкраплень внаслідок необхідної митцеві онімізації конкретної й абстрактної лексики, що стають у його символічних етюдах образами-символами, символами-алегорією, набуваючи персоніфікації, контрастуючи й накопичуючи ефекти, створюючи певні концентраційні згустки, що посилюють експресивність символічного письма. Модерн та пошуки новітніх шляхів у драматургії призводять до значних особливостей онімного плану, узгоджуючись з символічними законами письма, створюючи в українській драматургії новітню драму – символічну на рівні західноєвропейських канонів, залучаючи до свого творчого доробку незнані досі образні прийоми, сполучаючи їх з національним ідейно-естетичним ареалом.

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

Так, у п'єсі **«Художники»** (1910) взагалі відсутня вступна ремарка з позначенням дійових осіб. Справедливим буде зазначення того, що вступна ремарка є, але вона не стосується персонажів, а лише місця дії, теж невизначеного, та мізансцени з інтер'єром, теж надзвичайно лаконічно виписаного:

«Кімната. В. біля вікна. Сидить, схилившись на руку. Піаніно» [4, 271].

В самому ж тексті п'єси є імена, вони зринають в діалогах. **В.** сповіщає, що *«А у нас була Софія»* [4, 271], це просто згадка про якусь знайому співбесідникам особу. А от **В.** виявляється **Вірочкою**, її так називає персонаж **Н.К.**:

«Н.К. (входить). Можна? Я зайшла до вас, Вірочко, взяти вас на виставу» [4, 273].

Як бачимо, власне ім'я зринуло серед суцільної невизначеності, зашифрованості й зникло, пішло у підстрочник, більше воно драматургові не знадобиться. Натомість у діалозі в самому тексті цей персонаж іменується **В.**:

«В. Спочинь, ти стомлений.»

О.В., чого ти так сумуєш?» [4, 276 – 277].

Що це – майстру зовсім байдуже до імен? Його не цікавить їхня гра, їхні фарби і можливості? Але тут же через сім реплік (11 рядків тексту) майстер вибудовує ім'ям зриму й влучну характеристику поза сценічного персонажу, прізвиськом знищуючи його, узгодивши з його вчинком:

«О. Ти знаєш, він сьогодні, дивлячись на мій малюнок, упівголоса сказав: «Так і видно, що мальовано з проститутки... Нікчемність... сміття... Недарма прізвисьце він носить Смітниченко» [4, 277].

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

У **«Місячній пісні»** (1914) драматург звертається до вже демонстрованого в **«Художниках»** прийому – проявлення імені безіменного персонажу. **Панна**, що у

вступній ремарці не має імені, в тексті називається **панна Гандзя**; причому митець вводить цілий каскад номінацій, повторюючи їх у невеликому тексті, створюючи діалогічне жонгливання ними, і поступово в цьому етюді на першу дію з'являється невимущеність розмови з доречним фліртом і кокетуванням молодого дівчини – **панни**:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

У той же час між символізмом М. Метерлінка і драматичними етюдами О. Олеся істотна різниця. Рок як невідворотність долі, людина як іграшка в руках фатуму присутні в драматургічній творчості обох митців, звідси загальні риси в онімному вирішенні їх творів, та трагізм М. Метерлінка оспівує людську приреченість і безвихідь, а рок втілений в образі смерті в драмах «**Непрохана**» і «**Сліпі**» (1891), «**Там, всередині**» і «**Смерть Тентажиля**» (1894). Смерть – невідворотна, безкомпромісна й безжалісна, присутня в цих драмах як окремий персонаж, її всемогутність протиставлена слабкості людини, тому слід бездіяти, адже нічого не можна протиставити їй.

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

особистості, що борються й страждають, але не підкоряються і прагнуть перебороти усі скрутні повороти долі.

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

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

Розмитість, незафіксованість персонажів в іменах, дії етюдів у часі утворює не лише своєрідність і незвичність драматичного твору, до чого й прагнув Олександр Олесь, стаючи на шлях нових виражальних заходів у театрі, а й узагальненість у вирішенні глибинних проблем людського духа як вічних проблем буття. І ця узагальненість досягається різними способами, серед яких важливу роль відіграють номінаційні з розмитістю, нечіткістю, невизначеністю безіменності. Утворюючи художнє полотно своїх драматичних етюдів у дусі західноєвропейського символізму, перегукуючись з Г. Гауптманом, М. Метерлінком, О. Олесь не наслідує сліпо західноєвропейський напрям. Його твори не сплутаєш ні з ким із зазначених митців, вони оригінальні й, безперечно, базуються на ґрунті традиційного українського мистецтва, хоча й виражають ідейні засади символізму.

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

«Прохожий. Добрий день вам!

Сліпа мовчить.

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

Сліпа співає, майже туже.

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

Сліпа. *Не знаю. Звуть Марією.*

Прохожий. Марія?

Сліпа. *Не знаю, звуть і Ганною.*

Прохожий. *Ви Ганна?*

Сліпа. *Не знаю, звуть і Вірою.*

Прохожий. *Хто батько ваш?*

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

Прохожий. *Ваш батько лицар був?!*

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

Багатоімненність створює ще одну грань невизначеності й узагальненості, зашифрованості персонажів, і для читача (глядача) так і лишається незрозумілим – яке ж справжнє ім'я **Сліпої**. Воно так само невизначене, як і те, **хто її батько**. Символістська розпливчатість, розмитість контурів і простір для домислення й узагальнень, простір для роботи і думки, і душі.

Драматичний етюд «**По дорозі в Казку**», як зазначали М.Вороний [5, 56], П.Филипович [3, 34], М.Зеров [6, 94], має схожість зі «Сліпими» М. Метерлінка. В онімному плані ця схожість не простежується. Якщо у Метерлінка усі персонажі, крім священника-поводиря і немовляти, сліпі, то в етюді «**По дорозі в Казку**» немає сліпих персонажів.

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

Олександр Олесь теж користується цим символом, але приховано, у підстрочнику, де неодноразово звертається до лексем **бачити, дивитися, углядіти, очі** тощо. Митець вибудовує в етюді «**По дорозі в Казку**» художній простір з безіменними персонажами, які так наочно наслідують усі людські вади – недовіру, недалекоглядність, невміння передбачати, невдячність і просто жорстокість до вищих за себе якостями душі:

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

– *Сусіде, ти бачив сонце?*

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

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

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

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

І далі:

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

– *Яка зоря? Він божевільний зовсім!*

Дивляться вгору.

– *Ніякої зорі.*

– *І я не бачу.*

– *І я.*

– *І я.*

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

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

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

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

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

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

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

SUMMARY

The article deals with the peculiarities of onoma in the symbolic drama context of words by O.Oles. The researcher throws light on the onoma non-onoma interaction in belles-letters texts as a means of character creation, demonstrates the role of the protagonists' naming in the revealing of the author's idea. Oles's onimic creativity in the context of Western-European symbolic drama is analysed.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Мариненко І.О. Функції антропонімів в романі І.Ільфа і Е.Петрова «Дванадцять ступів» і «Золотий теленок»: Автореф. дис... канд. філол. наук. – Одеса, 1992 г. – 16 с.
2. Олійник О. Криз шати повсякденності // Слово і час. – 1994. – № 4 – 5. – С.15 – 19.
3. Филипович П.П. Літературно-критичні статті. – К.: Дніпро, 1991. – 270 с.
4. Олесь Олександр. Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.2. – 683 с.
5. Вороний М.К. Театр і драма: Збірка статей. – К.: Мистецтво, 1989. – 406 с.
6. Зеров М.К. Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.2. – 601 с.