

УДК 413.13.8–2

ІМ'Я ЯК СЕМАНТИЧНИЙ ЖЕСТ У СИМВОЛІСТСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ

Евеліна Боєва

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

Розглянуто стилістично-виражальні можливості онімів у символістському драматургічному просторі О. Олеса. Висвітлено своєрідність взаємодії онімів та безонімних номінацій у художньому тексті як засобу характеротворення, продемонстровано роль іменувань персонажів у розкритті авторського задуму. Проаналізовано онімну творчість О. Олеса у контексті західноєвропейської драматургії митців-символістів. Доведено, що різноманітні прийоми номінацій персонажів у художньому дискурсі Олександра Олеса є найвагомішим складником письменницького ідіостилю. Зазначено, що основою символічних драм письменника були такі проблеми: відчуженість людини від суспільства, природи і світу; безпомічність перед глобальними проблемами; безпорадність будь-яких пошуків.

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

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

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

Метою цієї роботи є спроба розкрити образно-стилістичний потенціал онімів письма у символістських драматичних етюдах О. Олеса, 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 ідіостилю письменника. Дослідженню ономастичного простору літературних творів присвячені праці Л. Андреєвої, Л. Белея, Л. Волкової, С. Зініна, В. Калінкіна, Ю. Карпенка, Л. Колоколової, Г. Лукаш, Л. Масенко, Т. Немировської, Є. Отіна та ін.

Предметом дослідження стали оніми, представлені у символістській драматургії Олександра Олеся, займатись якою він розпочав у 1908 році з етюду „По дорозі в Казку” і становить значну частину його творчості (12 творів) для театру. У драматургічній творчості Олеся „українська література зробила сміливий прорив до освоєння нових ідейно-естетичних горизонтів”, – вважає дослідниця О. Олійник [5, с.19]. Художні здобутки драматурга на терені естетики символізму, безумовно, відіграли значну роль у подальшому розвитку української драми.

Зазначимо, що символіка й метафоричність символістської драматургії О. Олеся тісно пов'язані з онімним тлом його п'єс і становлять неподільну єдність, що, безперечно, створює певні труднощі під час дослідження його онімного простору, але й безмежно розширює художню палітру митця, робить її гнучкою й багатобарвною, дозволяє сполучати начебто несполучуване – 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” [6, с.65], з його орієнтацією на західноєвропейські здобутки, не був лише наслідуванням, адже визнаний на той час поет широко звертається до міфології й національного фольклору, які поєднуються в його драматичних етюдах в оригінальний сплав, у своєрідне трактування традиційних сюжетів і тем. На нашу думку, в символістському драматичному просторі О. Олеся власну назву необхідно розглядати як категорію, суть якої полягає у поєднанні властивостей максимально абстрагованого з максимально конкретним.

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

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

Першу групу можна розділити на дві менші, які різняться стильовими ознаками. До першої підгрупи зачисляємо дві драматичні поеми – „Над Дніпром” і „Ніч на полонині”. Для них характерне передусім тісне переплетення стильових ознак романтизму й

символізму. Побудовані вони за принципом міфологічного сприйняття дійсності та з використанням символічних образів-метафор, надприродні сили тут співіснують з реалістичними персонажами. Драматург залучає фольклорну образність і поетику в модерну сферу світовідчуження, де конфлікт „кохання – зрада” вирішується ірраціональним способом.

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

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

Друга група п’єс об’єднує три драми, пов’язані лише проблематикою. Суспільні стосунки на рівні ‘особа - громада, герой - натовп, поводитир - ведені’ розглядаються в драматичному етюді „По дорозі в Казку”. Етюд має ознаки і романтичні, і символістські у проблематиці, в сюжеті та в композиції, а також у образності. Справді, переконаність героїв у непізнаваності світу, у потребі поводитира серед ‘темних хащ дійсності’, невідворотність долі, марність сподівань на розгадку таємниць життя – все це наближає етюд до класичної символістської драми. З іншого боку, сильним є романтичне начало в сюжетній основі твору. Оспівується героїзм сильної особистості, здатної повести за собою темний натовп, зображено, як юрба творить героя, а потім закидає камінням зневіреного й знесиленого ватажка. Романтичний струмінь посилюється й алегоричними образами – такими, як вінок червоних троянд, поводитир, ідол і т. д. Риси романтизму за силою свого вияву не поступаються символістським ознакам. Етюд написаний ритмізованою прозою, що було новим для української літератури й передбачало настанову на модернізм (зокрема символізм), на красу форми. Однак герой Олеся зазнає поразки, насамперед, з власної вини: через втому, зневіру, хитання та через невміння зберегти потрібну рівновагу духу. Трактувати цей образ можна по-різному, але, на нашу думку, О. Олесь хотів висловити ідею, що провідник, ведучи за собою масу, не повинен зневірюватись. Адже „Казка” існує;

мета провідника, як свідчить у творі хлопчик, правдива, до катастрофи доправили лише його вагання, які захитали народ у вірі й викликали конфлікт між ним і ватажком.

У творах О. Олеся спостерігаємо низку апелятивів з функціональним навантаженням, що створюють символіку й опозиційні контрасти (наприклад, *правда – неправда, небо – земля, зоря – темрява* тощо). Потрібно 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. Так, сама назва твору „*По дорозі в Казку*” (1908) – це символ пошуків, прагнень знайти свою *дорогу* в житті, дійти в свою *Казку*, у вимірне Майбутнє, в жадану мрію, і люди проходять крізь важкі випробування, навіть тортури. А *Казка, казковість* проймає усі драматичні твори майстра, перетворюється на ключову лексему Олесєвого театрального доробку, сполучатиметься з *небом* і *сонцем*, з високістю людських поривань, окриленістю душі. Робота майстра над заголовками своїх драм знаходить відбиття у контекстуальній площині його творів у вигляді численних лексичних повторів, що утворюють лексичні ланцюжки-перегуки з назвою в найсильнішій – першій позиції, проймаючи текст в найрізноманітніший спосіб (як, наприклад, в етюді „Тихого вечора” та ін.).

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

Наприклад, у п'єсі „*Художники*” (1910) нема вступної ремарки з позначенням дійових осіб. Справедливим буде зазначення того, що вступна ремарка є, але вона не стосується персонажів, а лише місця дії, теж невизначеного, та мізансцени з інтер'єром, теж надзвичайно лаконічно виписаного: „*Кімната. В. біля вікна. Сидить, схилившись на руку. Піаніно*” [4, с.271]. У тексті п'єси є імена, вони зринають в діалогах. *В.* сповіщає, що „*А у нас була Софія*” [4, с.271], це просто згадка про якусь знайому 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, с.273]. Як бачимо, власне ім'я зринуло серед суцільної невизначеності, зашифрованості й зникло, пішло у підстрочник, більше воно драматургові не знадобиться. Натомість у діалозі в самому тексті цей персонаж іменується *В.*: „*В. Спочинь, ти стомлений. О.В., чого ти так сумуєш?*” [4, с.276-277].

Що це – майстру зовсім байдуже до імен? Його не цікавить їхня гра, їхні фарби і можливості? Але тут же через сім реплік (11 рядків тексту) майстер вибудовує ім'ям зриму й влучну характеристику поза сценічного персонажу, прізвищем 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 прізвище він носить Смітниченко*” [4, с.277].

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

У „*Місячній пісні*” (1914) драматург звертається до вже демонстрованого в „*Художниках*” прийому – проявлення імені безіменного персонажу. *Панна*, що у вступній ремарці не має імені, в тексті називається *панна Гандзя*; причому митець уводить каскад номінацій, повторюючи їх у невеликому тексті, творячи діалогічне жонгливання ними, і

поступово в цьому етюді на першу дію з'являється невимушеність розмови з доречним фліртом і кокетуванням молоді 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 розплоджується спорами і ніколи не цвіте. От цвітуть, наприклад, фіалки, конвалії, троянди, панна Гандзя...*

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

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

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

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

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

Така насиченість номінаціями невеликого за обсягом тексту спонукає читача до роздумів і домислення персонажів, і, безперечно, має своє місце в системі прийомів художнього письма Олеся. Усе „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.

Водночас між символізмом М. Метерлінка і драматичними етюдами О. Олеся істотна різниця. Рок як невідворотність долі, людина як іграшка в руках фатуму наявні 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 ґатунку. 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 за всієї узагальненості й непоіменованості персонажі в символістських драматичних етюдах Олеся наділені своїми індивідуальними рисами, їх не слухаєш, 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 – усе вирішує текст, і для кожного майстер знаходить свої номінаційні барви, необхідні для здійснення його творчого задуму.

Лише в одному етюді „*При світлі ватри*” вступна ремарка фіксує імена персонажів – *Марія, Давид, Галя, Андрій*. Та ця поіменованість персонажів мало що дає до їх характеротворення і протиставлена центральним вставним епізодам – розповідям *Андрія* і *Давида* з суцільною безіменністю. Так, *Андрій*, розповідаючи *маленьку казочку*, не називає іменами своїх персонажів. „*Це один лицар, молодий, прекрасний, і якась дівчина*” [4, с.119]. *Давид*, оповідаючи свою казку, 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, с.120]. Розповідь *Давида* закінчується трагічно – поет гине: „*І ударив він в своє серце, і гаряча кров струменем бризнула із його*” [4, с.124], гине й *Давид*, і дуалізм сюжету вставної оповіді й розв'язки драми наче єднає обох персонажів – поіменованого і безіменного, єднає спільністю долі, невмінням і небажанням пережити свою велику любов.

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

Працюючи над драмою, митець називає головного персонажа прізвищем, що звукозаписом наслідує прототипа: *Крушельницький – Шумицький*. Реальні події й важкі переживання стають основою для сюжетного розгортання, сатирично загострений трагічний сюжет, безперечно, вимагає наближення до реального життя, в усіх його проявах, і антропонімікон вирішується в повному узгодженні з реаліями. В стриманих тонах називаються діти літератора *Шумицького* – *Андрій, Борис, Ольга*, прізвищами без деталізації інших компонентів іменування *журналіст Корців, приятель Шумицьких*

Кульчицький, партійний робітник, емігрант з Великої України Козенко, лише іменами *урядниця з консуляту Фаня* і ласкавою формою – демінутивом *нянька Шумицьких Марійка*. Отже, весь іменник у стриманих реальних тонах, узгоджених з трагічним сюжетом, наповненим страшними переживаннями на Батьківщині, де героїв очікують тюрма і страта. Реальний антропонімікон дозволяє драматургові впритул наблизитися до життєвих трагедій 30-х років, створити справжній художній документ епохи сталінізму, твір-звинувачення в нелюдських випробуваннях і муках.

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

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

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

Слід звернути увагу на своєрідність перегуку Олександра Олеся з західноєвропейськими символістами у драматургії, що, передусім, стосується образу *сліпих*. У раннього М. Метерлінка сліпота – улюблений символ, наявний 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
проїнявся 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 вневняють, що він живий і досі. Удень – рабом у пана, а вночі – по місту ходить і старцює” [4, с.251-252].*

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

У М. Метерлінка сліпота – це символ людського життя, сліпі – це людство, що вічно блукає у пільмі, по дорозі до смерті, втрачаючи все найдорожче, навіть релігію. Їм не дається щастя прозріння, передбачення, розуміння, лише примарне відчуття біди, горя, безвиході. А іноді *сліпий* бачить набагато краще, ніж зрячі. Наприклад, у „*Непроханий 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 рисами 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, с.13].

І далі:

„Він. Брати мої! Зоря зійшла над нами!

– Яка зоря? Він божевільний зовсім!

Дивляться вгору.

– Ніякої зорі.

– І я не бачу.

– І я.

– І я.

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

На нашу думку, О.Олесь свідомо протиставляє свою драму „Сліпим” М.Метерлінка, починаючи від заголовка, що надто різниться від назви твору видатного західноєвропейського драматурга, і вибудовуючи художній текст з контрастною опозицією сліпі – зрячі. Наприклад, 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 вмире сліпою, аби не йти усім нам, зрячим, з торбою за хлібом.

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

Глибоким смутком оповитий етюд „Танець життя”. Микола Вороний виводив ідею цього найпесимістичного твору О.Олесь із „Сліпців” М.Метерлінка: услід за ним, що уявляв людство в постатях сліпих, котрі заблукали в хащах і намагаються вийти з них, Олесь в етюді проголошував: вся людськість – „обрідливі, горбаті потвори, ідіоти, їх життя, немов жахливе снище, повне зневіри й розпуки, завершується божевільним танком” [1, с. 209]. На наш погляд, у етюді „Танець життя” автор порушив вселюдські проблеми. Засвідчує це і назва твору. Чотири брати-горбані і їхня горбата красуня-сестра символізують панування у світі нещастя і зла, поруч з якими існують також краса й добро. Тут відбилосся дуалістичне розуміння людського життя; бачимо улюблені Олесеви контрасти, вічну антитезу потворного й красивого в житті. Думається, що батько, який після божевільного танку своїх синів падає непритомний, символізує людство. Основною символічних драм письменника були такі проблеми: відчуженість людини від суспільства, природи і світу; безпомічність перед глобальними проблемами; безпорадність будь-яких пошуків.

Отже, онімна творчість Олександра Олесь в символічних драмах засвідчує велику й плідну роботу драматурга, який для досягнення своєї мети використовує усі резерви художності, вдається до онімних фарб, а в більшості – до номінаційної безіменності для

персонажів і часових вимірів. Митець, виводячи театральний репертуар на нові обрії – символічні, прилучаючись до загальноєвропейського процесу розвитку літератури, вдається до значного 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.

1. *Вороний М. К.* Театр і драма: [збірка статей] / М. К. Вороний. – Київ: Мистецтво, 1989. – 406 с.
2. *Зеров М. К.* Твори: у 2 т./ М. К. Зеров. – Київ: Дніпро, 1990. – Т.2. – 601 с.
3. *Мариненко І. О.* Функції антропонимів в романе І. Ильфа и Е. Петрова „Двенадцать стульев” и „Золотой теленок”: автореф. дис. на соискание степени канд. филол. наук/ І. О. Мариненко. – Одеса, 1992. – 16 с.
4. *Олесь Олександр.* Твори: у 2 т./ Олександр Олесь. – Київ: Дніпро, 1990. – Т. 2. – 683 с.
5. *Олійник О.* Кризь шати повсякденності/ О. Олійник // Слово і час. – 1994. – № 4 – 5. – С. 15-19.
6. *Филипович П. П.* Літературно-критичні статті / П. П. Филипович. – Київ: Дніпро, 1991. – 270 с.

*Стаття надійшла до редколегії 10. 05. 2017
доопрацьована 30. 07. 2017
прийнята до друку 25. 08. 2017*

NAME – AS SEMANTIC GESTURE OF SYMBOLIST DRAMATURGY BY ALEXANDER OLES

Evelina Boyeva

*South Ukrainian University,
The Department of of Ukrainian and Foreign Literature Chair
26 Nyshchyns'kyj str.,
65029 Odesa, Ukraine,
phone: (048)7234098*

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

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