

УДК 821.161.2-2.09

**ОНОМАСТИЧНА СФЕРА ДРАМИ
ЛЕСІ УКРАЇНКИ "БЛАКИТНА ТРОЯНДА"**

Мержвинський В. В.

Кримський юридичний інститут Одеського державного університету внутрішніх справ,

Сімферополь, Україна

Функціонування власних назв у драматургії Лесі Українки становить для вчених значний інтерес, оскільки цей аспект творчості авторки практично не вивчений. При дослідженні використовувалися, переважно, текстологічний та порівняльно-історичний методи.

Ключові слова: ім'я, поетика, драма.

Леся Українка як драматург розпочинала з прозових творів: "Блакитна троянда" та "Прощання" (обидва датуються 1896 роком). З виходом у світ першої драми письменниці критики по-різному відгукнулися на цю п'єсу, але переважна більшість їх доволі несхвально сприйняли твір, як і взагалі драматургічний доробок авторки. Леся Українка в листі до матері писала: "Боже мій, що мені Ліля нарозказувала про зчитку моєї драми! Та й ти ж писала... Ліля правду казала: "Публіці бракує таких драм, як "Троянда", але таким драмам бракує акторів", – от і *cerkle visieux!*" [18, т. 11, с. 76]. Навіть сьогодні часто можна зустріти висловлювання про недосконалість цієї драми. Так, надто критично поставилася до цього твору С.Павличко у своїй праці "Дискурс модернізму в українській літературі" (1999), п'єса доволі рідко заслуговує на увагу лесезнавців (показовим у цьому плані є порівняння п'єси з іншими драматичними творами авторки, які, на відміну від "Блакитної троянди", розглядаються в різноманітних аспектах). Більшість дослідників першої драми письменниці вважають твір невдалим, надто розтягнутим, божевілья головної героїні невмотивованим тощо. Але подібні твердження виникають здебільшого при зіставленні з пізнішими драмами письменниці. З цього приводу слухними видаються слова В. Агеєвої: "Так, "Блакитна троянда" – одна зі слабших речей у доробку Лесі Українки. Але щодо тодішнього українського театру, то вона могла б збагатити його не з меншими, очевидно, підставами, ніж багато п'єс Карпенка-Карого й Кропивницького" [1, с.111]. Тому недоречними видаються однозначні заперечення мистецької вартості "Блакитної троянди", а тим більше значення цієї п'єси в творчому становленні письменниці.

Попри численні, часто негативні, відгуки про цей твір, дослідження драматургічної спадщини Лесі Українки буде неповним, якщо оминати студіювання перших спроб письменниці, адже вже тут виразно даються взнаки характерні естетичні принципи, способи організації формозмісту, ідіостилю тощо. Звичайно, це питання не могло повністю випасти з поля зору дослідників. Якщо в дослідженнях

М. Драй-Хмари [8, с. 121], М. Зерова [10, с. 28] про перші спроби письменниці говорилося побіжно, то вже П. Одарченко ставиться до твору прихильніше, ніж попередники, і навіть проводить текстологічне дослідження п'єси [14, с. 70–78]. З часом увага до п'єси зростає. А. Гозенпуд намагається приділити більше їй уваги, але у своєму дослідженні він не уник поверхових суджень і в основному залишається на позиціях попередників [4, с. 13–29]. Першим, хто більш-менш детально зупинився на аналізі "Блакитної троянди" та "Прощання", був О. Бабишкін. Він вже вказує не так на недоліки, як на сильні моменти творів, але, все ж, не досягає суттєвих аспектів драми, зокрема переваги в ній внутрішнього конфлікту [2, с. 9–13]. З появою нових досліджень картина суттєво не змінилася: перші драматичні твори Лесі Українки розглядаються здебільшого принагідно. Робилися спроби порівняльного аналізу "Блакитної троянди" і драматургії В. Шекспіра [7, с. 18–25], феміністичного прочитання твору [1, с. 91–111], але маємо ту ж картину: поетика твору висвітлюється або однобоко і неповно, або побіжно й упереджено. Дещо об'єктивніше оцінює п'єсу В. Гуменюк, уважаючи, що наявні в ній ознаки учнівства (розтягнутість окремих сцен, певна побутова обтяженість, часом надмірна ґрунтовність реплік) не становить стильової суті твору, який трактується як перший в українській літературі зразок нової драми [5, с. 87–118].

Тож при дослідженнях драматургії Лесі Українки вчені здебільшого мало відводили місця для "Блакитної троянди" та "Прощання", бракує зокрема ґрунтового висвітлення особливостей поетики творів. Літературознавці оминають і такий компонент їх поетики як особливості вживання власних назв. Леся Українка дуже уважно ставилася до кожного слова у своїх творах, що зокрема підтверджують її чернетки, це, звичайно, стосується і власних назв.

Переважна більшість драматичних творів Лесі Українки побудовані за чіткою сюжетно-композиційною схемою: експозиція, зав'язка, розвиток дії... Природно, що драматичний рід літератури має специфічні особливості, на що вказувалося вже в часи античності. В ХХ ст. представники російської формальної школи звернули увагу на сюжетно-композиційний рівень драматичних творів. Зокрема Б. Томашевський, говорячи про експозицію, зазначив: "У драматичній експозиції варто розрізнати: експозицію довкілля – повідомлення про побутове оточення і про побічні обставини, які визначають дію; експозицію характерів, причому дається внутрішня характеристика (типові риси героїв) і зовнішня емоційна (налаштування співчуття глядачів у відношенні до героя п'єси); експозицію відношень між дійовими особами" [17, с. 217]. Все ж сказане вченим можна застосувати лише до класичних зразків драматичних творів, адже не завжди митець дотримується усталених норм, які часто сковують його творчі можливості, прагнення (яскравим прикладом цьому можуть слугувати хоча б драматичні твори М. Куліша, де іноді взагалі відсутні переддійові авторські ремарки). Далі Б. Томашевський говорить: "Експозицію полегшує афіша, яка дає імена дійових осіб, їх родинні, або побутові зв'язки ("жінка", "дочка", і т. п.), а також місце й епоху дії, оскільки традиційно-драматичні імена дають уже певну характеристику героїв (у комедії – осмислені імена, в трагедії – імена історичних осіб), то подальша експозиція в мові лише уточнює інформацію, що подана в афіші. Не варто оминати й те, що в автора досить

часто присутній розрахунок на попереднє знайомство глядачів з афішею, а тому не можна ігнорувати композиційну роль афіші в драматичному творі” [17, с. 217–218]. В цих словах відчутний вплив “Поетики” Аристотеля, який також наголошував на своєрідності власних назв у комедії та трагедії.

Таким чином, у класичній драматургії знайомство з персонажем відбувається, здебільшого, ще до самої дії, тому найперше, з чим знайомить драматург, – імена та короткі характеристики персонажів. В такий спосіб відбувається своєрідне заочне знайомство з героями, яке здійснюється дуже часто через власні назви, і найчастіше першими в списку стоять головні герої. За такими формами називань відчувається присутність автора, його суб’єктивна оцінка зображуваного, елемент характеристики персонажів. Так, в “Блакитній троянді” серед “дійових людей”, як їх називає письменниця, першою стоїть Любов Олександрівна Гоцинська. В цьому спискові упадає в око й те, що більшість персонажів носить шляхетні прізвища (Гоцинська, Колчевська, Милевський та ін.), ще й з іменем та по батькові, що увиразнює їх інтелігентність. З цього приводу О. Ожигова зазначає: “Семантичне та стилістичне зіткнення складників іменування дійової особи (прізвища, імені та по батькові) – це багатовекторний код із широким тлом референційності” [15, с. 10]. Дехто з персонажів наділений лише прізвищем (Острожин), дехто навпаки – без прізвища (Надежда Петрівна) тощо. Це можна розглядати як певне авторське запрограмування щодо рольової першості у творі, висунення персонажа у центр дії, адже іменування, на зразок 1-ша панночка, 2-га панночка, Хлопчик і т. п., які наявні в списку персонажів драми, явно вказують на другорядність чи й, сказати б, третьорядність позначених ними дійових осіб. Подібні називання героїв мають давні традиції.

В основі першої драми Лесі Українки лежить, як зазначено дослідниками, тема любові. Любов стає рушієм трагедії двох центральних персонажів – Ореста й Люби. Перша дія драми відбувається в хаті Гоцинської, точніше в салоні. І вже перші інтер’єрні ремарки дають певне уявлення про господиню хати, яка вбрана “не убого, але й не дуже розкішно, тільки фантастично”. Цей опис є, так би мовити, увертюрним передчуттям незвичайності господині, а слова “вишиваних клаптиків і серветок зовсім нема” ще раз підкреслюють шляхетність господарів дому. Авторка також указує на темно-червоний тон убрання хати. Ці вказівки на колір, який супроводжує дію, Леся Українка часто буде використовувати у наступних своїх творах, своєрідна кольорова гра, яка виразно дається взнаки вже тут, стане однією з прикметних рис поетики письменниці.

На початку дії зустрічаємося з двома жінками, одна з яких плете (заняття жінок похилого віку, на який вказано в списку персонажів), а друга розкладає пасьянс. Також стрічаємося з характерним іменуванням героїв: Олімпіада Іванівна та Груїчева. Важко не помітити опозиційність у авторській презентації дійових осіб. Щодо першої, то іменування Олімпіада Іванівна досить яскраво вирізняється у творі. Крім виокремлення з-поміж інших, такий гостроконтрастний прийом іменування (поєднання античної форми з національною) робить образ об’ємнішим, до того ж це ім’я, поставлене поряд зі звичайним, буденним – Груїчева, наповнюється витонченістю, поважністю. Якщо у мові персонажів подибуємо

різноманітні форми іменувань, залежно від ситуації, то авторське називання представлене по-різному (Груїчева, Любов, Саня тощо).

А. Гозенпуд з приводу "Блакитної троянди" зазначив: "Леся Українка написала свою п'єсу, свідомо протиставляючи її побутовій драмі, проте вона досить своєрідно використала деякі елементи побутової драми, відповідно переробивши їх" [4, с. 18]. Слушність цього твердження засвідчують і назви персонажів: Груїчева, на відміну від Олімпіади Іванівни, наділена лише прізвиськом (саме так представлятиметься вона протягом усієї драми). Тут можна помітити особливість: її прізвисько – це суто українська форма іменування жінки по чоловікові (прізвисько чоловіка – Груїч, приналежність жінки до даного роду засвідчує форма прізвиська – чия? – Груїчева, де -ев- формально підкреслює цю приналежність). Подібні форми іменування були властиві традиційній побутовій драмі, і ці прийоми Леся Українка використала в поетонімії "Блакитної троянди".

Зі звичайної розмови двох знайомих (на те, що вони не подруги, вказують звертання), з якої починається драма, дізнаємося про нервування Олімпіади Іванівни з приводу довгого гуляння Любочки, як вона її називає, з товариством, про її стурбованість здоров'ям племінниці. Також з цього діалогу довідуємося про ставлення Олімпіади Іванівни до Любиного товариства, що здійснюється за допомогою атрибутивного супроводу власних назв:

ОЛІМПІАДА ІВАНІВНА: ...Товариство тільки у неї таке, не подобається мені. Отой підтоптаний Милевський, та фертик Пронський (крутить головою), чистий цуцик. А того, як вона називає, товариша її, знаєте, Крицького, то я просто боюсь: ще яку халепу наведе! ...Ну, я не кажу, приміром, друзі дитячих літ, от як ваш Орест... [18, т. 3, с. 11].

Серед прізвиськ, які вжиті тут, зустрічаємо якогось Пронського (судячи з прізвиська, також інтелігент), що не значиться у "дійових людях". Очевидно, в такий спосіб письменниця розширює коло знайомств головної героїні, а власна назва допомагає лаконічно виразити це. Відсутність у цьому скептичному переліку імені Ореста може свідчити не лише про чемність Олімпіади Іванівни (адже вона веде бесіду з його матір'ю), а й про прихильність та симпатію до нього. Бесіда героїнь подає коротку але змістовну інформацію про головних персонажів ще до їх появи. Цей суто драматургічний прийом, як твердить О. Бабишкін, "доцільний і логічно вмотивований життєвістю ситуації, між іншим, неодноразово повторений в наступних драматичних творах Лесі Українки" [2, с. 12]. Крім цього, даний діалог характеризує й самих персонажів, на що вказує В.Гуменюк: "Короткі репліки Груїчевої, як і скупі ремарки, що часом їх супроводжують, свідчать про її холодну замкнутість (не спроста вона позначена лише прізвиськом), натомість Олімпіада Іванівна щиросердна і багатослівна..." [5, с. 90].

Власне зав'язка та розвиток дії починається з появою у творі Люби та її товариства. Важко не помітити, що в розмовах на мистецькі теми доволі часто згадуються імена митців світового масштабу: Ібсен, Золя, Рубенс тощо. Ці оніми, крім вказівок на певну ерудицію персонажів, передусім Любові, виводять теми, порушені в розмові, з обмеженого простору в світовий топос, вони набувають глобального звучання. Завдяки конотаціям, що сугерують згадані культуроніми,

розширюється й проблематика твору.

Порушена Острожиним тема спадковості, викликавши хвилю песимізму Люби, посилює інтригу в творі. Названий ідіотом Острожин, який у списку персонажів наділений лише прізвищем, виконавши свою справу (пришвидшив появу зав'язки твору), зникає зі сцени. Здається, розвиток дії має набирати динамічності, але прихід Крицького дещо сповільнює драматичний плин.

Не лише пізніші критики, а й сучасники та знайомі Лесі Українки вказували на недоречність сцен з Крицьким та дітьми. Важко не помітити певну офіційність Любові у відношенні до Крицького, що проступає через звертання по імені й по батькові. Якщо порівняти роль Крицького та Острожина у творі, то стає очевидним, що Острожин у п'єсі зустрічається набагато частіше і виконує вагомішу функцію у розгортанні сюжету. Ала чому ж такий другорядний персонаж як Крицький в експозиції наділений ім'ям та по батькові? Можливо йому мала відводитися набагато вагоміша роль, ніж Острожину? До того ж образ криці який угадується в прізвищі Крицький, відігравав неабияку роль у творчості Лесі Українки, на що зверталася увага дослідників раніше [5, с. 92]. Чи не є ця сцена уривком якогось більшого задуму?

У діалозі Люби й Крицького досить часто згадується ім'я Жанни д'Арк, наділене рядом додаткових смислів: через загальну знаність народної французької героїні це ім'я асоціюється з героїзмом і, в свою чергу, перебуваючи в поєднанні з іменем Робесп'єр, спонукає до думки, що стосунки з Крицьким носять громадський характер. Слушним видається припущення В. Гуменюка стосовно цієї сцени. Проаналізувавши роль персонажа в структурі п'єси, тобто його появу в першій та четвертій дії, де Крицький надсилає "докірливого листа" хворій Любі, дослідник ставить промовисте запитання: "Чи не тут криється драматичне зерно, яке згодом вражаюче проросте в "Одержимій"?" [5, с. 92].

Наступна сцена – прихід дітей – також, на думку дослідників, не в'яжеться з основною темою твору й уповільнює розгортання сюжету. Репліки безіменних (Хлопчика та Дівчинки) вказують на їх близькі стосунки з Любою: "Нам Люба казала прийти..." Прихід цих "попелюшок", як називає дітей Люба, дозволяє глибше зазирнути в "душу" героїні, відчуті її доброти й лагідність, натомість показати інший, досі невідомий бік характеру Олімпіади Іванівни. Можливо одне з призначень цієї сцени – показати чуйність і вразливість натури Любові, яка виглядає тендітнішою на тлі подальшої трагедії? Все ж, має рацію О. Бабишкін: "Якщо ці епізоди були потрібні письменниці тільки для того, щоб показати добре серце і широке коло читацьких інтересів Люби, то це можна було зробити більш драматургічним, ощаднішим способом" [2, с. 15–16]. Але тут варто додати, що не потрібно ставити "Блакитну троянду" в один ряд з пізнішими п'єсами Лесі Українки, бо природно, що початкові спроби притлумлюються високохудожніми шедеврами. Якщо об'єктивніше поглянути на ці сцени, то видно, що вони не так уже й сильно заважають розвиткові дії, хоча й дещо уповільнюють її.

Розмови на літературні теми, до яких О. Бабишкін та ін. поставилися досить скептично, плавно переводять до однієї з провідних тем – кохання.

Афористичні вислови ("Шлюб – се кайдани, хоч і золоті, а кохання не любить

кайданів" – Милевський, "Нашо замуруватись у якийсь склеп? Щастя так мало на світі, його треба ловить, а не одпихати" – Люба) звучать як дисонанс до наступних вчинків персонажів. Отже, кінець I дії дає загальне уявлення про погляди дійових осіб на шлюб та кохання. Слова ж Ореста набувають якогось пророчого змісту: "Єсть іще, – або, краще сказати, була любов мінезінгерів... Се любов часів "блакитної троянди", се любов не наших часів і не нашої вдачі. Коли є що в середніх віках, за чим можна пожалкувати, то, власне, за сею "блакитною трояндою". Єсть і в наші часи блакитні троянди, але се ненормальні створіння хворої культури, продукт насильства над природою"[18, т. 3, с. 30]. Тема, порушена Санею, розвивається у погідному темпі, розкриваючи характери персонажів, з'ясовуючи їх погляди з приводу цього питання. До того ж тут уперше зустрічається образ "блакитної троянди", який, з огляду на заголовок, і наштотує на вловлювання провідної теми. В цих словах угадується й відчай через втрату того середньовічного ідеалу, тієї "релігії". Назва чарівної квітки, імена Данте й Беатріче ніби включають провідну тему твору у світовий контекст, яка в такий спосіб позбувається рис буденності, натомість набуває ознак незвичайності. Вживання цих онімів дозволяє ввести до твору мотив високого кохання, що, поєднуючись з тематикою п'єси, утворює характерний синтез, про який Т. Гундорова сказала так: "...втеча в середньовічну духовну любов, містику "блакитної троянди" мислиться аналогічно до "поєми" (на зразок тієї, що літературно закріплена за іменами Данте і Беатріче)" [6, с. 244]. Такий синтез дозволяє побачити в характерах Люби й Ореста інакшість, що контрастує з приземленістю решти персонажів. Якщо Орест і Люба тягнуться до високого, незвичайного кохання, то Милевський і Саня виступають прибічниками приземленої, буденної любові. Ця інакшість, що оприявнюється через поєднання двох, здавалося б, несумісних площин – площини реальності й міфу – є прикметною ознакою авторського стилю. З цього приводу Т. Гундорова слушно зауважує: "Новоромантичний дискурс, який виростав на цій основі, передбачав не абсолютне й повне перенесення, переключення на світ романтичний, новалисівський, скажемо так, але пошук екзистенційної рівноваги в житті сучасному, "синтез реальності й ідеалу" [6, с. 244].

Драматичний плин твору характерний тим, що тут досить часто репліки персонажів уриваються і їх заступає мовчання, вельми прикметне для поезики Лесі Українки. А. Гозенпуд наголошує: "...мовчання Ореста, італійська пристрасна пісня, український романс, який співає Люба, повинні говорити голосніше, ніж може промовляти слово. Цю ж таки функцію на початку другої дії виконує вірш Надсона, перекладений Орестом, що він його читає вголос" [4, с. 19]. Вірш С. Надсона, з промовистим заголовком-рядком, непрямо говорить про почуття Ореста ("Про любов твою, друже, я марив не раз"), тим самим готуючи ґрунт для вияву рішучих дій з його боку.

Якщо характери Ореста, Люби й Милевського більш-менш розкрилися у першій дії, то образ Сані детальніше починає висвітлюватися в другій. Авторська ремарка в експозиції твору вказує з одного боку на молодість панни (не випадково письменниця виносить і варіант її імені – Саня – який натякає на її "дитячість", несерйозність), а з другого – на її красу, про що свідчить промовисте прізвище –

Крашева. Подібна портретна характеристика наявна і в прізвищі Милевський (первісний варіант прізвища – Миленко). Впадає в око, що початок II дії переходить у площину відносин Саня – Милевський, які розвиваються паралельно з відносинами Люба – Орест. Певний зв'язок першої пари зримо відчутний і при зіставленні їх прізвищ: Крашева – Милевський.

Несумісність двох характерів – Люби й Сані – помічає й Орест: “Дивно мені, Любо, як такі по всьому різні люди, як ви з Олександрою Вікторівною, можуть товаришувати, як воно у вас вийшло?” На що Люба відповідає: “Та я не можу сказати, щоб вона була мені дуже близька. Сю ілюзію робить більше звичай говорити на “ти”, затриманий з дитячих літ”. Цей уривок підкреслює, скажімо так, непринагідне ставлення драматурга до заміників власних назв.

Приводом для дискусій в лесезнавстві стала кульмінація твору, сцена Любиного божевілля. Деякі дослідники вказують на нібито невмотивованість божевілля Гощинської. Так, С. Павличко зазначає: “Божевілля вийшло схематичне й недостатньо виправдане” [16, с. 244]. Ряд учених намагається спростувати ці категоричні твердження. Скажімо, Н.Яценко небезпідставно наголошує: “Божевілля Гощинської – це струс, викликаний раптовим “прозрінням”. З різкою ясністю вона побачила, що її коханий Орест належить до милевських, що він далекий від омріяного ідеалу. Тому божевілля Гощинської стає “порятунком” од розчарування в житті, це єдина можлива втеча, коли ілюзії вже зруйновано, а піти на компроміс героїня, з її духовним максималізмом, не здатна” [11, с. 59]. Як-не-як, а важко не помітити передуючий Любиному божевіллю мотив страху, який доволі виразний у творі й тісно пов'язаний з недугою Гощинської. Чи не тут слід шукати спонуки сплеску божевілля? Знаменно, божевіллю Любові передують і згадки прізвищ європейських учених: психіатра Крафт-Ебінга та біолога Вейсмана. Поява цих прізвищ у творі посилює драматичну напругу завдяки привнесенню до драми асоціацій, що інспіровані появою згаданих антропонімів. Крім того, названі прізвища додають, сказати б, певної реалістичності, життєвої вмотивованості божевіллю Любові. Має рацію Н. Зборовська, що сцена божевілля “з низьким образом Люби, що викидається на видиму поверхню божевільною ситуацією (адже божевілля звільняє душу від розуму, від світла свідомості), неймовірно жахає Ореста...” [9, с. 117]. Цей кульмінаційний момент заодно в камуфльованій формі освітлює образи персонажів драми, що здійснюється характерним прийомом прозивання. Звільнившись, за словами Н. Зборовської, від “світла свідомості”, Любов наділяє оточуючих промовистими іменами-характеристиками: Колчевська – Ксантіппа, Проценко – Гіппократ, Сократ, Орест – Данте тощо. Ці імена-характеристики в лаконічній формі, так би мовити, легкими штрихами домальовують образи. Назви персонажів немов убирають у себе смисли, привнесені появою відомих історичних імен і закріплені за ними.

Сцена божевілля проливає світло й на вибір імені центрального персонажа. Ім'я Любов, яке вживається письменницею лише в такій формі, стає тут компонентом каламбуру:

ЛЮБОВ: Як ви казали: любов – се балерина! Значить я балерина” [18, Т. 3, с. 74].

Провідна тема твору – тема любові – звучить, в такий спосіб, ніби камертоном, протягом усієї драми, поява імені Любов щоразу посилює це звучання.

IV і V дії розгортаються в курортному Криму. Відтворенню цього середовища підпорядковується ряд деталей, серед яких і вживання характерної поетонімії. Приміром, назва готелю, в якому оселився Орест з матір'ю, є досить типовою для курортів – "Франція". Крім нових персонажів, до цього простору перенесені майже всі попередні. Поява персонажів з новими іменами виправдовується зміною оточення (Надежда Петрівна, Маня, Вітя), до того ж такі форми іменувань створюють ефект невимушеності ситуації.

Стосовно фіналу твору (Люба свідомо отруюється ліками), то ряд дослідників вважають його мелодраматичним. Вплив мелодрами відчувається не тільки у фіналі, а й у попередніх діях твору (вкраплення народних пісень, божевілля...). "З цього погляду, – зазначає В. Гуменюк, – Леся Українка є спадкоємницею перш за все плідних традицій національної драми. При тому вона органічно сполучає ці традиції з досягненнями західноєвропейської драми, як класичної, так і нової" [5, с. 96].

Чи не найбільше підходів до інтерпретації твору належить представникам феміністичної критики. Приміром, Р. Веретельник зазначив: "У п'єсі Любов кохає Ореста, але не може покоритися власним почуттям, бо вона здає собі справу, що її ідентичність zagrożена зносинами з чоловіком у світі мужчини. Вона воліє збожеволіти і шляхом власного божевілля здобуває контроль над своєю долею" [3, с. 31]. Міркування Н. Зборовської є ніби доповненням до попередніх висловів дослідника: "Лесина героїня боїться процесу життя, тому що вона боїться... непевної чоловічої любові..." [9, с. 118]. В. Агеєва зі свого боку додає: "Блакитна троянда", попри очевидну ще письменницьку невправність драматурга-дебютанта, засвідчила серйозність і зрілість феміністичних переконань авторки..." [1, с. 111]. Думається, подібні твердження є недоречними вже тому, що ставлення Лесі Українки до фемінізму було досить скептичним, а відтак – відшукування свідомих проявів феміністичних тенденцій у творчості письменниці часто є штучним і необ'єктивним. Н. Колошук справедливо наголошує: "...варто продовжити інтерпретації конфлікту драми як протистояння духовного і плотського начал, ідеальної мрії і неможливості її реалізувати в щоденній суєтності та корисливості, у вічній несвободі духу від тіла" [11, с. 156]. Цей конфлікт лежить, очевидно, у площині не так зовнішній, як внутрішній. Саме внутрішні колізії й стають першоосновою трагедії. Усвідомлення Любов'ю марноти сподівань виплекати неземну любов, мрію всього життя потягнуло за собою втрату сенсу життя. Врешті, смерть *Любові* – це й смерть тієї ідеальної *любові*. Трагедія посилюється й тим, що свідомо смерть Гоцинської автоматично тягне за собою вимушену смерть Ореста, яка лише вгадується у фіналі. "Отже, – слушно підкреслює А. Матюшенко, – глибинну драматичну дилему "Блакитної троянди" можна визначити як боротьбу кохання-пристрасті та відповідальності перед коханою людиною, і переживають її обидва центральні персонажі драми" [12, с. 18].

Попри недосконалість деяких елементів твору, "Блакитна троянда" – "твір зрілого майстра" [5, с. 121]. Вже в цьому першому драматичному творі виразно проступають риси пізніших драматичних шедеврів Лесі Українки. Своєю драмою,

на якій позначилися риси сентименталізму, натуралізму, символізму тощо, авторка прагнула включитися в контекст західноєвропейської драматургії того часу. Вже сама назва твору інспірує мотив високого кохання, що був популярний у середньовічній Європі. Щодо ролі цього образу в системі поетики драми, то Н. Колошук небезгрунтовно підкреслює, що “інтелектуальним нервом” у розвиткові авторської ідеї “виступала ідея, уособлена метафорою “блакитна троянда”...” [11, с. 157] Не тільки назва твору, а й імена, якими сповнена драма, відіграють неабияку роль у структурі п’єси. Важко не помітити, що манера називань у творі дечим уподібнюється до номінацій у класичній драматургії. Йдеться, насамперед, про тяжіння до промовистості антропонімів. Як і попередники, під час номінації персонажів Леся Українка вдається до імен-характеристик, але назви дійових осіб авторки не мають виразної запрограмованості на, скажімо так, “добрих” і “злих”, що часто простежується в попередній традиції. У “Блакитній троянді” стикаємось із закамфльованою характеристикою, яка лише вгадується, а відтак – розширює асоціативне поле образу. Приміром, прізвища Милевський, Крашева, Острожин та ін. – це, до певної міри, імпліцитні авторські характеристики, що будуються способом, подібним до творення неологізмів. Плідні міркування щодо неологізмів у літературі висловив Ю. Мінералов: “Неологізм являє собою в процесі свого творення втілення індивідуально-творчого акту; в художньому контексті він урешті виступає як своєрідна “згорнута” метафора; з точки зору лексико-синтаксичної він є заміником певної описової, аналітичної мовної конструкції” [13, с. 292]. Таким чином, подібні номінації персонажів дозволяють у лаконічній формі дати характеристику образу. На відміну від звичайного неологізму, використання якого в творі є найчастіше одиничним, експресія поіменованого промовистою назвою образу з кожною його появою увиразнюється, позаяк ім’я-характеристика, проходячи контекстами твору, збагачується додатковими смислами. Модерністська “гра” іменем, така характерна для поетики Лесі Українки, апробується вже в цій п’єсі. Поетонім для письменниці часто слугує засобом увиразнення теми твору (Любов – любов) чи характеру персонажа (ця особливість досить яскраво відтворена в сцені божевілля Любові). Ономастична “гра” стає одним із додаткових засобів утілення ідеї, завдяки цьому твір збагачується підтекстами, що є досить характерним для творів символізму.

В розробці номінацій “Блакитної троянди” авторка знайшла певну форму називань, яка викристалізується в пізніших драмах. Образи вже першої п’єси письменниці – тяжіють до неоднозначності. Прагнення до витворення багатопланового образу позначилося і в ономастичній сфері. Ця особливість виразно дається взнаки у структурі назв: поєднання античної з вітчизняною формами іменувань створює певну екзотичність позначуваного образу (Олімпіада Іванівна, Орест Михайлович). Очевидно, тут робиться спроба нарації у піднесених, високих тонах, підкріпленням чому є ряд античних онімів, які введені до твору. Античні мотиви, що відтак раз у раз зринають, розширюють діапазон проблематики драми, часопросторові координати п’єси таким чином суттєво розширюються, а це дозволяє вийти проблемі з обмеженого хронотопу. Реалістичні та натуралістичні елементи твору – це лише артефакт, внутрішня ж драма розгортається в символічній

площині. Ось як з цього приводу висловилася Т. Гундорова: “Натуралістичний фаталізм в такий спосіб відхиляється, і на цій основі відкривається властиво модерний комунікативний простір гри, наслідування, літературности, цитатности, стилізації. Драма Лесі Українки рясніє літературними, історичними іменами, назвами творів, навіть прямими цитатами” [6, с. 244]. Ця прикмета драми дала підставу деяким критикам, наприклад, О. Бабишкіну, твердити, буцімто згадки ймень Золя й Ібсена – це свідоме “ствердження зв’язку з їх творчістю” [2, с. 30]. Думається, ці ймення фігурують у творі не стільки з метою “свідомого ствердження” зв’язку з їх творчістю, скільки зі свідомим прагненням створити інтелектуальну драму європейського зразка, на що спрямована вся поетонімія твору (тут навіть персонажі представлені, сказати б, аристократичними, інтелігентними іменами). Подібні ймення виконують вагомую роль у системі поетики драми: вони впливають не лише на створення ілюзії реалістичності, формування підтексту, а й виступають елементом створення, так би мовити, надтексту. Цей “надтекст”, привнесений згадками ймень митців, і породив ряд критичних тверджень, де йдеться про вплив натуралізму чи європейської “нової драми”, виникнення якої пов’язують з ім’ям Ібсена. Певно, ці назви вільно називати культуронімами, вони й уможливають надбудову своєрідного ореолу реалістичності, а разом багатоплановості п’єси.

Список літератури

1. Агеева В. Поетеса зламу століть: Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. – К.: Либідь, 1999. – 263 с.
2. Бабишкін О. Драматургія Лесі Українки. – К.: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1963. – 407 с.
3. Веретельник Р. Фемінізм у драматургії Лесі Українки // Сучасність. – Ч. 2. – С. 29-37.
4. Гозенпуд А. Поетичний театр: Драматичні твори Лесі Українки. – К.: Мистецтво, 1947. – 302 с.
5. Гуменюк В. Шлях до “Одержимої”: Творче становлення Лесі Українки-драматурга. – Сімферополь: Таврія, 2002. – 232 с.
6. Гундорова Т. Проявлення слова: Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997. – 297 с.
7. Денисюк Ю. Шекспірівська епіталама в структурі “Блакитної троянди” Лесі Українки // Українське літературознавство. – Випуск 55. – Львів, 1990. – С. 18-25.
8. Драй-Хмара М. Леся Українка: Життя і творчість. – К.: Держвидав. України, 1926. – 156 с.
9. Зборовська Н. Моя Леся Українка: Есей. – Тернопіль: Джура, 2002. – 228 с.
10. Зеров М. Леся Українка: Критико-біографічний нарис. – Харків-Київ: Книгоспілка. – 64 с.
11. Колошук Н. Інтелектуальний конфлікт у драматургічній поетиці Лесі Українки // Леся Українка і сучасність (До 130-річчя від дня народження Лесі Українки): Збірник наукових праць. – Луцьк: Вид-во “Волинська обласна друкарня”, 2003. – С. 149-158.
12. Матюшенко А. Час героя: Українська драматургія першої третини ХХ століття. – К.: ПЦ “Фоліант”, 2004. – 125 с.
13. Минералов Ю. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность): Учеб. для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. – Москва: ВЛАДОС, 1999. – 360 с.
14. Одарченко П. Леся Українка: Розвідки різних років. – К.: Видавництво М.П.Коць, 1994. – 240 с.
15. Ожигова О. Як звати дійових осіб у сучасній драмі // Культура слова. – Вип. 62. – К., 2003. – С. 9-13.
16. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1999. – 360 с.
17. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика: Учебное пособие. – Москва.: Аспект Пресс, 2001. – 334 с.

18. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. – К., 1975-1979.
19. Яценко Н. Проблема свободи особистості в ранніх драматичних творах Лесі Українки // Радянське літературознавство. – 1983. – № 3. – С. 57-64.

Мержвинский В.В. Ономастическая сфера драмы Леси Украинки "Голубая роза" /В.В. Мержвинский// Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 292-302

Функционирование имен собственных в драматургии Леси Украинки практически не рассматривалось, что и подчеркивает новизну исследования. В работе использованы, в основном, текстологический и сравнительно-исторический методы.

Ключевые слова: имя, поэтика, драма.

Merzhvinsky V.V. The poetics of name in the artistic world of Lesia Ukrainka's drama "The Blue Rose" / V.V. Merzhvinsky// Scientific Notes of Taurida National V.I.Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 292-302

The function of onomastics units in Lesia Ukrainka's dramas is very interesting for researcher. In the article used textology and comparativistic methods.

Key words: name, poetics, drama.

Стаття надійшла до редакції 15 грудня 2010 року