

9. Фролов Н. К. Прозвищные антропонимы XVII в. и их связь с апеллятивной лексикой // Актуальные проблемы исторической лексикологии восточнославянских языков. – К., 1975.

10. Чучка П. П. Антропонімія Закарпаття. – Ужгород, 1970.

11. Жайворонок В. В. Що не ім'я – то образ, що не прізвище – шукай змісту // Рідне слово. – К., 1974. – Вип. 8.

12. Григорук О. П. Сатирична функція прізвищ у творах Леся Мартовича // Тези доп. наук. конф. філол. ф-ту, присвяченої 100-річчю Одеського держ. ун-ту. – Одеса, 1965.

13. Тараненко І. Й. Словотворчі особливості суфікса -ач у сучасній українській літературній мові // Питання словотвору східнослов'янських мов. – К., 1969.

14. Братушенку Т. Д. Із спостережень над словотвором і лексикою, пов'язаною з прізвищами Врадіївського р-ну Миколаївської області // Питання ономастики Південної України. – К., 1974.

15. Етимологічний словник української мови. – К., 1982-1985. – Т. 1-3.

16. Словарь української мови / За ред. Б. Грінченка. – К., 1958. – Т. 1-4.

17. Інверсійний словник української мови. – Одеса, 1976. – Вип. III.

18. Цыганенко Г. П. Этимологический словарь русского языка. – К., 1970.

19. Словник української мови: В 11 т. – К., 1970-1980.

О.Ф.Немировська, Т.В.Немировська

Хронотопія в онімному просторі художнього тексту

Вагомість і розмаїтість позначає художню хронотопію в авторській палітрі. Вбираючи в себе топонімію й хрононімію в цілому, саме ця частина номінаційної системи стає важливою під час творення художнього тексту (ХТ), коли моделюється сюжетний рух, образна система, усі рівні художності. Визначивши свій художній світ, свій всесвіт за хронотопією, митець вибудовує весь художній простір, пов'язуючи воедино або контрастно протиставляючи хронос і топос найрізноманітніших персонажів, їх власну темпоральність і локальність. І тоді з хронотопами відбуваються численні метаморфози текстового плану – вони починають “говорити” в потрібному письменникові “ключі”, працюють чітко й різнопланово. І хоча їх кількість надто невелика – десь 0,4% у прозових творах, вони мають тенденцію до поширення за рахунок безіменних показників і численних лексичних компонентів та конструкцій, що стають, так би

мовити, на межі між цими двома площинами – онімною й безіменною. А це дає можливість митцеві значно поширити художньо-образні можливості цієї частини лексики в прозовому творі. В онімному просторі вони присутні й безпосередньо, і опосередковано.

Літературна ономастика як окрема наука виділилася з лінгвістики в останні десятиліття. Проблемам імені в ХТ приділяли увагу вчені вітчизняні й закордонні, з ближнього й дальнього зарубіжжя такі, як В.А.Никонов, Ю.О.Карпенко, В.А.Кухаренко, С.І.Зінін, В.М.Михайлов, Л.І.Колоколова, Л.Т.Масенко, Л.О.Белей та інші. Більшість дослідників, аналізуючи онімний простір у художньому творі, іде іншим шляхом, віддає перевагу антропонімікону й топонімікону, хоча й останньому присвячують порівняно менше уваги. Хрононімія ж знаходиться взагалі осторонь, у кращому випадку про неї лише згадують, вона лишається на периферії досліджень як щось побіжне й не варте серйозних роздумів. Якщо виходити з антропоцентричності ХТ (а цей закон, безперечно, діє в ХТ, і ми доводили у свій час його існування), то такий спосіб дослідження має свої переваги й виправданий, і ми цього не заперечуємо. Нам лише здається, що слід дещо змінити шляхи дослідження номінацій у ХТ, підійти до цієї проблеми по-іншому, пробувати вибудувати ланцюжок, який починається із задуму письменника, обростаючи певними контурами під час обдумування, вимальовується спочатку контурними обрисами, своєрідним “скелетом” у художній площині майбутнього твору, в тому числі онімним простором і безіменною системою, які паралельно співіснують і функціонують у творі. І тоді виявляється досить незвична картина: не зможе митець назвати іменуванням чи й безіменно свої персонажі, якщо не визначить чітко й остаточно два ракурси – *місце* і *час* дії. Не зможе тому, що антропонімікон зберігає в собі нашарування цих обох ракурсів, адже *Іван* в Україні не тотожний *Іванові* англійському чи іспанському, де він стає *Джоном* чи *Хуаном*. Можна навести цікаві приклади і з часовими показниками, які відбивають імена: той же *Іван* у сиву давнину прийшов до нас з давньоєврейського *Yochanan, Yehochanan* [8:61] і дав такі численні модифікації у різних національних іменниках. Отже, митець, будуючи текст, керується перш за все *місцем* і *часом* дії в ХТ.

Три виміри реальної дійсності творять і визначають художній світ, позначаючись на ономастиконі, – *час*, *місце*, *людина*. Ці три константи аж ніяк не тотожні з реаліями життя, вони існують в умовному авторському всесвіті. Вони аналоги художньої фантазії, без них немислима

творчість літературна і – ширше – будь-який вид мистецтва [9:1].

Час і простір – дві сторони буття людини, невіддільні одне від одного, пов'язані спільною художньою функцією, хоча темпоральність найчастіше виявляє себе надто стиснено у більшості текстів, де автори уникають конкретних дат і хронологічної визначеності. У письменника величезні можливості лексичного плану для вираження цих координат. Безперечно, можна вирішити цю проблему найпростіше – прямо назвати дату (хоч і виміряну) події, назвати місце дії, тотожне певній географічній точці і часу. Як приклад можна навести твори Б.Грінченка “Брат на брата” і М.Коцюбинського “Дорогою ціною”. Так, в повісті Б.Грінченка на початку тексту дається чітка хронологія подій: “Учитель ладинської школи Євген Корецький, прокинувшись в своїй камері 18-го листопада 1905-го року, зараз згадав, що сьогодні якраз виходить два місяці, відколи він попавсь у неволю. Він поїхав до Києва, потрапив туди саме тоді, як вийшов маніфест 6-го серпня про Державну Думу” [4:300]. На наш погляд, чітка темпоральність у даному тексті важлива, адже все прив'язане до певних соціальних зрушень на початку століття.

У повісті “Дорогою ціною” фактор прив'язки до певного часу теж є, але, крім першого речення, він весь у текстовому розгортанні: “Діялось се в тридцятих роках минулого століття. Українське поспільство, поборене у класовій боротьбі, з ярмом панщизняної неволі на шиї, тягло свою долю з глухим ремством. То не віл був у ярмі, звичайний господарський віл, якого паша й спочинок могли зробити щасливим: ярмо було накладене на шию дикому турові, загнаному, знесиленому, але овіяному ще степовим вітром, із не втраченим ще смаком волі, широких просторів. Він йшов у ярмі, скорившись силі, хоч часом із гніву очі йому наливались кров'ю, і тоді він хвищав ногами і наставляв роги..

От хоч би там, за Дунаєм, гей, там, за Дунаєм!.. Недобитки січової руїни, хоробріші, завзятіші, звили собі гніздо в Туреччині і возили звідти на Україну, мов контрабанду, палкі заклики у кіш на волю, до січового братерства” [5:90].

Як бачимо, хрононім в тридцятих роках минулого століття через один абзац сполучається з топонімами за Дунаєм, гей, там, за Дунаєм, в Туреччині, на Україну і разом з ними становить ті важливі хронотопи, які вже на першій сторінці визначають час і місце дії – часопростір твору, необхідний для текстотворення.

Та найчастіше митець вирішує цю проблему інакше – обходить

без хронологічної та локальної чіткості, а іноді взагалі ці художні важелі приховуються в глибинах тексту. Митець обирає визначенням часопростору таку форму, яка відповідає його світобаченню й тій концепції твору, що моделюється, яка необхідна для його онімного простору. Загальновідомо, як починає поводитись із своїм творцем текст, і всі його художні площини, які поступово вирізьблюються й стають реальністю на сторінках рукопису – він починає жити за своїми законами. “Іноді роман підказував з самого початку, як він хоче, щоб я його написав, і я писав книгу за шість тижнів, в іншому випадку я бився дев’ять літ, бо не знав, як він хоче, щоб я його написав” [10:182].

У мистецтві час і простір – категорії умовні, вони сприймаються інакше, ніж ми їх сприймаємо в житті. Минуле у ХТ – це *реальність, що існує тепер*. Навіть тоді, коли у творі превалює минулий час як основна граматична категорія темпоральності, навіть тоді рух оповіді йде від однієї події до іншої, щось відходить, стає у творі минулим, настає новий хід подій – час пливе, не будучи закріплений у часових категоріях. Вони існують лише для того, щоб здійснитися художньо, стати актом руху в даному тексті, і митцеві вдається відтворити *історичний час*, образ *епохи* – в подіях, в образах, сюжетно-тематичному плані.

Відбувається дивне: читаючи твір, ми менш за все звертаємо увагу на конкретність тих хронологічних позначень, які іноді митець вводить у оповідь. Чому? Бо для нас вони не мають хронологічної конкретності, як це буває під час читання публіцистики або історичних матеріалів. Вони для нас – слова, що мають своє образне поле. І письменник, який вдається до датування, теж менш за все піклується про хронологічну правду. Дата для нього – теж умовність, і потрібна вона для того, щоб витворити ще один ракурс образу часу, епохи у творі, змоделювати певні часові прив’язки, без яких, на його думку, не може існувати авторський всесвіт.

Умовність часових категорій повністю збігається в ХТ з умовністю усіх художніх рівнів при усій їх спрямованості на реалії життя. Митець, свідомо чи несвідомо, одразу ж проектує майбутній твір на часопростір, і лише остаточно вивісивши ці параметри, будує ієрархію імен усіх розрядів і класів, моделює безіменну систему. Без часу і простору твір – як будівля без фундаменту.

Узгоджуючись з хронотопією, поступово окреслюється в текстотворенні художній простір. Як і час, що не збігається з реальним, існуючим

об'єктивно, він набуває у ХТ тих особливих позначок, що виражають позапросторові категорії [1:58; 6:105; 7:16], насамперед – для характеристики персонажів. Образна система щільно пов'язана з простором, у якому перебувають її компоненти.

Просторова відмежованість у творі стає тим локальним континуумом, що представляє собою модель світу даного митця. Замкнена чи необмежена, розгорнута в обсязі, вона завжди необхідна для текстової побудови, авторської концепції усіх текстових рівнів, і онімного простору в тому числі. Художній простір є тою особливою моделюючою системою, яка становить специфіку авторського стилю, сполучаючись в разі потреби з темпоральною ознакою.

Саме художній простір визначає локальність, що в свою чергу породжує певний топонімікон, впливаючи на всі компоненти онімного простору, а в результаті – на весь лексикон, на всю систему художніх засобів. За словами Ю. М. Лотмана, художній простір – це модель світу автора, яку висловлено мовою його просторових уявлень, просторових категорій, в тому числі й характеристикою персонажів – рухливих бен-тежних шукачів, “героїв шляху” й статичних, інертних, бездіяльних безпредметних мрійників і нероб, приречених на забуття й неславу.

Форми виразу і втілення художнього простору найрізноманітніші. Він може бути природний і побутовий, може бути відкритий, безмежний і обмежений, закритий; може бути динамічний з різноспрямованим різнохарактерним рухом і статичним, інертним, “речовинним”. Усі ці засоби організації художнього мікросвіту активно застосовуються в авторській лабораторії письменників різних часів і народів. За твердженням літературному творі зумовлює появу однієї з найважливіших просторових форм – дороги в її численних проявах і варіаціях.

Характеризуючи хронотоп дороги, М. Бахтін зазначав, що в ньому “своєрідно сполучаються просторові й часові ряди людських доль та життя, ускладнюючись та конкретизуючись соціальними дистанціями, які тут долаються. Це точка зав'язування й місце звершення подій. Тут час немовби вливається в простір і тече по ньому, утворюючи дороги” [1: 392].

Особливе значення мають так звані “дорожні сюжети”. У таких творах – повинь топонімів, пов'язаних з пересуванням персонажів у творах – повинь топонімів, пов'язаних з пересуванням персонажів у художньому просторі, пов'язаних з хрононімією, найчастіше стишеною. В “розмитих”, пастельних тонах, лише натяком на час починається повість

В. Винниченка “На той бік”: *Колись-колись давно, місяців два-три тому, доктор Верходуб обережно і дбайливо ніс через життя келех своєї мудрості, зібраний по краплі з гірких і солодких квітів буття*” [2:23].

Ці стишені вказівки на час на перших сторінках повісті навіть утворюють своєрідний ланцюжок: *колись за давніх-давніх часів – щоранку за тих давніх часів – а надворі весна*. Все це триває до першого топоніма *Америка*, через повинь власних імен філософів і лікарів *Епікур*, *Шопенгауер*, *Кант*, *Ескулап* і часові показники, що дають уяву про зміни в повітовому містечку 1917-1919 рр., самим текстом позначають темпоральність.

Зігравши свою роль у текстотворенні експозиції, стишені часові позначки переплітаються з топонімією: *цієї ночі – вранці, тільки почало на світ благословляться – пішов на ріг Казанської й Середньої вулиць*.

“– Якої губернії? – *Київської, Сквирського повіту, деревні Осокова-тої*. – А ви? – *Полтавської, Золотоносського повіту, села Криві Гарбузи*” [2:70]. Ще 5 раз тут же, топонімічним згустком, зустрічається ця назва *Криві Гарбузи*, і починається топонімія “дорожна” – *Любомирка*, де переосмислене словосполучення “Україна летіт!” супроводжує скидання вивіски; *Соснівка; Полтава*.

“Дорожний” сюжет зникає (а отже і топоніми), коли персонажі потрапляють у червоноармійську катівню, пов’язуючись з онімним тлом – антропонімічним.

Саме дорога як просторова домінанта, що організовує текст, найважливіша прикмета літератури – світової і української в тому числі, літератури сучасної і минулих століть.

Текстова єдність, цілісність, вивершеність саме й починається з хронотопів – поіменованих і безіменних. Від них, трансформуючись у текстових фрагментах, починається велика й найчастіше тривала творча робота митця над номінаціями своїх героїв, сюжетними колізіями, численними прийомами письма, усіма без виключення рівнями. Твір – сплука творчих задумів і творчих мук – іде в життя, стає показником часу, його проблем, стає тим зверненням художника до сучасників і нащадків, яке завжди супроводить справжній мистецький витвір. “Справжнє мистецтво завжди – прорив у майбутнє. Справжній письменник, як пророк, має право виголосити: істинно говорю я вам. У нього не може бути змінено нічого, ані жодної коми” [3:353].

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М, 1975
2. Винниченко В. На той бік. – Нью-Йорк, 1972.
3. Гей Н. К. Искусство слова. – М, 1967.
4. Грінченко Б. Д. Твори: в 2 т. – К., 1991. – Т. 2.
5. Коцюбинський М. М. Твори: в 7 т – К, 1974 – Т. 2.
6. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. – М., 1970.
7. Лотман Ю. М. Проблемы художественного пространства в прозе Гоголя // Труды по русской и славянской филологии. – Тарту. 1968.
8. Скрипник Л. Г., Дзятківська Н. П. Власні імена людей: Словник-довідник. – К., 1986.
9. Skwarczynska S. Wstęp do nauki o literaturze. – Warszawa, 1954. – Т. 1.
10. Фолкнер У. Постарайтесь превзойти себя // Вопросы литературы.-1965.- № 1.

Т. І. Сулима

Заголовки в драматургії Лесі Українки

Заголовок – перший знак твору, початок тексту, важлива ключова лексема. Наче пунктирно накреслюючи той образ-символ, від якого походить уся образна система художнього простору, він породжує текстову єдність твору, позначену символікою авторського мислення.

В нашому дослідженні ми виходимо з відомих положень про заголовки як перший знак текстового розгортання, його візитну картку, прояв авторського ідіостилю і додаємо постулат про його художньо-образну насиченість, наскрізний зв'язок з усім твором, його мовно-художніми особливостями, по суті, зв'язок з усіма рівнями художності. Прямі й зворотні зв'язки, що існують між заголовком і текстом, спрямовані на взаємозбагачення і взаємодію, на творення цілісності художнього мікросвіту. Кожен митець вкладає в заголовок свою концепцію твору в стислому до мінімуму лексичному вираженні, спрямовуючи читацьку або глядацьку увагу на його розшифрування при уважному глибинному прочитанні текстового тла. До того ж, заголовок – завжди данина традиційності, певним канонам, певній “моді” на цей вид онімів, яка існує в літературному процесі в певний часовий відрізок і “вписується” в загальну картину творення таких назв.

У “Зібранні творів” Лесі Українки в 12-ти томах наявні 19 оригінальних драматичних творів: “Блакитна троянда”, “Прощання”, “Одержима”, “Вавілонський полон”, “На руїнах”, “Осінь казка”, “Три хвилини”, “В катакомбах”, “В дому роботи, в країні неволі”, “Кассандра”,

“Айша та Мохаммед”, “Руфін і Прісцілла”, “У пущі”, “На полі крові”, “Йоганна, жінка Хусова”, “Лісова пісня”, “Адвокат Мартіан”, “Камінний господар”, “Оргія”. За формально-структурними ознаками вони поділяються на групи в такий спосіб:

за кількістю лексем: однолексемні – “Прощання”, “Одержима”, “Касандра”, “Оргія”; дволексемні – “Блакитна троянда”, “Вавилонський полон”, “На руїнах”, “Осіньна казка”, “Три хвилини”, “В катакомбах”, “У пущі”, “Лісова пісня” “Адвокат Мартіан”, “Камінний господар”: трилексемні – Руфін і Прісцілла”, “На полі крові”, “Айша та Мохаммед”, “Йоганна, жінка Хусова”; кількालексемні – “В дому роботи, в країні неволі”;

за структурним складом 1) заголовки з власними назвами – “Касандра”, “Айша та Мохаммед” “Руфін і Прісцілла”; 2) онімні заголовки з супроводжуючими лексемами – “Йоганна, жінка Хусова”, “Адвокат Мартіан”; 3) заголовки, що є заміниками імен – “Одержима”, “Камінний господар”; 4) заголовки з означеннями у препозиції – “Вавилонський полон”, “Осіньна казка”, “Лісова пісня”, “Камінний господар”, “Три хвилини”; 5) заголовки-обставини – “На руїнах”, “В катакомбах”, “У пущі”, “На полі крові”; 6) заголовки-апелитиви, що є назвами сюжетного дійства – “Прощання”, “Оргія”.

Характер відношень між заголовком п’єси та її текстом багатоплановий. Деякі дослідники поділяють заголовки за формою інформації, що знаходиться у назві, на назву-символ, назву-тезу, назву-цитату, назву-повідомлення, назву-натяк. Такий розподіл нам не видається вдалим. Звертаючись до заголовків драматичних творів Лесі Українки, ми вбачаємо нероздільність символіки в назвах з натяком на розгортання дії та сюжетних колізій, а також повідомлення у надто стислому, згорнутому вигляді про те, що буде в дійстві п’єси. Заголовки поетеси надто місткі й багатоаспектні, щоб їх можна було поділити в такий спосіб.

Аналізуючи цей онімний шар, ми переконалися: митець ніколи не дає назву творові випадково, не виважено, не продумавши ретельно. Цьому передують напружена робота, тривалі пошуки й коливання. Драматург виважує найтонші нюанси, наполегливо шукає точний відповідник тому візрцеві, що живе в його душі. І відповідник місткий, лаконічний, вдалий.

Спочатку виникає *робоча* назва, в якій міститься зернина розробленої митцем теми, і автор твору, працюючи над текстом, ніби приміряє цей робочий заголовок на текст, виважуючи, чи є він справжнім