

Волосяк О. М.,

Кременецький обласний гуманітарно-педагогічний інститут ім. Тараса Шевченка, м. Кременець

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ АПЕЛЯТИВНИХ НОМІНАЦІЙ ТА ЕТИКЕТНИХ ФОРМ У ДРАМАТУРГІЇ Б. ШОУ І ЛЕСІ УКРАЇНКИ

У статті вивчається специфіка використання антропоформул у драматичних текстах Б. Шоу і Лесі Українки як одного із засобів риторички жіночих образів. Основна увага приділяється дослідженню особливостей застосування митцями апелятивів та статусних форм з урахуванням творчих установок авторів та ідейного змісту творів.

Ключові слова: апелятивна номінація, етикетна форма, антропонікон, антропоформула, жіночий образ.

In the article the specific of the use of antropofomula is studied in the dramatic texts of B. Shaw and Lesia Ukrainka as one of facilities of rhetoric of womanish appearances. Basic attention is spared to the research of features of application and forms of statuses the artists of appellates taking into account the creative options of authors and ideological maintenance of works.

Keywords: appellate nomination, etiquette form, anthroponimicon, antropofomula, womanish appearance.

Розвиток українського літературознавства постколоніальної доби позначений тенденцією до “перепрочитання” текстів української та зарубіжної класики з позицій новітніх наукових методологій.

У межах цієї розвідки ми звернулися до творчості Бернарда Шоу і Лесі Українки, чий постаті означили літературу епохи *fin de siècle*, коли в агонії старих “богів” народжувалась нова Європа, закони, мораль і герої якої вимагали свого художнього освоєння і стимулювали інтерес митців. Процес емансипації, що потужним фронтом котився по Європі, відкривав доступ у літературу дійовим особам-жінкам, які дивували читачів цілковитою зміною “очікуваної” від них гендерної поведінки, недотриманням узвичаєних “жіночих” ролей. Відтак, одним з пріоритетних об’єктів зображення у літературних творах другої половини ХІХ – початку ХХ ст. стає образ жінки у багатоманітні її можливих онтологічних проявів.

Зазначимо, що для Б. Шоу, який за основною естетичною домінантою творчості пов’язаний з реалізмом (попри виразні елементи модерної поетики у його драматичних текстах), численні жіночі образи були радше принадним об’єктом художнього дослідження, тоді як для Лесі Українки з її вкоріненістю в модерну естетику галерея яскравих жіночих образів – це передусім спосіб вираження **суб’єктивного** досвіду щодо екзистенційної “ідентифікації” жінки у світі.

Однак, необхідно констатувати, що спільність об’єкта художнього дослідження зумовила й помітну подібність прийомів і засобів творення жіночих образів у драматичних творах названих митців. Прикладом може бути застосування потенціалу літературної ономастики як додаткового засобу індивідуалізації окремого персонажа, акцентуації якоїсь його індивідуальної ознаки чи властивості [6, с. 65], важливої для розуміння сутності художнього твору. Тому *мета* розвідки полягає у зіставному дослідженні особливостей використання апеллятивних номінацій та статусно-етикетних форм як засобу риторики жіночих образів у драматичних текстах Б. Шоу і Лесі Українки.

Зазначимо, що в межах українського літературознавчого дискурсу уже є дослідження, у яких *системно* розглядаються проблеми художньої антропонімії у творах Лесі Українки. Це, передусім, дисертаційне дослідження Тетяни Крупеньової “Ономастика драматичних творів Лесі Українки” (Одеса, 2001), Водночас аналогічні аспекти поетики творів англійського драматурга жодного разу не ставали предметом спеціального дослідження ані в українському чи російському, ані в західному шоузнавчому дискурсі.

З іншого боку, слід відзначити, що в українському літературознавстві практично відсутні компаративні дослідження творчості Б. Шоу і Лесі Українки попри очевидну подібність окремих їх творчих установок, хоч і маємо праці Т. Івашиної, де вивчаються особливості інтерпретації двома митцями сюжету про Дон-Жуана, а також розвідки Н. Колошук та В. Гуменюк, в яких імена Лесі Українки і Б. Шоу згадуються в одному ряду як імена творців “нової” європейської драми і наголошується, що англійський драматург стоїть “чи не найближче” до художніх надбань української поезії [4, с. 149, 150, 247]. Викладені чинники зумовлюють **актуальність** обраного ракурсу дослідження.

З огляду на значний обсяг матеріалу у межах цієї статті ми розглянемо лише особливості вживання митцями апеллятивних номінацій і етикетних форм.

Назагал *апеллятивні номінації* трактують як контекстуальні антропоніми, “тобто власні назви, що залишаються такими лише в межах *даного* художнього твору” [3, с. 9]. У текстах Б. Шоу апеллятивами номінуються здебільшого *другорядні* та *епізодичні* персонажі, у Лесиних – особливо на ранніх етапах творчості – і *головні* теж. Обидвоє митців використовують апеллятивні номінації найчастіше в однакових випадках: коли узуальний антропонім як засіб індивідуалізації персонажа, виявлення його глибинної/прихованої сутності є зайвим, оскільки кожному з митців потрібно увиразнити передусім якусь *найбільш загальну ознаку* номінованого персонажа – належність до певної групи, об’єднання, спільноти (статеві-вікової/соціальної/професійної/релігійної/політичної тощо), родинність і т. п.

У Б. Шоу таким, зокрема, є апеллятив *Покоївка* (“Будинки вдівця”), який “сигналізує” про підлеглий статус номінованого персонажу в оселі багатія Сарторіуса, через що дівчина нерідко стає жертвою фізичного на-

сильства з боку розбещеної дочки її господаря *Блани*, увиразнюючи таку рису останньої як владність і свавілля та актуалізуючи закодоване у цьому онімі одне з другорядних значень англійської лексеми “*blanch*”, графічно абсолютно ідентичної поширеному у Британії та Франції антропоніму (“*Blanch(e)*” – “бліднути від страху” [5, с. 78]). Аналогічним чином, саме персонаж, позначений апелятивом *Лікар* (комедія “Мільйонерка”) завдяки професійним навичкам, що є обов’язковими для представників цього фаху, зокрема, вмінню оцінювати стан здоров’я пацієнта за силою його пульсу, сприяє концептуалізації Єпіфанії як втілення Життєвої Сили:

“*Лікар* (наближаючись й пробуючи її пульс) Щось не так з кров’яним тиском, га? (Вражено) Овва! У житті не чув такого пульсу. Справжній ковальський молот. <...> Життя! Пульс! Це ж *биття серця Аллаха* <...>!” [7, т. 6, с. 264].

Ще більш глибинними є філософсько-світоглядні коди, закладені в жіночих апелятивах Лесі Українки, як і загалом в її ономастиконі. Достатньо показовими у цьому сенсі є, зокрема, контекстуальні жіночі антропоніми з драматичної поеми “*Руфін і Прісцилла*” – *Провінціалка* та *Римлянка*. Вони, як наголошували дослідники, не лише вказують на *місцевість*, де проживали номіновані у такий спосіб жіночі персонажі у межах античного світу (столиця-провінція), але й “сигналізують” про закладені у них протилежні *стереотипи психології та поведінки* (справжнє і показне, внутрішнє і зовнішнє), а також одвічну *опозицію центр / периферія*.

Ще більш показовим, по-справжньому хрестоматійним у цьому сенсі слід вважати обраний авторкою спосіб презентації однієї із її знакових героїнь – *Мавки* з “Лісової пісні”, що викликав величезну кількість коментарів. “*Мавка*” – це фігура нижчої демонології, казкава істота, русалка. Ці міфологічні персонажі існували у фольклорній традиції в множині, однак, як вже неодноразово зауважували дослідники, поетеса робить цю загальну назву власною. У контексті основного конфлікту “Лісової пісні” як “опозиції природи / соціуму” [1, с. 16] номінування головної героїні як *Мавки* повинно підкреслити приналежність до світу лісової – *природної* – гармонії, дистанціювати від світу людей з його дисгармонією, облудністю, міщанською ницістю, егоїзмом.

Типологічно достатньо близьким до даного випадку вживання назви нижчого божества слов’янської демонології у якості апелятивної номінації (контекстуального антропоніма) вважаємо ім’я одного з жіночих персонажів “п’єси-байки” “*Андрокл і лев*” – *Мегери*. У давньогрецькій міфології Мегера була однією з трьох ериній (у римській міфологічній традиції – *фурій*) – богинь помсти, котрі приходили з царства мертвих у світ живих, щоб сіяти помсту, суперечки, злість. Вочевидь, саме тому ім’я найбільш відомого з цих нижчих божеств античної міфології – “задрісниця” Мегери стало вживатися як *загальне* поняття на позначення задрісної, дратівливої, сварливої жінки. Виходячи з цього, можна стверджувати, що, вводячи назву персонажа давньогрецької демонології у чужорідний контекст “римського” (і

за походженням, і за художнім хронотопом) сюжету, Б. Шоу використовує ім'я цього античного божества як *апелятивну номінацію*, актуалізуючи у такий спосіб загальнокультурну пам'ять людства й увиразнюючи найбільш присутні психоповедінкові прикмети цього жіночого персонажа: у п'єсі англійського драматурга ХХ ст., попри відсутність зовнішньої потворності, Мегера, як і в міфологічному сюжеті, постає злісною фурією, дратівливою, надзвичайною сварливою, котра усіляко збиткується над своїм чоловіком – добросердечним і терплячим диваком Андроклом.

Цікавою з точки зору художньої антропомімії є й специфіка вживання англійським драматургом та українською аворкою *варіантів* (форми) жіночих імен. У Б. Шоу достатньо яскраві приклади цього зустрічаємо уже в одній з його перших п'єс – “Професія місіс Воррен”. Це стосується передусім імені самої місіс Воррен та її сестер. Виходячи з об'єктивного змісту твору, можна припустити, що критерієм для автора тут була *серйозність екзистенційних намірів героїнь, характер їхнього життєвого вибору*. Так, одну з своїх сестер, котра вирішила *сама, чесною працею* заробляти на життя і для того влаштувалася на фабрику свинцевих білил, де дуже швидко смертельно отруїлася, місіс Воррен у своєму монолозі називає повним іменем “*Анна-Джейн*”. У той же час свою сестру, котра обрала більш легкий спосіб заробітку – продавати свою вроду – і котра долучила до цього ремесла і майбутню місіс Воррен, вона (місіс Воррен) називає не інакше як грайливим *Ліз*, що є зменшувально-пестливою формою імені Елізабет (Elizabeth), – так, як це було заведено серед повій. Так само, у зменшувально-пестливій, інтимізованій формі “*Кітті*” (англійське Kitty – зменшувальне від Catherine) звертаються до неї – незважаючи на її поважний вік – її колишній коханець Сем Гарднер та її партнер по бізнесу, брудний ділок Крофтс. Номінування місіс Воррен – колишньої повії і власниці низки борделів повним іменем *Кетрін*, що є “похідною формою грецького первісного імені “Ай-катаріне”, котре утворилося, як стверджують фахівці, від слова “Katharos” і означає “чиста, чесна, непорочна” [2, с. 94], суперечило б логіці образу і було б явним прорахунком. З іншого боку, зважаючи на обставини “тріхопадіння” юної Кітті, можна припустити, що драматург, використовуючи легковажно-грайливу форму “Кітті”, мав на увазі саме заховане в етимології повного імені значення як той *потенційно-можливий, але не зреалізований* героїнею вибір, на наявність якого місіс Воррен згодом вкаже дочці, як про ту потенційно можливу екзистенційну сутність, від якої вона (місіс Воррен) свідомо відмовляється під впливом життєвих обставин.

Достатньо активно Б. Шоу і Леся Українка залучають й різні *статусні форми*. З точки зору гендерної перспективи цікавими видаються зокрема ті різноманітні етикетні форми, котрі використовуються щодо Вів'єн Воррен (“Професія місіс Воррен”) персонажами-чоловіками і котрі є важливим елементом характеристики останніх. Так, пастор Самюель Гарднер,

батько Френка, звертається до неї вишукано й шанобливо, як і належить за етикетом, – *“міс Воррен”*. Сам Френк – легковажний і бездіяльний на протигагу Віві – звертається до своєї освіченої, діяльної, розсудливо-практичної і старшої за нього подруги у фамільярно-латинізованій та “академізованій” манері – *“Вівумс”*. Колишній сутенер Крофтс лише один раз – у розмові з пастором – називає її так, як того і вимагали етикетні норми в стосунку до молоді незаміжньої дівчини – *“міс Воррен”*. Водночас у розмові з матір’ю Вів’єн, говорячи про свій намір одружитися, він жодного разу не називає її на ім’я чи на прізвище, а використовує переважно займенники – *“вона”, “її”, “нею”*, що з усією очевидністю виявляє бездушність ставлення Крофтса до Віві, – вона для нього лише предмет вигідної соціально-сімейної оборудки, а не об’єкт любовного почуття.

Нетрадиційну етикетну форму обирає Крофтс для звертання до Вів’єн під час власної розмови з нею – *“міс Віві”*. Тут маємо кілька цікавих аспектів, на яких вважаємо за потрібне наголосити. По-перше, звертаючись до Вів’єн *“міс”*, він намагається продемонструвати свою повагу до неї. При цьому, однак, після звертання *“міс”* ставить не прізвище (як це було прийнято і досі прийнятно у Англії), а ім’я. Адже прізвище у Вів’єн таке ж, як і у її матері, – Воррен, скомпрометоване, з огляду на рід занять останньої, в очах благопристойного товариства, до якого він відносить і себе. Тому, вживаючи форму *“міс Віві”* замість *“міс Воррен”*, він *показово відмежовує* порядну й шляхетну панночку від її матері-повії. Другий цікавий штрих полягає у тому, що намагаючись за рахунок вживання звертання *“міс”* надати своїй розмові урочистості, вагомості, значущості, Крофтс, тим не менш, постійно називає свою співбесідницю не *“міс Вів’єн”* (тобто повним іменем), а використовує, так само, як при звертанні до її матері, пестливо-зменшувальну і недозволено й невиправдано інтимізовану (навіть з огляду на ситуацію) форму її імені *“міс Віві”*, що відповідає українським антропонімам-демінутивам на кшталт Ганнуся, Галочка, Іринка. Вважаємо, що це не є випадковим. На нашу думку, у такий спосіб Б. Шоу намагається підкреслити, що, незважаючи на свій дворянський титул (Крофтс баронет – О. В.) і претензію на аристократичну вишуканість манер, Крофтс – як співвласник борделів і компаньйон Кітті Воррен – у своєму ставленні до жінок залишається брутальною й цинічною тварюкою, незалежно від того, якими б не були їх (жінок – О. В.) моральні принципи і соціальний статус.

У драматургії Лесі Українки аналогічні ідейно-естетичні функції виконують її *етикетні/статусні* форми, що вживаються, зокрема, у драмі “Камінний господар” як такий, що найбільше у творчості мисткині пов’язана з проблемами суспільної ієрархії. Словник онімів драматургії Лесі Українки, укладений Тетяною Крупенювою, дозволяє стверджувати, що з точки зору презентації жіночих персонажів найбільше ідейне навантаження у цьому сенсі мають ті *форми замітника імені*, котрі дон Гонзаго обирає для сво-

єї дружини: “*моя наречена*”, “оце слова *справедливий гандеси*”, “тепер я пізнаю *свою дружину*”. Ці звертання зайвий раз увиразнюють сутність Командора як апологета “камінної” влади “етикети”. Подібно до того, як для Крофтса кожна жінка – передусім *товар*, який можна купити, а не жива істота з душею і серцем, так для “лицаря обов’язку” Командора донна Анна – лише *необхідний елемент* в ритуалізованій структурі феодального світу, який не сприймається поза регламентом (у творі спостерігається повна відсутність демінутивних чи інтимізованих звертань до неї).

У зв’язку з проблематикою “Камінного господаря” доречно згадати й майже повне випадіння з передбачених феодальних етикетом антропоформул іншого жіночого персонажу драми – Долорес, котра, як вслушно зауважила Т. Крупеньова, іменується лише як “Долорес” чи “Долоріта”, замість належного для неї як “дочки гідальга” звертання “*донна*”. У цьому, як справедливо висновує дослідниця, можна вбачати ще один доказ того, що над Долорес “ніщо камінне не владне”.

Таким чином, підсумовуючи викладені вище спостереження, можна стверджувати, що Б. Шоу і Леся Українка використовували займенникові форми, апелятиви, етикетні форми як елементи антропонімічного арсеналу в процесі творення передусім жіночого дискурсу своїх творів, залучаючи матеріал з різних шарів історії та різних національних культур. Головна відмінність полягає у тяжінні до релевантності онімів хронотопу у національній культурі у Лесиних драмах та відчутному екзотизмі у доборі онімів в драматичних текстах Б. Шоу – при загальній спільності художніх функцій, що їх антропоформули відіграють в ідейно-естетичній структурі творів.

Література:

1. Агєєва В. Неоромантичне двосвіття “Лісової пісні” / Віра Агєєва// Їм промовляти душа моя буде: “Лісова пісня” Лесі Українки та її інтерпретації / Упор. Віра Агєєва. – К.: Факт, 2002. – 224 с. (Літ. проект “Текст + контекст”. Знакові літ. доробки та навколо них). – С. 7-24.
2. Ісат Ю. 2500. Чоловічі та жіночі імена: Походження, значення, вибір / Ю. Ісат. – Донецьк: ТОВ ВКФ “БАО”, 2007. – 560 с.
3. Крупеньова Т. Ономастика драматичних творів Лесі Українки: автореф. дис. ... канд. філол. наук. 10. 02. 01. “Теорія літератури” / Тетяна Іванівна Крупеньова. – Одеса, 2001. – 20 с.
4. Леся Українка і сучасність: зб. наук. пр. в 4 т. – Т. 1. – Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2003. – 444 с.
5. Мюллер В. Великий англо-український та українсько-англійський словник / В. Мюллер. – К.: Арій, 2008. – 800 с.
6. Франко З. Ономастика в мові творів Івана Франка // Мовознавство / З. Франко. – Вип. 2. – 1975. – С. 55 – 66.
7. Шоу Б. Полн. собр. пьес в 6 т. – Т. 6. / [пер. с англ. / ред. Е. Корнеева, И. Ступников. Вступит. ст. А. Аникст. Послесл. А. Ромм. Примеч. С. Сухарева, А. Николюкина, И. Комаровой. – Л.: Искусство, 1978]. – Л.: Искусство, 1978.