

приверженцев мировой религии - христианства.

При этом крест остаётся и символом Бога Солнца древних египтян Ра, и символом Бога Солнца древних тюрков Тенгри-хана, и вообще солярным символом (сравните ранее упоминаемые египетскую солнечную ладью и наскальные изображения в Богуслене (Швеция), Кобыстане и Смолянке под Усть-Каменогорском [17, с. 208]. Пиктографическое изображение солнца у древних египтян везде заменяется на знак креста.

Но тем не менее крест как символ христианства имеет в своей невидимой структуре только христианство, даже если солнцепоклонничество в нём (христианстве) явно присутствует, но в снятом виде.

#### Источники и литература

1. Вестник Истинно-Православной Церкви. – 1999. – № 1(15). – С. 61.
2. Успенский Б.А. Солярно-лунарная символика в облике русского храма // Тысячелетие крещения Руси. Международная церковная научная конференция “Богословие и духовность” (Москва, 11-18 мая 1987 г.). – М.: Издательство Московской Патриархии, 1989. – С. 306-310.
3. Католицизм. Словарь атеиста / Под общ. ред. Л. Н. Великовича. – М.: Политиздат, 1991. – 320 с.
4. Булгаков С. В. Настольная книга для священно-церковно-служителей. – М.: Издательский отдел Московского Патриархата, 1993. – Ч. 2 (Репринтное издание 1913 г.). – 1774 с. Зятьков Николай. Город Богов // Аргументы и факты. – 2000. – № 19 (1020). – Май. – С. 10.
5. Гергей Е. История папства (пер. с венгерского). – М.: Республика, 1996. – 463 с.
6. Крывелев И. А. Библия: историко-критический анализ. – М.: Политиздат, 1982. – 255 с.
7. Robertson Archibald. The origins of Christianity. - New York: International Publishers, 1967. – 224 p.
8. Аджи Мурад. Полынь половецкого поля. – М.: ТОО “ПИК-Контекст”, 1994. – 352 с.
9. Мельников Ф.Е. Краткая история древлеправославной / старообрядческой церкви. – Издательство Барнаульского государственного педагогического университета, 1999. – 557 с.
10. Пуздровский А. Древнейшие в Крыму изображения христианской символики // Таврида православная. – 1997. – № 2. – Февраль. – С. 2.
11. Михайлов Б. Д. Подземный “эритаж” Приазовья. – Запорожье: Дикое Поле, 1998. – 96 с.
12. Михайлов Б. Д. Петроглифы Каменной Могилы (семантика, хронология, интерпретация). Издание второе, дополненное. – Запорожье: Дикое Поле, 1999. – 240 с.
13. Алексеев В. Секта “РУН-Вера” // Вестник Истинно-Православной Церкви. – 1999. – № 1(15). – С. 54-55.
14. Шамаро А.А. Русской церковное зодчество: символика и истоки. – М.: Знание, 1988. – 64 с.
15. Ключевский В.О. Сочинения в 9-ти т. - Т. 3. Курс русской истории. – Ч. 3. – М.: Мысль, 1988.
16. Карабинович Г.М. Закон Божий для старообрядческих школ. - М.:Голос, 1990. - 272 с.
17. Першиц А.И., Монгайт А.Л., Алексеев В.П. История первобытного общества: учебник. – 3-е изд., перераб. и доп. – М.: Высшая школа, 1982. – 223 с.
18. Зятьков Н. Город Богов // Аргументы и факты. - 2000. - № 19 (1020). - май. - С. 11.

#### Мержвинський В.В.

#### ДО ПИТАННЯ ПРО ХУДОЖНІСТЬ БІБЛІЙНИХ ВЛАСНИХ НАЗВ У ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ (на матеріалі п'єс “Вавілонський полон” та “На руїнах”)

Своєрідний диптих, – за словами Ліни Костенко, – становлять “Вавілонський полон” і “На руїнах”. Тут Леся Українка вийшла ще на одне пекельне коло проблем: неволя” [7, с. 40]. Об’єднані тематично, ці поеми немов доповнюють одна одну, проблема неволі, відкрившись у “Вавілонському полоні”, знаходить своє продовження в наступному творі. Своєю основою обидві драми вкорінюються в Старий Заповіт, в трагічний період для ізраїльсько-іудейської держави – часи поневолення Вавилоном.

Концентрацію авторської уваги на, сказати б, неукраїнській історії М.Євшан пояснює так: “Її віддалення від нашого щирого громадянського життя – се не втеча перед ним ані відчуження. Її, переважно античні і чужі теми, особливо в останні роки, не відчужували від України; вглиблюючись в душу старинного Грека чи Гебрея, вона думала про Україну, серцем була при нас, писала навіть про наш час і наші обставини. А що вибирала такий власне екзотичний одяг для своїх творчих задумів – то не тому, щоби віддалюватися від нас, а тому, що так їй було краще, мала більше внутрішньої свободи” [5, с. 51]. Справді, за “чужими темами” досить виразно проступає українська дійсність, на що неодноразово вказували дослідники. З приводу цієї характерної риси поетеси авторки С.Козак справедливо зазначає: “Уява Лесі Українки живе реліктами магічного мислення, що пов’язує речі на основі метонімічної суміжності: образів зі стародавньої, середньовічної і новітньої історії та суспільно-культурної ситуації” [6, с. 142]. Цю метонімічну суміжність в драмах Лесі Українки можна зобразити так: (метонімія місця + метонімія часу) × алегорія.

Не раз, але здебільшого принагідно, дослідники торкалися питання ролі й місця власних назв у художній структурі п'єс Лесі Українки. У лесезнавчих студіях А.Гозенпуда, О.Бабишкіна, Л.Масенко, Т.Гундорової та ін. про важливість імен в поетичному контексті драматичних творів письменниці згадувалося неодноразово. Однак ґрунтовного осягнення драматичних поетонімів письменниці, спеціальних досліджень, присвячених даному аспектові творчості Лесі Українки, все ще бракує.

Актуальність розвідки зумовлена відсутністю в лесезнавстві спеціальних робіт, присвячених вивченню поетики власних назв у творчості Лесі Українки. З огляду на це, формулюється мета роботи: з’ясування особливостей функціонування власних назв у поетичній структурі драматичних творів Лесі

Українки (на прикладі п'єс “Вавілонський полон” та “На руїнах”).

Весь ономастичний корпус творів обертається навколо центральних міфологем – Єрусалим та Вавилон, – які тут протидіють одна одній. Як і назва Вавилон, Єрусалим, що вступає в опозицію до нього, є культуронімом, конотативні потенції якого руйнують локус, заданий Біблією. Плідні міркування щодо міфологеми Єрусалим висловив Т.Возняк: “...немає якогось одного простору, в якому існує один-єдиний Єрусалим, є і Єрусалим як місто-організм, і як матеріальний чи фізичний об'єкт, і як сакральна вартість, і як буттєва одиниця, і як міфологема чи елемент культури” [2, с. 268–269]. Очевидно, можна говорити, що в драматичних поемах Лесі Українки ономастичні Єрусалим, та й Вавилон, має розбіжності між формою знака та його змістом. Ґрунт для подібних розбіжностей був підготовлений ще в попередніх культурних епохах, а модерністи могли вільно “жонґлювати” цими поняттями, наповнюючи їх новими смислами. Модель міфологеми Єрусалим у творчості Лесі Українки майже збігається із закріпленою у свідомості людства картиною. Т.Возняк каже: “Єрусалим водночас існує для нас і як певна сакральна та культурна вартість. Тобто, окрім фізико / геометричного простору, він водночас існує і у семантичному просторі так званої “мовної картини світу”, яка передувала сцієнтистській фізико / геометричній картині світу, а також, можливо, і в інших типах просторів. Як-от – сакральному чи буттєвому. Це свідчить про синкретичність нашого бачення. А разом і про синкретичність нашого особистого єства, оскільки для нас – і ми – існуємо в усіх цих просторах” [2, с. 269]. Це може бути ще одним доказом синкретизму авторського мислення, а відтак – творчості. Специфіка ономастичних одиниць дозволяє говорити про високий ступінь їх смислової й емоційної наповненості, на відміну від звичайних апелятивів. Користуючись термінологією О.Кузьменка, специфіку культуроніма можна позначити так: прийшовши до тексту за посередництвом ексформи (плану виразу), інформа (план змісту) вже наповнена гамою смислів, що одразу розширює десигнатив (план дійсності), не ставить чітких рамок для його смислових варіацій. Таким чином, авторська ідея, вбираючись у такі шати, вписуючись у цей топос, вступає в діалог зі світовою культурою, проблеми, поставлені автором, не обмежуються певним національним виміром, а здобувають можливість включитися до, так би мовити, глобальної мережі.

“Вавілонський полон” датується 1903 роком. Композиція твору не відзначається ускладненістю – це одноактна драматична поема. Картину трагедії поневоленого народу відкриває широка ремарка, в якій зустрічається характерне для стилю Лесі Українки окреслення часопростору за допомогою онімів: “Розлога рівнина. Червоний захід зміняє в кров широкі води Тігру та Євфрату, що зливаються до купи” [13, т. 3, с. 148]. Жахливість полону постає в мініатюрних уривках, що один за одним малюють драму окремих сімей. Зміна цих картин-мініатюр здійснюється шляхом акцентації на німій сцені, яка закривається розпачливим вигуком. Освітленню трагедії підпорядковуються й своєрідне віддалення від абстрагування, яке створюється шляхом безіменності персонажів. Вкраплення назви дочки Жінки й Старого чоловіка (Малка), імені чоловіка Жінки середнього віку (Ебенезер Осіїв) конкретизує трагедію сімей, а відтак – народу, додає до зображуваної картини певної реалістичності. Призупинення уваги на німих сценах супроводжується промовистою ремаркою: “Показує на Вавілон”. О.Шпильова звернула увагу на те, що “слово “Вавілон” тут не вимовляється вголос” [14, с. 207]. Це слово, ніби прокляття, лягло на голови ізраїльського народу, таке мовчання говорить гучніше слів, його можна пояснити висловом центрального персонажа, співця Елеазара: “Який прокльон страшніший над мовчання?” Все ж, згодом у мові дійових осіб з'являється назва Вавілон, на адресу якого сиплються градом прокляття Божевільної, і ефект від них, за словами О.Шпильової, тут стає “особливо відчутний” [14, с. 207].

Причину зав'язки конфлікту між іудейським та самарійським пророками Леся Українка розтлумачує в примітці, яка може бути свідченням детального підбору ономастичної лексики до своїх творів. Чвари через місце перебування “релігійного центру для всього єврейського народу” переростають в образливі прозивання, що знаходять своє вираження у перифразах, компонентом яких стає власна назва: “Саулові нащадки”, “раб Давидів” тощо. Подібні конструкції покликані відтворити біблійний колорит, де такі називання є доволі частими. Поява Елеазара зупиняє сварку між двома пророками, яка ледь не доходить до бійки. З виходом молодого співця-пророка з'являється перший поіменований персонаж. “...письменниця зумисне, цілком свідомо не вдається до індивідуалізації персонажів. Щоб підкреслити це перед читачем, вона називає дійових осіб твору (крім головного героя – Елеазара) узагальненим, абстрагованим іменням – Чоловік, Жінка, Дід, Божевільна, 1-й левіт і т.д.” [14, с. 204]. Як доповнення до цього спостереження О.Шпильової можна навести міркування дослідниці онімів драматичних творів Лесі Українки, Т.Крупеньової: “На тлі такої апелятивної названості тим яскравіше вирає ім'я *молодого пророка-співця Елеазара*” [8, с. 80]. Але жодна з дослідниць не намагається з'ясувати причини й функції цього явища. Піднесення пророка та його місії є відгомном романтизму, але виокремлення його з юрби – це вже тяжіння до неоромантизму, принципи якого сповідувала Леся Українка. Тут стикаємося зі своєрідним прийомом, що дозволяє виділити індивіда з маси – називання. Як у “Вавілонському полоні”, так і в “На руїнах” власні імена носять пророки, які не можуть коритися з підневільним духом юрби, які виступають індивідуальностями, що намагаються розбудити людство з його духовного сну. Поіменованість пророків уваризаність їх духовну суверенність. Пророк виступає у ролі поведиря людності, що сліпо несе тягар рабства. Тому-то подібна номінація створює не лише смисловий, а й зоровий контраст: названість пророків – безіменна юрба. З приводу образів пророків цих драматичних поем І.Бетко каже: “Цікавим є питання про генеалогію пророків у творчості Лесі Українки” [1, с. 35]. Про походження імені Елеазар дослідниця зазначає: “...у Біблії під іменем Елеазара виведено два другорядні персонажі – син Аарона, сподвижника Мойсея, який по смерті батька став первосвященником, і старець-мученик” [1, с. 35]. Знаменно, що навколо цього імені обертається і прокляття одного з левітів: “Щоб згинуло ім'я твоє, як слина!” З огляду на особливий статус імені у Біблії стає зрозумілим увесь жах подібних проклять. Очевидно, ця особливість не пройшла повз авторську увагу. Свідченням цьому є ряд подібних місць у творі.

Прихід Елеазара одразу викликає хвилю обвинувачень на його адресу. Має рацію Л.Дем'янівська: “В

осудженні Елеазара об'єднуються всі – і це свідчить, що деморалізація ще не знищила народної душі, її святощів – почуттів патріотизму, національної честі і гордості, високого поняття “батьківщина” [4, с. 38]. Народ розуміє всю ницість продажу “слова”, адже в пісню вкладає народна душа, його віковична культура. Виправдання Елеазара виявилися переконливими для всіх, юрба зрозуміла, що співець опинився у такому ж підневільному становищі, як і решта. Елеазар продає свої пісні, а не “співанки сіонські”, він співає пісні про минулу славу Єрусалима. Презирливе ставлення ворога до підкорених доповнюється розповіддю Елеазара:

Незчувсь я сам, як голосом великим  
гукнув на весь майдан: Єрусалиме!  
Риданням відповіли бранці з муру  
і сміхом обізвалися дозорці:  
“Хіба як-небудь зветься ще руїна?  
Хіба ще ймення має дика пустка?” [13, т. 3, с. 159]

Цей уривок більш ніж промовисто говорить про трагедію народу, який, втративши святиню, втрачає останнє – її назву. Картина презирства з боку завойовників, відтворювана вустами Елеазара, вияскравлюється і накопиченням макротопонімів, що виступають у ролі порівнянь до Ізраїлю. Ставлячи славу Ізраїлю в один ряд зі славою Амалека, Амона та Аморея, принижується й ім'я першого, в такий спосіб фокусується увага на смерті ще живого народу, якого вже похоронив переможець. Отже й не дивно, що таке порівняння породжує прокльон з боку пророка. Продовжуючи свою сповідь, Елеазар зізнається, що проспівав у Вавилоні пісні про згадані краї, але ці країни у піснях співця не прославляються, як того хотіли вороги, а навпаки: пророк співає про смерть названих народів, що загинули, простягнувши руку на Ізраїль. Хоча в його піснях назва Ізраїль не згадується, але через загальну відомість біблійного сюжету вона легко прочитується. Скупчення топонімів у подальшій сповіді Елеазара спрямоване на приниження вавилонських здобутків, за чим проглядається й езотеричний смисл – вихваляння батьківщини:

Сьогодні я співав їм про Офір,  
Сідон і Тір, про їх майстерність, мудрість,  
про скарби їх яких нема й не буде  
ніколи у скарбниці вавилонській [13, т. 3, с. 162].

Таке нагромодження топонімів у драмі, крім звеличення Ізраїлю, покликане породити ностальгію за величним минулим країни, слава про яку ширилася світом.

“Серцевина драми, – за словами Л.Голомб, – три пісні Елеазара, – це сповідь митця співвітчизникам, тому в ній зазвучали і струни замовклої в неволі арфи” [3, с. 49]. В цих піснях веселі картини змінюються трагічними малюнками, за чим угадується доля Єрусалима. Останній монолог співця підсумовує все попереднє дійство, об'єднує воедино два гурти, іудеїв та самарян, і є доволі насиченим оптимістичними нотами. Саме в цьому монолозі концентрується головна думка. Л.Мірошніченко каже: “...у первісному рукописі поеми “Вавилонський полон” образ-думка (синтез усієї системи твору) “Жив Бог Ізраеля” як символ невмирущої душі поневоленого народу з'являється вже в одній з початкових сцен... Зрештою, лейтмотивний вислів з'являється у тексті востаннє, і тут, наприкінці твору, він залишається багатозначним пристрасним символом, сприйняття якого максимально підготовлено усім попереднім текстом поеми” [11, с. 73-74]. Йдеться про квінтесенцію, що закриває промову митця і стоїть у сильній позиції. Високе звучання цієї квінтесенції посилюється і метонімічною конструкцією:

Живий Господь! Жива душа моя!  
Живий Ізраїль, хоч і в Вавилоні! [13, т. 3, с. 166]

“Якщо в першій ремарці топос тримається на двох лексемах – Тігр і Євфрат, а вавилонські мури і вежі майорять здалеку, то тепер, в останній кінцевій ремарці, коли табір вночі завмирає, починає володарювати інший топос – двічі вживає поетеса назву Вавилон, підкріплюючи її відономастичним утворенням “маги вавилонські”, – підмічає Т.Крупеньова [8, с. 78]. В такий спосіб конфлікт не розв'язується, а немов тяжіє до завершення.

Ніби продовженням попереднього твору є драматична поема “На руїнах” (1904). Подібність цих творів простежується навіть на їх формі. Там і там маємо одноактний твір, там і там перша ремарка відзначається розлогістю та спільністю в просторовому окресленні (“Рівнина Йорданська”, “на видноколі мріють гори Морія і Сіон”), там і там дії відбуваються в часи “першого полону вавилонського”... Щодо культуроніма Вавилон, то Л.Голомб слушно зазначає: “Трактування слова “Вавилон” у творах Лесі Українки таке ж як і в Біблії: це не тільки столиця давньої імперії, але й узагальнене поняття – столиця земного світу, що воює з царством Божим, символічне втілення зла” [3, с. 50].

Центральним образом у творі виступає пророчиця Тірца. Має рацію Л.Масенко: “Образ Тірци продовжує й розвиває образ Елеазара. Тірца – це Елеазар після фінального прозріння” [10, с. 10]. Деяка схожість між цими образами дається взнаки й в ономастиці. Вирізнення пророка з-поміж безіменної юрби шляхом його називання, як уже зазначалося, можна розцінювати як неоромантичний прийом. Більше того: в драматичній поемі “На руїнах” обриси неоромантизму дещо розширюються, тут уловлюються навіть прикмети екзистенціалізму. Вивищена над народом Тірца стає тим чинником, що дозволяє окремим індивідам з сірої юрби знайти свою творчу свободу, зробити свій власний вибір. Пророчиця тільки допомагає вгамувати розпач серед люду, але психологія юрби перешкоджає цьому, тому Тірці вдається здійснити свою місію тільки стосовно одиниць: Жінки, Дівчини, Чоловіка. В першій частині твору маємо скупчення безликого люду, серед якого кожен індивід робить свій вибір: зустрічаються такі, що вбачають рацію в закликах Тірци, знаходяться й такі, що своєю байдужістю вбивають будь-яке бажання діяти і тим самим розчиняються в тотальній аморфності юрби, яка живе минулим. Говорячи про генеалогію образу Тірци, І.Бетко помилково твердить: “Персонажа з іменем Тірца в Біблії немає” [1, с. 35]. Має рацію Т.Крупеньова, що імя

Тірца біблійного походження: “Це одна з дочок Салпаада, що ніякими видатними рисами наділена не була. Але характерно, що в Біблії її ім’я згадується поряд з іменем Елеазара” [8, с. 82]. В четвертій книзі Мойсеєвій – “Числа” – говориться: “І прийшли дочки Целофхада... а оце ймення дочок його: Махла, Ноа, і Хогла, і Мілка, і Тірца. І стали вони перед Мойсеєм і перед священиком Елеазаром...” (27:1). Ці ж імена зустрічаються в Книзі Ісуса Навина (книзі Єгошуї): “А в Целофхада... не було в нього синів, а тільки дочки. А оце імена його дочок: Махла, і Ноа, і Хогла, Мілка та Тірца. І прийшли вони до священика Елеазара, і до Ісуса, Навиного сина, та перед начальників, говорячи...” (17:1-2). Ця жіноча п’ятірня з цими ж іменами, крім наведених прикладів, зустрічається ще декілька разів у Старому Заповіті. Отож, спостерігається певна закономірність при виборі імен пророків до цих творів. Своєрідна тематична спареність двох творів, з огляду на прототекст, ущільнюється шаром власних назв, на цьому рівні зв’язок між поемами більш ніж очевидний. Не позбавлене слухності міркування Т.Крупеньової: “Вибір серед п’яти сестер саме наймення Тірца зумовлений, можна думати, його різкою, як оклик, фонетикою і відсутністю якихось небажаних семантичних асоціацій у реципієнта-українця” [8, с. 83]. Певний зв’язок між іменем та мовою героїні справді відчувається. Так, П.Одарченко підкреслює: “Мова Тірци відзначається особливою імперативністю інтонації, закличністю, великою емоційністю. Переважає в її мові дієслово в наказовому способі” [12, с. 105].

Занепад Єрусалима, як і в попередній драмі, зображується і за посередництвом поетонімів. Якщо у “Вавилонському полоні” людність ще не втратила почуття патріотизму, то тут зустрічаємо вже картину, що показує наслідки втрати віри в майбутнє держави, а розпорошення поневолених демонструє це:

Д і в ч и н а  
Мій брат в Ассирії, у Ніневії.  
Д і в ч а - п і д л і т о к  
Мій батько в Вавілоні другий рік.  
Ж і н к а

Мій чоловік подався в Фінікію [13, т. 3, с. 168].

Змалювання цієї розпорошеності по світу – це заодно і зображення втрати надії на порятунок в батьківській землі. Високу ноту розпачу в народі створює подвійне звучання назви втраченого дому:

Єрусалиме мій Єрусалиме!  
Ти, вічна рано рідної країни! [13, т. 3, с. 170]

Ця персоніфікація дозволяє стилізувати текст під голосіння, але це голосіння набуває ознак усенародного. Подібні плачі зустрічаються і в Біблії, йдеться, передусім, про “Плач Єремії”, де Єрусалим також оживлюється. Сакральність цієї назви, як і у попередньому творі, підкреслюється всім текстом:

Тож вавилонською назвуть сю землю.  
А ті руїни, що он там чорніють,  
стоятимуть вже на чужій землі.  
Кого тоді болітиме та рана,  
що звалася колись Єрусалимом? [13, т. 3, с. 171]

Доки жива назва, доти живе те, що нею позначалося, доти живе пам’ять. Згубити назву – втратити землю, яка носила це ім’я. Такий підсумок переконливої промови Тірци.

Ключовий мотив, що зв’язує ряд творів Лесі Українки – мотив неволі – в цьому “диптиху” стає провідним, одним з центральних. Має рацію Л.Масенко: “...у концепції Лесі Українки поняття **волі** об’єднує обидва стрижневі семантичні плани лексичного значення слова. Немає волі без волі, тобто осягнення волі як буттєвого стану неможливе без акту волевиявлення, без наявності волі як активного прагнення свободи, що дає силу для його реалізації...” [10, с. 52]. Промовистим з цього погляду є афоризм, вкладений в уста Тірци: “Хто раб? Хто подоланий? Тільки той, / хто самохіть несе ярмо неволі”. Символічним у творі є діалог Тірци та співця, який намагається пригадати слова “Плачу Єремії”, пригравши на старій розбитій арфі пророка. Для співця розтрощена Єреміїна арфа – “святощі”. Але ні співець, ні гурт іудеїв не розуміють учинку Єремії, що розбив цю арфу, потрапивши до полону. Слушним є твердження Ліни Костенко, що реліквія для цієї юрби – “це вже не арфа Єремії, це те, що залишилось від тієї арфи” [7, с. 41]. Юрба живе минулим, що призводить до омертвіння її світогляду, бо в такий спосіб ця людність не бачить подальшого шляху. Втопивши арфу, Тірца цим учинком силкується змінити настрій у юрбі, розбурхати її пасивність, але сліпота поневоленого народу засліпила навіть його розум. Світогляд юрби демонструють характерні оніми, якими рясніє мова іудеїв та самарян. Накопичення імен біблійних пророків та царів відображає історичне минуле ізраїльсько-іудейської держави, а буття у вимірі минулого створило замкненість у хроносі минувшини, що призвело до втрати реальності. Реальність для поневолених надто тяжка чи, навіть, надто страшна. “Вони, – за словами Н.Кузякіної, – спроможні оплакувати минуле, говорити про майбутнє, але безсилі його підготувати” [9, с. 27]. До того ж постійні чвари не дозволяють згуртуватися для здійснення мети. Наділена пророчим даром, Тірца бачить майбутнє відродження топоса Єрусалим як символа воскресіння народу. В її видивах постають картини відбудованої держави, які змінюють одна одну, розгортаючись у широке полотно щасливого майбутнього. Прикметно, у Тірци, як і в Кассандри, образ якої пізніше постане в однойменній драмі, пророчі візії є результатом не розумового, аналітичного споглядання, а внутрішнього, позасвідомого відчуття:

Душа моя вже бачить ту будову,  
і знає серце, як її назвати:  
в новім Єрусалимі храм новий! [13, т. 3, с. 181]

В серці Тірци назва “новий Єрусалим” немов протиставляється тому старому, яке вже втрачене, яким ще живе народ. Прозираючи крізь теперішнє, пророчиця знає:

...не вам  
судилось розкувати ярмо залізне  
на коси та серпи. Он ті, малії,

он ті, що в куренях та при багаттях  
удосвіта працюють неоспало,  
вони жнива для господа готують... [13, т. 3, с. 180]

Володіючи цим знанням, Тірца бунтує проти всенародної пасивності, адже “не спустить Бог нові скрижалі з неба”. Це зазіхання на “спадщину Давида й Соломона” призводить до вигнання пророкиці в пустелю. Якщо між Елеазаром та юрбою долається перешкода непорозуміння, то Тірца залишається відторгнутою. Її заклики до діяльності людство сприймає як непотрібні, “бо, – справедливо твердить Ліна Костенко, – то ж можна було лежати і слухати, а Тірца закликає встати й відбудувати ці руїни” [7, с. 41]. У драматичній поемі “На руїнах” між пророком та юрбою комунікативний вузол не затягнуто, юрба не впізнає справжнього пророка, для поневоленої маси пророк – така ж бездіяльна юрба, що своїм світоглядом не вирізняється від інших. Саме така безлика купа пророків фігурує в обох творах. В цьому, здається, і криється драма народу, який, не усвідомлюючи того, ладен позбутися свого справжнього поводиря.

У драматичних поемах “Вавілонський полон” та “На руїнах” Леся Українка виходить на якісно новий шлях творення номінативних структур. Принципи неоромантизму чи не найвиразніше позначилися на ономастиконі цих творів. Сфера називань тут базується на основах сповіданого авторкою художньо-стильового напрямку. Система відношень митець – юрба в драмах вибудовується і за посередництвом імен, де виокремлення духовно сильної, суверенної особистості з юрби здійснюється шляхом його називання. Такий прийом увиразнює контрастність між поіменованим творчим індивідом та безіменною, сірою масою люду. Згаданий контраст виразно дається взнаки не лише на рівні форми творів, де він творить зорову опозицію, а й на рівні змісту: називання створює ефект індивідуалізації, який виглядає особливо яскраво поруч з узагальненими, безликими образами. Художня концепція, викладена в такий спосіб, набуває певних ознак екзистенціалізму, де на перший ряд також висувається свобода індивіда, який, потрапивши в середовище юрби, може втратити своє “я”.

Вибір теми для цих творів пов’язаний, очевидно, і з алюзивними потенціями біблійного сюжету про зруйнування Єрусалима (ці алюзії стають виразнішими, коли мати на увазі час створення драм). Конотативна сила культуронімів Єрусалим та Вавилон дає можливість створити панораму трагедії не тільки ізраїльсько-іудейського народу, а й надати їй глобальних обрисів. Єрусалим та Вавилон виступають у творах не як знакові позначення певного простору, а як символи, що протистоять один одному. На цьому тлі трансформується і семантика власне полону. Полон тут – це більше ніж якийсь фізичний стан, це своєрідна субстанція духовного поневолення і, що суттєво, часто добровільного. Слушні міркування з цього приводу наводить Л.Масенко: “Той, у кого перебування в рабстві викликає почуття ганьби, обурення, гніву, тобто природну реакцію живої істоти на поневолення, є рабом тільки фізично, духовно ж лишається вільним і тому володіє потенційною здатністю звільнитися в майбутньому” [10, с. 52].

Протистояння двох символічних топосів, Вавилон – Єрусалим, можна сприймати і у позачасовому ракурсі, оскільки ці опозиційні ономазнаки давно втратили функцію називання і сприймаються тепер як позаісторичні міфологеми. Навколо цих антагоністичних центрів вибудовується вся ономастична система творів, яку легко розділити на дві групи. До першої групи належать поетоніми, що використовуються на означення поняття, зв’язаних з Єрусалимом; другу групу складають оніми, які мають пряме чи опосередковане відношення до Вавилона. На цьому рівні тісним є зв’язок між двома творами, власні назви немов скріплюють формально, а отже й змістовно, дві поеми, дозволяючи темі перетікати з одного твору до другого, доповнювати один одного.

Особливий статус назви у творах бере свій початок з Біблії, де ім’я значить завжди щось більше, ніж просто знак для позначення: онім у Біблії – це своєрідний виразник сутності об’єкта, який носить це ім’я. Подібну функцію виконує ім’я в драмах Лесі Українки, де спостерігається збереження сакральності назви. Згідно з концепцією пророків, центральних персонажів творів, народ існуватиме доти, доки буде існувати назва його країни. Тому-то у творах персоніфікується сама країна. У досягненні цього ефекту використовується метонімія, рівень частотності вживання якої є доволі високим.

#### Джерела та література

1. Бетко І. Біблія як джерело ідей у творчості Лесі Українки // Слово і час. – 1991. – С. 28–36.
2. Возняк Т. Локус мітології Єрусалиму // Возняк Т. Тексти та переклади. – Харків: Фоліо, 1998. – С. 268–281.
3. Голомб Л. Символіка Старого заповіту в творчій самосвідомості Лесі Українки як митця // Леся Українка і національна ідея: Зб. наук. праць, – К., 1997. – С. 44–54.
4. Дем’янівська Л. Українська драматична поема. – К.: Вища школа, 1984. – 160 с.
5. Євшан М. Леся Українка // Літературно-науковий вісник. – 1913. – Т.64. – Кн. 10. – С. 50–55.
6. Козак С. Неоромантизм Лесі Українки // Вісник Академії наук України. – 1992. – № 5. – С. 32–37.
7. Костенко Ліна. Поет, що йшов сходами гігантів // Українка Леся. Драматичні твори. – К., 1989. – С. 5–58.
8. Крупеньова Т. Онімія драматичних творів Лесі Українки початку ХХ століття // Записки з ономастики: Збірник наукових праць. – Вип. 4. – Одеса, 2000. – С. 75–84.
9. Кузякина Н. Украинская драматургия ХХ века: Пути обновления (На материале драм Леси Украинки). – Ленинград, 1978.
10. Масенко Л. У вавілонському полоні: Теми національної та соціальної неволі у драматургії Лесі Українки // Українська мова та література. – 2000. – Ч. 26–27. – С. 2–55.
11. Мірошниченко Л. Над рукописами Лесі Українки: Нариси з психології творчості та текстології. – К., 2001. – 263 с.
12. Одарченко П. Леся Українка: Розвідки різних років. – К.: Видавництво М.П.Коць, 1994. – 240 с.

13. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. – К., 1975–1979.
14. Шпильова О. Драматичні поеми Лесі Українки “Вавілонський полон” і “На руїнах” // Українка Леся: Публікації. Статті. Дослідження. – К., 1960. – С. 195–241.

**Михайлина О.Ю.**

## **СКАЗОЧНЫЙ ЖАНР В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ЖИВОПИСИ**

“В наш утилитарный век, во все времена воспитание любви к сказке – дело чрезвычайной важности... Народ без фантазии, без великих рыцарских сказаний никогда не был, никогда не может и никогда не сможет занимать место под солнцем”, – писал великий английский писатель Чарльз Диккенс, пытаясь разобраться в том, почему в середине XIX века в Англии родился новый жанр в искусстве – сказочный [1].

Некоторые исследователи пытались объяснить его появление суровой буржуазной действительностью, рожденной жестокой эксплуатацией и индустриализацией Англии [2, с. 8], [3]. Другие – появлением интереса передовых людей того времени к простому народу [4]. Третьи – своеобразием викторианской психологии художников: стремлением избежать повседневных трудностей жизни, страстью к таинственному и неизведанному [5, с.2–8]. Однако капиталистическое развитие охватило все страны, и только в Англии этот жанр получил такое быстрое развитие. Англия дала миру гениальных художников-сказочников, наследников романтического течения, возникшего в европейском искусстве во второй половине XVIII века, как протест против академических требований писать картины только на классические и библейские темы.

Правильнее было бы связать появление этого жанра с публикацией сказок народов мира – арабских сказок, имевших бешеный успех, затем европейских сказок. Причем жанр зарождался постепенно: по мере того, как издавались народные сказки. Сказочники появились и среди поэтов и писателей, среди драматургов и композиторов, иллюстраторов и балетмейстеров. Пушкин, Глинка, Чайковский, Островский, Виктор Васнецов в России принадлежат к международной когорте сказочников.

Началось все с того, что богатый английский купец А. Бойделл (A. Boydell) стал заказывать художникам картины на темы шекспировских произведений. К 1789 году его галерея насчитывала 150 картин. Гравюры с этих картин были изданы отдельной книгой, ставшей бестселлером. Так же появилось немало картин на темы “Потерянного рая” Милтона [2, с. 19]. Больше всего картин-сказок создали английские живописцы на темы шекспировских произведений: “Сон в летнюю ночь” (A Midsummer night’s Dream, 1545) и “Буря” (The Tempest, 1612). Шекспир первым начал вводить в свои произведения сказочные персонажи: Оберон и Титания – король и королева эльфов, Ариэль – дух ветра, лесные духи, феи, единороги, фениксы и др. С его легкой руки стали появляться литературные сказки: “Мальчик с пальчик” (1630), “Добрый малый Робин” и др.

*Другим источником сюжетов для писателей и художников стал англосаксонский эпос. Увлечение англосаксонскими древностями вошло в моду в начале 19 века, и было в некоторой степени связано с изданием исландским ученым Г. Торкелином текста поэмы “Беовульф” (1815). Также были опубликованы многие древние рукописи, хранившиеся в библиотеках и частных собраниях: “Саксонская хроника с английским переводом и примечаниями” (1823), “Англосаксонская версия истории” Аполлония Тирского (1834), “Codex Exoniensis” - собрание англосаксонской поэзии (1842), “Англосаксонский сборник священных гимнов” (1851), “Хроники пиктов и скоттов” (1867) и др. [6, с. 633].*

Издание арабских и европейских сказок, с одной стороны, увлечение англосаксонскими древностями, с другой, – вызвали интерес к родной истории, мифологии, древним легендам и сказкам. Епископ Томас Перси (Thomas Percy, 1729–1811) издал том народных баллад и сказок “Reliques of Ancient English Poetry” (1765). Из нее сюжеты черпали многие английские писатели. Сэмюэль Картер Холл (S.C. Hall) выпустил сборник Британских сказок (Book of British Ballads, 1842–1844). В 1848 году он издал книгу “Канун Ивана дня: сказка о любви” с иллюстрациями современных художников.

Собирателем народных сказок и легенд был шотландский баронет **Вальтер Скотт**. По их мотивам им были написаны “Лирические баллады”, “Песни шотландской границы” (Minstrelsy of the Scottish Border, 1801-1802), поэмы: “Песнь последнего менестреля” (The Lay of the Last Minstrel, 1805) и “Дева озера” (The Lady of the Lake, 1810). Эти произведения принесли ему славу и популярность. Ему удалось ознакомить широкую публику с шотландским фольклором [7, с. 95–100].

Ирландские сказки собрал и опубликовал **Томас Крофтон Кроуер** (T.C. Croker, 1798–1854) в книге “Сказки и традиции Южной Ирландии” (Fairy Legends and Traditions of the South of Ireland). Писали сказки **Джон Раскин** и **Вильям Теккерей**. **Вильям Эллингхэм** (William Allingham, 1824-1889) написал несколько поэм по мотивам ирландских сказок и в 1855 году издал их отдельной книгой “Музыкальный мастер” (The Music Master) с иллюстрациями Данте Габриэля Россетти, а в 1860 “Дневные и вечерние песни” (Day and Night Songs).

**Вильям Моррис** (William Morris) перевел “Старшую Эдду” – сборник исландской мифологии и героических песен и исландские саги и написал эпическую поэму “Сигурд Волсунг” (Sigurd, the Volsung, 1876) на сюжет Саги о Волсунге [8, с. 364]. В музыке эта тема прозвучала в “Кольце Нибелунгов” (Ring Cycle) **Рихарда Вагнера**.

Поэты тоже не остались в стороне от моды на сказки. **Сэмюэль Тейлор Кольридж** написал “Песнь эльфов” (The Song of the Pixies, 1793), **Перси Биши Шелли** – поэму “Королева Маб” (1813). **Джон Китс** на основе английской мифологии и средневековых легенд создал поэмы: “Изабелла”, “Эндимион” (1817), а так же сонеты, оды, баллады, ряд стихотворений, в том числе “Даму без милосердия” (La Belle Dame sans Merci, 1819). [7, с. 108–109]. **Альфред Теннисон**, на основе артуровского цикла легенд о рыцарях круглого стола, написал “Королевские идиллии” (1859–1885). Книга вышла в свет с