



Н.С. Колесник



А.К. Поповчук

УДК 811.161.2'373.23

ОНОМАТВОРЧИСТЬ ЯК СКЛАДНИК ІДІОСТИЛЮ Л. ДЕМСЬКОЇ (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ «МІСТО В ТІНІ»)

Реферат. У статті вперше здійснено системне дослідження антропонімікону як складової ідіостилю однієї з найяскравіших представниць українського постмодернізму Лесі Демської, виділено специфічні риси функціонування власних назв у тканині жанру "фентезі" на матеріалі новел.

Ключові слова: антропонімікон, ідіостиль, ім'я-знак, ім'я-символ, онімія, фентезі.

Цілковита антропоцентричність художнього тексту зумовлює наявність в ньому такого виду номінації, як власні імена. Онімами, як відомо, послуговуються всі жанри художньої літератури. Т.В. Немировська свого часу запропонувала таку схему поділу літературної онімії за родами та жанрами художнього твору:

1) онімія поезії (поетична ономастика): лірики, поеми, балади;

2) онімія художньої прози, або художня ономастика (ономастика оповідання, повісті, роману);

3) онімія драматургії, або драматургічна ономастика (ономастика комедії, драми, трагедії) [3, с.12-122].

Ленінградська дослідниця О.І. Фоякова у праці «Имя собственное в художественном тексте» [5, с.35] зауважує, що виконуючи найзагальніші, інтегральні семантичні функції, характерні для будь-якого жанру, і відіграючи важливу роль у реалізації головних універсалій художнього тексту: **людина - подія - час - простір**, - власні назви водночас підпорядковуються жанровим особливостям художнього тексту, тобто функціонують у межах того чи іншого жанрового поля і за встановленими в ньому нормами. І хоча межі ці досить розмиті, дещо умовні, вважає вона, але не настільки, щоб автор, будуючи ономастичний простір тексту, не зважав на його жанрову специфіку, на жанрові закономірності [5, с. 94].

Фентезі (англ. fantasy – ідея, щось придумане) – літературний жанр деміургійного дискурсу. Термін виник у 20-30-х роках ХХ століття в англійській літературі як опозиція до терміна "наукова фантастика". "Фентезі відрізняє від наукової фантастики майже повна відсутність прогнозійності" (Т. Степновська). Для цього жанру притаманна також особлива "міфо-філософська розміреність" (Дж. Толкієн), що, зокрема, передбачає традиційний для міфогенної свідомості спосіб мислення історичного часу як процесу занепаду від "золотої доби" до тотальної техногенної деградації моральних і фізіологічних засад людського буття [4, с. 592].

Традиційно фентезі (за А. Невядовським) поділяють на три основні види:

1) героїчне;

2) фентезі мрії та чародійства (Sword and Sorcery);

3) наукове фентезі (science fantasy), що протиставляється, як вже було зазначено вище, science fiction (фантастиці) [4, с.592].

В. Єшкілев додає до цього переліку: 4) філософське фентезі і 5) політичне фентезі (з гіпотетичними лініями історичної послідовності, відмінними від загальноприйнятих історичних **міфів**) [4, с.592]. Прозу Л. Демської ми б кваліфікували як своєрідний симбіоз фентезі мрії та чародійства (2) та філософського фентезі (4).

Хоча це літературознавчий поділ, проте при вивченні літературно-художньої онімії, як згадувалось вище, поняття жанру є досить вагомим. Приналежність твору не лише до певного літературного напрямку, а й жанру суттєво впливає на функції власних назв у ньому.

Жанр фентезі керований законами наднарративної деміургії і вибудовує “внутрішню енциклопедію” паралельності з більш чи менш адаптованих фрагментів міфів народів світу. Саме специфічна “розширеність” художньої умовності відрізняє фентезі як від канону “реалістичної”, так і від традицій науково-фантастичної літератури. Відмінність полягає в тому, що фентезійний формат передбачає творення “внутрішньої енциклопедії” світу, яка конструється художніми засобами як гештальт-макет (з “вічним поверненням” культурних зусиль у сюжетній настанові) в якості відліку деміургії. Майже обов'язковими є: а) фатум (іноді оприявлений як окультина рівновага Всесвіту, за порушення якої настає невідворотна кара), б) жорстка наскрізна дихотомія “добро-зло”, в) дефініційована ще Ф. Ніцше “*amor fati*” (“посмішка долі”), матеріалізована нагорода від вищих сил за надзусилля. Особливе місце займає поняття “дива” (*magic*) як фундаментального елемента зв'язку звичайного і трансцендентного [4, с.592]. Такі настанови, безперечно, впливають на своєрідність використання письменниками, які працюють у цьому жанрі, власних назв.

На відміну від наукової фантастики, фентезі має претензію “накинення” свого нарративу на т.зв. “реальність” і зміщення формату умовності в комунікативній зв'язці автор-читач (за допомогою моделювання гіпертексту для читача-реципієнта). Отож, гадаємо, говорити про реальність ономастикону творів фентезі важко. Кожна назва (навіть відома, навіть та, що має енциклопедичне чи символічне значення в певній національній культурі) у фентезійних творах є витвором, дитям конкретного автора. Вивчення онімії таких текстів, очевидно, потребує окремої уваги до аналізу кожної власної назви зокрема. Проектуючи сказане вище на доробок Л. Демської, зауважимо, що письменниця не дуже схильна до творення нових онімів – їй вистачає нових підходів до онімів існуючих.

Твори Л. Демської – це переважно новели. Новелі властиві незвичайність, оригінальність явища, що описується, гострота сюжетної побудови, відточеність стилю, несподіваний фінал [4, с.592]. Зрозуміло, що згадані вище особливості впливають на вибір та використання принципів номінації персонажів. Важко уявити новелу з надцятьма дійовими особами та ще й усіма поименованими. Отож, новела, як правило, має обмежену кількість дійових осіб. Ф. Шпільгаген зазначив, що, на відміну від роману, новела має

Ономатворчість як складник ідіостилу Л. Демської...

справу з “готовими характерами”, їй властива строга єдність дії, також вилучені; зазвичай, вставні або паралельні епізоди [4, с.592]. Виокремлені дослідником риси мають прямий стосунок до вживання власних назв у новелах. Виходячи з наведених вище міркувань, вважаємо, що онім у новелі повинен відображати найсуттєвіше в характері героя, а наявність вставних та паралельних епізодів передбачає появу власних назв (так званих фонових), завдання яких підсилити, поглибити ідею, основну думку твору або увиразнити уявлення про певний персонаж [4, с.593].

Таким чином, специфіку жанру, в якому працює Л. Демська, зумовлює, на нашу думку, епічний принцип використання власних назв, але трансформований, оскільки йдеться про фентезійну прозу, а також “новелістичний” підхід до вживання онімів, про що йшлося вище.

Загалом ономастичний простір новели має переважно досить розгалужену структуру. Але не завжди, бо це залежить не стільки від розмірів тексту, як від того, скільки компонентів творять художнє ціле. У принципі (хоча і не завжди – на практиці) на власні назви в новелах лягає більша вага, ніж в інших прозових творах, функціональне навантаження. Оніми працюють – повинні працювати – на цілий художній текст, об'ємний, складний, а отже, і працювати онімам доводиться багато.

Зазначеними вище причинами, передусім наявністю персонажів, зумовлена й вища ймовірність появи створених чи дібраних митцем власних імен, що не належать історичним особам чи іншим реальним денотатам, а, отже, є фіктивними (“несправжніми”, “фіктивними”, “вигаданими”). Саме – ймовірність. Широкий спектр художніх інтересів Л. Демської та потужний інтелектуальний струмінь зумовили нахил письменниці спиратися на історичні фігури та імена. Особливо це помічаємо в таких новелах, як «Місто Ранкової Зірки», «Очима Брейгеля» та «Потяг до світла».

Наше завдання – з'ясувати, як виокремлені вище принципи номінації в жанрі фентезійної новели реалізуються у творчості Л. Демської. Розглянемо структуру та склад ономастичного простору кожної її новели окремо і з'ясуємо функціональне навантаження цього простору.

У новелі «У ніч Святого Миколая» головним героєм є **Старий чоловік**, або просто **Старий**, та його пес Річард. Для номінації головного героя характерним є те, що з великої літери написано лише один, перший компонент, який, власне, й стає ім'ям у новелі. Ім'я *Старого* з'являється в новелі 36 разів. Досить часто, як на невеличкий обсяг новели (всього 3 сторінки!). **Старим чоловіком** його названо лише на початку новели, далі ж – просто **Старий**, тобто авторський онім

починає власне життя і є настільки зрозумілим, що додаткової конкретизації не потребує. Навпаки, відсутність іменника “чоловік” у звичайному, добре зрозумілому будь-кому словосполученні неначе зміщує акцент, прикметник старий починає сприйматися як прізвисько. Згадаймо відомий твір Е. Хемінгуей «Старий і море». І в Л. Демської Старий - “сивий”, “німецький”, обличчя його “густо порізане зморшками”. За професією він, вочевидь, бідний художник, який мешкає у старій, холодній майстерні, не має що їсти і потребує “паперу та фарб”. *Старий* сподівається на чудо, і воно сталося: у парку, де часто гуляв зі своїм вірним псом *Річардом*, він зустрічає незнайомого юнака. Оскільки вечір “Божий” – це ніч на **Святого Миколая**, то ми розуміємо, що час див настав. У новелі чудеса починають відбуватися тільки-но на Ратуші пробило дванадцятку. Якщо дуже чогонебудь захотіти і прагнути цього, то весь світ, усі добрі сили сприяють цьому. Виявилось, що **Юнака**, якого вони зустріли, звати *Микола*. У майстерні *Юнака*, найменування якого наприкінці твору автор подає з великої літери, *Старий* знаходить папір, і фарби, і пензлі – “все, все, що тільки може бути у Святого Миколая!” [1, с. 179]. Щодо постаті пса Річарда у новелі, то на початку розповіді це - *Річард “старий волоцюга”*, як його називає хазяїн. Така форма звертання не дозволяє навіть зрозуміти, хто ж той Річард. І тільки згодом розуміємо, що це – пес: “Поволі на порозі з’явилася велика, посивіла від часу, голова чорного пса”. Далі йде опис цього пса: “Його вуха та хвіст сумно похилилися дотолу, а в чорних, що рідко трапляється у собак (!), очах стояла непогамована туга (!)” [1, с.176]. Туга за чим? Імовірно, за прожитими роками, коли вік ще не так давав про себе знати, були сила і радість, а тецер – лише німець та старість. Тут ми можемо провести доволі яскраву та чітку паралель, адже так само потерпає від вікових змін і *Старий*, його хазяїн. Окрім того, на них обох позначилося їхнє вбоге становище. Візьмімо хоча б опис пса, або ж його хазяїна. Так, хазяїн, *Старий*, каже наступне: “Ходи-но сюди, волоцюга, бо ще здохнеш, поки добредеш” [1, с.176]. Пес побрів до Старого, “почвалав із сумом”, “йти йому було важко. Роки брали своє”. Попри все, його, пса, поіменовано на честь короля Річарда Левине Серце, знаного своїми героїчними перемогами в битвах. Наразі це теж не випадкове співпадіння. Переконалися в цьому маємо змогу з такої промовистої картини: прогулюючись у ніч на Святого Миколая парком, Старий із псом стикнулися з “гамірним гуртом хлопців, дівчат”, у яких був “расовий німецький вівчур”. Обоє, і хазяїна, і його вірного пса, паралізувало від страху. Відступати було пізно, “усе, що сталося потім, Старий згадував, немов кадри старого чорно-білого фільму із свого

дитинства. Але цей фільм не був німим” [1, с.78]. Що ж сталося у наступну мить? Жахлива сутичка: “...расовий вівчур, невідомо чому, кинувся на Річарда. Той, відчуваючи свою старість та німецькість, спершу хотів відступити, але (!) собача гордість не дозволила зробити йому цього” [1, с.78]. Далі ми бачимо справжній вчинок справжнього пса, що виправдовує його подальше найменування “**Левине серце**”: “...добре розуміючи, що приречений на поразку, він сліпо кинувся в бій, підставляючи під молоді, міцні зуби своє горло” [1, с.178]. *Старий* знепритомнів. Коли він прийшов до тями, то побачив над собою “добряче потріпану, але щасливу морду Річарда”. І тут почуття переповнили *Старого*, він сів на сніг, схопив в обійми пса та, “не стримуючись, заридав на весь парк... Його, старий, мов Ной, пес перемиг” [1, с.78]. Цікаве порівняння, яке підсилює попередній опис старого пса, і в основі якого, як бачимо, біблійне ім’я, що, однозначно, викликає в читача потрібні асоціації: пес хоча й старий за віком, проте, доклавши надзусиль, здійснив гідний подиву вчинок. Після таких пригод на героїв чекає несподіванка: чи то справді було так, чи то примарилось двом старим і змученим життям істотам, чи після багатолітнього очікування чуда та стресу, який вони пережили, – але зустріч опівночі з *Юнаком*, що мав сумне обличчя, ледве чутний голос і який зовсім не був подібний до когось із гамірного гурту хлопців і дівчат, сприймається ними як диво. Хлопець називає себе **Микола**. Звісно, кого ж ще могли вони зустріти у таку ніч і після таких пригод і випробувань?! У тексті немає прямого твердження, що незнайомиць – *Святий Миколай*. Але ... несподіваність його появи, небуденність обличчя, допомога, яку він пропонує, подарунки, які обіцяє (що ще може потішити старого художника, як не фарби, папір і пензлі?!), вино, яблука, якими збирається пригостити (чим же ще пригощати *Святому Миколаю*, як не яблуками і вином), і фраза, мовлена ним: “... все, що тільки може бути у Святого Миколая” [1, с.179], змушують повірити, що, хоч ми і звикли до старого чоловіка у цій іпостасі, але перед нами – Чудотворець.

Завершується новела, як і має завершуватися “фентезі”: “... місячне сяйво лилося на три міфічні постаті – *Старого*, *Юнака* та *Пса*”. Незнайомця знову поіменовано *Юнак*. Але останні слова новели – “... сніг падав їм на голови. Замітав їхні сліди, алею, парк. Стелився на львівські дахи, прикриваючи своєю чистотою усі людські трагедії у ніч Святого Миколая” [1, с.180] – є знову алюзією на *Святого Миколая*. Щодо собаки, то замість характеристичної номінації *Річард* Л. Демська знову вживає ніби нейтральне *Пес*, але в тексті новели воно вже сприймається певною мірою символічно – вірний і незрадливий супутник свого хазяїна.

У новелі «Потяг до світла» (8 сторінок) найуживанішим є літературно-художній антропонім **Архип** (52 рази). Уживається він в оповіді авторки-героїні, імені якої, до речі, ми не знаємо. Частовживаність імені *Архип* у новелі легко пояснити, оскільки життя з Архипом, а зрештою – і трагічна загибель його (*Архип* розбився на смерть в автокатастрофі) є для героїні центром осмислення того відтинку життя, в якому вони були разом (співмешкали).

Героїня, як бачимо з її рефлекс і й протягом усієї оповіді, – людина з непростю душевною організацією, характером, темпераментна, отже й пару (*Архипа*) вона “підбрала” собі відповідну. Такий висновок ми можемо зробити вже з того, що для найменування письменниці вибрала рідковживане нині ім'я **Архип**, значення якого «Словник власних імен» Л. Скрипник та Н. Дзятківської потрактує з грецької як *archo* – “керую, правлю” і *hippos* – “кінь; вершник”. Архип за віком дещо старший за героїню-оповідачку. Він причетний до львівської богемі: театральний актор, режисер-постановник, письменник, людина небуденна, зі своїм світоглядом. *Архип* пише роман, фраза з якого змушує задуматись героїню, і не полишає її протягом усієї оповіді: “Він перерівав собі вени, бо довкола було занадто мало світла”. Молода жінка замислюється: «... а що ж він вкладав у поняття “світло”»? Вона пригадує зовсім інший роман («**Бог Світла**» **Роберта Желязного**), у якому теж ішлося про смерть; про те, що “Бог Світла та Бог Смерті завжди йдуть поруч”. Далі героїня згадує про останні хвилини життя свого батька і про те, що “вже було дуже багато світла”. *Архип* готувався зіграти роль **Юди**. Уперше про це ми дізнаємось з діалогу *Архипа* і героїні-оповідачки.

У новелі фіксуємо й такий антропонім, як ім'я української письменниці, драматурга **Лесі Українки** та назву її твору «**На полі крові**», але досить незвично: « – «На полі крові», за Лесею. Себто Українкою». (...) я мав грати Подорожнього (каже *Архип*. - А.П.), а Сергій – *Юду*”. *Подорожній, Юда, Христос* – імена героїв цієї драматичної поеми; і далі: “— та й він (*Юда*. - А.П.) (...) не вішався у Лесі” [1, с.41]. Ця не зіграна Архипом роль — ще одне із джерел рефлексій нашої героїні. Але про це ми довідуємось дещо пізніше.

Розглянемо антропонім **Юда**, який є для нас цікавим як за походженням та конотаціями, так і з огляду на стилістичні функції та особливості вжитку в тексті. **Юда**, -и; Варіанти: **Юда**, **Іуда** **Іскаріот**, **Іуда іскаріотський**, **Іскаріот**, **Іуда з Каріоту**. У Новому заповіті – один із апостолів, який зрадив Христа за 30 срібників. Ім'я **Іуда**, древньоєврейського походження (від *Iehuda* – “він вихваляє Бога”), було розповсюджене в Іудеї. Наприклад, *Іуда Макавей*, ватажок народного

Ономатворчість як складник ідіостилу Л. Демської...

повстання проти Селевкідів у 2-му ст. до н.е. В українському антропоніміці виникла тезойменність: *Іуда* (святий *Іуда*) - відотагонімічне старовинне власне ім'я *Іуд*, *Іудич* (*Юдич*) та *Іуда* (він же *Іскаріот*, *Іскаріотський*), котра вплинула на подальшу долю першого власного імені. Частий вжиток антропоніма *Іуда* призвів до небажаності для багатьох самого імені, і воно як нейтральне особове ім'я поступово вийшло з антропонімікону. Тому навіть у творах художньої літератури його вжиток, згадування не типові для сучасних авторів. Проте у Л. Демської він згадується. І не тільки у контексті драми *Лесі Українки*. Письменниця натякає не на негативне, а на, швидше, співчутливе ставлення до усього, що відбуватиметься з героями.

Зробімо невеликий екскурс, який допоможе нам глибше зрозуміти мотивацію цього антропоніма. У драматичній поемі *Лесі Українки* «На долі крові» використано конкретний євангельський мотив – оповідь про зраду *Юдою Іскаріотським* Учителя, тобто *Ісуса Христа*, який, рятуючи людство, мученицьки прийняв смерть на хресті. Цей злочин *Юди* трактується власними користолюбними намірами та впливом сатани. Образ *Юди* ніколи не звеличувався. Століттями у церковній літературі, апокрифах, а також у художньому письменстві він виступав символом великого зла – зради, якій ніколи не може бути прощення. Проте на початку ХХ віку його вчинок починають трактувати по-різному: і як продиктований благородними намірами, і як неординарний у своїй сміливості протест проти самого Бога. Отже, інколи *Юда* вже потрактувався як страдник, що вчинив подвиг.

Героїня новели Л. Демської провадить роль оповідача. Але ми бачимо, яких змін зазнає вона протягом твору: спекулюючи найвищими цінностями – життям – втрачає найближчих їй людей. І все – в ім'я примарного “потягу до світла”, якого апріорі – має бути більше, ніж є насправді, але цього бути не може. Проте героїня вперто намагається проникнути у внутрішній світ відступника (*Юди*). Її пориви завершуються тим, що вона каже Сергієві, другу покійного вже Архипа: “– А знаєш, я б могла зіграти роль *Юди* замість Архипа” [1, с.157], вона вже морально і психологічно “дозріла”. Ми бачимо, які кардинальні зміни відбулися протягом новели з внутрішнім світом героїні: *Юду* вона ототожнює із собою, вона “готова”, бо бачить себе цим “романтично-трагічним мучеником”, який своєю любов'ю прирік *Христа* (*Архипа*) на смерть. Урешті героїня залишається незрозумілою світові з “благородними” у своїй суті намірами – утвердити себе як надлюдину (потяг до світла), а також – перевірити на вірність та сміливість наближених до *Христа* (у Л. Демської – Мистецтва, Театру, Літератури) людей. У

результаті актор-письменник Архип гине, а героїня, позиціонує себе колись у думках з *Юдою*, стає-таки *Ю д о ю* у своєму “потязі до надмірного світла”.

У легенді про Дедала та Ікара теж історія про потяг до світла – і та ж трагічна розв’язка (людині не вільно мати надмір чогось!). Напрошується паралель: прагматичний індивідуаліст, що втілює у собі протест проти моральних основ християнства, змушений розплачуватися за своє зухвальство жорстокою ціною – життям, якщо не своїм, то близьких йому людей.

Юда з драми Лесі Українки не фарисействує, він відвертий у своєму цинізмі і неприкритому нахабстві. Філософія ж такого прагматизму, що утверджує моральне право людини на злочин, який трактується як життєва необхідність (потяг головної героїні у Л. Демської до світла), розвінчується в драмі Українки, головний персонаж якої (*Юда*) – своєрідна трансформація та еволюція євангельського образу зрадника, котрий часто в життєвих реаліях може залишатися безкарним (у радикальному розумінні кари): не випадково, як зазначено у новелі Л. Демської, *Юда* в Лесі Українки не вішається (“– *Та й він у Лесі, по-моєму, не вішається*”) як його біблійний аналог. А не вішається він саме тому, що працює в поті чола, мріючи повернути втрачене на полі, купленому ціною крові Вчителя. Ми знову ж таки можемо провести яскраву паралель зі знаменитим драматичним твором та асоціювати головну героїню – з *Юдою* (як, зрештою, вона це й сама робить наприкінці новели), а головного героя – її коханого, із Христом. Потяг до світла – згубний гріх, не проста помилка, за яку доводиться дорого заплатити.

Головним героєм новели «Спокуса Сірого голуба» є “звичайнісінький сірий голуб”, який живе “на звичайнісінькому сірому вокзальчику”, “у звичайнісінькій провінції”. Кольором *сірий*, як бачимо, авторка готує нас до контрастів: як зовнішніх (місце), так і внутрішніх (голуб зовсім не відповідає за своєю суттю своїй забарвленості зовні). Під цим внутрішнім вона розуміє душу (духовне начало), а під зовнішнім – буденність, сірість (сірий колір).

Сірий голуб – центральна фігура твору. Відтак, – просто *Сірий*, без апелятива “голуб”. Отже, прикметник *сірий* стає у новелі вузлом змістової сітки, одержуючи далі контекстуальні умови для актуалізації як прямої, так і образної номінації.

Усе відбувалося раннього ранку. Сірий оглядав володіння – звичайнісіньку сіру станцію. Далі ми спостерігаємо, як голуб міркує. В людях йому завжди подобалася така риса, як сміх, не дивлячись ні на що. “Сірого чомусь (!) постійно тягнуло до людей, можливо, як пояснює нам чи то авторка, чи то сам голуб, це було пов’язано з тим, що його діда та дружину знищили люди” [1, с. 160]. Отже, бачимо що й-у голубів є і дід, і дружина.

Найбільша спокуса голуба – попити людської крові, аби відчутти на смак різницю між людською та собачою. Отже, він п’є людську кров доти, доки не загине людською смертю. Такою ж самою, як смерть того, чия була кров. Бо “людська кров, на відміну від собачої (яку вже пробував голуб), має фатальну здатність – потрапляючи в якийсь організм, перетворює це нещасне створіння або у самітника, або ж у божевільного. А Сірий став і тим і іншим одночасно – адже він напився крові поета ...” [1, с.168-169]. Але тут *кров* постає не як ознака смерті, а як ознака внутрішньої суті героя, ознака характеру й чогось такого, що дається нам “звище”.

Сірий голуб – з першого погляду, ясна річ, герой незвичайний, хоча з другого, – незвичність героїв Л. Демської – чи не найтипівіша їхня риса. Відомий ономаст П. Чучка твердить, що Голуб – це давнє слов’янське внутрішньородинне (!) ім’я, що походить від назви птаха голуб, яке в деяких народів, наприклад у балканських слов’ян, з часом набуло статусу офіційного (!) імені [6, с.37]. Він пропонує порівняти сучасні імена Голуб у болгар та ім’я Golub у хорватів. В Україні, на його думку, ім’я *Голуб* упродовж віків також було внутрішньородинним, яке поперемінно могло чергуватися з хресним іменем. Наприклад: Михайло Голуб Сердяницький (1580 р.) та Голуб Сердяницький (1593 р.). Від нього, як і від інших імен, утворювалися патронім (Панаско Голубович (1548 р.)) [6, с.38].

У новелі контрастує за кольором до старого *Сірого голуба* – *голуб Рябий*. Він – молодий красень, проте, на відміну від Сірого, який був “достатньо логічним голубом” і “через цю логіку [...] користувався неабияким авторитетом серед інших голубів” [1, с. 161], Рябий – не дуже розумний птах. А тому Сірий його “ніколи не любив і не поважав”. На цьому присутність “контрастного” із *Сірим Рябого* голуба припиняється, бо він “підійшов занадто близько до мисливця, який скрутив бідоласі карк”. На цю сумну подію Сірий “навіть оком не повів”, бо, “ніколи не сумнівався в подібному кінці Рябого. Все було, як завжди” [1, с.61]. Наявність у тексті протиставлення цих літературно-художніх антропонімів *Сірий* – *Рябий* увиразнює їхню відмінність за всіма показниками. До того ж, не лише за зовнішніми.

Слідом за Рябим голубом у новелі з’являється *Біла голубка*. Вона захоплена, як пише авторка, Сірим, і “постійно стверджує, що вона завжди мріяла про чоловіка (!) з таким розумом”. Хоча, і в цьому контраст духовного й корисливого плюс досвід років Сірого: “Сірий чудово знав, що вона мріє про його тепле й сухеньке місце під дахом залізничного будиночка” [1, с.161]. Позитивної характеристики (не зважаючи на колір його пір’я) надає фраза стосовно його дипломатичності: він

це знав, “правда, як вихований (!) голуб, він робив вигляд, що вірить їй (Білій голубці)” [1, с.161].

Отже, як бачимо, сіре може бути (і є!) благородним всередині, в той час, як біле маскує свою внутрішню “неблагородність” та корисливі наміри зовнішнім лиском та аристократизмом, зокрема у забарвленні пір’я (Біла голубка).

Як вже зазначалося, Сірий скушував крові, що лишилася від юнака, якого переїхав потяг. Сірий хотів уявити, що куштує “собачу” кров, як і колись, і ...: “Кілька краплин потрапили [...] до малесенького голубиного розуму...” [1, с. 163]. З того дня Сірий втратив спокій: його життя стало пеклом із щонічними моторошними снами. У першу ніч йому наснилося велике чуже місто, потім – фантастичний парк і багато красивих жінок. Одна з них привітала його як поета із успіхом. Ця жінка мала великі сірі очі. Голуб прокинувся, проте з тих пір *Сірі Очі* (вживаються з великої літери), “одухотворюються”, і голуб вирушає їх шукати, аби повернути собі спокій.

Отже, авторка новели не лише знаходить відповідні номінації для своїх героїв, але й робить в рамках твору все можливе для того, аби ці літературно-художні антропоніми стали характеризуючими та “промовляли” до нас.

Номінацію ж персонажів письменниця мотивує їхніми вчинками та поведінкою в різних ситуаціях. Власна назва насамперед ідентифікує для читача денотат, а вже тільки згодом характеризує його, після чого літературно-художній антропонім нарешті може перерости (і переростає!) в ім’я-символ, ім’я-знак. Таким чином, не тільки, і не стільки найменування, а розвиток самого образу героя і сюжету твору дають нам змогу визначити і простежити справжні мотиви номінації та внутрішню семантику імені. А вже своєрідна семантизація та етимологізація імен, створення автором певної їх варіативності (*Сірий голуб - Сірий*) підводить читача до повного розуміння дій та вчинків героїв, виявляє специфічні функції літературно-художніх антропонімів.

У новелі «Трамвайний маршрут №9» особливо цікавим з погляду ономастики є заміна імені його еквівалентами. Так, у новелі «Трамвайний маршрут № 9» жодного разу не фігурує ім’я головної героїні. Авторка просто пише “Я”. Це ніби монолог із собою: “Завтра я переїжджаю”, “Я залишила їх”, “Я любила прощатися”, “Я бачу їх кожного”, “Я пам’ятаю кожного з них”. Або у новелі «Очима Брейгеля»: “Я не поїду в Італію”, “Я їх шукаю”, “Я ж тільки жінка”, “А я залишуся, бо чекаю тебе” тощо.

Ці красномовні та, безперечно, цікаві приклади свідчать про те, що літературно-художній антропонім – це не завжди номінація іменем, прізвищем і т. ін. Авторка, яка певною мірою, хоча й не цілком, позиціонує себе із героїнею, може просто окреслити себе поетонімом “Я”. І робить

Ономатворчість як складник ідіостилу Л. Демської...

вона це всупереч прийнятним антропонімомоделям. Але це також є називанням. Письменниця, таким чином, окреслює себе своїм “Я”. І називання таке не шкодить тексту, навпаки – воно компенсується іншими характеристичними фразами та стилістичними зворотами. Таке явище називається премодифікацією і має значний, стилістичний наслідок, потенціал, оскільки така експресивність найменування дозволяє визначити ставлення як автора, так і читача до героя й першої особи (автора) відповідно. Проте, слід зазначити, підбір такої номінації, як не дивно, зовсім не применшує гідності та значимості героя (автора). Навпаки, значно зменшує дистанцію між автором та реципієнтом. І це досить позитивний аспект. Письменниця, вочевидь, урахувала той факт, що ім’я “Я” не несе в собі емоційно-оцінкового елементу, а отже, й не відображає ставлення співрозмовника, читача до названої особи. Хоча це й не означає, що “Я” не є індикатором емоційної мови персонажа: у канві твору виділяються саме ті риси характеру, які необхідні в художньому тексті: щирість, впевненість, самодостатність ліричного героя. І вживання займенника я, який є центром будь-якого твердження, увиразнює, наголошує на певних фактах, рисах характеру. Наприклад: “Я тільки що передумала. Я не збиралася їхати в Італію”, “Я ж мушу перейти цю дорогу”, “Я маю добрий слух, і знаю кроки тих, кого чекаю”, “Невже я колись любила цього дивного чоловіка?”, “І я плачу”, “Його ж вбила я”, “Я навіть не знаю, як його назвати” тощо [1, с.192-193].

В опозиції до авторського я лише один раз ужито “всі мої чоловіки”, а далі займенники “вони”, “їх”, “їм”, “усіх”, “вони самі”, які об’єднують отих чоловіків, представників протилежної статі в одне ціле. Таке називання поглиблює дистанцію між ними і жінкою-оповідачем (героїнею), увиразнює їх протиставлення, їх “різність”.

Після того, як автор реалізувала опозицію я – вони, вона називає чоловіків, використовуючи апелятиви-характеристики “неприкаяні філософи”, “останні з аристократів”, “холодні”, “самовпевнені”, “горді”, “усміхнені” [1, с.195].

Важко уявити в цій ситуації особові імена чоловіків, як, зрештою, й ім’я самої оповідачки. Адже занурення, наведена картинка з особистого життя конкретної героїні насправді є певною ілюстрацією, узагальненням до проблеми “жінка - чоловіки”. Спокій, самозаглиблення і “самособоюнаповнення”, що стають основною рисою новел Л. Демської, відкривають письменниці шлях до пошуків внутрішнього Бога. Головно, через медитативне споглядання та осягнення себе в навколишньому світі вона наближається до розкриття процесів, що відбуваються в її свідомості та формують її

світовідчуття. Людині потрібно встигнути збагнути своє місце, відчувати себе, але не у світі, а у власній свідомості, і робить це письменниця не лише шляхом вдалого підбирання власних назв, але й у власній свідомості, проектуючи її, певною мірою на *я-поетонім*, із глибин якого вона намагається віднайти себе – з глибин власного “я”.

У новелах «Трамвайний маршрут №9», «В’язень дощу», «Очима Брейгеля», «Сповідь емігранта», «Мій Шіва» та «Потяг до світла» провідним у номінації головних героїнь стає поетонім **я** як мотив пошуку себе, власного “я” через внутрішній світ. Завдяки цьому, вважає авторка, стає можливим відкрити шлях до істини, яка є, зрештою, синонімом обраності правильного шляху.

Отже, зазначимо, що **Я** складає другий полюс номінації переважної більшості героїв Л. Демської. Головні характеристики персонажа, який тяжіє до нього: жіноча стать, автопортретні риси, пасивна причетність до чудес. Цей персонаж – “споживач” містики.

Таким чином, героїня-оповідач в усіх згаданих новелах – приблизно одна й та сама. Ця героїня дуже автобіографічна. Іноді її звать не просто “я”, а навіть *Леся*. І часом взагалі складається враження, ніби читаємо не новелу, а якийсь химерний щоденник. Слід зазначити, що “я” в текстах Л. Демської завжди прив’язане до атрибутів реального життя. *Леся-персонаж* переживає людські драми, які довелося, вочевидь, пережити самій авторці. Зрештою, ця героїня, попри зовнішній урбаністичний космополітизм доквілля, журиться болями саме своєї землі, “де твоє ім’я звучить цілком природно й ніхто не перепитується двічі” (Л. Демська).

Аналіз антропонімікону новел Лесі Демської засвідчив, що номінація кожного персонажа цілком умотивована, власна назва не просто ідентифікує денотат, але й характеризує його, перетворюючись на ім’я-знак, ім’я-символ. Ономастикон збірки є художньою єдністю, що виявляється в системності використання власних назв та багатоаспектністю їх функціонування у процесі художньо-естетичної комунікації у просторі фентезі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Демська Л. Місто в тіні: проза. – К.: Смолоскип, 2000. – 208 с.
2. Карпенко Ю.О. Питання типології літературної ономастики // Проблеми контрастивної лінгвістики: тези міжвуз. наук. конф. – Кіровоград, 1993. – С.102-103.
3. Немировская Т.В. Некоторые проблемы литературной ономастики // Актуальные вопросы русской ономастики: Сб. науч. тр. – Київ.: УМ КВО, 1988. – С.112-122.
4. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
5. Фонякова О.И. Имя собственное в художественном тексте. – Л., 1990. – 127с.
6. Чучка П.П. Антропонімія Закарпаття [Вступ та імена]: Конспект лекцій. – Ужгород: Вид-во Ужгород, ун-ту, 1970. – 103с.

Колесник Н.С., Поповчук А.К.

ОНОМАТВОРЧЕСТВО КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ ИДИОСТИЛЯ Л. ДЕМСКОЙ (НА МАТЕРИАЛЕ СБОРНИКА «ГОРОД В ТЕНИ»)

В статье впервые осуществлено системное исследование антропонимикона как составляющей идиостиля одной из ярчайших представительниц украинского постмодернизма Лесии Демской, выделены специфические черты функционирования собственных имен в ткани жанра “фэнтэзи” на материале новел. (“Λογος ὀνομαστικῆ”, №1, 2006, с. 90-96).

Ключевые слова: антропонимикон, фэнтэзи, онимия, идиостиль, имя-знак, имя-символ.

Kolesnyk N.S., Popovchuk A.K.

ONOMASTIC CREATIVITY AS A CONSTITUENT OF L. DEMSKA'S IDIOSTYLE «THE CITY IN THE SHADOW»

The article focuses on the systemic study of anthroponymicon as a constituent of idiostyle of one of the most brilliant representative of the Ukrainian post modernism Lesia Demska. Specific features of proper name functioning in the genre of fantasy are based on the study of her novels. (“Λογος ὀνομαστικῆ”, №1, 2006, с. 90-96).

Key words: anthroponymicon, fantasy, onymy, idiostyle, name as a sign, name as a symbol.