

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДОНЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТУСА
ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ТА СЛОВ'ЯНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ

БІЛАН (СТРИГУН) ЮЛІЯ ОЛЕКСАНДРІВНА

Допускається до захисту:
Завідувач кафедри
загального та прикладного
мовознавства і слов'янської
філології
канд. філол. наук, доцент
Гарбера Ірина Володимирівна
«__» _____ 20__р.

ОНІМНИЙ ПРОСТІР РОМАНУ ДЖ. ФАУЛЗА «THE COLLECTOR»

Спеціальність 035 «Філологія»

Спеціальність 035.10 «Прикладна лінгвістика»

Освітня програма «Прикладна лінгвістика»

Магістерська робота

Науковий керівник:
Кравченко Елла Олександрівна
доктор філол. наук,
доцент кафедри загального
та прикладного мовознавства
і слов'янської філології

Оцінка: ____ / ____ / ____
(бали/за шкалою ЕКТ5/за національною
шкалою)

Голова ЕК: _____
(підпис)

Вінниця 2024

АНОТАЦІЯ

Білан (Стригун) Ю. О. Онімний простір роману Дж. Фаулза «The Collector». Спеціальність 035.10 «Прикладна лінгвістика». Освітня програма «Прикладна лінгвістика». Донецький національний університет імені Василя Стуса, 2024. 81 с.

Магістерську роботу присвячено цілісному аналізу онімії роману Дж. Фаулза «The Collector» як постмодерністського твору. Об'єктом дослідження стали власні імена (антропоніми, топоніми, ергоніми, артіоніми) та парадигми іменування головних дійових осіб (понад 175 номінативних одиниць).

У роботі виявлено складники ядерної, насколядерної та периферійної зони онімного простору роману «The Collector»; встановлено смислове навантаження вигаданих і запозичених онімних одиниць, з'ясовано роль історико-культурних онімів у конструюванні постмодерністського тексту. Крізь призму поетонімів встановлено типові й специфічні ознаки постмодерністського твору, спрямованого на обігрування й переосмислення чужих текстів.

Висвітлено інтертекстуальний потенціал імен, уналежнених до ядерної й периферійної зони онімного простору; проаналізовано амбівалентну сутність імен-образів головних персонажів, зумовлену текстом і онімними угрупованнями на позначення кола читання, зацікавлень, пріоритетів тощо. Доведено, що розширені парадигми ВІ демонструють постмодерністську гру й спрацьовують на формування ідейно-змістової концепції роману.

Ключові слова: інтертекст, онімний простір, парадигма, поетонім, постмодернізм, семантика, контекст.

SUMMARY

Bilan (Strygun) J. O. The onym space of the Fowles's novel «Collector».

Specialization 035.10 "Applied linguistics". Educational program «Applied linguistics». Vasyl' Stus Donetsk National University, 2024. 81 p.

The master's thesis is devoted to a holistic analysis of the onymy of J. Fowles' novel "The Collector" as a postmodern work. The object of the study was proper names (anthroponyms, toponyms, ergonyms) and naming paradigms for the main characters (more than 175 nominative units).

The work identifies the constituent elements of the nuclear, near-nuclear and peripheral zones of the onymic space of the novel "The Collector"; the semantic load of fictitious and borrowed onymic units has been established, the role of historical and cultural onyms in the creation of a postmodern text has been determined. Through the prism of poetonyms, typical and specific features of a postmodern work aimed at playing on and rethinking other people's texts are identified.

The intertextual potential of names belonging to the core and peripheral zones of the onymic space has been explored; the ambivalent essence of the names and images of the main characters, determined by the text and onym groups, denoting the range of reading, interests, priorities, etc., is analyzed. It has been proven that expanded paradigms of names demonstrate a postmodern game and work to form the ideological and meaningful concept of the novel.

Key words: intertext, poetonym, onym space, paradigm, semantics, context, postmodernism,

ЗМІСТ

Вступ	5
Розділ 1. ТЕКСТОТВІРНА РОЛЬ ПОЕТОНІМІВ ЯК КЛЮЧОВИХ ЕЛЕМЕНТІВ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ	8
1.1. Методи й методики дослідження поетонімів	8
1.2. Онімний простір і поетонімосфера	11
1.3. Специфіка постмодерністського тексту	14
Висновки до розділу 1	17
Розділ 2. ОНІМИ-ДОМІНАНТИ РОМАНУ ДЖ. ФАУЛЗА «КОЛЕКЦІОНЕР»	18
2.1. Постмодерністський текст: поетика і наратив	18
2.2. Постмодерністська поетика Дж. Фаулза	22
2.3. Ядерна зона онімного простору роману Дж. Фаулза	25
Висновки до розділу 2	38
Розділ 3 СЕМАНТИКА І ПОЕТИКА ВЛАСНИХ ІМЕН РОМАНУ ДЖ. ФАУЛЗА «КОЛЕКЦІОНЕР»	41
3.1. Функційне навантаження топонімів та ергонімів	41
3.2. Навколоядерна й периферійна зони антропонімного простору	46
3.3. Історико-культурні оніми: смисл, роль, призначення	53
Висновки до розділу 3	67
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	70
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ	76

ВСТУП

Актуальність теми. Англomовна художня проза постмодернізму, у тому числі роман Дж. Фаулза «The Collector», неодноразово ставала об'єктом спеціальних досліджень, спрямованих на висвітлення специфіки поетики постмодернізму. Сучасні вітчизняні й зарубіжні дослідження роману «The Collector» присвячені зокрема виявленню соціально-психологічних мотивів поведінки головних героїв [20], питанням проблематики і поетики сюжету [24], полісемантиці закритого простору [28], синтаксичним особливостям перекладу роману [15] та ін. Незважаючи на численні розвідки, які стосуються персонажної системи роману Дж. Фаулза і часопростору, досліджуваними з урахуванням літературного напрямку [29, 32, 34], роль і сутність власних імен (поетонімів) залишається остаточно не з'ясованою. Вважаємо, що як вигадані ВІ, так і оніми, запозичені з найширшого культурного простору, утворюють концепцію роману і стають домінантним засобом потрактування художніх образів, поетики і образності тексту як цілісності.

Мета дослідження полягає у визначенні складників онімного простору роману Дж. Фаулза «The Collector» для з'ясування значення і ролі поетонімів різних розрядів, їхнього статусу й репутації у конструюванні постмодерністського тексту.

Досягнення мети передбачає вирішення таких **завдань**:

- 1) виявлення характерних ознак постмодерністського тексту;
- 2) встановлення ядерної, навіколоядерної та периферійної зони онімного простору роману «The Collector»;
- 3) з'ясування ролі історико-культурних імен, запозичених з метою переосмислення й обігравання чужих текстів;
- 4) визначення парадигм і онімних систем, необхідних для формування і потрактування цілісного змісту тексту;
- 5) з'ясування типових і специфічних ознак поетонімів як маркерів постмодерністського тексту.

Об'єктом дослідження є поодинокі власні імена (антропоніми, топоніми, ергоніми, артіоніми) та онімні системи роману Дж. Фаулза «The Collector».

Предмет дослідження – семантика і поетика поетонімів як маркерів текстової образності і значущих елементів постмодерністського тексту.

Для досягнення поставленої мети та вирішення завдань використовувалися такі **методи**, як описовий і зіставний; метод суцільної вибірки досліджуваного матеріалу; метод кількісного аналізу; комплексний аналіз поетонімів; метод інтертекстуального аналізу, контекстуально-інтерпретаційний аналіз, етимологічний аналіз, прийом паралелізації.

Матеріалом дослідження виступають понад 175 номінативних одиниць (у тому числі – парадигми антропоетонімів, які вміщують контексті синоніми VI) роману Дж. Фаулза «The Collector».

Наукова новизна роботи полягає в доведенні специфіки постмодерністського тексту крізь призму власних імен, походження яких пов'язано з найширшим культурним контекстом. Уперше прокоментовано онімний простір роману Дж. Фаулза «The Collector» з оперттям на ключові ознаки постмодерністського тексту, спрямованого на переосмислення й обігравання чужих текстів. Подальший розвиток отримали прийоми комплексного та інтертекстуального аналізу поетонімів.

Практичне значення магістерської роботи визначається можливістю використання теоретичних положень та емпіричного матеріалу дослідження у вишівських курсах і спецкурсах із лінгвістичної поетики, лінгвістики тексту, стилістики, історії зарубіжної літератури, філологічного й інтертекстуального аналізу тексту, ономастики і поетонімології; застосуванні матеріалів у лексикографічній практиці в укладанні словників мови письменників.

Структура та обсяг роботи. Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів із висновками, загальних висновків, списку використаної літератури і джерел ілюстративного матеріалу (57 джерел). Загальний обсяг роботи складає 81 сторінку, основний текст – 76 сторінок.

У *Вступі* обґрунтовано актуальність дослідження, сформульовано мету та завдання, визначено об'єкт і предмет дослідження, визначено наукову новизну і практичне значення, описано структуру роботи.

У *першому розділі* **«Текстотвірна роль поетонімів як ключових елементів художнього тексту»** визначено методи й методики комплексного аналізу власних імен художнього тексту; з'ясовано специфіку поетонімів постмодерністського тексту; виявлено ключові прийоми постмодерністської поезики у романі Дж Фаулза **«Колекціонер»**.

У *другому розділі* **«Оніми-домінанти роману Дж. Фаулза «Колекціонер»** досліджено ядерну зону онімного простору і потрактовано парадигми імен головних персонажів, які висвітлюють певну ознаку образу, створюють психологічний портрет і впливають на формування цілісності.

У *третьому розділі* **«Семантика і поезика власних імен роману Дж. Фаулза «Колекціонер»** виявлено складники навколядерної та периферійної зони онімного простору роману; з'ясовано смислове і функційне навантаження топопоетонімів та ергонімів. Крізь призму антропоетонімів прокоментовано ключові опозиції роману *справжній митець – колекціонер, мистецтво – антимистецтво, життя – антижиття*. З'ясовано типові й унікальні особливості історико-культурних імен, вжитих у романі Дж. Фаулза, встановлено явні й приховані смисли поетонімів, запозичених з культурного контексту.

РОЗДІЛ 1

ТЕКСТОТВІРНА РОЛЬ ПОЕТОНІМІВ ЯК КЛЮЧОВИХ ЕЛЕМЕНТІВ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

1.1. Методи й методики дослідження поетонімів

У світі літератури поетоніми займають особливе місце, відіграючи важливу роль у формуванні змісту та емоційного забарвлення художнього твору. Вони не лише є елементами мови і мовлення, але постають засобом вираження авторських ідей, переживань і культурних контекстів.

Поетоніми, використані в художніх текстах, виконують різноманітні функції, які варіюються від простого іменування до складних символічних вказівок [6; 8]. Власні імена художнього тексту постають індикаторами соціального статусу персонажів, їхньої психологічної характеристики, а також носіями культурних та історичних асоціацій. Поглиблене дослідження функційного навантаження поетонімів дозволяє зрозуміти, як автори створюють багатопланові образи та виражають складні концепції через традиційні онімні формули або через вигадані імена, не співвідносні з культурною традицією іменування [14; 27]. Таким чином, аналіз поетонімів розкриває не лише художню структуру тексту, але й дозволяє зануритися у світ авторських уявлень, культурних стереотипів і естетичних ідей [3, с. 86-95].

Мовний матеріал художнього тексту розглядається лінгвістами як результат діяльності людської свідомості, що відображає інтелектуальне сприйняття світу автора. Це підкреслює антропоцентричний підхід у поетонімологічних дослідженнях. Власні імена, введені в текст, сприймаються як елементи, що реалізують задум автора та унаочнюють його зв'язок з знаннями та інтересами читача. Поетоніми виступають засобами для пізнання складної природи свідомості письменника, діють як ілокутивні центри, що впливають на сприйняття реципієнта. Цей вплив виявляється через їхні

комунікативні функції, динаміку та особливості, пов'язані з людським чинником. Такий підхід дозволяє зрозуміти свідомий вибір поетонімів автором, а також з'ясувати когнітивні та соціальні чинники, що формують цей вибір. Це допомагає інтерпретувати власні імена як інструменти, які письменник використовує для відтворення реальності і формування своєї мовної картини світу, а також виділити особливості індивідуального стилю автора в цьому контексті.

Застосування методу контекстуально-інтерпретаційного аналізу здійснюється шляхом визначення значення досліджуваних текстів у соціокультурному контексті та спроби розшифрувати авторський задум. Лексичний запас письменника набуває особливої ваги із урахуванням часових та культурних аспектів, які стосуються й поетонімів. Номінативні одиниці виступають важливими складовими архітектоніки художнього твору, відкривають можливості для глибшої інтерпретації всього тексту [11, с. 18]. Традиційно контекстуально-інтерпретаційний аналіз включає два основні етапи: контекстуалізацію та інтерпретацію. Під час контекстуалізації, що ґрунтується на герменевтичному колі, відбувається реконструкція текстового змісту, що відображає події у їх динаміці, характеристиках, зв'язках і відношеннях. Подальша інтерпретація закладеної в тексті інформації дозволяє встановити авторські наміри та стратегії впливу на читача.

Контекстуально-інтерпретаційний аналіз тісно пов'язаний з описовим (дескриптивним) методом, який використовується для детального пояснення специфіки використання поетонімів та встановлення їхніх взаємозв'язків, а також функцій, серед яких особливо важливими є образотвірна, стиле- й текстоутворювальна. Описовий метод ґрунтується на двох протилежних підходах до інтерпретації — внутрішній та зовнішній, результати яких є критично важливими для дослідження семантики і поетики онімів. Внутрішня інтерпретація дозволяє встановити кореляції між власними іменами та контекстом їх вживання. Натомість зовнішня інтерпретація розкриває

прихований зміст, закладений у поетонімах, що дає можливість декодувати ідіолект автора [3, с. 86-95].

Використання лінгвостатистичного методу дозволяє встановити кількість поетонімів різних розрядів і виявити домінувальні, що уможливорює адекватний аналіз онімного простору того чи того художнього твору. Квантитативні дані про номнativні одиниці сприяють повній характеристиці словникового запасу автора, включаючи онімію (як сукупність всіх поетонімів, онімний простір (як структурно впорядковану систему), що дозволяє визначити семантично вагомі власні імена, що висвітлюють авторську ідею твору. Кількісно марковані поетоніми зазвичай виступають текстовими домінантами, що суттєво впливають на ідіостиль автора, через що вони мають особливе значення в контексті твору та потребують глибокого поетонімологічного аналізу.

Метод етимологічного аналізу застосовується для дослідження семантики, що передує контекстній семантиці поетонімів. Йдеться про реконструкцію первісного значення (внутрішньої форми) власних імен, що стали основою поетонімів. У деяких випадках використовують формальний спосіб етимологізації, який полягає в знаходженні відповідностей між значеннями поетоніма та апелятива, який має схожу форму. О. В. Суперанська підкреслює, що між власною назвою та апелятивом часто виникає безліч проміжних етапів, що призводить до зміни моделі та форми власної назви, а іноді й до втрати зв'язку з початковим атрибутивним апелятивом [25].

Для виявлення культурно-історичних конотацій, пов'язаних із відібраними з художнього тексту іменами, які є символічними та традиційними для української антропоетонімії, використовують прийом паралелізації [14, с. 21-25]. Культурно-історичний аспект діалогічності полягає в тому, що текст відображає особистісну свідомість автора та читача в контексті культурного коду, що розвивається в часі та просторі, зокрема через художні твори попередників. Даний діалог має не лише рекурсивний характер, що передбачає зв'язки з попередньою культурною традицією, але й

прокурсивний, що означає гіпотетичне моделювання впливу тексту на майбутній розвиток семіотичного універсуму культури [14, с. 21-25].

Спектр засобів для розкриття поетонімів, які слугують змістовими й змістовними лексемами тексту, обирається з урахуванням їхньої глибокої сутності та контекстуальної детермінованості. Застосування вказаних методів і прийомів визначає напрямок дослідження, що дозволяє виявити образо-, тексто- й стилеутворювальні параметри функціонування поетонімів у художньому тексті.

Таким чином, поетоніми відіграють ключову роль у художньому тексті, виконуючи не лише функцію ідентифікації персонажів, простору тощо, але й забезпечуючи глибше розуміння авторських ідей і культурних контекстів з іменами, переосмисленими у новому літературно-художньому просторі. Застосування різних методів, а саме: контекстуально-інтерпретаційний аналіз, лінгвостатистичний метод, етимологічний аналіз, дозволяє розкрити багатогранність значення поетонімів, встановити їхній зв'язок із культурно-історичними аспектами та виявити вплив на сприйняття читача. Прийом паралелізації сприяє виявленню супутніх конотацій, які підкреслюють важливість діалогу між текстом та культурною традицією. Сукупність вищезгаданих методів та прийомів не лише поглиблює аналіз поетонімів, але й формує стилетвірні параметри їх функціонування в літературі, що в свою чергу збагачує розуміння творчості автора загалом та потрактування конкретного твору. Отже, дослідження поетонімів відкриває нові горизонти для інтерпретації художнього тексту, підтверджуючи їхню значущість у літературному процесі.

1.2.Онімний простір і поетонімосфера

Онімний простір та поетонімосфера тексту постають важливими аспектами дослідження літературної ономастики (поетики онімів, поетонімології), які відкривають нові перспективи для розуміння художнього

твору. Поетоніми становлять специфічну категорію номінативних одиниць, що не лише ідентифікують об'єкти, а й наповнюють текст додатковими значеннями та культурними асоціаціями. Поетоніми як особливий різновид онімії виконують складні функції, які виходять за межі позначення художніх об'єктів. Вони створюють унікальний контекст, формуючи ідіостиль автора та збагачуючи художній світ твору [6; 8; 30].

Онімний простір тексту охоплює різноманіття власних імен, що функціонують у чітко визначеному (необхідному й достатньому) художньому контексті. Онімний простір потрактовуємо як засіб творення структурної, композиційної й тематичної єдності літературно-художнього твору. Він є структурно-семіотичним компонентом цілісного художнього твору, несе багатоаспектну лінгвістичну та екстралінгвістичну інформацію, важливу на ідейному, композиційному, образотворчому рівнях [3, с. 76]. Поетонімосфера, в свою чергу, являє собою сукупність поетонімів, які створюють специфічні взаємозв'язки і взаємовідношення у тексті [27]. Дослідження власних імен як значущих елементів образності дозволяє глибше усвідомити, як автор використовує мову для відображення своєї індивідуальності та світосприйняття. За традицією, поетонімосферу визначають як «ієрархічну система елементів (поетонімів) завершеного літературного тексту, інтегрованих у різнорідні та різнорівневі множини (мікросистеми, макросистеми, надсистеми), що підпорядковується закону художньої цілісності» [27, с. 478].

Аналіз онімного простору та поетонімосфери передбачає також виявлення функційного навантаження поетонімів у тексті. Поетоніми відіграють роль маркерів соціального статусу, історичного контексту та емоційного забарвлення, що безпосередньо впливає на сприйняття читача. Вони формують зв'язки між персонажами, подіями та темами твору, створюючи цілісну картину світу, в якому відбувається дія [17, с. 95-105].

Компонентами онімного простору постають імена різних розрядів (антропоніми, зооніми, міфоніми, топоніми, космоніми тощо), серед яких найважливіші:

1. Імена персонажів – відіграють роль у формуванні характеру та розвитку сюжету.
2. Географічні назви – забезпечують контекстуалізацію подій та відображають особливості конструювання часопростору.

Структурними компонентами поетонімосфери зазвичай виступають мікросистеми, макросистеми і надсистеми. Найменше угруповання поетонімів позначають терміном *мікросистема*, тобто «найменша структурна одиниця поетонімосфери, що складається з поетонімів, об'єднаних спільною формальною і семантичною ознакою (-ами)» [27, с. 478]. Вищим елементом організації є *макросистема* – «структурна одиниця поетонімосфери, що складається з мікросистем, узгоджених за змістом» [27, с. 477]. Найбільш складним елементом поетонімосфери є *надсистема*, яка визначається як «найскладніша структурна одиниця поетонімосфери, яка об'єднує макросистеми / макросистеми і мікросистеми із спільними семантичними характеристиками» [27, с. 478].

Отже, онімний простір і поетонімосфера взаємодіють, доповнюючи один одного в створенні художнього тексту. Цілісний аналіз онімного простору дозволяє висвітлити систему номінацій художніх об'єктів і виявити ядро – навіколоядерну зону і периферію. Комплексний аналіз поетонімосфери уможлиблюється шляхом встановлення зв'язків і відношень між іменами художнього тексту, що дозволяє адекватно інтерпретувати художню концепцію твору і авторський задум. Таким чином, потрактування поетонімосфери спрямоване на розуміння художніх та філософських ідей.

Таким чином, вивчення онімного простору та поетонімосфери художнього тексту відкриває нові горизонти для філологічного аналізу, розкриваючи механізми, за допомогою яких автори створюють багатогранні образи та передають свої ідеї.

1.3. Специфіка поетонімів постмодерністського тексту

У сучасній літературі постмодернізм займає особливе місце, адже він радикально характеризує традиційні канони письма, зокрема вживання власних імен. Поетоніми в постмодерністських текстах не лише ідентифікують персонажів та місця, але й виконують складні функції, які сприяють формуванню багатогранного ідентичного дискурсу. В умовах постмодерністського тексту власні імена стають полем для експериментів, де зміст, форма та контекст переплітаються в єдине ціле, відображаючи складну взаємодію між культурою, ідентичністю та мовою.

Однією з характерних рис поетонімів постмодерністського тексту є їхня іронічна природа. Вони часто переосмислюють традиційні значення та набувають нових парадоксальних конотацій [21]. Це виводить на перший план питання авторства, автентичності та ідентичності, що є центральними для постмодерністської парадигми. Поетоніми стають символами не тільки соціокультурних явищ, а й самої ідеї постмодернізму – фрагментарності, невизначеності та контекстуальності [12; 14, с. 21-25].

Крім того, специфіка поетонімів постмодерністського тексту полягає у їхній здатності взаємодіяти з попередніми літературними традиціями. Часто автори використовують імена та назви як цитати або алюзії, які не тільки вказують на певні культурні контексти, а й ставлять під сумнів їхню первісну значущість. Це створює нові нашарування значень, в яких поетоніми функціонують як інструменти критики, самоіронії та рефлексії над історією літератури.

Отже, вивчення специфіки поетонімів у постмодерністському тексті відкриває нові можливості для розуміння складності та багатозначності сучасної літератури, підкреслюючи значущість власних імен як активних учасників художнього процесу, які сприяють формуванню нових ідентичностей і культурних контекстів. У постмодерністському тексті імена

персонажів стають важливими елементами для передачі складних ідей, соціальних коментарів і психологічних нюансів.

Однією з характерних рис поетонімів постмодерністського тексту є їхня інтертекстуальність. Письменники часто використовують алюзії на культурні, історичні або літературні фігури, створюючи глибокі зв'язки між текстами. Ці зв'язки дозволяють читачеві збагачувати свій досвід, сприймаючи твори в контексті ширшого культурного та соціального контексту. Так, за твердженням М. Доценко, в «Колекціонері» Джона Фаулза антропоніми не лише відображають характер персонажа, а й репрезентують концепти влади та контролю [14, с. 21-25].

Важливою ознакою поетонімів у постмодерністській літературі є їхня здатність до деконструкції традиційних значень. Імена мають іронічний та парадоксальний зміст, який викриває стереотипи та соціальні норми. Ця деконструкція часто супроводжується іграми зі словами, що підкреслює амбівалентність і багатозначність у сприйнятті персонажів та їхніх дій. Імена персонажів здатні відобразити внутрішні конфлікти та соціальні ролі, створити цілісну картину людської природи в контексті постмодерністського досвіду.

У постмодерністському тексті поетоніми історико-культурного походження використовуються для підкреслення колориту місця дії, соціальних відносин або культурних традицій. Наприклад, у творах, що відображають постколоніальні теми, імена слугують для підкреслення культурної ідентичності та боротьби за автономію [13, с. 28-31].

Специфіка поетонімів у постмодерністському тексті є предметом дослідження багатьох науковців, які акцентують увагу на їхній функціональності, семантичному навантаженні та культурних асоціаціях. Різні підходи до вивчення поетонімів дозволяють отримати цілісну картину їх ролі в літературному контексті.

Однією з ключових фігур у цій галузі є Ю. Лотман, який у своїх працях зосереджується на знаковій природі художнього тексту. Він стверджує, що

поетоніми в постмодернізмі виконують функцію не лише іменування, а й формування змісту та атмосфери твору. На думку вченого, імена персонажів часто стають елементами складної системи знаків, що взаємодіють з контекстом твору та культурними традиціями.

На думку В. Мосієнка, поетоніми у постмодерністській літературі відзначаються особливою багатозначністю, яка проявляється через алюзії на історичні, культурні та соціальні фігури. Науковець підкреслює, що постмодернізм ставить під сумнів традиційні моделі іменування, що сприяє створенню нових смислів і концепцій, пов'язаних із ідентичністю персонажів [Цит. за: 30].

Л. Нікіфорова акцентує увагу на інтертекстуальному аспекті поетонімів у літературі постмодернізму. Дослідниця зазначає, що в постмодернізмі імена мають декілька значень, які залежать від контексту, у якому вони вживаються. Алюзії на класичні тексти, філософські концепції чи культурні символи створюють складні зв'язки, які збагачують читання та інтерпретацію твору [13, с. 28-31].

Отже, зіставний аналіз сучасних досліджень власних імен постмодерністських творів дозволяє стверджувати, що поетоніми є не статичними одиницями, а динамічними елементами, які здатні змінювати значення залежно від контексту. Діалог постмодерністських текстів з попередніми культурними наративами зумовлює використання історико-культурних імен (інтертекстуальний аспект поетонімів) і приховування / зашифровування онімів за допомогою алюзій.

Таким чином, специфіка поетонімів постмодерністського тексту полягає в їхній багатозначності, що відкриває можливість різних інтерпретацій. Власні імена демонструють тісну сув'язь із контекстом твору і широким культурним контекстом через прийоми обігравання чужих текстів, використання алюзій і ремінісценцій.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1.

Поетоніми відіграють ключову роль у художньому тексті, виконуючи не лише функцію ідентифікації персонажів, простору тощо, але й забезпечуючи розуміння авторських ідей і культурних контекстів з іменами, переосмисленими у новому літературно-художньому просторі. Застосування контекстуально-інтерпретаційного аналізу, лінгвостатистичного методу, етимологічного аналізу, прийому паралелізації дозволяє розкрити багатогранність значення поетонімів, встановити їхній зв'язок із культурно-історичною традицією та виявити вплив на читача.

Цілісний аналіз онімного простору художнього тексту дозволяє висвітлити систему номінацій художніх об'єктів і виявити ядро – навіколоядерну зону і периферію. Комплексний аналіз поетонімосфери уможлиблюється шляхом встановлення зв'язків і відношень між іменами художнього тексту, що дозволяє адекватно інтерпретувати художню концепцію твору і авторський задум. Таким чином, потрактування поетонімофери спрямоване на розуміння художніх та філософських ідей літературного твору.

Поетоніми постмодерністського тексту є динамічними елементами, які здатні змінювати і розвивати значення залежно від контексту. Діалог постмодерністських текстів з попередніми культурними наративами зумовлює використання історико-культурних імен (інтертекстуальний аспект поетонімів) і приховування / зашифровування онімів за допомогою алюзій.

Специфіка поетонімів постмодерністського тексту полягає в їхній багатозначності, що відкриває можливість різних інтерпретацій. Власні імена демонструють тісну сув'язь із контекстом твору і широким культурним контекстом через прийоми обігравання чужих текстів, використання алюзій і ремінісценцій, іронію і парадоксальність.

РОЗДІЛ 2

ОНІМИ-ДОМІНАНТИ РОМАНУ ДЖ. ФАУЛЗА «КОЛЕКЦІОНЕР»

2.1. Постмодерністський текст: поетика і наратив

Джон Фаулз, один з найбільш впливових британських письменників ХХ століття, залишив глибокий слід у світовій літературі завдяки своїм складним, багатшаровим творам, які стали класичними зразками постмодерністської поетики. У романах Фаулза чітко та досконало поєднуються філософські роздуми, психологічні портрети та метанаративи, що кидають виклик традиційним уявленням про структуру і зміст літературного твору. Постмодернізм у творчості Фаулза - це не лише стилістичний інструмент, а й спосіб світогляду, де немає єдиної істини, ідеї відображаються у фрагментах, а реальність стає суб'єктивною.

За традиційними поглядами науковців, постмодерністська поетика постає складним і багатшаровим літературним явищем, яке виникло як реакція на модернізм у другій половині ХХ століття [16; 18; 19]. Вона відзначається відмовою від усталених канонів і правил, підкреслює суб'єктивність та неоднозначність реальності, розмиває межі між вигадкою і дійсністю. Постмодерністські автори часто експериментують з формою, використовують іронію, інтертекстуальність та метатекстуальність, щоб підкреслити умовність літературного процесу. Тексти стають майданчиком для гри зі змістом, де читач залучений до творення власних інтерпретацій, а традиційні структури розповіді руйнуються або підриваються [47].

Важливою особливістю постмодерністської поетики є її критичний погляд на великі наративи, що домінували в минулому, та прагнення до плюралізму значень. Література постмодернізму ставить під сумнів ідею об'єктивної істини, часто створюючи фрагментовані тексти, де різні голоси і перспективи співіснують і доповнюють одне одного. Постмодерністські твори активно взаємодіють з культурним контекстом, змішуючи високі та низькі жанри, вплітаючи різні культурні та історичні коди.

Отже, постмодерністська поетика - це літературний напрям, що виник у другій половині XX століття як реакція на модернізм і прагне деконструювати традиційні канони літературної творчості. Вона характеризується відмовою від об'єктивної реальності, зверненням до іронії, інтертекстуальності, пастишу та гри з формою й змістом. Важливими аспектами постмодернізму є плюралізм значень, суб'єктивність, скептицизм до великих наративів і інтерактивність між автором і читачем. Постмодернізм ставить під сумнів саму можливість достовірного знання, змішуючи високі та низькі жанри, експериментуючи з мовою й наративною структурою.

Основні ознаки постмодерністської poetики відображають змістовний аналіз літературного руху, що зосереджений на деконструкції традиційних форм і норм. Першою важливою рисою постає іронія та гра, яка полягає у використанні двозначності та іронічного підходу до звичних сюжетних і тематичних рішень [10; 21]. Постмодерністські тексти часто навмисно вводять читача в оману та порушують очікування, іронізуючи над стереотипами і класичними літературними формами, що створює відчуття гри між автором і читачем. Відмова від серйозного підходу до реалій та тем і одночасне використання іронії, допомагає створити новий літературний вимір.

Інтертекстуальність - ще одна характерна ознака, яка проявляється у тому, що постмодерністські тексти переплітаються з іншими літературними або культурними творами за рахунок включення прямих цитат або обігравання чужих текстів (вживання алюзій, ремінісценцій тощо). Таке вплетіння запозиченого матеріалу дозволяє авторам створювати масштабніші шари значень, де читач відкриває приховані підтексти, звертаючись до інших джерел і відшуковуючи спільне та відмінне. Це також підкреслює тісний зв'язок між текстами різних епох і культур, утворюючи своєрідну літературну «мережу» [4].

Пародія та пастиш у постмодернізмі проявляються та охарактеризовуються через навмисне використання елементів різних стилів та жанрів з метою змішування та підриву очікувань. Пародія, на відміну від

класичного розуміння, тут не має на меті лише висміювання, але використовує елементи чужих текстів для створення нового змісту. Пастиш як метод імітації стилю або форми без критики дозволяє постмодерністським авторам інтегрувати різні елементи в єдиний текст, створюючи ефект багатошаровості.

Однією з найбільш визначних функційних ознак постмодернізму є невизначеність і багатозначність, що полягає у відсутності однозначних відповідей та інтерпретацій. Постмодерністські тексти відкриті для різноманітних трактувань, що дає змогу читачу вільно інтерпретувати зміст на основі власного досвіду та світогляду. Така багатозначність породжує ефект постійної непевності, де немає єдиної правильної відповіді або визначення подій [45].

Фрагментарність як риса постмодерністської поетики проявляється у тому, що багато творів мають структуру, схожу на мозаїку. Текст часто складається з окремих фрагментів або частин, які на перший погляд можуть не мати чіткої послідовності або єдності. Це дозволяє читачеві бути активним учасником процесу творення смислів, оскільки він має зібрати ці фрагменти в єдину картину. Фрагментарність відображає роздробленість сучасного світу, де реальність сприймається не як цілісне явище, а як сукупність розрізнених елементів.

Важливою ознакою постає метафікція, що відзначає саморефлексію тексту та автора. Постмодерністські письменники часто руйнують ілюзію реалістичної оповіді, прямо вказуючи на умовність тексту та літературного процесу загалом. Автори постмодернізму відкрито звертаються до читача, нагадуючи, що перед ним не реальний світ, а витвір уяви. Такий підхід робить текст частково «прозорим» і руйнує традиційне уявлення про літературну оповідь як про дзеркало реальності, натомість підкреслюючи його конструктивність і умовність.

Українські науковці активно досліджують постмодерністську поетику, аналізуючи її основні ознаки та вплив на літературний процес [5; 10]. Вони відзначають, що постмодернізм у літературі представляє собою складний і

багатошаровий феномен, який поєднує гру з формами, жанрами і сенсами, що дозволяє розширити межі традиційного розуміння літератури. У своїх дослідженнях науковці зосереджуються на таких важливих аспектах, як інтертекстуальність, метафікція, іронія та фрагментарність, які стають центральними елементами постмодерністського нарративу.

Українські літературознавці також акцентують увагу на критичному ставленні постмодернізму до великих наративів і традиційних ідеологій, що дозволяє створювати нові, багатозначні форми взаємодії між текстом і читачем. У цьому контексті дослідники підкреслюють важливість індивідуального підходу до інтерпретації постмодерністських творів, оскільки вони залишають читачеві простір для самостійного формування змістів. Дослідний аналіз робить постмодерністську літературу особливо актуальною в умовах сучасного суспільства, де домінують плуралізм думок та багатовимірність культурних контекстів (див. табл. 2.1).

Таблиця 2.1

Погляди українських науковців щодо постмодерністської поетики дослідження

Науковець	Визначення постмодерністської поетики
Микола Ільницький	Вважає, що постмодернізм відмовляється від єдності смислів, створюючи фрагментарний світ.
Тамара Гундорова	Постмодернізм – це естетика гри, що підриває культурні стереотипи та структури влади.
Василь Махно	Постмодерністська поетика підкреслює непостійність і мінливість культурних форм.
Ярослав Грицак	Постмодернізм деконструє історичні наративи, створюючи альтернативні погляди на минуле.
Оксана Забужко	Вказує на постмодерністську гру з ідентичностями та особистими наративами.
Ростислав Семків	Постмодернізм руйнує канони та знімає межі між жанрами, створюючи гібридні твори.
Марія Жеребкіна	Постмодерністська поетика підкреслює політичну складову тексту через іронію та абсурд.
Наталія Шліхта	Постмодернізм як спосіб переосмислення радянської спадщини через нові наративи.
Ірина Жиленко	Постмодернізм використовує фрагментарність для відображення постійно змінюваної реальності.
Тарас Прохасько	Постмодернізм є простором для особистого висловлення, вільного від ієрархічних обмежень.

Зіставний аналіз сучасних поглядів науковців і письменників щодо сутності постмодерністської поетики дозволяє стверджувати, що попри відмінність визначень всі автори підкреслюють наявність іронічного переосмислення й обігравання чужих текстів, спрямованих на конструювання нового гібридного тексту.

Постмодерністська поетика в українській літературі чітко виявляє загальні тенденції цього напрямку, але також набуває специфічного звучання в контексті пострадянської ідентичності та історичної пам'яті. Українські науковці, зокрема, акцентують увагу на деконструкції історичних наративів, питаннях національної ідентичності, політичних аспектах текстів та ігрових механізмах постмодернізму [12; 16]. Важливим постає також особистісний вимір постмодернізму, який дозволяє авторам переосмислювати, втілювати та функційно розмежовувати себе та своє місце в суспільстві через літературну творчість.

2.2. Постмодерністська поетика Дж. Фаулза

Після загального огляду універсальних і специфічних ознак постмодерністського тексту важливо звернутися до творчості одного з її найяскравіших представників постмодернізму - Джона Фаулза. Як автор, який майстерно втілює, схарактеризував та відокремив ідеї постмодернізму у своїх творах, Фаулз став ключовою фігурою в літературі другої половини XX століття. Його романи не лише відображають основні риси постмодерністської поетики, такі як іронія, метафікція та інтертекстуальність, але й переосмислюють традиційні жанрові форми та літературні канони. Перехід до аналізу творчості Джона Фаулза дозволяє поглибити розуміння того, як постмодерністська теорія знаходить своє втілення у конкретних літературних текстах, створюючи нові можливості для читача та відкриваючи нові горизонти літературного процесу [49].

Джон Роберт Фаулз народився 31 березня 1926 року в англійському місті Лайм-Реджіс. Він здобув освіту в Оксфордському університеті, де вивчав французьку мову і літературу, що вплинуло на його подальші філософські й естетичні вподобання. Фаулз став однією з ключових постатей англійської літератури XX століття, автором багатьох значущих творів, зокрема романів «Колекціонер» («The Collector»), «Волхв» («The Magus»), «Коханка французького лейтенанта» («The French Lieutenant's Woman»). Він вніс значний вклад у розвиток постмодерністської літератури, експериментуючи з формою, метатекстом і умовністю наративу.

Творчість Фаулза вдосконалено та функціонально характеризується дослідженням свободи і вибору, взаємодії людини і суспільства, а також неоднозначності ідентичності. Його твори часто кидають виклик читачам, змушуючи їх переосмислювати стандартні уявлення про мораль, свободу і владу. Наприклад, «Коханка французького лейтенанта» є прикладом пастишу і метафікції, де автор грає з жанром вікторіанського роману, одночасно підриваючи його класичні структури [52].

Постмодерністська поетика Джона Фаулза постає визначним прикладом літературного експерименту другої половини XX століття, який відзначається багатошаровістю, деконструкцією традиційних форм і глибиною філософських пошуків. Його творчість зосереджена на підриві усталених літературних наративів, ігноруванні класичних жанрових меж та постійному зверненні до читача як до активного учасника інтерпретаційного процесу. Фаулз використовує ключові прийоми постмодерністської поетики, такі як іронія, метафікція, інтертекстуальність та гра з ідентичністю, що робить його твори відкритими до безлічі трактувань. Автор звертається до важливих екзистенційних тем, ставлячи перед читачем питання про свободу, вибір та природу реальності, але залишаючи відповіді на них відкритими.

Фаулз підриває традиційні форми оповіді через постійне змішування реальності та вигадки, використовуючи метафікційні елементи, які руйнують ілюзію реалістичної оповіді [54]. Такий шлях (розвиток) текстової оповіді

дозволяє автору створювати нові художні світи, де межі між вигаданим і реальним є плінними, а читачу пропонується не лише спостерігати за подіями, а й активно брати участь у їхньому осмисленні. Важливим аспектом постмодерністської поезики Фаулза є також його критичний погляд на традиційні ідеології та культурні норми, що виражається через іронію та багатозначність.

Таким чином, постмодерністська поезика Джона Фаулза - це простір для творчої гри, де автор навмисно порушує звичні форми і зміст, створюючи багатовимірні твори, які вимагають від читача активного осмислення та взаємодії з текстом. Його літературний стиль постає взірцем постмодерністської парадигми, яка ставить під сумнів однозначність і цілісність реальності, відкриваючи простір для багатошарових інтерпретацій.

Твори Джона Фаулза є яскравими прикладами втілення постмодерністської поезики, у яких письменник майстерно підриває традиційні наративи, змішує реальність і вигадку, а також досліджує теми свободи та ідентичності. У романі «Коханка французького лейтенанта» Фаулз розриває класичні структури вікторіанської епохи, інтегруючи метафікційні вставки, які ставлять під сумнів реалістичність оповіді та підкреслюють умовність літературного процесу. Автор використовує коментарі оповідача, які відкрито вказують на те, що перед читачем вигадка, тим самим руйнуючи ілюзію реалістичної розповіді, характерну для традиційних вікторіанських романів [52]. Прийом коментування дозволяє читачеві не лише сприймати історію як таку, але й активно взаємодіяти з її інтерпретацією, що є однією з ключових рис постмодернізму.

У романі «Волхв» Фаулз грає з ілюзією і реальністю, постійно змінюючи межі між цими двома поняттями. Ідентичність персонажів у творі не є сталою - вони постійно змінюються, ставлячи читача перед дилемою, що є справжнім, а що лише вигадкою. Фаулз майстерно використовує прийоми психологічної гри, створюючи багатошарову розповідь, яка втілює принцип постмодерністської багатозначності. Реальність у «Волхві» піддається сумніву

на кожному кроці, і ця невизначеність є центральним елементом постмодерністської літератури, що кидає виклик усталеним концепціям об'єктивного світу [49].

Роман «Колекціонер» втілює постмодерністську тему конфлікту між соціальними нормами та внутрішньою свободою. Фаулз досліджує моральні питання влади та підпорядкування, і показує, як ці поняття функціонують у сучасному суспільстві. У центрі твору знаходяться дві протилежні світоглядні позиції, де одна сторона уособлює прагнення до свободи й самовираження, а інша - дотримання соціальних рамок і норм. Досліджуваний конфлікт втілює одну з основних тем постмодерністської літератури - боротьбу між індивідуальністю та соціальними очікуваннями, при цьому залишаючи відкритими моральні питання щодо того, що є справжньою свободою [44].

Романи демонструють, як Джон Фаулз використовує постмодерністські прийоми для підриву традиційних наративів і створення нових літературних реалій, де читач залишається активним учасником процесу інтерпретації. Через метафікцію, гру з ідентичністю та невизначеність Фаулз розширює межі літературного світу, пропонуючи багатовимірні твори, які спонукають до глибокого осмислення реальності та її умовностей [48].

Отже, постмодерністська поетика Джона Фаулза відзначається інноваційністю, багатшаровістю та глибиною філософських пошуків. Його твори стали важливою частиною літературного канону ХХ століття, зокрема завдяки їхній здатності переосмислювати традиційні наративи та руйнувати класичні літературні форми. Фаулз відкриває нові горизонти в літературі, дозволяючи читачам активно взаємодіяти з текстом і формувати власне бачення реальності. Його спадщина значно вплинула на розвиток постмодернізму як напрямку в літературі і продовжує надихати дослідників і письменників у всьому світі.

2.3. Ядерна зона онімного простору роману Дж. Фаулза

Головне семантичне навантаження у художньому творі зазвичай належить антропонімам – іменам головних і другорядних персонажів. Зміст таких імен сконструйований із дотекстових і текстових смислів, до яких «долучаються» інтертекстуальні смисли, якщо ім'я має культурну репутацію і традицію використання у літературі, міфології, культурі тощо. Явні та імпліцитні смисли у семантичній структурі антропонімів є важливими аспектами дослідження, оскільки вони допомагають глибше зрозуміти характери персонажів, їх мотивацію та стосунки і взаємозв'язки у текстовому просторі. Антропоніми, насамперед особові імена персонажів, не лише слугують для їх ідентифікації, але й виконують складні функції в структурі нарративу. Явні смисли таких імен є очевидними та інтуїтивно зрозумілими, адже вони часто відображають соціальний статус, професію, національність, зовнішність або певні риси характеру персонажа. Проте для розкриття ідеї образу персонажа і з'ясування індивідуально-авторської концепції твору необхідно виявити імпліцитні смисли, які накопичуються із розвитком сюжету і розгортанням тексту. На противагу явним смислам, імпліцитні смисли антропонімів вимагають від читача більшої уваги і детального аналізу. Вони відкриваються через контекст, символіку та культурні асоціації, пов'язані з іменами персонажів [1; 8].

Зважаючи на багатогранність і складність осмислення онімії художнього тексту, вчені пропонують різноманітні підходи до потрактування смислового і функційного навантаження антропонімів з урахуванням різних аспектів значення. Так, Т. М. Мостова наголошує на вираженні в імені психологічного стану і соціальної ролі; Г. Савченко підкреслює облігаторний характер явних смислів ВІ, необхідних для сприйняття читачами. Н. А. Гречаник вважає особове ім'я певним відображенням внутрішнього світу персонажів, а К. Данилевська вбачає комплексний образ персонажа у синтезі явних та імпліцитних смислів. На думку І. В. Бондаренко, імпліцитні смисли антропонімів потребують глибшого осмислення контексту і культурного фону. Ця позиція суголосна з твердженням В. Ю. Хмельницького

про важливість потрактування власних імен для розуміння тексту як цілісності. Науковці наголошують також на символізації особових імен як художніх репрезентантів культурної спадщини [27].

Вважаємо, що явні смисли особових імен пов'язані із апелятивним (доонімним) значенням, тобто внутрішньою формою імені. Так, наприклад, у романі Дж. Фаулза «Колекціонер» ім'я головного героя *Фредерік* / *Friedrich* походить від прагерм. *fridu* 'мир' і має значення 'могутній; багатий'. Традиційне в англomовному онімному просторі ім'я викликає асоціації з людиною, яка має певний рівень освіти, фінансової стабільності та влади. Таким чином, явні смисли безпосередньо формують уявлення про персонажа у свідомості читача.

На відміну від явних смислів, імпліцитні смисли антропоетонімів вимагають більш глибокого аналізу шляхом залучення необхідних і достатніх контекстів, які засвідчують розвиток смислів імені, відкривають символічні та культурні значення, які можуть бути прихованими і потребують фонових знань читача. Саме імпліцитні смисли формують багатшаровість образу персонажа, вказують на його внутрішні конфлікти, страхи, бажання, соціальні обставини тощо. Імпліцитні смисли антропоетонімів вимагають більшого занурення в текст і відкривають нові значення, що стосуються внутрішнього світу персонажів. Поетонімогенез (розвиток семантики поетоніма) насамперед пов'язаний із варіантністю позначень персонажа у тексті. Різноманітні контекстні синоніми, безонімні номінації, образні іменування входять до парадигми поетоніма і висвітлюють певну рису (ознаку) образу.

Найбільш вагомим власним ім'ям тексту стає назва роману «Колекціонер» – потужний символ, який відображає саму ідею колекціонування як такого – від людських відносин до об'єктів. Заголовок роману породжує проблему власності, власника і свободи. Головним етичним запитанням твору стає міркування про свободу особистості і її права на вибір.

До ядерної зони онімного простору роману «Колекціонер» відноситься два стрижневих антропоетоніма, які співвідносяться з поділом роману на

чотири частини. В першій, третій й четвертій частині, щоденнику, оповідь ведеться від імені Фредеріка Клегга – клерка в муніципалітеті, який має пристрасть до колекціонування метеликів. З розвитком сюжетної дії персонаж постає «колекціонером» дівчат, у яких забирає свободу і право на життя. Імена-образи головних героїв відкривають теми, пов'язані з соціальними нормами, моральними питаннями і психологічними аспектами людської природи. За авторським задумом, ім'я Фредеріка Клегга сприймається як уособлення влади, контролю, маніпуляцій, насильства над особистістю та, з іншого боку, психологічних комплексів та соціальної ізоляції, амбіцій та безсилля.

Образ головного героя символізує його потяг до контролю над життям інших людей, бажання володіти не лише предметами, а й людськими долями, що в свою чергу розкриває глибокі психологічні проблеми героя: ізоляція, невпевненість, інфантильність, страх втрати, несприйняття реальності тощо.

У другій частині роману Я-оповідачем виступає жертва насильства Фредеріка, яка розповідає у щоденнику про своє перебування у полоні. Ім'я полонянки Фредеріка – *Міранда Грей* віддзеркалює такі риси характеру, як втрата свободи, надія на звільнення і відродження, жертвність, волелюбність, боротьба, прагнення до свободи.

Специфіка постмодерністського тексту полягає у зіставленні двох образів (палача і жертви), що є єдиними дійовими особами і водночас оповідачами. В образах Фредеріка і Міранди зображено дві людські моделі: жертва (художник) і насильник (обиватель).

Парадигма іменувань головних героїв свідчить про багатогранність тем і конфліктів роману і дозволяє читачам краще зрозуміти внутрішній світ персонажів, їхню психологію та емоційні переживання. Психологічний портрет персонажів певною мірою висвітлюється крізь систему номінацій.

Героїня з шекспірівським особовим ім'ям *Miranda Grey* (*Міранда Грей*) з'являється після багаторазового повтору таємничого “представника” *She* (*Вона*). Фредерік Клегг навмисно замовчує сакральне ім'я, оскільки Вона –

його недосяжне кохання. Далі парадигма антропоетоніма поширюється за рахунок щоденникових записів Фредеріка, де поки що невідоме йому ім'я Міранди позначається криптонімами *X*. – потім *M*., витонченим порівнянням зі вказівкою на вроду (*like a mermaid*), героїня непрямо ототожнюється з раритетним у Британії метеликом *Pale Clouded Yellow*, збагачується семами 'невловна', 'рідкісна' (сутність колекціонера метеликів Клегга якнайкраще розкриває лексема '*a rarity*'), 'надзвичайно вишукана' і нарешті постає прекрасним шекспірівським ім'ям – *Miranda*, похідним від імені героїні трагікомедії «Буря», маленької доньки чарівника Просперо. Пор. : *When she was home from her boarding-school I used to see her almost every day sometimes <...>; I stood by the window and used to look down over the road over the frosting and sometimes I'd see her; In the evening I marked it in my observations diary, at first with X, and then when I knew her name with M; it was so beautiful, like a mermaid; Seeing her always made me feel like I was catching a rarity, going up to it very careful, heart-in-mouth as they say. A Pale Clouded Yellow, for instance; I always thought of her like that, I mean words like elusive and sporadic, and very refined – not like the other ones, even the pretty ones; her name as beautiful as herself, Miranda; Коли вона поверталася зі школи на канікули, я, бувало, бачив її майже щодня <...> Коли я мав хвилину, вільну від тек і бухгалтерських книг, то стояв коло вікна, дивився на дорогу з-за візерунків на вікні й інколи бачив її. Увечері я записував це в щоденник спостережень, спочатку позначаючи її X, а відтак – коли дізнався її ім'я – M. <...> Вона жодного разу не поглянула на мене, але я бачив її спину та довгу косу. Коса була дуже світла, шовкова, наче кокон строкатки. Вона майже сягала талії; іноді дівчина закидала її на груди, інколи на спину. Бувало, вона підбирала її догори. Лише один раз до того, як вона стала моєю гостею, я мав щастя бачити цю косу розпущеною – мені просто подих перехопило, така вона була прекрасна, **неначе русалка**.*

*<...> Коли я її бачив, то почувався, немовби ловлю якийсь **рідкісний екземпляр**. Наприклад, **жовтянку лугову**. Я завжди думав про неї так –*

тобто словами на зразок «невловна», «рідкісна» і «надзвичайно вишукана» – не така, які усі інші, навіть гарні. Для справжнього знавця.

<...> Ну і ще одного разу в місцевій газеті написали про те, що вона виграла стипендію, і про те, яка вона розумна, і її ім'я виявилось таким самим прекрасним, як і вона, – **Міранда**. По суті вже в прелюдії до імені образ Міранди постає завершеним щодо уявлення Фредеріка, оскільки через схожість з метеликом, винятковість, вишуканість героїня стає його обраною, полонянкою.

У щоденнику Фредеріка вживається велика кількість безонімних номінацій, які відтворюють стан Міранди у полоні: *гостя* (*I want you to be my guest*. – *Я хочу, щоб ти була моєю гостею*), актуалізують тему колекціонування і сприйняття Міранди як рідкісного екземпляра колекції (*It was like not having a net and catching a specimen you wanted in your first and second fingers (I was always very clever at that), coming up slowly behind and you had it, but you had to nip the thorax, and it would be quivering there. It wasn't easy like it was with a killing-bottle. And it was twice as difficult with her, because I didn't want to kill her, that was the last thing I wanted. Це було все одно як без сачка спіймати омріяний екземпляр двома пальцями (мені це завжди добре вдавалося), підкравшись іззаду – і ось він, але треба хапати точно за тулуб, і метелик битиметься в руці. Це не так просто, як із морилкою. А з нею – так удвічі важче, адже я не хотів убивати її, саме цього я й не хотів*), характеризують героїню як художницю і творця прекрасного (*"I'm a good draughtsman," she said. "I might become a very clever artist, but I shan't ever be a great one"*. – *Я хороша рисувальниця, – сказала вона. – Я можу стати дуже розумною художницею, але великою художницею мені ніколи не бути. Принаймні я так вважаю; You ought to be a model, he said. Quite serious. He didn't realize I was guying the whole idea. Тобі б моделлю бути, сказав він. На повному серйозі. Він не розуміє, що я саме з цього кепкую*).

Зміна ставлення Фредеріка до Міранди пов'язана із його невдоволенням тим, що Міранда відмовляється стати дівчиною його мрії та намагається

втекти. Так, коли Міранда удає, що хвора на апендицит, він називає її «про себе» *гарною актрисою*. Поведінка Міранди і зміни настрою полонянки дратують колекціонера, тому у щоденнику з'являються такі оцінні найменування, як *вуличний хлопчисько, міледі, така як всі жінки*, що демонструють певне розчарування і незадоволення колекціонера: *All the time she was laughing, there was nothing vicious exactly, she just seemed to be mad, like a kid. А вона тільки показала мені «носа» і язика висунула. Точнісінько як вуличний хлопчисько; After a while she said, "Get a broom. I'll sweep up." I'll do it tomorrow. "I want to clear up." Very my-lady. – Принеси віник, я приберу.*

– Я зроблю це завтра.

– Але я хочу прибрати, – просто *міледі* та й годі; *She was like all women, she had a one-track mind. I never respected her again. It left me angry for days. Яка вже там різниця, вона вбила всю романтику, вона стала як усі жінки, я більше її не поважав, уже там не залишилося чого поважати. Я знав її штучки: щойно пустити її нагору, то вже все одно що випустити.*

До парадигми поетоніма *Міранда Грей* входить також усічений варіант її дитячого імені *Нанда*, римований із повним ім'ям (*See you soon, love, Nanda, at the bottom. What's this? I asked. "My baby name. They'll know it's me." I prefer Miranda, I said. It was the most beautiful for me. Вона дописала ще щось, а тоді передала мені папірець. Лист закінчувався словами: «До скорої зустрічі, Нанда».*

– Що це таке? – спитав я.

– Мене так у дитинстві називали. Вони тоді зрозуміють, що це саме я.

– Мені дужче подобається «*Міранда*», – сказав я. Для мене це ім'я було найкрасивіше.

Найбільш промовистими є самономінації та самохарактеристики Міранди, які не лише розкривають її стан і сутність, але виявляють примітивно-жорстоку сутність Фредеріка. Пор. : *I'm your prisoner, but you want me to be a happy prisoner. – Я – твоя полонянка, але ти хочеш, щоб я була щасливою полонянкою; I am a terrible coward, I don't want to die, I love life*

sopassionately, I never knew how much I wanted to live before. Я страшенна боягузка, не хочу вмирати, так пристрасно люблю життя, ніколи раніше не думала, як сильно я хочу жити; I felt like **the girl-at-the-ball-coming-down- the-grand-staircase**. Я відчула себе **принцесою**, що спускається парадними сходами в бальну залу. Я його ошелешила, він побачив мене у «своїй» блузі. І з розпущеним волоссям; The collection of books on art. Nearly fifty pounds' worth, I've added them up. That first night it suddenly dawned on me that they were there for me. That I wasn't a **haphazard victim** after all. Колекція книжок про мистецтво. Я підрахувала, вони коштували майже п'ятдесят фунтів. Першого вечора мене раптом осяяло, що їх приготовано для мене. Що я, виявляється, **не випадкова жертва**; I сказала, мовляв, який же **в'язень** не чинить спроб до втечі, а тепер забудьмо про це – гаразд?

Колекціонування метеликів перероджується у хворій свідомості Фредеріка у бажання влади над людьми. Образний портрет божевільного колекціонера оживає через систему іменувань з позиції Міранди: **A butterfly he has always wanted to catch. Я метелик**, якого він завжди мріяв зловити; Цього ранку я його малювала. Намагалася для ілюстрації вловити його обличчя. Але нічого не вийшло, він захотів забрати портрет собі. Сказав, що дасть за нього ДВІСТІ гіней! He is mad. It is me. I am **his madness**. Він божевільний. І це я. Я – **його божевілля**; Потім – оті його метелики, мабуть, вони були колись доволі красиві. Так, але зараз радше красиво оформлені, їхні бідолашні крильця розкриті під тим самим кутом. “Aren't you going to show me **my fellow-victims**?” Then there were his butterflies, which I suppose were rather beautiful. Yes, rather beautifully arranged, with their poor little wings stretched out all at the same angle. And I felt for them, **poor dead butterflies, my fellow-victims**. Я їм співчувала, **бідолашним мертвим метеликам, моїм братам у нещасті**; Я мов та **японська дівчинка, яку знайшли в руїнах Хіросіми**. Усюди запала мертва тиша, то вона співала пісень своїй ляльці; Я – **один з екземплярів його колекції**. Він ненавидить мене саме тоді, коли я намагаюся вилетіти з ряду, в якому він мене розташував. Від мене вимагається, щоб я була мертва,

наколота на шпильку, завжди однакова, завжди красива. Він розуміє, що частина моєї краси – в тому, що я жива, але я йому потрібна мертва. Жива, але мертва. Сьогодні я особливо сильно це відчула. Те, що я жива, змінююся, маю свою власну душу, свої настрої, для нього – велика прикрість; **A martyr. Imprisoned, unable to grow. At the mercy of this resentment, this hateful Я мучениця. Ув'язнена, позбавлена можливості зростати; Це з тієї причини він мене тримає? Сподіваючись, що з'явиться Міранда його мрії?**

Може, я і маю стати **дівчиною його мрії**. Пригорнути його, поцілувати. Хвалити його, пестити, голубити. Цілувати його. Я цього робити не збиралась.

Кохання Фредеріка є удаваним, це кохання, яке не має на меті взаємність, тому що колекціонеру потрібна красива, але мертва, тобто позбавлена власних бажань і почуттів Міранда. Божевільня Фредеріка якнайкраще передає стрімкий перехід від “любові” до померлої Міранди і почуття провини до повного забуття й байдужості. Пор. : Завдяки їм я побачив, що не хочу жити ні з ким у світі, окрім Міранди; Усі ці дні я розумів, що ніколи не полюблю іншу так само сильно. **Назавжди – тільки Міранда.** Тоді я це бачив.

З іншого боку, тільки вона знала, що я її кохаю. Вона знала, що в мене справді на душі. Так ніхто інший би не зрозумів.

Несподівана зустріч із дівчиною, схожою на Міранду, остаточно розкриває ідею колекціонера – самозакоханого егоїста із божевільною ідеєю влади: Вона не така красуня, як Міранда, проста продавиця, але ж то й була раніше моя помилка, що я занадто високо замірявся, а мав би здогадатися, що ніколи не отримаю того, що хочу, від такої, як Міранда, з її отими всіма штучками, претензіями і хитрощами. Мені потрібна така, яка б могла більше мене поважати. Хтось простенький, кого я міг би навчити...

Я ще не вирішив щодо **Маріани** (і знову **М!** Я чув, як її кликав начальник), цього разу це вже буде не кохання, це вже буде з цікавості до об'єкта і заради порівняння з іншим об'єктом; на ній, як уже сказано, я б хотів зосередитись

і навчити дечого. Та й одяг підійде. Звичайно, я одразу себе правильно поставлю: поясню, хто головний і чого чекати. У фіналі від образу загубленої Міранди залишається лише ініціал М., що виявляє схожість імен минулої й майбутньої жертви: Міранда – Маріана.

Парадигма позначень *Фредеріка Клегга* вміщує:

- усічене ім'я *Фред* (А в *Кратчлі* тільки бруд на думці, і він садист, він ніколи не оминає нагоди поглузувати з мене й мого захоплення, особливо перед дівчатами. “**Fred’s** looking tired—he’s beenhaving a dirty week-end with a Cabbage White” «**Фред** утомився – усі вихідні прогуляв із капусташками!»);

- вигадане ім'я *Фердинанд*, яке саркастично переосмислює основний підтекст роману – п'єсу Шекспіра “Буря” і утворює суперечливий ряд: *Фредерік Клегг* – не *Фердинанд* (< принц *Фердинанд*, закоханий у дочку чарівника *Просперо Міранду*), а *Каліббан* (потворний дикун, закоханий у *Міранду*): “What’s your name?” she said.

Clegg, I answered.

“Your first name?”

Ferdinand.

She gave me a quick sharp look. “That’s not true,” she said. I remembered I had my wallet in my coat with my initials in gold I’d bought and I showed it. She wasn’t to know F stood for **Frederick**. I’ve always liked Ferdinand, it’s funny, even before I knew her. There’s something foreign and distinguished about it. Uncle Dick used to call me it sometimes, joking. **Lord Ferdinand Clegg, Marquis of Bugs**, he used to say.

It’s just a coincidence, I said.

“I suppose people call you Ferdie. Or Ferd.”

Always **Ferdinand**.

– Як тебе звати? – спитала вона.

– Клегг, – відповів я.

– А ім'я?

– Фердинанд.

Вона кинула на мене швидкий гострий погляд.

– Неправда, – заперечила вона. Я згадав, що маю в кишені новий гаманець, на якому золотом написано мої ініціали, і показав їй. Вона ж не знала, що «Ф» – це Фредерик. Мені завжди подобалося ім'я Фердинанд, дивно, навіть до того, як я дізнався про неї. У ньому є щось іноземне й вишукане. Дядько Дик, бувало, називав мене жартома «лорд Фердинанд Клетт, маркіз комашок».

– Це просто такий збіг обставин, – сказав я.

– Люди, мабуть, називають тебе Ферді чи Ферд.

– Тільки **Фердинанд**;

*“Oh, **Ferdinand!**” she said. And then twice more, **Ferdinand, Ferdinand...***

– Ой, **Фердинанде!** – сказала вона. І ще двічі: – Фердинанде, **Фердинанде...**

– Це не дрібниця. Так жахливо, що ти не можеш сприймати мене як друга. Забудь про мою статтю; *“But... **Ferdinand**, if a young man gives a girl a present like this, it can only mean one thing.”* – Але... **Фердинанде**, якщо чоловік дарує жінці такий подарунок, це може означати тільки одне; Вона просто промовила:

– **Фердинанде!** – наче благала. Ще один її акторський хід.

– Ніяких «**Фердинанде**»! – озвався я.

-Калібан – шекспірівське ім'я, яким Міранда найчастіше називає свого палача: *“Ferdinand,” she said. “They should have called you **Caliban**.”*. She liked to get me stumbling after her (as she said one day—**poor Caliban, always stumbling after Miranda**, she said), sometimes she would call me **Caliban**, sometimes **Ferdinand**. Їй подобалося, коли я перечіпався, йдучи за нею (як вона одного разу сказала: «**Бідолашний Калібан, шкандибає за Мірандою, спотикається**»); іноді вона називала мене **Калібаном**, іноді – **Фердинандом**; I have to give him a name. I'm going to call him **Caliban**. Я маю дати йому якесь ім'я. Називатиму його **Калібан**; Оскільки **Калібан** хоче давати, то мені не важливо, скільки витратити паперу; Єдина реальна людина в моєму світі – це **Калібан**; Я спробувала втекти. Крім того, **Калібан** змирився з цим; Another bad day. I

made sure it was bad for **Caliban**, too. Знову поганий день. Я подбала про те, щоб **Калібана** він також не порадував. *I've called him Ferdinand (not Cali-ban) three times, and complimented him on a horrid new tie.* Назвала його Фердинандом (**не Калібаном**) тричі, похвалила його жахливу нову краватку. Усміхнулася до нього, чесно намагалася виглядати так, ніби мені все в ньому подобається; Негарне, потворне – лиш оця скрижаніла, нежива відсутність жодної любові між мною і **Калібаном**; Сьогодні вранці я уявляла, що втекла і **Калібана** судять. Я даю свідчення на його користь. Кажу, що він у трагічній ситуації, потребує співчуття і психіатричної допомоги. Пробачаю; Цього вечора мені було шкода **Калібана**. Йому справді буде погано, коли я піду. У нього не буде нічого. Він залишиться сам на сам зі своїм сексуальним неврозом, класовим неврозом, відчуттям непотрібності, порожнечею; Але в глибині душі **Калібан** – один із них, він ненавидить незвичайне, хоче, щоб усі були однакові; Я не дозволю **Калібанові** зробити мене аморальною; хоч він і заслужив на мою ненависть, злість і навіть на сокиру в моїх руках.

-черепаха – характеристична номінація-алюзія, запозичена із «Бурі» Шекспіра: “Come, thou **tortoise!**” she cried (a literary quotation, I think it was). – Вилізъ, **черепахо!** – закричала вона (мабуть, це була якась літературна цитата). Такими словами в «Бурі» (дія 1, сцена 2) Калібана гукає його господар, чарівник Просперо.

Самоіменування Клегга пов'язані з ситуаціями представлення і перебування разом із Мірандою: *I'm an entomologist. I collect butterflies. Я ентомолог. Я колекціоную метеликів; Коли вона благала мене отак, я почувався лихим королем; З мене теж був непоганий артист; You think I'm mad because of what I've done. I'm not mad. – Ти думаєш, що я божевільний, бо я це зробив. Я не божевільний; You're forgetting who's the boss. – Ти забуваєш, хто тут господар.*

Онімні й безонімні найменування, які вживає Міранда, виявляють статус Фердинанда (клерк із міської ратуші, “Can't I say, **Mr. Clegg** sends his regards?” / містер Клеґґ, Kidnapped by madman. **F. Clegg. Clerk from Annexe**

who won pool. клерк з Еннекса, який виграв гроші), але насамперед породжують в імені-образі іронічно-презирливі або відверто негативні семантичні характеристики: ‘володар’ (– *О великий таємничий володарю, чи приймеш ти вибачення своєї мізерної раби?*), ‘міщанин’ (*Ти найвиразніший зразок дрібнобуржуазного міщанства, який мені доводилося бачити*), ‘омертвіла людина’ (*You’re like a little old maid who thinks marriage is dirty and everything except cups of weak tea in a stuffy old room is dirty. Why do you take all the life out of life? Why do you kill all the beauty?*)” Ти мов якась *стара діва*, яка вважає, що і шлюб – це брудно, і взагалі все брудно, крім випити чашечку слабенького чаю в задушливій кімнаті. Чому ти не живеш повним життям? Навіщо ти вбиваєш усю красу?), ‘невідверта людина’ (“*You’re just like a Chinese box,*” – *Ти просто як китайська коробочка*, – сказала вона), ‘божевільний’ («*T., M., мене викрав божевільний*»), ‘напівлюдина, недолудина’ (*Simple as sneezing to put him on the defensive. His face has a sort of natural “hurt” set. Sheepish. No, giraffish. Like a lanky gawky giraffe.* У нього обличчя просто від природи якесь ображене. *Овече. Ні, жираф’яче. Такий худий, сором’язливий, незграбний жираф; “If only I had the strength to kill you. I’d kill you. Like a scorpion.* – Якби я тільки мала силу вбити тебе. Я б тебе вбила. *Як скорпіона*), ‘колекціонер’ (*He’s a collector. That’s the great dead thing in him. Він – колекціонер. Оце в ньому міцно сидить*), ‘потворність’ (*Він – потворність. Але ж людську потворність не розіб’єш, як глечик; – Зараз розповім тобі казку. Жило собі... – і він гірко, з мукою подивився в підлогу, – жило собі жахливе, потворне страховисько*), ‘не чоловік’ (“*Oh, God you’re not a man, if only you were a man.*” – *О Боже, ти не чоловік, якби ж ти був чоловіком*), ‘диявол’ (*I know he’s the Devil showing me the world that can be mine. Я знаю, він – Диявол, який показує мені світ, котрий міг би бути моїм*), ‘півлюдини, не-людина’ (“*You’re not a human being. You’re just a dirty little masturbating worm.*” – *Ти – огидна, брудна, підла сволота; – Ти – не людина. Ти просто дрібний брудний черв’як-мастурбатор; Він – не людина, він порожнє місце в масці людини; Калібан у найкращий час – лише півлюдини; Він – не людина*).

Отже, парадигма антропостоніма *Міранда Грей* (like a mermaid, Pale Clouded Yellow, омріяний екземпляр, вуличний хлопчисько, така як всі жінки, полонянка, не випадкова жертва, метелик, його божевілля, один з екземплярів його колекції, мучениця) породжує й актуалізує семантичну структуру імені-образу, наповнену семами 'невловна', 'рідкісна', 'виняткова', 'полонянка', 'жертва'. Зростання образу і поетонімогенез *Міранда Грей* засвідчують розвиток сюжету, зміну ставлення колекціонера до своєї жертви та експлікують примітивно-жорстоку сутність *Фредеріка*. Постмодерністські ознаки демонструє парадигма позначень *Фредеріка Клетта* з промовистим протиставленням *Фредерік Клетт* – не *Фердинанд* (< принц *Фердинанд*, закоханий у дочку чарівника *Просперо Міранду*), а *Каліббан* (потворний дикун, закоханий у *Міранду*) із негативними (зневажливими, презирливими і т. ін.) семантичними характеристиками 'омертвіла людина', 'божевільний', 'недолюдина' тощо.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2.

Постмодерністська поетика характеризується відмовою від об'єктивної реальності, зверненням до іронії, інтертекстуальності, пастишу та гри з формою й змістом. Інтертекстуальність виявляється в тому, що текст переплітається з іншими літературними або культурними творами за рахунок включення прямих цитат, обігравання чужих текстів (вживання алюзій, ремінісценцій тощо). Така гра з чужими текстами, їх переосмислення формує приховані смисли, накопичує значення, спрямовує читача на пошук спільного та відмінного. *Фаулз* використовує ключові прийоми постмодерністської поетики, такі як іронія, інтертекстуальність, амбівалентність, гра з ідентичністю, що робить його твори відкритими до безлічі трактувань. У романі «Колекціонер» використовуються форма щоденника, де слово надається двом оповідачам: палачу і жертві. Таким чином автор пропонує щонайменше дві інтерпретації подій і відкриває текст для нових читацьких потрактувань. Роман «Колекціонер» втілює постмодерністську тему

конфлікту між соціальними нормами та внутрішньою свободою, зіставляє протилежні світоглядні позиції обивателя (Фредерік Клегг) і митця (Міранда Грей, Дж. П.). Досліджуваний конфлікт втілює одну з основних тем постмодерністської літератури – боротьбу між індивідуальністю та соціальними очікуваннями, при цьому питання *що є справжньою свободою* залишається відкритим.

Зіставлення протилежних поглядів відбувається за рахунок ключових імен-образів, наповнених явними й прихованими смислами. Саме імпліцитні смисли формують багатошаровість образів персонажів, вказують на його внутрішні конфлікти, страхи, бажання, соціальні обставини тощо. Поетонімогенез насамперед пов'язаний із варіантністю позначень персонажа у тексті. Різноманітні контекстні синоніми, безонімні номінації, образні іменування входять до парадигми поетоніма і висвітлюють певну рису (ознаку) образу.

Найбільш вагомим ім'ям тексту стає назва роману «Колекціонер» – потужний символ, який відображає саму ідею колекціонування як такого, висвітлює проблему власності, власника і свободи особистості.

До ядерної зони онімного простору роману «Колекціонер» відноситься два стрижневих антропоетоніма: ім'я Фредеріка Клегга сприймається як уособлення влади, контролю, маніпуляцій, насильства над особистістю та, з іншого боку, психологічних комплексів та соціальної ізоляції, амбіцій та безсилля. У другій частині роману Я-оповідачем виступає жертва насильства Фредеріка, яка розповідає про перебування у полоні. Ім'я *Міранда Грей* віддзеркалює такі риси характеру, як втрата свободи, надія на звільнення і відродження, жертвність, волелюбність, боротьба, прагнення до свободи. Специфіка постмодерністського тексту полягає у зіставленні двох моделей існування: жертва (художник) і насильник (обиватель).

Психологічний портрет персонажів певною мірою висвітлюється крізь систему номінацій героїні з шекспірівським особовим ім'ям *Miranda Grey* (похідним від імені героїні трагікомедії «Буря», маленької доньки чарівника

Просперо) і антигероя *Фредеріка Клетта*, який також обирає шекспірівське ім'я *Фердинанд*, хоча й не знає про його літературні витoki.

Да парадигми антропоетоніма *Міранда Грей* входять номінації: криптоніми *X.*, потім *M.*, порівняння *like a mermaid*, ототожнення з раритетним у Британії метеликом *Pale Clouded Yellow*, *гостя*, *омріяний екземпляр*, які породжують стрижневі семи образу 'невловна', 'рідкісна', 'надзвичайно вишукана', 'виняткова', 'обрана' тощо. Поетонімогенез засвідчує зміну ставлення Фредеріка до полонянки, яка не виправдовує його ідеал: *вуличний хлопчисько, міледі, така як всі жінки*. Промовистими є самохарактеристики Міранди, які не лише розкривають її стан, але виявляють примітивно-жорстоку сутність Фредеріка: *полонянка, не випадкова жертва, в'язень, метелик, його божевілля, один з екземплярів його колекції, мучениця* та ін.

Парадигма позначень *Фредеріка Клетта* вміщує: усічене ім'я *Фред*, вигадане ім'я *Фердинанд*, яке саркастично переосмислює основний підтекст роману – п'єсу Шекспіра "Буря" і утворює суперечливий ряд: *Фредерік Клетт* – *не Фердинанд* (< принц Фердинанд, закоханий у дочку чарівника Просперо Міранду), а *Каліббан* (потворний дикун, закоханий у Міранду), *Каліббан, господар, клерк з Еннекса, зразок дрібнобуржуазного міщанства, стара діва, китайська коробочка, колекціонер, потворність, півлюдини, диявол* та ін., які нарошують у семантичній структурі антропоетоніма негативні семи 'омертвіла людина', 'божевільний', 'недолюдина', 'колекціонер', 'потворність', 'диявол' тощо.

Розділ 3 СЕМАНТИКА І ПОЕТИКА ВЛАСНИХ ІМЕН РОМАНУ ДЖ. ФАУЛЗА «КОЛЕКЦІОНЕР»

3.1. Функційне навантаження топонімів та ергонімів

Переважна більшість топонімів та ергонімів пов'язана з місцями перебування і подорожування Міранди до зустрічі з Фредеріком Клеггом, отже, відтворює план спогадів героїні. Поетоніми використовуються у різних сюжетних ситуаціях, серед яких виокремлюються два угруповання: 1) ВІ, згадувані у розмовах із Фредеріком, що повертають у минуле або позначають її плани на майбутнє: *Лондон, Елдерместон, Ессекс*. Пор. : *Do you know I've walked all the way from **Aldermaston** to **London**? Do you know I've given up hours and hours of my time to distribute leaflets and address envelopes and argue with miserable people like you who don't believe anything? Who really deserve the bomb on them? Ти знаєш, що я пішки пройшла від **Елдерместона до Лондона**? Ти знаєш, що я години й години мого часу присвятила тому, щоб поширювати листівки, розсилати повідомлення і сперечатися з такими нещасними людьми, як ти, які ні в що не вірять? Хто взагалі може заслуговувати, щоб у нього кинули бомбу?*; – *Ти точно збираєшся переїхати до **Лондона**? Ми зробимо з тебе якусь таку сучасну людину. Когось такого, з ким цікаво поговорити.*

– *Ти мене соромитимешся перед усіма своїми друзями; От слухай. Один із моїх друзів брав участь у марші до американської авіаційної бази в **Ессексі** і 2) ВІ, згадувані у щоденнику Міранди, які використовуються у фрагментарних описах минулого (зустрічі із Дж. П., друзями, подорожі, розмови, плани, пов'язані з мандрівками і т. ін.) або фіксують поїздки Фредеріка: *Гемпстед-Гіті, паб «Долина здоров'я», музей Кенвуд, Корнвілл, Париж, Англія, Іспанія, Лондон, Франція, Каркассон, «Ледімонтю*. Пор. : *Потім зустріла його (Дж.П.), гуляючи на **Гемпстед-Гіті**. Хотіла знову його бачити, і мені знову було ніяково; Тож ми всі пішли до пабу «**Долина****

*здоров'я», а тоді до музею **Кенвуд**. Френсис розповіла мені про їхнє життя в **Корнволлі**, і я вперше в житті відчула, що перебуваю між людей старшого покоління, яких розумію, справжніх людей; Дж.П. каже про втечу до **Парижа**. Про нездатність більше дивитися на **Англію**. Я це дуже добре розумію. Відчуття, що **Англія** душить, ламає і чавить, наче паровий коток, усе свіже, зелене й оригінальне; Це як лежати на спині, як ми колись робили в **Іспанії**, лягаючи спати надворі, – дивитися з-під гілля інжиру на зоряні коридори, великі моря й океани зірок. Розуміючи, що означає бути у Всесвіті; Тоді я вмовила його поїхати до **Лондона** – за своїм планом; Я не бачила його два місяці, навіть більше. Подорожувала **Францією, Іспанією**, а потім побула вдома. (Я й намагалася з ним зустрітися двічі, але у вересні його не було.) Надіслав листівку у відповідь на мої листи. І все; Пам'ятаю, як сиділа за кермом машини Пірса біля **Каркассона**. Усі хотіли, щоб я зупинилась. А я хотіла їхати 80 миль на годину. І тиснула на газ, доки набрала цієї швидкості; Коли я ходила до «**Ледімонту**», то гадала, що гарно можу маніпулювати олівцем. А потім поїхала до **Лондона** і почала розуміти, що ні.*

Крім локалізувальної, деякі топоніми виконують оцінювально-характеризувальну функцію, де оцінка надається простору як духовному середовищу: Саме тому, що так мало надій в **Англії**, митець змушений податися до **Парижа** чи ще кудись за кордон. Але слід змусити себе прийняти правду: втеча в **Париж** – це завжди втеча вниз (це слова Дж.П.), не кажучи нічого проти **Парижа**; але в **Англії** доводиться зіткнутися з апатією середовища (це все слова і думки Дж.П.) і важким баластом англійського калібанства.

Певна частка топопоетонімів різних розрядів створює простір спогадів Фредеріка про дитинство і юність або про його плани на майбутнє до рішення викрасти Міранду: **Лондон, Вест-Енд, річка Тринг, Німеччина, Сохо, Австралія, Саутгемптон, Паддингтонський вокзал, Еннекс**.

Пор. : Ми ходили на річку **Тринг** рибалити, а я, як завжди, десь відійшов зі своїм сачком і все таке; What this is all leading to is I got a bit drunk once or

twice when I was in the Pay Corps, especially in **Germany**, but I never had anything to do with women. Я веду до того, що, власне, раз чи двічі трохи напивався, коли служив у фінансовому корпусі, особливо в **Німеччині**, але ніколи не мав ніякої справи з жінками; If you ask me, **London's** all arranged for the people who can act like public schoolboys, and you don't get anywhere if you don't have the manner born and the right la-di-da voice—I mean rich people's **London, the West End**, of course. Якщо мене спитати, то я скажу: **Лондон** влаштований для людей, які можуть поводитися, як випускники приватних шкіл, і ви нікуди не потрапите, якщо у вас немає такої вродженої манери і претензійного голосу, – я маю на увазі **Лондон** багатих людей, **Вест-Енд**, звичайно; I was not different, I can prove it, one reason I got fed up with Aunt Annie was I started to get interested with some of the books you can buy at shops in **Soho**, books of stark women and all that. Одна з причин, чому так само я втомився від тітки Енні, полягала в тому, що я почав цікавитися книжками, з тих, які можна купити в книгарнях **Сохо**, такими, де оголені жінки тощо; The day after the above-mentioned I told them flat I wasn't going to **Australia**. Наступного дня після згаданої вище події я сказав їм, що до **Австралії** не поїду; The first time I went to look for Miranda it was a few days after I went down to **Southampton** to see off Aunt Annie; Уперше я пішов шукати Міранду за кілька днів по тому, як з'їздив до **Саутгемптона** провестися тітку Енні; якщо бути точним, це було 10 травня; I was moved into the hotel in Paddington then...; я на той час перебрався до готелю на **Паддингтонському** вокзалі; В **Еннексі** я зовсім не був пробивним, мені це не личило.

Значна кількість онімних одиниць стає своєрідним маркером пошуку «рідкісного екземпляра» колекціонера – місця проживання Міранди (Коли вона поверталася зі школи на канікули, я, бувало, бачив її майже щодня, бо їхній дім стояв навпроти ратуші **Еннекса**) або її навчання (Тож я дізнався, що вона поїхала до **Лондона** вивчати малярство; It was easy, I looked up the **Slade School of Art** in the telephone directory, and I waited outside one morning in

the van. Це було легко, я знайшов у телефонному довіднику **Художній коледж Слейда** й одного ранку став чекати біля нього у своєму фургоні).

Плани викрадення Міранди і купівля будинку у віддаленому місці (ПОДАЛІ ВІД МІСЬКОЇ МЕТУШНИ) передбачають переміщення Фредеріка у просторі, тому мікротопоніми й ергоніми виконують локалізувальну функцію: готель «Креморн», Льюїс, Сассекс, Гемпстед, парк Гемпстед-Гім, Редгілл. Пор. : I paid as quick as possible and went back to the van and the **Cremorne** and my room. Я якомога швидше розплатився і пішов назад до свого фургона, готелю «**Креморн**» і мого номера; I phoned the estate agent in **Lewes** and arranged to meet someone at the cottage. Зателефонував агентові з нерухомості в **Льюїсі** й домовився, щоб мене зустріли біля того будиночка. I bought a map of **Sussex**. Я придбав **ману Сассекса**; That's how I found out where she came from. It was **Hampstead**. Ось так я виявив, звідки вона приїжджає. Їздила вона на **Гемпстед**; Я поїхав дорогою – не надто швидко, а спокійно й повільно – і завернув у відоме мені місце в парку **Гемпстед-Гім**; Near **Redhill** I drove off the main road as planned and up a lonely side road and then got in the back to look at her. Біля **Редгілла** я звернув з основного шляху, як планував, на безлюдну бічну дорогу, а тоді знову подивився, як там вона; Зранку я з'їздив до **Льюїса**. Частково через те, що хотів подивитися газети.

Ефект правдоподібності виникає у дописі про таємниче зникнення Міранди: у газеті зазначається “точна” адреса: Longhaired blonde, art-student Miranda Grey, 20, who last year won a major scholarship to London's top **Slade School of Art**, is missing. She lived in term-time at **29 Hamnet Rd., N.W.3**, with her aunt, Miss C. Vanbrugh-Jones, who late yesterday night alerted the police. «Блондинка з довгим волоссям, студентка художнього коледжу Міранда Грей, 20 років, яка минулого року виграла велику стипендію в престижному лондонському коледжі **Слейда**, зникла. Під час навчання вона мешкала за адресою **Гемнет-роуд 29, квартира 3**, у своєї тітки міс К.Ванбру-Джонс, яка вчора вночі зателефонувала до поліції.

Сюжетна лінія “Міранда як полонянка Клетга” актуалізована

1) топонімами на позначення поїздок Фредерика і 2) потенційними назвами, пов’язаними зі спробами Міранди вгадати, де знаходиться місце її ув’язнення: *Північний Ессекс, Лондон, Сохо, Брайтон*. Пор. : *“How quiet it is. I’ve been listening for cars. I think it must be **North Essex**. – Як тут тихо. Я прислухалася до машин. Мабуть, це **Північний Ессекс**, – я знав, що це перевірка, вона за мною стежила; Наступного дня я поїхав до **Лондона**. Я, як дурень, сказав їй, що туди їду, і вона дала мені список, що купити. Там було чимало (пізніше я зрозумів, що це мало мене затримати). I had to buy special foreign cheese and go to some place in **Soho** where they had German sausages she liked, and there were some records, and clothes, and other things. Я мав купити якийсь особливий імпортований сир, поїхати кудись на **Coxo** по її улюблені сосиски, а ще платівки, одяг та інше; I actually went into **Brighton** and there after looking at a lot I saw just the dress in a small shop; you could tell it was real class, at first they didn’t want to sell it without a fitting although it was the right size. По суті, я поїхав до **Брайтона** і там, довго повибиравши, побачив у маленькій крамничці саме ту сукню; було видно, що вона дійсно чудова, спочатку вони не хотіли продавати її без примірки, хоча розмір був саме той.*

У фінальних 3 і 4 частинах, де оповідачем виступає Фредерік Клетг, використовується незначна кількість топонімів на позначення переміщень персонажа у просторі, пов’язаних із: 1) пошуками лікаря для Міранди (*Ну от, я поїхав до **Льюїса** і (це було щойно після дев’ятої) до першої ж відчиненої аптеки і спитав, де найближчий лікар*); 2) його планами на майбутнє після смерті Міранди (*Я подумав, що можу все продати й вирушити до **Австралії**. Але спочатку треба замести сліди; Я поснідав, а тоді поїхав до **Льюїса**, купив аспірин і квіти, повернувся, пішов униз і тоді подумав, що треба ж востаннє глянути на її речі. І добре зробив. Я знайшов її щоденник, із якого видно, що вона ніколи мене не кохала, думала весь час тільки про себе та іншого чоловіка; А ще був оцей ранок у **Льюїсі**, то був справжній збіг обставин, я проїжджав повз квіткову крамницю, а там, коли я зупинився на переході,*

дорогу перейшла дівчина в комбінезоні. На секунду в мене аж серце смикнулось, я подумав, що побачив привида: в неї було таке саме волосся, тільки коротше; я хочу сказати, що вона була того самого розміру і мала таку саму ходу, як Міранда. Я не міг очей від неї відвести, просто мусив припаркувати машину і пішов подивитися, куди вона пішла. І мені пощастило помітити, що пішла вона до «**Вулворта**»; А проте з цікавості я почав думати, які завдання ставить переді мною ота дівчина з «**Вулворта**». Живе вона в селі, по другий бік від **Льюїса**, у будиночку приблизно за чверть милі від автобусної зупинки).

3.2. Навколоядерна й периферійна зони антропонімного простору

До навіколоядерної зони онімного простору відноситься ім'я згадуваного персонажа, яке неодноразово з'являється у щоденнику Міранди і відтворює план минулого головної героїні: *G.P. / Дж. П.* Ім'я з'являється у вигляді криптоніма через сакральний статус персонажа, який відіграє основоположну роль у формуванні Міранди як особистості і художниці. Образ Дж. П. уособлює для Міранди ідеал митця і людини, чиї погляди і художні смаки сприяють зростанню героїні. Лише перебуваючи в ув'язненні героїня розуміє, що незважаючи на різницю у віці Дж. П. є для неї також ідеалом справжнього чоловіка. Численні спогади про розмови із Дж.П. виявляють поступовий розвиток Міранди як особистості, жінки, митця, ким вона вже стала і могла б стати у майбутньому. Лише в одному контексті Міранда «відкриває» дороге для неї ім'я, коли просить Фредеріка купити картину *Дж. П. – Джорджа Пестона: One request—no, I don't ask him for things, I order them. I commanded him to try and buy a **George Paston**. I gave him a list of galleries where he might find things by **G.P.** I even tried to get him to go to the studio. But as soon as he heard it was in Hampstead, he smelt a rat. He wanted to know if I knew this **George Paston**. I said, no, well, just by name. But it didn't sound very convincing; and I was afraid he wouldn't buy any of his pictures anywhere. So I said, he's a casual friend of mine,*

he's quite old, but he's a very good painter, and he badly needs money and I should very much like some of his pictures. I одне прохання – ні, не прохання, а замовлення. Я попросила спробувати добути картину Джорджа Пестона. Дала список галерей, де можуть бути роботи Дж.П. Навіть пробувала направити його до його майстерні.

*Але щойно він почув про Гемпстед, відчув підступ. Став допитуватися, чи знаю я того **Джорджа Пестона**. Я сказала: та ні, тільки на ім'я. Але це не прозвучало надто переконливо; я боялася, що він ніде не купить його картин. Тож сказала, що це мій знайомець, уже немолодий, але гарний художник, і йому дуже потрібні гроші, а ще мені б дуже хотілося побачити щось із його картин.*

*Позбавлена свободи Міранда цінує минуле життя і майже ідеалізує образ Дж.П. (Усе в моєму житті здавалося чудовим. У ньому був **Дж.П.** Але й навіть це дивно. Хвилююче. Незвичайно). Його образ протиставлений Фредеріку Клеггу через семантичні компоненти справжній митець – колекціонер, мистецтво – антимистецтво, життя – антижиття (Пам'ятаю (коли ми вперше зустрілися), Дж.П. казав, що колекціонери – найстрашніші звірі. Він, звичайно, мав на увазі колекціонерів мистецьких творів. Я не зовсім його зрозуміла, подумавши, що він просто хоче епатувати Кароліну – і мене. Але, звичайно, він має рацію. Таке заняття – це антижиття, антимистецтво, антивсе). Розгортання імені-образу Дж. П. засвідчує і розвиток образу колекціонера Клегга як звичайної – примітивної людини й водночас тирана (Мерзенна тиранія слабких людей. Колись про це казав **Дж.П.** Звичайна людина – прокляття цивілізації. Але цей настільки звичайний, що цим незвичайний). У щоденнику Міранди з'являються численні нотатки, роздуми і цитати, що висвітлюють сутність спілкування з Дж. П. як митцем і справжньою – неординарною, духовно багатою людиною: **Дж.П.:** «Малювати треба всім своїм єством. Спочатку вчишся цього. А решта – як пощастить»; Я точно знаю, з яким чоловіком хотіла б одружитися – із кимось, хто характером і розумом схожий на **Дж.П.**, тільки з меншою*

різницею у віці, і щоб подобався мені з обличчя. І без його отієї жахливої слабкості. А тоді мені буде треба втілювати в життя те, що я відчуваю. Я не хочу марнувати своє вміння просто заради нього самого. Хочу створювати красу; The other thing I think about is G.P. When I first met him I told everyone how marvellous he was. Then a reaction set in, I thought I was getting a silly schoolgirl hero-pash on him, and the other thing began to happen. It was all too emotional. Також я міркувала про Дж.П.

Коли я вперше зустріла його, то всім розповідала, який він дивовижний. Потім почалася протилежна реакція, я стала думати, що, як дурненька школярка, зробила з нього героя і ношуся з ним, але тут почали відбуватися інші речі. Занадто багато емоцій; Because he's changed me more than anything or anybody. More than London, more than the Slade. Адже він змінив мене більше, ніж будь-хто і будь-що. Більше, ніж Лондон, більше, ніж Слейд.

Сподівання Міранди стати справжнім творцем пов'язані із зустрічами і розмовами із Дж. П., який змінив її погляди на світ, людей і мистецтво: If you are a real artist, you give your whole being to your art. Anything short of that, then you are not an artist. Not what G.P. calls a "maker." Якщо ти – справжній митець, присвяти мистецтву всього себе. Якщо з цим проблеми, то ти не митець. Не той, кого Дж.П. називає «творець». Полонена Міранда виносить позбавлення волі насамперед завдяки поверненню у минуле, перебуванню "у світі" Дж. П.: I know I also feel happy because I've been not here for most of the day. I've been mainly thinking about G.P. In his world, not this one here. I remembered so much. I would have liked to write it all down. I gorged myself on memories. This world makes that world seem so real, so living, so beautiful. Ще мені так добре, бо більшу частину дня я перебувала не тут. Я здебільшого думала про Дж.П. У його світі, не тут. Я стільки всього згадала, що аж хотіла б усе записати. Я жадібно згадувала. Оцей світ робить той таким справжнім, таким живим, прекрасним. Фредерік Клеґт не співвідносить ім'я Дж. П. із відомим художником Джоном Пестоном. Перед смертю Міранда кличе найдорожчу для неї людину, але Клеґт вважає, що йдеться про її лікаря:

Вона вся була холодна, почала страшно тремтіти, а потім марити, вона все повторювала: «Виклич лікаря, виклич лікаря, будь ласка, виклич лікаря» (іноді це був конкретний лікар – якийсь Дж.П., і вона повторювала ці ініціали раз у раз, як віри)....

Крім криптоніма і повної форми імені до парадигми поетоніма входить негативно оцінювальна характеристика персонажа, яка стосується творчості Дж. П.: *Sneering at his painting all the way home (“second-rate Paul Nash” – ridiculously unfair)*. Усю дорогу додому вона (тітка Міранди) висміювала його роботи («другосортний Пол Неш») – до смішного несправедливо. В основі характеризувальної номінації лежить ім'я представника авангардного живопису, англійського художника й ілюстратора Пола Неша.

Певна частка антропоетонімів знаходиться на периферії онімного простору і позначає об'єкти, не пов'язані з розвитком основного сюжету. Такі особові імена використані у побічних сюжетних лініях, що конструюють план минулого Фредеріка Клегга і Міранди Грей. Можна виділити угруповання особових імен, що стосуються кола сім'ї і нечисленних знайомих головного героя, згадувані у 1 і 3 частинах роману:

- родина Фредеріка Клегга: тітка *Енні*, дядько *Дик*, двоюрідна сестра *Мейбл* та інші родичі, які мешкають у Австралії. Пор. : *Двоюрідна сестра Мейбл* якось мені сказала (у дитинстві, під час сварки), що моя мати була вуличною жінкою і втекла з іноземцем; *So I was brought up by Aunt Annie and Uncle Dick with their daughter Mabel. Aunt Annie was my father's elder sister. Тож мене виховували тітка Енні і дядько Дик разом зі своєю дочкою Мейбл. Тітка Енні була старшою сестрою мого батька; For instance, Aunt Annie had set her heart on going on a sea-cruise to Australia to see her son Bob and Uncle Steve her other younger brother and his family... Наприклад, тітка Енні заповзялася поїхати в морський круїз до Австралії в гості до свого сина Боба і дядька Стива, її молодшого брата і його сім'ї;*

-керівництво і колеги у муніципалітеті: *містер Вільямс, Том, Кратчлі*. Пор. : *I never liked old Tom or Crutchley. Old Tom is slimy, always going on about*

local government and buttering up to **Mr. Williams**, the Borough Treasurer. Crutchley's got a dirty mind and he is a sadist, he never let an opportunity go of making fun of my interest, especially if there were girls around. Старий **Том** – лицемір, він весь час говорить про місцевий уряд і підлецується до містера **Вільямса**, міського скарбничого. А в **Кратчлі** тільки бруд на думці, і він садист, він ніколи не оминає нагоди поглузувати з мене й мого захоплення, особливо перед дівчатами.

До «кола» Міранди Грей входять імена на позначення епізодичних персонажів або згадуваних (переважно у щоденнику героїні) осіб:

-родина Міранди: батько доктор Грей, сестра Мінні, М. (мати), тітка Кароліна. Пор. : The year she was still at school I didn't know who she was, only how her father was **Doctor Grey** and some talk I overheard once at a Bug Section meeting about how her mother drank. Того року, коли вона ще не закінчила школу, я не знав, хто вона, знав тільки, що її батько – **доктор Грей**...; Якби всі батьки були такі, як наші, всі сестри були б справжніми сестрами. Dear **Minny**. I have been here over a week now, and I miss you very much, and I miss the fresh air and the fresh faces of all those people I so hated on the Tube and the fresh things that happened every hour of every day if only I could have seen them—their freshness. Вони були б змушені бути одна для одної такими, як ми з **Мінні**. Люба **Мінні**!; **Мінні**, я вчора ходила з ним нагору. Уперше, нарешті зовнішнє повітря, простір, більший за три на шість метрів (я виміряла), зірки, дихала чудовим-пречудовим, хоча й сирым, туманним, дивовижним повітрям. **Minny**, I'm not writing to you, I'm talking to myself. **Мінні**, я не пишу до тебе, я розмовляю сама з собою; **М**. I've never really thought of **M** objectively before, as another person. She's always been my mother I've hated or been ashamed of. Я ніколи не думала про **М** по-справжньому об'єктивно, як про іншу людину. Вона завжди була моєю матір'ю, яку я не любила чи соромилася; Waking up is the worst thing. I wake up and for a moment I think I'm at home or at **Caroline's**. Then it hits me. Найгірша річ – прокидатися. Якусь мить лежу, і мені здається, що я вдома чи в **Кароліні**. А тоді на мене навалюється дійсність; Чи, найгірше,

буду як **Кароліна**, яка шалено кидається за всіляким сучасним мистецтвом і всім сучасним взагалі – і не доганяє, бо в душі вона зовсім інакша, але сама того не помічає (щоденник Міранди);

-імена «кола знайомих» родини Міранди: Mr. Singleton / містер Синглтон. Пор. : *I don't know why, the only name I could think of she might know was **Mr. Singleton**. He was the manager of the Barclays. I knew her father banked there. I saw him several times in there when I was, and talking with Mr. Singleton. Не знаю чому, але на думку спало тільки одне ім'я, яке вона могла знати, – містер **Синглтон**. Він був директором «Баркліз». Я знав, що її батько – клієнт цього банку; “You mean **Mr. Singleton** ordered you to kidnap me?” – Ти хочеш мені сказати, що містер **Синглтон** – сексуальний маніяк, викрадає дівчат, а ти йому допомагаєш? (щоденник Фредеріка);*

-імена близьких друзів і знайомих Міранди Грей: Пітер Кейтсбі, Пірс Броутон, Пенні Лестер, Антуанетта, Дональд, Луїза, Девід Еванс, Жан-Луї, Сьюзен Гріллет, Саллі Марджинсон.

Пор. : *“Some of my best friends in London are—well, what some people – call working class. In origin. We just don't think about it.” Like **Peter Catesby**, I said. (That was the young man with the sports car's name.) Дехто з моїх найкращих друзів у Лондоні, що називається, з робітничого класу. За походженням. Ми просто про таке не замислюємося.*

– Наприклад, **Пітер Кейтсбі**, – сказав я. То був той самий молодий чоловік зі спортивною машиною; **Piers Broughton**, a fellow-student and close friend of Miranda, told me in the coffee-bar he often took Miranda to, that she seemed perfectly happy the day of her disappearance and had arranged to go to an exhibition with him only today. **Пірс Броутон**, близький друг Міранди, який вчиться разом із нею, розповів мені в кав'ярні, куди вони часто ходили з Мірандою, що в день зникнення вона здавалася абсолютно задоволеною життям і саме сьогодні збиралася йти разом із ним на виставку; One talked about **Piers Broughton** and how he and she were unofficially engaged. Ще одна газета писала про **Пірс Броутона** і про те, що вони з Мірандою були

неофіційно заручені; I kept on remembering **Penny Lester**'s grisly dormitory stories about how her mother survived being raped by the Japanese, I kept on saying, *don't resist, don't resist*. Я весь час згадувала, як **Пенні Лестер** у шкільному гуртожитку розповідала про те, як її матір згвалтували японці і вона лишилася живою; I lie and ask him to comfort M and D and Minny, and Caroline who must feel so guilty and everyone else, even the ones it would do good to suffer for me (or for anyone else). Like **Piers and Antoinette**. Лежу і благаю його заспокоїти М, Т, і Мінні, і Кароліну, яка, мабуть, відчувається такою винуватою, і всіх-всіх, навіть тих, кому б і не завадило постраждати за мене (чи взагалі хоч за кого-небудь). Як-от **Пірс** чи **Антуанетта**; The same thing happened when I was lameducking **Donald** last spring. I began to feel he was mine, that I knew all about him. And I hated it when he went off to Italy like that, without telling me. Not because I was seriously in love with him, but because he was vaguely mine and didn't get permission from me. Десь таке було в мене, коли я торік навесні опікала **Дональда**. Я почала відчувати, що він мій, що я все про нього знаю. І мене страшенно розізлило, коли він отак узяв і поїхав до Італії, нічого мені не сказавши. Не те що я всерйоз у нього закохалась, але він уже став якимось моїм, а моєї згоди не отримав; Look at that time **Louise's** boy-friend—the miner's son from Wales—met him, and how they argued and snarled at each other, and we were all against G.P. for being so contemptuous about working-class people and working-class life. Calling them animals, not human beings. And **David Evans**, all white and stammering, don't you tell me my father's a bloody animal I've got to kick out of the way... Ось, наприклад, хлопець **Луїзи**, син валлійського шахтаря, – познайомили його з Дж.П., і як вони зчепилися, і ми всі сперечалися з Дж.П. щодо того, що він з такою зневагою висловлюється про робітників і їхнє життя. Каже, що вони тварини, а не люди. І **Девід Еванс** аж заїкатися почав, зблід і сказав: «Не кажи мені, бляха-муха, що мій батько – тварина, бо зараз я тобі!», а Дж.П. сказав: «Я ніколи в житті не скривдив жодної тварини. З людьми всяке може бути, але люди-тварини заслуговують на все можливе співчуття»; А спускаючись донизу, я мала довгу розмову з милим

сором'язливим французом **Жаном-Луї**; Пам'ятаю, що мені було чи не найбільш гидко, коли **Сьюзен Гриллет** вийшла заміж за баронета – потвору, старшу за неї майже втричі; Згадувала «Ледімонт», людей, яких я опікала там. **Саллі Марджисон**. Я опікала її, просто щоб показати сестрам-весталкам, що розумніша за них. Що для мене вона робитиме те, чого б не стала робити для них. **Дональда й Пірса** (його я в певному розумінні теж опікала) – але ж вони обидва гарні молоді люди.

-коло родини і знайомих Дж. П.: друзі **Барбер** і **Френсис Крукшенки**, коханка **Нільсен, Роберт**. Пор. : Some friends of his came in, **Barber and Frances Cruik-shank**. He said, this is *Miranda Grey* I can't stand her aunt, all in one breath, and they laughed, they were old friends. Прийшли ще його друзі – **Барбер** і **Френсис Крукшенки**. Він сказав: «Оце Міранда Грей, її тітку я терпіти не можу», – одним духом, і ті засміялися, то були його давні друзі; Там була ця **Нільсен**. Гадаю (зараз), що він спав з нею; Оце, – він показав на фото двох своїх синів, – чудовий плід шляхетних стосунків.

Я підійшла, взяла свою каву і сперлася на стіл на відстані від нього.

Robert's only four years younger than you are now, he said. Don't drink it yet. – **Роберт** лише на п'ять років молодший від тебе, – продовжив він.

-імена у щоденнику **Фредеріка**, що входять до контексту стеження за Мірандою: дівчина за шинквасом **Дженні**. Пор. : – **Дженні**, ми зараз геть без грошей, будь ангеликом, дай нам, будь ласка, кілька цигарок.

Антропоедоніми периферійної зони онімного простору призначені продемонструвати стосунки Міранди із родиною і знайомими, визначити її сприйняття й переосмислення світу. Це своєрідний погляд у своє власне минуле і характеристика найближчого – віддаленого оточення, якого вона позбавлена як полонянка **Фредеріка**.

3.3. Історико-культурні оніми: явні та приховані смисли

Переважна більшість історико-культурних онімних одиниць відтворюють коло читання й обізнаності Міранди Грей або спільне коло інтересів Міранди і Дж. П. Такі поетоніми вторинного походження засвідчують високий рівень обізнаності персонажів у музиці, живописі, науковій та художній літературі.

Музичне мистецтво представлено іменами видатних композиторів і назвами творів: *Моцарт*, *Барток* (< Бела Барток – угорський композитор, піаніст і музикознавець-фольклорист), *Бах*, *Шостакович*, «*Варіації*» *Гольдберга*.

Історико-культурні реальні та вигадані літературні оніми відображують переважно вибір Міранди та її рекомендації Фредерикові: 1) імена класиків світової літератури, філософів тощо (*Шекспір*, *Юнг*, *Алан Сіллітоу*, *Данте*), імена персонажів (*Робінзон Крузо*, *професор Гіггінс*, *Емма Вудгауз*, *містер Найтлі*, *містер Елтон*, *Френк Черчилль*, *Маріанна*, *Елеонора*, *Голден Колфілд*, *Синдбад*, *Морський Старець*, *Артур Ситон*, *Калібан*, *Просперо*, *Стефано і Тринкуло*), 3) назви творів художньої літератури («*Ловець у житті*», «*Емма*», «*Почуття і чутливість*», «*Вечір суботи і ранок неділі*», «*Буря*»).

Найбільш продуктивною є група поетонімів (антропоетонімів та артіонімів) зі сфери живопису – Дж. П. і Міранда є професійними художниками і не усвідомлюють свого життя поза творчістю: *Сезанн* (< Поль Сезанн – французький живописець, представник імпресіонізму), *П'єро* (Очевидно, йдеться про П'єро делла Франческа – італійського художника Раннього Відродження (XV ст.) і автора відомих на той час трактатів із геометрії й теорії перспективи), *Джексон Поллок* (< Джексон Поллок – американський художник, один з визначних представників абстрактного експресіонізму, що вплинув на мистецтво другої половини XX століття), *Пікассо*, *Матисс* (< Анрі Матісс – французький художник, скульптор, графік, один з найоригінальніших представників образотворчого мистецтва початку 20 століття), *Берта Моризо* (< Берта Моризо – французька художниця-імпресіоністка (1841–1895)), «*Давид*» *Мікеланджело*, *Рембрант*, *Кокошка* (<

Оскар Кокошка (1886–1980) – відомий австрійський художник-експресіоніст), *Ніколсон* (< Френсис Ніколсон (1753–1844) – британський пейзажист, відомий своїми акварелями), *Пасмор* (< Віктор Пасмор (1908–1998) – британський художник і архітектор, піонер британського абстракціонізму), *Метью Сміт*, *Огастес Джон* (< Метью Сміт, Огастес Джон – видатні художники-британці першої половини ХХ століття), *Гоген* (< Поль Гоген – французький художник, скульптор, графік, постімпресіоніст), *Брак* (видатний французький художник першої половини ХХ століття), *Ніколсон* (< Вільям Ніколсон – англійський художник, графік), *Мондріан* (< Піт Мондріан – нідерландський художник, один із зачинателів і провідників абстракціонізму в світовому мистецтві), “*Полювання*” *Уччелло* (< Паоло Уччелло – італійський художник і математик доби Раннього Відродження), *Генрі Мур* (< Генрі Мур – британський художник та скульптор), *Гойя* (< Франсіско Гойя – іспанський живописець і гравер), *Ван Гог*, *Модильяні*.

Типова роль вторинних історико-культурних онімів із високою культурною репутацією – позначити коло інтересів і обізнаності персонажів через їхнє позитивне / негативне оцінювання музичних, літературних творів, творчості художників тощо і рекомендацію подивитися, прочитати, послухати той чи той твір, не знайомий співбесіднику. У численних контекстах спостерігається саме таке вживання історико-культурних поетонімів: *Вона принесла книжку з репродукціями Сезанна.*

– *Ось тут, – вона показала кольоровий натюрморт з мискою яблук, – він не тільки каже все, що може, про ці яблука, а й усе про всі яблука будь-якої форми й кольору;*

*М. You can jolly well read **The Catcher in the Rye**. I’ve almost finished it. Do you know I’ve read it twice and I’m five years younger than you are?*

С. I’ll read it.

М. It’s not a punishment.

С. I looked at it before I brought it down.

М. And you didn’t like it.

C. I'll try it.

M. Ти цілком можеш почитати «Ловця у житті». Я майже дочитала цю книжку. Знаєш, я її читала двічі, а я ж на п'ять років від тебе молодша.

K. Прочитаю.

M. Це не покарання.

K. Я її проглянув перед тим, як приніс її вниз.

M. І тобі не сподобалося.

K. Спробую почитати;

K. сидів і читав «Ловця у житті» після вечері. Кілька разів я бачила, що він перевіряє, скільки сторінок прочитав.

Він читає тільки для того, щоб показати мені, як старається;

*At Kenwood G.P. made us split. He took me straight to the **Rembrandt** and talked about it, without lowering his voice, and I had the smallness to be embarrassed because some other people there stared at us. I thought, we must look like father and daughter. He told me all about the background to the picture, what **Rembrandt** probably felt like at that time, what he was trying to say, how he said it. As if I knew nothing about art. As if he was trying to get rid of a whole cloud of false ideas I probably had about it. Біля Кенвуду Дж.П. змусив нашу компанію розділитися. Він повів мене просто до **Рембрандта** і говорив про цю картину притишеним голосом, і я малодушно соромилася, що на нас дивляться інші люди... Він розповів мені все про те, що стоїть за цією картиною, що **Рембрандт**, імовірно, відчував, коли її писав, що він хотів сказати, як він це висловив. Немовби я нічого не знала про живопис. Наче він хотів розвіяти цілу хмару хибних думок, які в мене, можливо, виникли щодо цієї картини; Ви думаєте, що **Бах** хіхікав і робив міни, коли це писав?; Так він і зробив і повів мене на концерт слухати, як росіяни грають **Шостаковича**; Його ненависть до абстрактного живопису – навіть до таких людей, як **Джексон Поллок** чи **Ніколсон**; You know the Ashmolean **Uccello**? **The Hunt**? No? The design hits you the moment you see it. Apart from all the other technical things. You know it's faultless. – Бачила **Уччелло** в галереї Ешмола? «**Полювання**»? Ні? Задум*

вважає одразу, як побачиш. Без огляду на всі інші технічні штучки. Розумієш, що він бездоганний. Професори з центральноєвропейськими прізвищами все життя б'ються над тим, щоб розгадати цю велику загадку, те, що відчувається з першого погляду; Невдовзі він спитав:

*After a while he said, you've read **Jung**?*

No, I said.

*– Ти **Юнга** читала?*

– Ні;

*Ми дивилися офорти **Гойї**;*

*І була музика. «Варіації» **Гольдберга**.*

Одна з них, наприкінці платівки, була дуже повільна, дуже проста, дуже печальна, але така гарна, що не описати, не намалювати, тільки музикою передати можна, прекрасною музикою при місяці. Місячна музика, така срібна, далека, шляхетна; Ми слухали платівки, які він приніс.

***Барток** – музика для перкусії й челести. Найкраща; Пам'ятаю, він колись сказав про **Мондріана**: «Річ не в тому, чи він тобі подобається, а в тому, чи має він тобі подобатись», – отже, йому не подобається сам принцип абстрактного мистецтва. Він не звертає уваги на свої відчуття; Після вечері (ми повернулися до нормального життя) **Каліббан** вручив мені «**Ловця у житті**» і сказав: «Я це прочитав». За його тоном я зрозуміла, що він мав на увазі: «...і я про це невисокої думки»...*

М. Ну і?

К. Не бачу в цій книжці особливого сенсу.

М. А ти розумієш, що це одне з найкращих досліджень підліткового віку, будь-коли написане?

К. Для мене воно якесь плутане.

М. Звичайно. Але й він розуміє, що воно так, намагається описати свої почуття, він людина з усіма її вадами. Тобі його не шкода?

К. Мені не подобається, як він розмовляє...;

Сьогодні з'явилася платівка **Баха**, я вже двічі її слухала; Я раніше завжди думала, що **Бах** нудний. А тепер він просто переповнює мене, він такий людяний, сповнений настроїв, ніжності, дивовижних мелодій і таких глибоких речей, що я слухаю їх знов і знов, як колись копіювала малюнки, які мені подобалися; Коли настав час вечері, вона й далі сиділа в ліжку і читала **Шекспіра**, якого я для неї купив та ін.

Іноді історико-культурні оніми використовуються для самохарактеристики Міранди або характеристики інших персонажів / згадуваних осіб, певних прошарків суспільства, завдяки чому у романі актуалізоване протиставлення справжнє мистецтво – масова культура. Пор. : *If he does think about the pictures, he accepts everything I say. If I said **Michelangelo's David** was a **frying-pan** he'd say—"I see."* Якщо він і думає про картини, то бере на віру все, що я скажу. Коли б я сказала, що «**Давид**» **Мікеланджело** – це **сковорідка**, то він би сказав: «Так, я бачу» (презирлива оцінка Фердинанда Мірандою); *A fortnight today. I have marked the days on the side of the screen, like **Robinson Crusoe**.* Сьогодні два тижні. Позначаю дні на одному боці ширми, як **Робінзон Крузо** (самооцінка Мірандою власного становища); *That was the first time. He hated me for attracting him. The Professor **Higgins** side of him. Оце вперше таке сталося. Йому було неприємно, що я його приваблюю. Він трохи як професор **Гігінс**; Пам'ятаю, що пізніше він сказав (знову **професор Гігінс**):*

– У кожному разі, у вас шансів і мізерних немає. Ви занадто красива. Вам личитиме мистецтво любові, а не любов до мистецтва (оцінка Міранди торкається сприйняття Дж. П., де зіставлення із п'єсою Бернарда Шоу «Пігмаліон» вводить іронічну паралель професор **Гігінс** (Дж.П.) – Еліза Дулітл (Міранда); *I used to think D and M's class the worst. All golf and gin and bridge and cars and the right accent and the right money and having been to the right school and hating the arts (the theatre being a pantomime at Christmas and Hay Fever by the Town Rep—**Picasso** and **Bartok** dirty words unless you wanted to get a laugh).* Колись я думала, що клас **T і M** – найгірший. Суцільний гольф,

джин, бридж, машини, правильна вимова, правильні гроші, правильна школа, зневага до мистецтва (театр – це пантоміма на Різдво і «Сінна лихоманка» в репертуарі місцевого театру; **Пікассо** і **Бартук** у ролі лайливих слів, якщо не йдеться про те, щоб посміятись) (знижена, презирлива характеристика Мірандою своєї родини і класу); Вони платять величезні тисячі за **Ван Гога** і **Модильяні**, а за життя плювали на їхні картини. Реготали з них. Грубо з них жартували; Єдине, що в ньому є незвичайного, – це його любов до мене. Звичайна «нова людина» не може нічого любити так, як він мене кохає. Тобто – сліпо. Абсолютно. Як **Данте** кохав **Беатриче** (характеристика Мірандою Фердинанда).

Показовим є коло читання і зацікавлень Фредеріка Клегга, обмежене колекціонуванням метеликів і відвідуванням музеїв ентомології: *Мені там не дуже сподобалося, це нагадувало експозицію іноземних видів в Ентомологічному відділі Музею природничої історії*: красиві, але незнайомі, тобто не такі знайомі мені, як наші, британські; Я показав їй шухляду з синявцями коріоном і адонісом, у мене був прекрасний різновид *seroneus* адонісу і кілька різновидів *tithonus* коріону, і я звернув на них її увагу. *Seroneus* у мене кращий, ніж будь-який у *Музеї природничої історії*). Пор. також: *M. Do you know what's really odd about this house? There aren't any books. Except what you've bought for me.*

C. Some upstairs

M. About butterflies

C. Others.

M. A few measly detective novels. Don't you ever read proper books—real books? (Silence.) Books about important things by people who really feel about life. Not just paperbacks to kill time on a train journey. You know, books?

C. Light novels are more my line.

M. Знаєш, що в цьому будинку дивно? Тут немає книжок. Крім тих, які ти купив мені.

K. Нагорі трохи є.

М. Про метеликів.

К. Інші.

М. Кілька жалюгідних детективчиків. А ти ніколи не читав нормальних книжок – справжніх? (Тиша.) Книжок про важливе, що їх написали письменники, які справді щось відчують у житті. Не просто читво, щоб убити час, поки поїзд їде. Ну книжки, розумієш?

*К. Мені більше до душі легкі романи. До кола читання та освіченості героя входять неназвані у тексті жалюгідні детективчики (бібліотека Клегга), знання музики Моцарта і невисока оцінка творчості генія (Я не хотів, аби вона знала, що я не розуміюся на музиці, але побачив платівку з записами **Моцарта** у виконанні якогось оркестру, то й купив її. .. Потім вона мені розповіла, що він уже майже помирає, коли писав цю музику, і знав, що невдовзі помре. Як на мене, ця мелодія не відрізнялася від інших...), знання про історію кохання Ромео і Джульєтти, представлене у контексті роздумів про самогубство і власну трагедію (Мені залишилося тільки померти самому, а всі решта хай думають що собі хочуть....Я став міркувати, як це влаштувати. Можна було б поїхати до Льюїса, коли відчинятимуться крамниці, купити аспірину і квітів, вона найдужче любила хризантеми. Тоді випити весь аспірин, піти вниз із квітами і лягти коло неї.... Нас поховать разом. **Як Ромео і Джульєтту**. То буде справжня трагедія)*

Примітивність і жорстокість Фредеріка актуалізовано через читання (на відміну від “Ловця у житі” Селінджера, рекомендованого Мірандою) за власним вибором: *It happened one day before ever she came I was reading a book called **Secrets of the Gestapo**—all about the tortures and so on they had to do in the war, and how one of the first things to put up with if you were a prisoner was the not knowing what was going on outside the prison. I mean they didn't let the prisoners know anything, they didn't even let them talk to each other, so they were cut off from their old world. And that broke them down. Of course, I didn't want to break her down as the Gestapo wanted to break their prisoners down. But I thought it would be better if she was cut off from the outside world, she'd have to think about me*

more. Колись, іще до того, як вона приїхала до мене, я читав книжку «**Таємниці гестапо**» – про тортури і таке інше, що вони робили під час війни. Там зазначалося, що перше, з чим був змушений змиритися їхній в'язень, – це відсутність інформації про зовнішній світ. Я хочу зауважити, що вони не давали в'язням дізнаватися новини, навіть спілкуватися між собою, повністю відрізали їх від зовнішнього світу. Це людину ламало. Звичайно, я не хотів зломити її так, як гестапо робило зі своїми в'язнями. Але я гадав, що краще відрізати її від зовнішнього світу, щоб вона більше думала про мене; Well, I got to sleep in the end, I looked at the previous photos and some books and I got some ideas. There was one of the books called **Shoes** with very interesting pictures of girls, mainly their legs, wearing different sorts of shoes, some just shoes and belts, they were really unusual pictures, artistic. Потім я ліг спати, подивився попередні фотографії, книжки, у мене виникли деякі задуми. Була серед них книжка «**Черевички**» з дуже цікавими знімками дівчат, здебільшого їхніх ніг у різноманітному взутті, на декому було тільки взуття і пояс, то були справді незвичайні фото, мистецькі.

Специфічним для поезики імен роману вважаємо використання історико-культурних ВІ для:

-уявне відтворення ситуацій, неможливих у реальності: I thought of **Piero** standing in front of a **Jackson Pollock**, no, even a **Picasso** or a **Matisse**. His eyes. I can just see his eyes. The things **Piero** says in a hand. In a fold in a sleeve. Я уявила собі, як **П'єро** стоїть перед картиною **Джексона Поллока**, ні, навіть перед роботою **Пікассо** чи **Матисса**. Його очі. Просто уявляю собі його очі. Те, що **П'єро** може сказати лише зображенням руки. Складкою рукава.

-бажання бути схожим на відому персону, чиї погляди на живопис близькі позиції героїні: I want to paint like **Berthe Morisot**, I don't mean with her colours or forms or anything physical, but with her simplicity and light. I don't want to be clever or great or "significant" or given all that clumsy masculine analysis. I want to paint sunlight on children's faces, or flowers in a hedge or a street after April rain. The essences. Not the things themselves. Я хочу малювати, як **Берта**

Моризо, маю на увазі не кольорову гаму, форми чи ще щось матеріальне, а її світло і простоту. Я не хочу бути «розумною», «великою» чи «видатною» чи стати об'єктом отого незграбного маскулінного аналізу. Хочу малювати сонце на дитячих обличчях, квіти в живоplotі чи вулиці після квітневого дощу. Сутності. Не самі речі.

*— ідея індивідуальності художника, який повинен відмовитися від копіювання, пасивного спостереження, плагіату, подібності і творити власний світ: *You've obviously seen quite a lot of good painting. Tried not to plagiarize too flagrantly. But this thing of your sister—Kokoschka, a mile off.* – Ви, очевидно, бачили чимало гарного живопису. Намагалися не чинити відвертого плагіату. Але в оцьому портреті сестри за милю видно **Кокошку**; – Тут ви кажете децю про **Ніколсона** чи **Пасмора**. Не про себе. Використовуєте фотоапарат. Як зорова омана – фотографія, яка пішла не своїм шляхом, – так само й малювання в чужому стилі. Тут ви фотографуєте. І все; І звідси трагічні невдачі таких людей, як Метью Сміт і Отастес Джон – вони втекли до Парижа і відтоді жили в тіні **Гогена** й **Матисса** чи там іще когось – так само Дж.П. згадував, що він колись жив у тіні **Брака** і раптом одного ранку прокинувся й зрозумів: усе, що малював п'ять років, було брехнею, бо воно робилось очима й чуттями Брака, а не його власними.*

Висвітлення кола читання та зацікавлень Міранди оригінально перегукується із її сприйняттям і оцінюванням реальної ситуації ув'язнення й, ширше, сприйняттям себе як особистості. Це стосується прийому зіставлення або ототожнення самої себе (у реальності або у майбутньому) і Фредеріка Клегга із відомими літературними героями. Пор. контексти ототожнення Фердінанда та інших знайомих Міранди:

*– Фердинанде, треба було тебе назвати **Калібаном** (Калібан – потворний дикун із п'єси Шекспіра «Буря», закоханий у Міранду);*

*М. I gave you that book to read because I thought you would feel identified with him. You're a **Holden Caulfield**. He doesn't fit anywhere and you don't... He tries to construct some sort of reality in his life, some sort of decency. Я тобі дала*

цю книжку почитати, бо подумала, що ти відчуєш себе на місці головного героя. **Ти – теж Голден Колфілд.** Він нікуди не вписується, так само як ти... Він намагається створити для себе якусь реальність, якусь пристойність (Голден Колфілд – головний герой роману Дж. Селінджера “Ловець у житті”);

Калібан – це містер Елтон. Пірс – це Френк Черчилль. А Дж.П. – невже він містер Найтлі? (герої роману Дж. Остін “Емма”);

*I know what you are. You're the **Old Man of the Sea**. The horrid old man Sinbad had to carry on his back. That's what you are. You get on the back of everything vital, everything trying to be honest and free, and you bear it down.* Я знаю, хто ти такий. **Ти – Морський Старець...** Страшний дідуган, який виліз Синдбаду на плечі і не відпускав. Оце й ти такий. Залазиш на спину будь-чому чесному, будь-чому, що намагається бути живим і справжнім, і заїжджаєш до смерті. ... *It's true. He is the **Old Man of the Sea**. I can't stand stupid people like Caliban, with their great deadweight of pettiness and selfishness and meanness of every kind. А так воно і є. **Морський Старець.** Ненавиджу таких людей, як Калібан, з їхнім тягарем дріб'язковості, егоїзму, всілякої підлості* (герой казок “Тисяча й одна ніч”);

*It shocked me too because of Caliban. I see there's **something of Arthur Seaton** in him, only in him it's turned upside down. I mean, he has that hate of other things and other people outside his own type. He has that selfishness—it's not even an honest selfishness, because he puts the blame on life and then enjoys being selfish with a free conscience. He's obstinate, too. Також мене книжка шокувала з огляду на Калібана. Я бачу, що в ньому є **щось від Артура Ситона**, тільки поставлене з ніг на голову. Тобто в нього є оця ненависть до людей і речей не його типу. Є оцей егоїзм – і це навіть не чесний егоїзм, бо він скидає всю провину на життя і з чистою совістю тішитися своїм егоїзмом. І впертий теж.*

He's worse than the Arthur Seaton kind.

If Arthur Seaton saw a modern statue he didn't like, he'd smash it. But Caliban would drape a tarpaulin round it. I don't know which is worse. But I think Caliban's way is. **Він (Калібан) гірший за Артурів Ситонів.**

Коли б Артур Ситон побачив сучасну статую і вона йому не сподобалася, він би її розбив. А Калібан загорнув би її в брезент. Не знаю, що гірше. Але мені здається, що ставлення Калібана (Артур Ситон – герой роману Алана Силлітоу «Вечір суботи і ранок неділі»).

Зіставлення (ототожнення) Міранди із літературними героїнями:

I am Emma Woodhouse. I feel for her, of her and in her. I have a different sort of snobbism, but I understand her snobbism. Her priggishness. I admire it. I know she does wrong things, she tries to organize other people's lives, she can't see Mr. Knightley is a man in a million. She's temporarily silly, yet all the time one knows she's basically intelligent, alive. Creative, determined to set the highest standards. A real human being. Her faults are my faults: her virtues I must make my virtues. **Я – Емма Вудгауз.** *Я співпереживаю їй, розумію її відчуття, дивлюся її очима. У мене децю інший різновид снобізму, але я розумію її снобізм. Її скрупульозність. Я нею захоплююсь. Розумію, що вона поводить себе неправильно, що намагається організовувати життя інших людей, не бачить, що такий чоловік, як містер Найтлі, трапляється один на мільйон. Вона тимчасово нерозумна, але їй видно, що в неї, по суті, світлий розум, вона жива. Творча, налаштована встановлювати високу планку. Справжня людина. Її помилки – і мої помилки теж: її чесноти я повинна зробити своїми (Емма Вудгауз – головна героїня роману Дж. Остін «Емма»);*

I'm reading Sense and Sensibility and I must find out what happens to Marianne. Marianne is me; Eleanor is me as I ought to be. **Зараз читаю «Почуття і чутливість» і хочу дізнатися, що ж буде з Маріанною. Маріанна – це я, Елеонора – це та людина, якою мені треба бути** (героїні роману Дж. Остін «Почуття і чутливість»).

Явний підтекст роману – шекспірівська «Буря» – не лише демонструє паралелізм образів Міранда (дочка Просперо) – Міранда (героїня Фаулза) і

негативну паралель *Фредрік Клетт* – не *Фердинанд*, а *Каліббан*, але й демонструє інтерпретацію (із включенням цитат і коментування) п'єси Шекспіра головною героїнею «Колекціонера», що слід вважати елементом постмодерністського тексту. На прочитування шекспірівського тексту накладається осмислення сутності Калібана-Клетта. Пор. : *Reading The Tempest again all the afternoon. Not the same at all, now what's happened has happened. The pity Shakespeare feels for his Caliban, I feel (beneath the hate and disgust) for my Caliban. Half-creatures.*

“Not honour'd with a human shape.”

“Caliban my slave, who never yields us kind answer.”

“Whom stripes may move, not kindness.”

PROS. *...and lodged thee*

In mine own cell, till thou didst seek to violate

The honour of my child.

CAL. *O ho, O ho!—Would't had been done!*

Thou didst prevent me; I had peopled else

This isle with Calibans....

Prospero's contempt for him. His knowing that being kind is useless.

Stephano and Trinculo are the football pools. Their wine, the money he won.

Act III, scene 2. “I cried to dream again.” Poor Caliban. But only because he never won the pools.

“I'll be wise hereafter.”

“O brave new world.”

O sick new world.

He's just gone. I said I would fast unless he let me come upstairs. Fresh air and daylight every day. He hedged. He was beastly. Sarcastic. He actually said I was “forgetting who was boss.”

He's changed. He frightens me now.

Знову від самого обіду читаю «Бурю». Зовсім не те саме, але сталося те, що сталося. Той жаль, який Шекспір відчуває до свого Калібана, я (на споді ненависті й огиди) відчуваю до свого Калібана. Недолюдки.

«Він і слівця по-доброму не скаже».

«На тебе діє лиш батіг, не ласка».

«ПРОСПЕРО: ...А я до тебе ставився по-людськи,

В своїй печері прихистив, докіль ти

Не зазіхнув на честь дочки моєї.

КАЛІБАН. Ха-ха! Ха-ха! Шкода, не пощастило –

Завадили, а то б я заселив

Цей острів Калібанами...»

Просперо зневажає його. Знає, що поводитися по-доброму з ним ні до чого.

Стефано і Тринкуло – ті, які виграли на тоталізаторі. Виграли вино і гроші.

Дія III, сцена 2. «І хочеться, прокинувшись, ще спати...» Бідлашний Калібан. Але річ у тому, що він так і не виграв нічого.

«О, я зроблю це і надалі буду

Обачніший».

«Який чудесний світ новий оцей...»

Який потворний світ новий оцей.

Він просто пішов. Я сказала, що оголошую голодування, якщо він не переведе мене нагору. Свіже повітря і денне світло щодня. Він ухилявся від відповіді. Був потворний. Саркастичний. Сказав, дослівно, що я «забуваю, хто тут господар».

Він змінився. Я тепер його боюся.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3.

Переважна більшість топонімів та ергонімів пов'язана з місцями перебування і подорожування Міранди до зустрічі з Фредеріком Клеггом, а

саме: 1) ВІ, що повертають у минуле або позначають плани на майбутнє: *Лондон, Елдерместон, Ессекс*; 2) ВІ, згадувані у щоденнику Міранди, які використовуються в описах минулого або фіксують поїздки Фредеріка (локалізувальна й оцінювально-характеризувальна функція): *Гемпстед-Гіті*, паб «*Долина здоров'я*», музей *Кенвуд, Париж, Англія, Іспанія, Каркассон*. Певна частка топопоетонімів створює простір спогадів Фредеріка про дитинство і юність або про його плани на майбутнє до рішення викрасти Міранду: *Лондон, Вест-Енд, Сохо, Австралія*. Значна кількість онімних одиниць стає своєрідним маркером пошуку «рідкісного екземпляра» колекціонера – місця проживання або навчання Міранди (*Еннекс, Лондон, Художній коледж Слейда*). Сюжетна лінія “Міранда як полонянка Клегга” актуалізована 1) топонімами на позначення поїздок Фредеріка і 2) потенційними назвами, пов’язаними зі спробами Міранди вгадати, де знаходиться місце її ув’язнення: *Північний Ессекс, Лондон, Сохо, Брайтон*.

До навіколоядерної зони онімного простору відноситься ім’я згадуваного персонажа, яке з’являється у щоденнику Міранди і відтворює план минулого головної героїні: *Дж. П.* Ім’я має вигляд криптоніма через сакральний статус персонажа, який відіграє основоположну роль у формуванні Міранди як особистості і художниці. Образ *Дж. П.* уособлює для Міранди ідеал митця і людини, чії погляди і художні смаки сприяють зростанню героїні як особистості й митця. Образ *Дж.П.* протиставлений Фредеріку Клеггу через семантичні компоненти *справжній митець – колекціонер, мистецтво – антимистецтво, життя – антижиття*.

Певна частка антропоетонімів знаходиться на периферії онімного простору і позначає об’єкти, не пов’язані з розвитком основного сюжету: родина Фредеріка Клегга (тітка *Енні*, дядько *Дик*, двоюрідна сестра *Мейбл* та ін.); керівництво і колеги (*містер Вільямс, Том, Кратчлі*). До «кола» Міранди Грей входять імена на позначення: родини Міранди: (батько *доктор Грей*, сестра *Мінні, М., тітка Кароліна*), близьких друзів і знайомих (*Пітер Кейтсбі, Пірс Броутон, Дональд* та ін.), родини і знайомих *Дж. П* (*Барбер і*

Френсис Крукиенки, Нільсен, Роберт). Антропостоніми периферійної зони призначені продемонструвати стосунки Міранди, визначити її сприйняття й переосмислення світу, схарактеризувати оточення, якого вона позбавлена як полонянка Фредеріка.

Переважає більшість історико-культурних онімних одиниць відтворюють коло читання й обізнаності Міранди Грей або спільне коло інтересів Міранди і Дж. П. у музиці (Моцарт, Бартók, Бах, Шостакович, «Варіації» Гольдберга), літературі (Шекспір, Юнг, Данте; професор Гітінс, Емма Вудгауз, Морський Старець, Калібан; “Ловець у житті”, “Емма”, «Почуття і чутливість», “Буря”). Найбільш продуктивною є група поетонімів зі сфери живопису: Сезанн, Джексон Поллок, Матисс, Берта Моризо, «Давид» Мікеланджело, Рембрант, Кокошка, Гоген, “Полювання” Уччелло, Гойя, Ван Гог, Модільяні та ін. Типова роль вторинних історико-культурних онімів із високою культурною репутацією – позначити коло інтересів і обізнаності персонажів через їхнє позитивне / негативне оцінювання музичних, літературних творів, творчості художників тощо і рекомендацію подивитися, прочитати, послухати твір, не знайомий співбесіднику.

Історико-культурні оніми використовуються також для самохарактеристики Міранди або інших персонажів, певних прошарків суспільства, завдяки чому у романі актуалізоване протиставлення *справжнє мистецтво – масова культура* (If he does think about the pictures, he accepts everything I say. If I said *Michelangelo's David* was a *frying-pan* he'd say—“I see.”).

Показовим є коло читання і зацікавлень Фредеріка Клегга, обмежене колекціонуванням метеликів (Музей природничої історії), жалюгідними детективчиками, знанням трагічної історії Ромео і Джульєтти (Нас поховують разом. *Як Ромео і Джульєтту. То буде справжня трагедія*) і знаковою для потрактування образу Фредеріка-палача книгою «Таємниці гестапо».

Специфічним для поетики імен постмодерністського роману вважаємо використання історико-культурних ВІ для: 1) уявного відтворення ситуацій, неможливих у реальності (*Я уявила собі, як П'єро стоїть перед картиною Джексона Поллока, ні, навіть перед роботою Пікассо чи Матисса*); 2) відтворення ідеалу художника (*Я хочу малювати, як Берта Моризо*); 3) актуалізації ідеї індивідуальності митця, який повинен відмовитися від копіювання, плагіату і творити власний світ (*Але в оцьому портреті сестри за милою видно Кокошку*).

Висвітлення кола читання та зацікавлень Міранди оригінально перегукується із її сприйняттям і оцінюванням реальної ситуації ув'язнення й сприйняттям себе як особистості. Цей аспект зреалізовано через прийом зіставлення або ототожнення самої себе і Фредеріка Клегга із відомими літературними героями: – *Фердинанде, треба було тебе назвати Калібаном; Ти – теж Голден Колфілд; Ти – Морський Старець; Я – Емма Вудгауз; Маріанна – це я, Елеонора – це та людина, якою мені треба бути*.

Основний підтекст роману – шекспірівська «Буря» – не лише демонструє паралелізм образів Міранда (дочка Просперо) – Міранда (героїня Фаулза) і негативну паралель Фредрік Клегг – не Фердинанд, а Калібан, але й подає інтерпретацію п'єси Шекспіра головною героїнею, на яку накладається осмислення сутності Калібана-Клегга: *Той жаль, який Шекспір відчуває до свого Калібана, я (на споді ненависті й огиди) відчуваю до свого Калібана. Недолюдки*.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Поетоніми відіграють стрижневу роль у художньому тексті, забезпечуючи розуміння авторських ідей і культурних контекстів з іменами, переосмисленими у новому літературно-художньому просторі. Застосування контекстуально-інтерпретаційного аналізу, лінгвостатистичного методу, етимологічного аналізу, прийому паралелізації дозволяє розкрити багатогранність значення поетонімів, встановити їхній зв'язок із культурно-історичною традицією та виявити вплив на читача.

Цілісний аналіз онімного простору художнього тексту дозволяє висвітлити систему номінацій художніх об'єктів і виявити ядро – навколоядерну зону і периферію. Поетоніми постмодерністського тексту є динамічними елементами, які здатні змінювати і розвивати значення залежно від контексту. Діалог постмодерністських текстів з попередніми культурними наративами зумовлює використання історико-культурних імен (інтертекстуальний аспект поетонімів) і приховування / зашифровування онімів або їх літературного походження.

Специфіка поетонімів постмодерністського тексту полягає в їхній багатозначності, що відкриває можливість різних інтерпретацій. Власні імена демонструють тісну сув'язь із контекстом твору і широким культурним контекстом через прийоми обігравання чужих текстів, використання алюзій і ремінісценцій, іронію і парадоксальність.

Дж. Фаулз використовує такі ключові прийоми постмодерністської поезики, як іронія, інтертекстуальність, амбівалентність, гра з ідентичністю, що робить його твори відкритими до безлічі трактувань. У романі «Колекціонер» використовуються форма щоденника, де слово надається двом оповідачам: палачу і жертві. Таким чином автор пропонує щонайменше дві інтерпретації подій і відкриває текст для нових читацьких потрактувань. Роман «Колекціонер» втілює постмодерністську тему конфлікту між

соціальними нормами та внутрішньою свободою, зіставляє протилежні світоглядні позиції обивателя (*Фредерік Клетт*) і митця (*Міранда Грей*, Дж. П.).

Зіставлення протилежних поглядів відбувається за рахунок ключових імен-образів, наповнених явними й прихованими смислами. Саме імпліцитні смисли формують багатосаровість образів персонажів, вказують на його внутрішні конфлікти, страхи, бажання, соціальні обставини тощо. Поетонімогенез насамперед пов'язаний із варіантністю позначень персонажа у тексті. Різноманітні контекстні синоніми, безонімні номінації, образні іменування входять до парадигми поетоніма і висвітлюють певну рису (ознаку) образу.

Найбільш вагомим ім'ям тексту стає назва роману «Колекціонер» – потужний символ, який відображає ідею колекціонування, висвітлює проблему власності, власника і свободи особистості.

До ядерної зони онімного простору роману «Колекціонер» відноситься два стрижневих антропоетоніма: ім'я *Фредеріка Клетта* сприймається як уособлення влади, контролю, маніпуляцій, насильства над особистістю та, з іншого боку, психологічних комплексів та соціальної ізоляції, амбіцій та безсилля. У другій частині роману Я-оповідачем виступає жертва насильства *Фредеріка*, яка розповідає про перебування у полоні. Ім'я *Міранда Грей* віддзеркалює такі риси характеру, як втрата свободи, надія на звільнення і відродження, жертвність, волелюбність, боротьба, прагнення до свободи. Специфіка постмодерністського тексту полягає у зіставленні двох моделей існування: жертва (художник) і насильник (обиватель).

Психологічний портрет персонажів певною мірою висвітлюється крізь систему номінацій героїні *Miranda Grey* (похідним від імені героїні трагікомедії «Буря», маленької доньки чарівника Просперо) і антигероя *Фредеріка Клетта*, який також обирає шекспірівське ім'я *Фердинанд*, хоча й не знає про його літературні витоки.

Да парадигми антропоетоніма *Міранда Грей* входять: криптоніми *X.*, *M.*, порівняння *like a mermaid*, метелик *Pale Clouded Yellow*, *гостя*, *омріяний*

екземпляр, які породжують стрижневі семи образу ‘невловна’, ‘рідкісна’, ‘надзвичайно вишукана’, ‘виняткова’, ‘обрана’ тощо. Поетонімогенез засвідчує зміну ставлення Фредеріка до полонянки, яка не виправдовує його ідеал: *вуличний хлопчисько, міледі, така як всі жінки*. Промовистими є самохарактеристики Міранди, які не лише розкривають її стан, але виявляють примітивно-жорстоку сутність Фредеріка: *полонянка, не випадкова жертва, в'язень, метелик, його божевілля, один з екземплярів його колекції, мучениця* та ін.

Парадигма позначень *Фредеріка Клетга* вміщує: усічене ім'я *Фред*, вигадане ім'я *Фердинанд*, яке саркастично переосмислює основний підтекст роману – п'єсу Шекспіра “Буря” і утворює суперечливий ряд: *Фредерік Клетг – не Фердинанд* (< принц Фердинанд, закоханий у дочку чарівника Просперо Міранду), а *Каліббан* (потворний дикун, закоханий у Міранду), *Каліббан, господар, клерк з Еннекса, зразок дрібнобуржуазного міщанства, стара діва, китайська коробочка, колекціонер, потворність, півлюдини, диявол* та ін., які нарощують у семантичній структурі антропоніма негативні семи ‘омертвіла людина’, ‘божевільний’, ‘недолюдина’, ‘колекціонер’, ‘потворність’, ‘диявол’ тощо.

Переважна більшість топонімів та ергонімів пов'язана з місцями перебування і подорожування Міранди до зустрічі з Фредеріком Клетгом: 1) ВІ, що повертають у минуле або позначають плани на майбутнє: *Лондон, Елдерместон, Ессекс*; 2) ВІ, згадувані у щоденнику Міранди в описах минулого або на позначення поїздок Фредеріка: *Гемпстед-Гіті*, паб «*Долина здоров'я*», музей *Кенвуд, Париж, Іспанія*. Певна частка топопонімів створює простір спогадів Фредеріка (*Лондон, Вест-Енд, Сохо, Австралія*). Значна кількість онімних одиниць стає своєрідним маркером пошуку місця проживання або навчання Міранди (*Еннекс, Лондон, Художній коледж Слейда*). Сюжетна лінія “Міранда як полонянка Клетга” актуалізована 1) топонімами на позначення поїздок Фредеріка і 2) потенційними назвами,

пов'язаними зі спробами Міранди вгадати, де знаходиться місце її ув'язнення: *Північний Ессекс, Лондон, Сохо, Брайтон.*

До навколоядерної зони онімного простору відноситься ім'я згадуваного персонажа, яке з'являється у щоденнику Міранди і відтворює план минулого головної героїні: *Дж. П.* Ім'я має вигляд криптоніма через сакральний статус персонажа, який відіграє основоположну роль у формуванні Міранди як особистості і художниці. Образ *Дж. П.* уособлює для Міранди ідеал митця і людини, чий погляд і художні смаки сприяють зростанню героїні. Образ *Дж.П.* протиставлений *Фредеріку Клеггу* через семантичні компоненти *справжній митець – колекціонер, мистецтво – антимистецтво, життя – антижиття.*

Певна частка антропоетонімів знаходиться на периферії онімного простору і позначає об'єкти, не пов'язані з розвитком основного сюжету: родина *Фредеріка Клегга* (тітка *Енні*, дядько *Дик*, двоюрідна сестра *Мейбл* та ін.); керівництво і колеги (*містер Вільямс, Том, Кратчлі*). До «кола» Міранди *Грей* входять імена на позначення: родини Міранди (батько *доктор Грей*, сестра *Мінні*, тітка *Кароліна*), близьких друзів і знайомих (*Пітер Кейтсбі, Пірс Броутон, Дональд* та ін.), родини і знайомих *Дж. П.* (*Барбер і Френсис Крукиєнки, Роберт*). Антропоетоніми периферійної зони призначені продемонструвати стосунки Міранди, визначити її сприйняття й переосмислення світу, схарактеризувати оточення, якого вона позбавлена як полонянка *Фредеріка*.

Переважна більшість історико-культурних онімних одиниць відтворюють коло читання й обізнаності Міранди *Грей* або спільне коло інтересів Міранди і *Дж. П.* у музиці (*Моцарт, Барток, Бах, Шостакович, «Варіації» Гольдберга*), літературі (*Шекспір, Юнг, Данте; професор Гітінс, Емма Вудгауз, Калібан; “Ловець у житті”, “Емма”, «Почуття і чутливість»*). Найбільш продуктивною є група поетонімів зі сфери живопису: *Сезанн, Джексон Поллок, Матисс, Берта Моризо, «Давид» Мікеланджело, Рембрант, Кокошка, Гоген, “Полювання” Уччелло, Гойя, Ван Гог, Модильяні.* Типова роль

вторинних історико-культурних онімів – позначити коло інтересів і обізнаності персонажів через їхнє позитивне / негативне оцінювання музичних, літературних творів, творчості художників тощо і рекомендацію подивитися, прочитати, послухати твір, не знайомий співбесіднику.

Історико-культурні оніми використовуються також для самохарактеристики Міранди або інших персонажів, певних прошарків суспільства, завдяки чому у романі актуалізоване протиставлення *справжнє мистецтво – масова культура* (*Якщо він і думає про картини, то бере на віру все, що я скажу. Коли б я сказала, що «Давид» Мікеланджело – це сковорідка, то він би сказав: «Так, я бачу»*).

Показовим є коло читання і зацікавлень Фредеріка Клегга, обмежене колекціонуванням метеликів (*Музей природничої історії*), жалюгідними детективчиками, знанням трагічної історії Ромео і Джульєтти (*Нас поховують разом. Як Ромео і Джульєтту. То буде справжня трагедія*) і знаковою для потрактування образу Фредеріка-палача книгою *«Таємниці гестапо»*.

Специфічним для поетики імен постмодерністського роману вважаємо використання історико-культурних ВІ для: 1) уявного відтворення ситуацій, неможливих у реальності (*Я уявила собі, як П'єро стоїть перед картиною Джексона Поллока, ні, навіть перед роботою Пікассо чи Матисса*); 2) відтворення ідеалу художника (*Я хочу малювати, як Берта Моризо*); 3) актуалізації ідеї індивідуальності митця, який повинен відмовитися від копіювання, плагіату і творити власний світ (*Але в оцьому портреті сестри за милою видно Кокошку*).

Висвітлення кола читання та зацікавлень Міранди оригінально перегукується із її сприйняттям і оцінюванням реальної ситуації ув'язнення й сприйняттям себе як особистості. Цей аспект зреалізовано через прийом зіставлення або ототожнення Міранди і Фредеріка Клегга із відомими літературними героями: – *Фердинанде, треба було тебе назвати Калібаном*;

Ти – теж Голден Колфілд; Ти – Морський Старець; Я – Емма Вудгауз; Маріанна – це я, Елеонора – це та людина, якою мені треба бути.

Основний підтекст роману – шекспірівська «Буря» – не лише демонструє паралелізм образів *Міранда (дочка Просперо) – Міранда (героїня Фаулза)* і негативну паралель *Фредрік Клеґ – не Фердинанд, а Калібан*, але й подає інтерпретацію п'єси Шекспіра головною героїнею, на яку накладається осмислення сутності Калібана-Клеґа: *Той жаль, який Шекспір відчуває до свого Калібана, я (на споді ненависті й огиди) відчуваю до свого Калібана. Недолюдки.*

Отже, поетика онімів роману «Колекціонер» виявляє типові ознаки постмодерністського тексту завдяки: наявності історико-культурних онімів; осмисленню і переінтерпретації чужих текстів зі сфери живопису, літератури, музики; щоденникової форми роману, яка уможливорює протиставлене потрактування сюжетних ситуацій; імпліцитних смислів, наявних у парадигмах поетонімів, уналежнених до ядерної зони онімного простору. Перспективи дослідження вбачаємо у дослідженні поетонімосфери роману, що дозволить адекватно потрактувати зв'язки й відношення між мікро- й макросистемами власних імен, унаочнити протиставлення імен-образів роману, визначити постулати щодо поетики імен постмодерністського тексту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Босва Е. В. Онімна та безіменна системи у художньому тексті: На матеріалі драматургії О. Олеся // Записки з ономастики. Одеса; “Астропринт“, 2005. Вип.8. С. 103-113.
2. Бук С. Н. Сучасні методи дослідження мови письменника у слов’язнознавстві. Проблеми слов’язнознавства. 2012. Вип. 61. С. 86–95.
3. Бук С. Н. Онімний простір роману Івана Франка «Перехресні стежки» // Ономастичні науки. 2012. № 4. С. 68-76.
4. Вялікова О. Концептуальний зміст феномену «поетика постмодернізму» в контексті розвитку поетики як науки // Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Сер. : Філологічні науки. 2009. Вип. 81(3). С. 237-240.
5. Галуцьких І. А. Семантико-когнітивні аспекти образної інтерпретації тіла під владою в англійській художній прозі постмодернізму (на матеріалі тексту роману Дж. Фаулза “The Collector”) // Записки з романо-германської філології. 2014. Вип. 1. С. 35-44.
6. Горенко О. П. Літературний антропонім: концепт та інтерпретація (на матеріалі творів американських романтиків) : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.06; 10.01.04. Київ, 2008. 36 с.
7. Грицак Я. Нариси з історії України: Формування української модерної нації. Київ: Генеза, 2000. 249 с.
8. Гриценко Т. Б. Власні назви як засіб стилетворення в українській історичній прозі другої половини ХХ ст.: на матеріалі романів про Б. Хмельницького : автореф. дис. ... канд. філол. н.: 10.02.01. Київ, 1998. 16 с.
9. Гудманян А. Г. Відтворення власних назв у перекладі: автореф. дис. ... д-ра. філол. наук : 10.02.16. Ужгород, 2000. 29 с.
10. Данильчук О. М. Постмодернізм: характерні особливості та проблеми розвитку: методичні вказівки. Миколаїв: НУК, 2008. 60 с.

11. Дергач Д. В. Лінгвостилістика онімів сучасних українських медійних текстів : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01. Київ, 2010. 18 с.
12. Доценко М. В. Поетоніміка модерністської та постмодерністської прози : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10. 02. 01. Вінниця, 2018. 19 с.
13. Доценко М. В. Сакральні штрихи поетонімів постмодерністського тексту. Scientific Researches : Щотижневий наук. журнал. №5. 2017. С. 28–31.
14. Доценко М. В. Структурні особливості та функції антропонімів у творах письменників-модерністів. Scientific Researches: Щотижневий наук. журнал. № 3 (7). 2017. С. 21–25.
15. Дружина Т. А. Синтаксичні особливості перекладу художньої літератури (на матеріалі роману Джона Фаулза “Колекціонер”) // Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського. Лінгвістичні науки. 2018. № 26. С. 67-73.
16. Жеребкіна М. Постмодернизм, психоанализ и гендерная теория: развитие концепции субъекта [Текст] : дис... д-ра филос. наук. Харьковский национальный ун-т им. В.Н.Каразина. Х., 2002. 398 с.
17. Жуикова М. В. Трансляція культурної інформації в процесах номінації. Типологія та функції мовних одиниць: наук. журн. // Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки. Луцьк, 2014. № 1. С. 95–105.
18. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М. : Интрада. 1998. 255 с.
19. Ільницький М. Ранній український модернізм: польська рецепція. Режим доступу: <https://litmisto.org.ua/?p=19410>
20. Ісаєнко С. В. Типологічна подібність соціально-психологічних мотивів поведінки головних героїв романів Дж. Фаулза “Колекціонер” та П. Зюскінда “Парфумер” // Питання літературознавства. 2002. Вип. 8. С. 34-42. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl_2002_8_7
21. Кам’янець А.Б., Некряч Т.Є. Інтертекстуальна іронія і переклад : монографія. Київ, 2010. 176 с.

22. Киреева Н. В. Постмодернизм в зарубежной литературе: учеб. комплекс для студентов-филологов. М. : Флинта: Наука, 2004. 216 с.

23. Ковбасенко Ю. Література постмодернізму: штрихи до портрету // Acta Neophilologica, 2009. С. 45– 67.

24. Козюра О. Проблематика і поетика сюжету роману Джона Фаулза “Колекціонер” // Літературознавство. Фольклористика. Культурологія. 2012. Вип. 11-12. С. 161-170. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lfk_2012_11-12_19.

25. Колесник Н. С. Термінологічні суперечки в царині літературної ономастики і фольклорна ономастика. Науковий вісник Ужгородського університету. 2011. Вип. 24. С. 122–127.

26. Короткова Л. В. Іронія як форма парадоксального в англомовному художньому дискурсі // Сучасні філологічні дослідження та навчання іноземної мови в контексті міжкультурної комунікації: зб. наук. праць. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2014. С. 346–355.

27. Кравченко Е. О. Поетика зв'язків і відношень імені – тексту – поетонімосфери . К., 2017. 568 с.

28. Левицька О. Полісемантика закритого простору дому в романі Джона Фаулза “Колекціонер” // Сучасні літературознавчі студії. 2016. Вип. 13. С. 321-330. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Sls_2016_13_32

29. Левицька О. С. Історія видання одного бестселера: співпраця автора, літературного агента і видавця (на матеріалі роману Джона Фаулза «Колекціонер») // Поліграфія і видавнича справа. 2014. № 4. С. 78-93. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pivs_2014_4_15

30. Литвин Л. В. Ономастична система художньої прози (на матеріалі французької прози). К., 2006. 242 с.

31. Мельник М. Р. Ономастика творів Ліни Костенко: автореф. дис. ... канд. філ.

32. Мельникова К.С. Поетика постмодернізму в романі Джона Фаулза «Жінка французького лейтенанта» // Наукові читання: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ: університет ім.В.І. Вернадського, 2021. С. 181-183

33. Мельникова К. С. Особливості хронотопу в художній літературі постмодернізму на прикладі романів Джона Фаулза “Жінка французького лейтенанта” та “Волхв” // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія. 2020. Вип. 46(3). С. 91-93. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu_filol_2020_46\(3\)_23](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu_filol_2020_46(3)_23)

34. Остапенко Л. М. Біблійний вимір роману Джона Фаулза “Колекціонер” // Література та культура Полісся. Серія : Філологічні науки. 2023. Вип. 109. С. 198-208.

35. Павличко С. Інтелектуальна проза Джона Фаулза // Всесвіт. 1989. №5 С. 117-120.

36. Петрова Л. П. Власне ім'я як засіб інтелектуалізації поетичного мовлення (на матеріалі поезій Ліни Костенко): дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01. Харків, 2003. 210 с.

37. Селіванова О. О. Методи дослідження тексту в сучасній лінгвістиці. URL: <http://refs.in.ua/metodi-doslidjennya-tekstu-v-suchasnijlngvistici.html>

38. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. Полтава, 2006. 718 с.

39. Семків Р. Іронічна структура: типи іронії в художній літературі. Київ : КМ Академія, 2004. 135 с.

40. Тереховська О. В. Конфлікт обивателів і творців у романі Дж. Фаулза “Колекціонер”: проблемно-тематичний аналіз // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Літературознавство. 2021. Вип. 1. С. 146-158. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzl_2021_1_10

41. Торчинський М. М. Словник української ономастичної термінології (засади, структура, коментарі). Українське мовознавство : міжвідом. наук. зб. Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. 2008. Вип. 38. С. 243–247.

42. Хассан И. Культура постмодернизма. М., 1997.

43. Шулінова Л. В. Власні назви в художньому мовленні: ідіостилістичний аспект. Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика. Вип. 5. 2002. С. 98–103.

44. Bagchee S. “The Collector”: The Paradoxical Imagination of John Fowles. *Journal of Modern Literature*. 1980. Vol. 8. No. 2. P. 219–234. URL: www.jstor.org/stable/3831229.

45. Beatty Patricia V. John Fowles’s Clegg: Captive Landlord of Eden. *Ariel*. 1982. Vol. 13. No. 3. P. 73–81.

46. Cavallaro D. *The Gothic Vision. Three Centuries of Horror, Terror and Fear*. London; New York, 2002. 230 p.

47. *Conversations with John Fowles*. I Ed. by Dianne L. Vipond. University Press of Mississippi, 1999. 243 p.

48. Cooper Pamela. *The Fictions of John Fowles: Power, Creativity, Femininity*. Canada: University of Ottawa Press. 1991. 232 p. URL: <https://book4you.org/book/2483240/6500d1>

49. *Critical Concept in Literary and Cultural Studies. Gothic* / ed. by Fred Botting and Dale Townshand. Vol. 1. London; New York, 2004. 230 p.

50. Dianne L. Vipond. *Conversations With John Fowles*. Univ. Press of Mississippi, 1999. 243 p.

51. Jódar A. R. “A Stranger in a Strange Land”: An Existentialist Reading of Fredrick Clegg in “The Collector” by John Fowles. *Atlantis*. 2006. Vol. 28. No. 1. P. 45–55. URL: www.jstor.org/stable/41055228 (last accessed: 09.10.2024).

52. McDaniel E. Games and Godgames in “The Magus” and “The French Lieutenant Woman”. *Modern Fiction Studies*. West Lafayette. 1985. No 1. P. 31–42.

53. Romero Andrés. „A Stranger in a Strange Land”: an Existentialist Reading of Fredrick Clegg in „The Collector” by John Fowles. Atlantis. Vol. 28. No 1, 2006. P. 45–55. URL: www.jstor.org/stable/41055228.

54. Salami M. John Fowles’s Fiction and the Poetics of Postmodernism. Plainsboro: Associated University Presse, 1992. 302 p. URL: https://books.google.com.ua/books/about/John_Fowles_s_Fiction_and_the_Poetics_of.html?id=EquizXeXb3kC&redir_esc=y (last accessed: 27.09.2024).

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

55. Fowles J. The Collector: A Novel. London: Jonathan Cape, 1963. 283 p.

56. Fowles J. The Magus: A Novel. New York: Little, Brown and Company, 1977. 656 p.

57. Фаулз Дж. Колекціонер / пер. з англ. Ганни Яновської. Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2015. 304 с.