

**Міністерство освіти і науки України
Сумський державний педагогічний університет
імені А.С. Макаренка**

ІРИНА ГАВРИЛЮК

**СТРУКТУРА І СЕМАНТИКА
ПОЕТОНІМНИХ ОПОЗИЦІЙ
У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ**

Монографія

Суми – 2018

УДК 81'373.2:81'1
Г12

Рекомендовано вченою радою
Сумського державного педагогічного університету
імені А.С. Макаренка
(протокол № 4 від 26.11.2018 р.)

Рецензенти:

Лукаш Г.П. – доктор філологічних наук, професор кафедри інформаційних систем управління Донецького національного університету імені Василя Стуса

Карпенко О.Ю. – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри граматики англійської мови Одеського національного університету імені І.І. Мечникова

Школяренко В.І. – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри германської філології СумДПУ імені А.С. Макаренка

Гаврилюк І. С.

Г12 Структура і семантика поетонімних опозицій у художньому тексті : монографія / І. С. Гаврилюк. – Суми : Видавництво СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2018. – 210 с.

ISBN 978-966-698-267-7

Монографію присвячено розробці теоретико-методологічних підходів до проблем аналізу поетонімних опозицій як типу зв'язку між компонентами поетонімосфери. Розглянуто лінгвостилістичні засоби утворення поетонімних опозицій, розкрито структурні та семантичні засоби утворення цього типу зв'язку, визначено структурний і семантичні параметри типологізації поетонімних опозицій у художньому тексті, простежені чинники та механізми окремих аспектів функціонування системи поетонімних опозицій.

Для фахівців та наукових працівників, викладачів, аспірантів, студентів філологічних спеціальностей.

ISBN 978-966-698-267-7

УДК 81'373.2:81'1

© Гаврилюк І.С., 2018

© Вид-во СумДПУ імені А.С. Макаренка, 2018

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	5
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПОЕТОНІМНОЇ ОПОЗИЦІЇ	7
1.1. ТЕОРЕТИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ ОПОЗИЦІЇ В ІСТОРИЧНОМУ КОНТЕКСТІ	7
1.1.1. Опозитивна структура міфологічного мислення.....	7
1.1.2. Опозиція крізь призму еволюції художньої свідомості.....	12
1.2. Тлумачення поняття опозиції в лінгвістиці	16
1.3. Опозиція в поетонімологічних студіях.....	22
1.3.1. Поетонімна опозиція в терміносистемі поетонімології.....	22
1.3.2. Поетонімогенез і контекстуальна зумовленість значення поетоніма.....	26
1.3.3. Імплицитне / експліцитне в поетонімній опозиції.....	28
1.3.4. Принципи типологізації поетонімних опозицій.....	29
Висновки до розділу 1	31
РОЗДІЛ 2 МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ВИВЧЕННЯ ПОЕТОНІМНОЇ ОПОЗИЦІЇ В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ.....	34
2.1. Комплексна методика дослідження поетонімних опозицій	34
2.2. Алгоритм аналізу поетонімних опозицій	36
2.3. Методика визначення параметрів типологізації поетонімних опозицій.....	44
Висновки до розділу 2	46
РОЗДІЛ 3 ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ЗАСОБИ УТВОРЕННЯ ПОЕТОНІМНИХ ОПОЗИЦІЙ.....	48
3.1. Фонетико-морфологічні засоби	48
3.2. Синтаксичні засоби.....	63
3.3. Семантичні засоби	68
Висновки до розділу 3	88
РОЗДІЛ 4 СТРУКТУРНИЙ І СЕМАНТИЧНІ ПАРАМЕТРИ ТИПОЛОГІЗАЦІЇ ПОЕТОНІМНИХ ОПОЗИЦІЙ У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ	90
4.1. Типи поетонімних опозицій за структурним параметром.....	90
4.1.1. Однокомпонентні поетонімні опозиції.....	90
4.1.2. Бінарні поетонімні опозиції.....	100
4.1.3. Градуальні опозиції	104
4.1.4. Кореферентні номінації як поетонімна опозиція.....	110
4.1.5. Полікомпонентні опозиції підструктур поетонімосфери ...	126
4.2. Контекстуальна зумовленість як основа типологізації поетонімних опозицій.....	138
4.2.1. Прецедентні опозиції.....	138
4.2.2. Контекстуальні опозиції.....	146

4.3 Експліцитність / імпліцитність як параметр типологізації поетонімних опозицій	151
4.3.1. Експліцитні поетонімні опозиції	151
4.3.2. Імпліцитні поетонімні опозиції	152
4.4. Роль характеру референта в типологізації поетонімних опозицій	160
4.4.1. Зоопоетонімні опозиції.	160
4.4.2. Топопоетонімні опозиції	164
4.4.3. Міфопоетонімні й біблійонімні опозиції.....	166
4.4.4. Гемеронімні й ергонімні поетонімні опозиції.....	169
Висновки до розділу 4	171
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	174
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	177
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ	196
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ	203

ПЕРЕДМОВА

Ономастичні дослідження останніх десятиліть позначені спробами досягнути природу системи власних назв у художньому тексті, яку в термінології Донецької ономастичної школи прийнято називати *поетонімосферою*. Наше дослідження продовжує традиції цієї школи, закладені В.М. Калінкіним [40-46], Г.П. Лукаш [67-76; 198], Є.С. Отіним [91-93; 202], і продовжені їхніми учнями: М.В. Буєвською [11], Е.О. Кравченко [55, 56], О.В. Мініною [83], Н.В. Мудровою [86], Н.В. Усовою [107], Т.В. Чуб [111], М.В. Яковенко [113] та ін¹. Отож, пропонована монографія є логічним продовженням цих традицій.

Водночас якщо праці, присвячені поетонімосфері (серед яких два солідних монографічних дослідження М.В. Буєвської [11] та Е.О. Кравченко [55]) націлені на комплексне бачення проблем системи власних назв у художньому тексті, то ця монографія спрямована на більш детальне опрацювання окремих аспектів функціонування цієї системи, а саме *поетонімної опозиції*, яку ми розглядаємо як *комплекс поетонімів – власних назв художнього тексту, поєднаних смисловим зв'язком, який виникає на основі відношень між позначуваними цими іменами віртуальними референтами – об'єктами і суб'єктами художньої дійсності*. Згадані відношення переважно мають характер протиставлення, хоча в окремих випадках, зокрема в градуальній опозиції, є зв'язками зіставлення.

Наше дослідження є спробою поєднати *лінгвістичні теорії*, зокрема вчення структуралістів, з *теорією художнього тексту*². Вивчення поетонімів – власних назв художнього тексту – тісно переплетене з дослідженням *конотонімів та процесів трансонімізації*

¹ Подібні дослідження власної назви у художньому тексті здійснювалися і продовжують здійснюватися представниками інших вітчизняних шкіл ономастики, зокрема Л.О. Белеєм [4], Е.В. Боевою [8], Л.Д. Бурковською [12], Л.І. Дукою [38], Ю.О. Карпенко [48-50], Н.І. Крупеньовою [57], Л.В. Кучерявою [60], В.В. Мержвинським [80], Т.М. Можаровою [84], Т.С. Олійник [90], С.М. Співак [102], І.В. Хлистун [109], як і зарубіжними лінгвістами J. Algeo [117], Y. Bertills [121], M.P. Gillespie [135], W. Langendonck [147], C. Nord [156], H. Shira [169], K. Wamitila [180].

² Нами враховано здобутки вітчизняних англівістів, які займаються проблемами художнього тексту з лінгвопоетологічних та когнітивно-поетологічних позицій: Л.І. Белехової [5], О.П. Воробйової [14; 179], О.С. Маріної [78].

(Л.П. Дядечко [39], О.Ю. Карпенко [47], Г.П. Лукаш [74-76; 198], Є.С. Отін [91-93] та ін.), що також відображено в монографії.

Пропонована монографія зосереджена головним чином на різних типах поетонімних опозицій, задля чого нами виокремлено декілька параметрів типологізації цього типу зв'язку між власними назвами у художньому тексті. Ми акцентуємо увагу на структурних і семантичних особливостях опозитивного зв'язку, наголошуючи на єдності структури й семантики, форми й змісту. Не менше уваги приділено лінгвостилістичним засобам, завдяки яким поетонімна опозиція реалізується у художньому тексті. Ми постулюємо, що поетонімна опозиція виникає насамперед на семантичному ґрунті, який, однак, підкріплюється засобами фоно-морфології та синтаксису.

Поетонімна опозиція як системотвірний чинник поетонімосфери забезпечує її оформлення як цілісної системи. Розуміння сутності поетонімної опозиції, як і інших поетонімних зв'язків, сприяє науково-коректній інтерпретації художнього тексту та поліпшує ефективність лінгвокультурологічного вивчення художніх творів.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПОЕТОНІМНОЇ ОПОЗИЦІЇ

Розділ присвячено теоретичним основам дослідження, зокрема, йдеться про місце опозиції в міфологічній свідомості та її еволюцію в художній свідомості. З'ясовано типи опозицій в загальнолінгвістичних студіях у цілому та в поетонімологічних зокрема: на підставі загальнолінгвістичних знань про опозицію та про власну назву в художньому тексті здійснено схематичну типологію поетонімних опозицій.

1.1. Теоретичне осмислення опозиції в історичному контексті

Дослідження поетонімної опозиції було б неможливим без з'ясування коренів власне опозиції, аналізу міфологічного ґрунту, на якому зростала художня творчість. У цьому підрозділі аналізується еволюція опозиції крізь призму художнього бачення, а також розглядаються особливості опозиції в міфологічній свідомості.

1.1.1. Опозитивна структура міфологічного мислення.

Бачення світу з погляду опозицій-протилежностей притаманне людству, починаючи з етапу міфологічної свідомості. Міфи – явище універсальне, тож опозиції типу *хаос – космос, життя – смерть, свій – чужий, день – ніч, красиве – потворне* також є універсальними і в тому чи іншому вигляді повторюються в різних народів світу [62, с. 145, 147-148, 160; 79, с. 52; 115, с. 368, 371].

Не варто применшувати важливість бачення світу людиною з погляду опозицій, оскільки первісне структурування зовнішнього світу за допомогою опозицій визначило устрій людського мислення на століття вперед і з особливою силою позначилося на європейській культурній традиції, про що, зокрема, йдеться у праці М.С. Уварова [106], присвяченій еволюції ідеї антиномізму в історії європейської філософії й культури. Звідси – необхідність звернутися до першоджерел, здійснити огляд особливостей опозицій у міфологічній свідомості, перш ніж аналізувати їх крізь призму художньої свідомості.

Проблема опозицій у міфології була відображена в дослідженнях К. Леві-Строса, який у праці "Структурна антропологія" розглядав проблеми структури й опозиції. Дослідник довів, що опозиція не завжди може бути універсальною; вивчаючи проблеми сімейних стосунків у різних народів, він показав, що іноді опозиція може бути зумовленою етнічно. Аналізуючи міфи народів світу, К. Леві-Строс дійшов висновку, що міф зазвичай оперує протиставленнями і прямує до їх поступового зняття – *медіації* [62, с. 235]. Для здійснення медіації необхідно замінити два члени опозиції, перехід між якими видається неможливим, двома іншими еквівалентними членами, які допускають наявність третього, перехідного. Після цього один з крайніх членів та медіатор можуть бути замінені новою тріадою. Таким чином можна вводити медіаторів першого, другого, третього і т. д. ступеня, оскільки з допомогою опозицій і кореляцій з кожного члена можна породити наступний. Проілюструємо це прикладом К. Леві-Строса [62, с. 201]:

Таблиця 1.1

Медіація опозицій		
Вихідна пара членів	Перша тріада	Друга тріада
Життя	Землеробство	Травоїдні Ті, що поїдають стерво
	Полювання	М'ясоїдні
Смерть	Війна	

Подібна послідовність операцій зі зняття опозиції простежується в міфах багатьох народів світу.

Ідеєю, співзвучною до бачення К. Леві-Стросом опозиції, яка прямує до нейтралізації, є ідея *дипластії* в поглядах Б.Ф. Поршнева. Попри те, що його дослідження передусім спрямоване на вивчення палеопсихології, воно має сенс для розуміння знакових систем. *Дипластія*, за Б.Ф. Поршнєвим, – притаманна людському мисленню

здатність оперувати бінарними (тобто подвійними) структурами. Дипластія побудована на бінарності, як і бінарна опозиція, проте замість поділу вона передбачає єдність. Іншими словами, дипластія – це абсурд, об'єднання протилежних або суперечливих предметів, слів, образів тощо. Способи вирішення дипластії Б.Ф. Поршнев вбачає у заміні "бінарної структури" (дипластії) "бінарною опозицією", здвоєності – роздвоєністю [96, с. 620]. Саме "розчленування" дипластії на бінарну опозицію є причиною появи тринарних структур типу *чоловік – гермафродит – жінка*, таким чином, потрійність за Б.Ф. Поршневим навіть давніша за бінарність. Іншими способами вирішення дипластії є протиставлення "це" і "все інше" та утворення контрасту і несумісності через заперечення "не", "без", "а" тощо [там само, с. 621]. Розуміння сутності медіації опозицій та усунення дипластій через трипластії є необхідним у нашому дослідженні для трактування градуальних (східчастих) опозицій, середній член яких є проміжним між крайніми.

Звернення до міфопоетичної свідомості людства в контексті вивчення поетонімної опозиції є необхідним етапом, оскільки саме міфи народів світу (а з ними й *міфоніми* – власні назви будь-яких вигаданих об'єктів онімного простору [213, с. 122]) є плідним матеріалом для творчості давніх і сучасних авторів [49, с. 93]. Розглядаючи міфи народів світу, ми виявляємо опозиції, які можна назвати *міфонімними*, бо їх утворюють імена тих чи інших божеств.

Зважаючи на те, що *міфемна* опозиція є співзвучною до *міфонімної*, було б доцільним продемонструвати їх відмінності. К. Леві-Строс тлумачить міфему як коротку фразу, що містить пучок відношень [62, с. 220]. Іншими словами, це максимально лаконічний виклад певної частини міфу. У міфемах синтагма членується на опозиції, індивідуальне узагальнюється в парадигму, формуються дискретний і континуальний змісти міфу [98, с. 8]. Ланцюжок міфем забезпечує послідовну зміну однієї опозиції іншою, менш різкою, а також введення образів-медіаторів, які знімають опозицію [104, с. 56]. Міфемна опозиція ігнорує ім'я (наприклад: *"герой убиває дракона"*,

"добро перемагає зло"), тоді як міфонімна зосереджена головним чином на імені. Наведемо кілька прикладів міфонімних опозицій зі світової міфології.

Так, згідно з "Поемою про створення світу", автором якої є народ, що населяв Месопотамію, початок світу заклали дві сутності, що були разом первозданими стихіями і животворящими силами: *Апсу* (Абзу) – прісна вода (чоловіче начало) і *Тіамат* – море (жіноче начало) [139]. Так само в міфології Межиріччя контрастують *чоловіче* й *жіноче* у подружжя богів *Енліль* (*пан Вітер*) і *Нінліль* (похідне від *Енліль*, *пані Вітер*) [245, с. 36].

Розглянувши сприйняття єгиптянами ликів Сонця, можемо говорити про полікомпонентну опозицію з різними ступенями вияву ознаки. Так, на сході Сонце репрезентує дитина, опівдні це – бог Ра із сонячним диском над головою, а на заході – старець, що спирається на палицю. Слід зауважити, що домінування сонцепоклоніння у віруваннях давніх єгиптян чітко простежується у тому, що у якийсь момент становлення їх пантеону богів ледь не всі вони стали богами сонця, і так єгипетська теологія прийшла до своєрідного штучного монотеїзму. Зокрема, досліджуючи тих же богів сонця, знаходимо іншу полікомпонентну опозицію: "Сонце, що зароджується сьогодні на сході, те ж саме, що світило учора, але разом з тим воно уже нове; *Ра* – водночас і батько і син. Ранкове сонце носило назву *Хепера* (бог, що існував лише в теології і зображався у вигляді жука); полуденне сонце називалося *Ра*, вечірнє – *Тум*, померле, заховане за горизонтом – *Осіріс*" [16, с. 77].

Заслугує на увагу той факт, що імена давньогрецького бога Зевса утворювали опозицію. У баченні І.П. Довбнею еволюції бінарної структури простору небо як "*верх*" у первісній свідомості індоєвропейців диференційовано протиставляється землі як "*низові*", звідки в давньогрецькій мові відомі протиставлені образи Зевса Небесного (*Zeus Ouranios*) і Зевса Підземного (*Zeus Katakthonios*) [37, с. 11].

Своєрідне бачення бінарних опозицій у міфологічній, зокрема античній, свідомості пропонує О.М. Фрейденберг. На її погляд,

міфологічно світ виглядав роздвоєним на тотожних двійників, з яких один був наділений "властивістю", а інший – ні. Такі образи використовувалися для вираження основних і найзагальніших уявлень людини про життя і смерть. Образ, наділений "властивістю" втілював життя, тоді як інший був лише зовнішньою подобою властивості, тобто позначав смерть. Це були два тотожних і однаково протилежних начала, які, однак, пережили поняттєве переосмислення, в ході якої відбулося розмежування суб'єкта й об'єкта, активного і пасивного, речей і їх властивостей, часу і простору, результату і причини. Як зазначає О.М. Фрейденберг, "як тільки "я" відділилося від "не-я", двійники розійшлися" [108, с. 236]. Проте грецькому міфологічному мисленню було властиво бачити опозицію справжнього та того, що здається. При цьому *те, що здається*, було повною копією *справжнього*. Звідси, на думку дослідниці, і вся грецька філософія, зокрема Платон, який бачив мистецтво як образ образу чи наслідування наслідування [там само, с. 239]. Однак, як наголошує дослідниця, античне світобачення, яке протиставляло світ реальних речей і їх примар, не було унікальним: зокрема, у світогляді древніх індійців існував світ Сансари, населений ілюзіями, міражами, злом, який протиставлявся світу істини й добра [там само, с. 237]. Таке бачення світу, поділеного на тотожних двійників, один з яких наділений властивістю, а інший – ні, наштовхує на паралель з ідеєю маркованості у лінгвістиці.

Зауважимо, що, аналізуючи "Бенкет" Платона, О.М. Фрейденберг, крім спектру бінарних опозицій, виокремлює і тринарну структуру, яка, ймовірно, і є тією медіацією опозицій, про яку йшлося у праці К. Леві-Строса. Зокрема, у фіналі "Бенкету" врешті-решт залишаються три персонажі: Агафон – трагик, Аристофан – комік і Сократ – філософ, що об'єднує ці дві протилежності [там само, с. 300].

У дослідженнях універсальних міфопоетичних схем В.М. Топоров звертає увагу на **амбівалентність** членів бінарних опозицій у кризовій ситуації, коли організованому космічному началу загрожує перетворення на деструктивний, непередбачуваний хаотичний стан [105, с. 194]. Ідеться, зокрема, про архаїчні тексти космологічного

змісту, у яких відповідь на основне питання буття отримується шляхом поєдинку двох антагоністичних сил. У такому разі інтерпретація кожного з членів бінарної опозиції буде залежати від тієї точки зору, яка сприймається як остаточна. У пропонованій монографії не йдеться про амбівалентність членів бінарних опозицій, а про амбівалентність окремого імені, зумовлену контекстом, так само як інтерпретація кожного з членів бінарної опозиції, за В.М.Топоровим [105], зумовлюється контекстом (фактом перемоги чи поразки).

Опозиції в міфопоетичній свідомості згодом проявляються в художній, оскільки вони ведуть до етичних оцінок, які виявляємо на рівні тропів, образів, мотивів не лише у міфах, а й у художніх текстах, які не можуть існувати відірвано від традиції.

1.1.2. Опозиція крізь призму еволюції художньої свідомості.

Необхідність з'ясувати типологічні особливості поетонімної опозиції в історичному контексті вимагає виявлення місця опозиції як такої у різних літературно-художніх напрямках. Відсутність комплексних досліджень, які стосувалися б саме опозиції в контексті еволюції художньої свідомості або хоча б опозиції у конкретних літературно-художніх напрямках, підштовхує нас робити висновки щодо особливостей опозиції, виходячи з загальних характеристик художніх текстів цих напрямів.

Міфопоетична художня свідомість, за С.С.Аверинцевим, є проміжним етапом: з одного боку, це уже художня свідомість, з іншого – вона архаїчна щодо літератури і ще не повністю відділена від фольклору [1, с. 6]. Якщо говорити про Європу, то міфопоетична художня свідомість розвивалася в епоху Античності, універсальною формою думки для якої були аналогія, порівняння та антитеза [там само, с. 13], або ж, в інтерпретації Л.І.Белєхової, цей період був позначений розвитком аналогового й асоціативного мислення та становленням ірраціональної художньої свідомості й парадоксального мислення [5, с. 160]. *Антитеза*, як і *парадокс*, базуються на протиставленні. Перша передбачає лексичну антонімію за

синтаксичного паралелізму [207, с. 32], тоді як другий є наслідком суперечності, коренем якої є бінарна опозиція [78, с. 114].

Традиціоналістська художня свідомість характеризується тим, що опозиція не втрачає своїх позицій у художніх текстах. Зокрема, О.Б. Куделін з посиланнями на М.Л. Гаспарова [31] зараховує опозицію до одного з прийомів ампліфікації в латинському середньовіччі. При цьому опозиція функціонує у вигляді "повторення того самого через антитезу" [58, с. 227]. П.О. Гринцер у дослідженні поетики того самого періоду тлумачить опозицію як один із засобів ампліфікації, що проявляється у ствердженні після заперечення або ж запереченні після ствердження [36, с. 189]. Аналізуючи окремі тексти латиномовної поезії і тексти творів трубадурів і труверів, П.О. Гринцер виявляє в них широке використання антитез. Ми пов'язуємо цю антитетичність ще й із жанровими особливостями окремих текстів епохи Середньовіччя. Зокрема, тенсони трубадурів репрезентують діалог двох поетів на певну тему дискусійного характеру [196, с. 560]. Прикладом такого діалогу-дискусії є розмова Маркабрюна з Уго Католю:

*Amics Marchabrun, car digam
Un vers d'Amor, que per cor am
Q'a l'hora qe nos partiram
En sia loing lo chanz auziz.*

*Ugo Catola, er fazam,
Mas de faus' amistat me clam,
Q'anc pos la serps baisset lo ram
No foron tant enganairiz [Marchabrun].*

У цій тенсоні контрастується протилежне ставлення до кохання Католи та Маркабрюна: Катола постає романтичним, закоханим лицарем, а Маркабрюн репрезентує суворого, невразливого до почуттів чоловіка. Діалогічна композиція твору сприяє розкриттю цієї опозиції.

У межах традиціоналістської художньої свідомості розвитку набули, зокрема, бароко і класицизм – два напрями настільки ж відмінні, наскільки й подібні. З погляду наявності опозицій, для обох

з них була характерна антитетичність [5, с. 161; 196, с. 251; 197, с. 78]. Ці два літературних напрями зрівноважували одне одного аж до XVIII століття, коли цей баланс було порушено, і в літературі з'явилися індивідуалістичні тенденції [1, с. 32].

Індивідуально-творча художня свідомість охоплює часовий відрізок від XVIII століття до нашого часу. Початок цього часового відрізка ознаменовується розвитком романтизму, який зберігає любов до антитез, запозичену в класицизму [там само, с. 35]. Водночас романтичний герой – це типовий бунтар, вигнанець, дивак, художник, що протистоїть світу й суспільству [там само, с. 36], тому система опозитивних зв'язків між персонажами в романтичному тексті є досить насиченою, зокрема, між центральним персонажем і іншими героями. Звернення романтизму до фольклору [197, с. 600] обумовлює використання тричленних градуальних опозицій, властивих народній творчості.

Аналогічно до опозиції класицизму і бароко у період традиціоналістської художньої свідомості в епоху індивідуально-творчої художньої свідомості виникає опозиція романтизму і реалізму. Реалізм, який був "дітищем" романтизму, попри всю свою відмінність від нього, успадкував окремі елементи свого попередника, які проявлялися в тих чи тих його різновидах. Реалізму властивий гострий конфлікт як сюжетно-композиційний спосіб формування художньої правди [197, с. 574], прагнення відтворити світ як непросту єдність, як *суперечну* цілісність [196, с. 469]. Тобто у сенсі опозицій те, що було "віялом" опозицій у романтизмі (*один – багато*), перетворюється на справжню мережу опозицій у реалізмі.

Врешті-решт на початку XX ст. літературний процес дробиться на безліч шкіл і напрямів, кожен із яких відштовхується від різних традицій. Сукупність цих напрямів називають модернізмом. У модернізмі не можна виділити якусь загальну модель опозиції через надмірну відмінність шкіл, тематики, жанрових особливостей. Бінарні опозиції *чоловіче – жіноче* у феміністичній літературі [177, с. 282], опозиції подібні до опозицій романтизму у неоромантичних текстах,

гостра опозиція людини і жорстокого, дегуманізованого світу в експресіонізмі [196, с. 174], нечіткість опозицій імпресіонізму в чистому вигляді – ось наскільки відмінними є опозиції модернізму. Утім, усі згадані опозиції уже колись існували, вони лише трансформувалися й набули нових рис.

Свого часу, для того щоб охарактеризувати спадкоємність напрямів і їх хвилеподібну зміну, Д.І. Чижевський [110, с. 355] запропонував своєрідну синусоїду літературно-художніх напрямів (рис. 1.1):

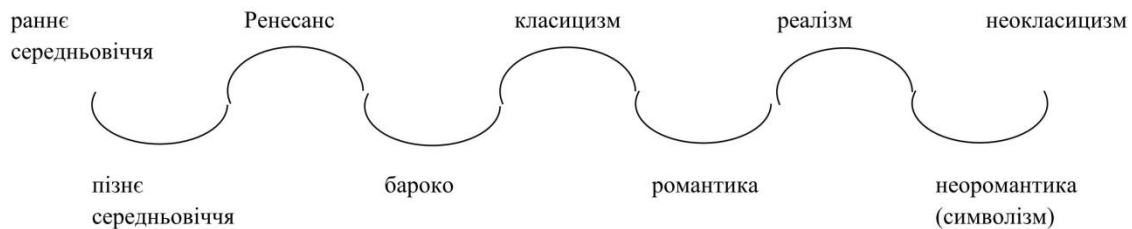


Рис. 1.1. Схема історичного розвитку літературно-художніх стилів
за Д.І. Чижевським

Попри те, що й сам розробник цієї схеми закликав обережно нею користуватися і Г.Ю. Грабович [34] нищівно розкритикував такі погляди Д.І. Чижевського, ця схема циклічного розвитку літератури цінна тим, що певною мірою пояснює появу давно забутих стилістичних прийомів у сучасних літературно-художніх напрямках. Те саме можна сказати й про опозицію: подібні типи опозицій є властивими різним напрямам, часто суттєво віддаленим у часі.

Нарешті слід згадати напрям постмодернізму, який відштовхується від модернізму і своїм ґрунтом має постструктуралізм і деконструкцію як філософський метод [204, с. 220]. Одним із головних лідерів постмодернізму є Ж. Дерріда, який критикував платоністичні погляди на світ, котрі визначала ідея того, що буття структуризується опозиціями та їх ієрархічністю (один із членів опозиції важливіший

за інший) [148]. У рамках деконструкції опозицій Ж. Дерріда "перевернув", наприклад, традиційні ієрархічні зв'язки в опозиції *сутність – явище*. Деконструкція, відмова від істини [204, с. 222], відображення віртуальної реальності, розмитість ідентичності персонажів [132, с. 70] – усе це призвело до руйнування опозицій у традиційному вигляді в текстах постмодернізму. По суті, опозитивний зв'язок у постмодерному тексті присутній, однак внаслідок відмови від істини і деконструкції опозицій, за Ж. Деррідою, ієрархії немає. Тому навіть опозицією *добро – зло* можна маніпулювати, а постмодерний персонаж настільки багатоликий, що суперечить самому собі.

Еволюція опозиції в історичному контексті суголосна еволюції особливостей літературно-художніх напрямів. При цьому не можна сказати, що опозиція прив'язана до якогось конкретного аспекту художнього тексту: вона пов'язана і з домінантними стилістичними фігурами, властивими текстам певного напрямку, і з особливостями конфлікту, і з типом персонажа, і з ключовими мотивами тексту, і з філософським підґрунтям літературно-художнього напрямку.

1.2. Тлумачення поняття опозиції в лінгвістиці

Застосування опозиції як інструмента вирішення лінгвістичних задач, імовірно, має таку ж тривалу історію, як і самі лінгвістичні вчення. Так, іще задовго до греків древні індуси оперували поняттями *голосних і приголосних* звуків, *змичних і проточних* (фрикативних), *довгих і коротких* звуків [66, с. 9]. Тобто опозиція застосовувалася, хоч і неусвідомлено, задля аналізу фонетичної системи мови. Утім, прикладів таких міркувань можна навести багато. Проте лише на початку ХХ сторіччя опозиція усвідомлюється як засіб проведення наукових досліджень у межах структуралізму.

У 1929 році члени Празького лінгвістичного гуртка у "Проекті стандартизованої фонологічної термінології" до I з'їзду славістів запропонували термін *Gegensatz* (протиставлення). Згодом більш уживаним став термін "опозиція". Зміст його визначив М.С. Трубецькой

у посмертно виданих "Основах фонології" (1939): "Поняття різниці передбачає поняття протиставлення, або опозиції. Дві речі можуть відрізнятися одна від одної лише настільки, наскільки їх протиставлено одна одній, інакше мовлячи, лише такою мірою, в якій між ними існує відношення протиставлення, або опозиції" [178, с. 30]. У згаданій праці М.С. Трубецького поняття опозиції використовувалося для того, щоб характеризувати фонетичні системи мов. Йому належать кілька класифікацій опозицій, найбільшого поширення серед яких набула класифікація за відношенням між членами опозиції. Зокрема, М.С. Трубецький виділяв привативні, градуальні та еквіполентні опозиції. **Привативна** опозиція, за М.С. Трубецьким, це та, один член якої характеризується наявністю, а інший – відсутністю ознаки, наприклад, *дзвінкий – недзвінкий, назалізований – неназалізований, лабіалізований – нелабіалізований* і т. д. Член опозиції, який характеризується наявністю ознаки, називається *маркованим*, а член опозиції, у якого ознака відсутня, – *немаркованим* [178, с. 67]. Як помічаємо, саме маркованість / немаркованість є підставою виникнення опозиції у лінгвістиці, що цілком відрізняє опозицію лінгвістичну від опозиції у її повсякденному баченні – остання виникає на підставі незгоди, протистояння, конфлікту. Працюючи з художнім текстом і власними назвами в ньому, ми дотримуємося саме лінгвістичного бачення опозиції, попри те що художньому тексту як відображенню дійсності властива наявність конфлікту.

Наступним типом опозиції, за М.С. Трубецьким, є **градуальна** – та, члени якої характеризуються різним ступенем або градацією тієї самої ознаки, наприклад, різні ступені висоти тону. Член опозиції, якому притаманна наявність крайнього (мінімального чи максимального) ступеня певної ознаки, називається *крайнім* чи *зовнішнім*, решта членів є *середніми* [там само, с. 67]. Градуальні опозиції не такі розповсюджені, як привативні. Згідно з міркуваннями М.С. Трубецького, градуальними можуть бути й опозиції, що складаються з двох членів, наприклад, німецькі пари голосних *u – o, ü – ö, i – e* [там само, с. 67].

Однак у запропонованій роботі, присвяченій дослідженню не фонетичної системи, а художнього тексту, ми розглядаємо градуальні опозиції з більше ніж двома членами. Проблемою градуальних опозицій є те, що, досліджуючи їх у лексичній системі мови, не знаходимо чіткої межі між антонімічними семами і градуальними [95, с. 54]. Тому, наприклад, семи *‘юний – дорослий’* є антонімічними, але в опозиції *хлопчик – чоловік – старий* постають градуальними. Так само, як бінарні опозиції тяжіють до медіації, про що переконливо говорять міркування К. Леві-Строса [62, с. 201] та Б.Ф. Поршнєва [96, с. 620], градуальні опозиції, що складаються з двох членів, тяжіють до перетворення на бінарні (привативні). Так, наприклад, Е.О. Кравченко доводить, що імена *Моцарта* і *Сальєрі* у *"маленькій трагедії"* О.С. Пушкіна становлять градуальну опозицію за ступенем обдарованості, однак, вийшовши за межі цього тексту – в інших текстах чи у повсякденній свідомості, – вони починають функціонувати як протилежності [55, с. 38]. Саме тому задля уникнення плутанини між бінарними і градуальними опозиціями останні розглядаємо як ті, що складаються з більше ніж двох компонентів.

І, нарешті, **еквіполентні опозиції**, за визначенням М.С. Трубецького, – це ті, обидва члени яких є логічно рівноправними, тобто не є ні двома ступенями певної ознаки, ні ствердженням чи запереченням ознаки. Такими є, наприклад, німецькі *p-t*, *k-f* тощо [178, с. 67]. Досліджуючи художній текст, ми не вважаємо за доцільне виділяти еквіполентні опозиції, оскільки в такому разі уся система власних назв буде виглядати як абсолютно заплутана система опозицій. Навіть до опозицій типу *чоловіче – жіноче* ми прагнемо підходити обережно, оскільки наявність відмінності не дає права говорити про цей зв'язок як про опозитивний. Спираючись хоча б на філософські погляди Далекого Сходу, розглядаємо цей зв'язок як *інь* та *ян*, що втілює дуалізм природи та всіх речей у даосизмі: протиставлення темного й світлого, чоловічого й жіночого, активного й пасивного, руху й нерухомості. *Інь* і *ян* символізують, скоріше, гармонію, дві частини, які, об'єднуючись, утворюють динамічну систему, в якій ціле більше за

складові частини [158, с. 21]. Пари типу *чоловік – жінка* можемо виділяти як опозиції, адже формально наявна підстава для порівняння (належність до одного виду) та ключова відмінність (стать), однак із заувагою про те, що в загальнокультурному контексті протиставляти їх не прийнято. Утім, визначення такої пари як опозиції ще зумовлюється і контекстом конкретного твору.

Про відмінність між градуальною і привативною опозиціями ідеться і в праці "Основи мови" Р.Й. Якобсона, який характеризує відмінність між опозицією і контрастом. Знову ж таки, ідеться про фонетичну систему мови: термін *опозиція* доречний, наприклад, тоді, коли слухачеві доводиться вирішувати, чи почув він /bitə/ чи /ditə/, тобто альтернативи досить віддалені. Про *контраст* слід говорити тоді, коли одиниці близькі за сенсорним відчуттям, наприклад, коли слухач чує звукову комбінацію /tu/ в різних варіаціях напруги голосу чи придишу тощо [144, с. 4]. В аналізі художнього тексту ми застосовуємо міркування Р.Й. Якобсона для дослідження значення, яке передають члени опозиції. Градуальна поетонімна опозиція зіставна з тим, що Р.Й. Якобсон називає *контрастом*, а решта структурних типів – з *опозицією* в баченні лінгвіста. Окрім того, поняття *контрасту* важливе у визначенні так званих поетонімних опозицій-"двійників", у яких фонетична структура складових компонентів опозиції відрізняється лише двома-трьома звуками.

Якщо говорити про дослідження структури художнього тексту, то воно, безумовно, передбачає аналіз базових логічних зв'язків: субординації, тотожності, перехрещення, несумісності. Тому в аналізі системи власних назв художнього твору варто використовувати логічні трактування, що впливають із зазначених логічних зв'язків: несумісні поняття можуть знаходитися у відношеннях співпідпорядкування (координації), протилежності (контрарності) і суперечності (контрадикторності) [55, с. 35]. Л.О. Новіков виділяє два типи зв'язку, які ми вважаємо необхідними для опису зв'язків протиставлення у системі власних назв художнього твору: контрарну і комплементарну протилежність. Контрарну протилежність утворюють

крайні симетричні члени впорядкованої множини, між якими існує проміжний член [89, с. 144]. Прикладом такого відношення є *білий* – *<сірий>*– *чорний*. Відповідно комплементарну протилежність утворено видовими поняттями, які доповнюють одне одного до родового поняття і не можуть мати проміжного члена: *істина* – *брехня* [55, с. 36]. Проілюструємо ці типи схемою (рис. 1.2):

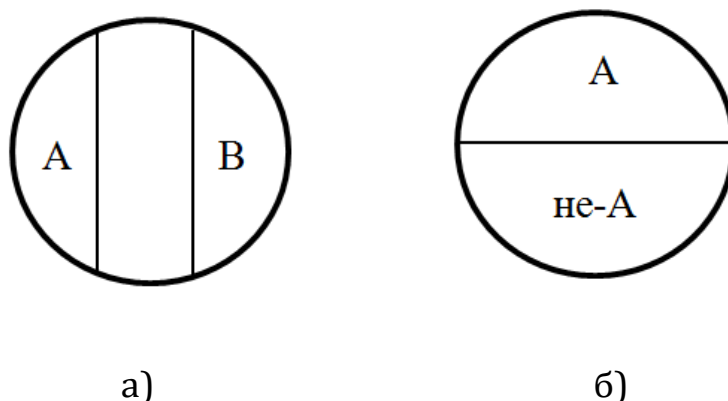


Рис. 1.2. Контрарна (а) і комплементарна (б) протилежність
[89, с. 144-145]

У міркуваннях про систему власних назв художнього твору Е.О. Кравченко пропонує розмежовувати протилежність (сутність істинної антиномії) і протиріччя (контрадикторність). На думку дослідниці, "в іменах може контрастувати фонетико-графічна структура, але протилежні семи в семемі поетоніма є обов'язковою умовою виникнення опозиції. Відношення між поетонімами аналогічні протилежності в логіці й антиномії в лінгвістиці" [55, с. 37]. Таке бачення опозиції ми використовуємо в аналізі лінгвостилістичних засобів реалізації поетонімної опозиції, визначаючи семіологічний параметр провідним, а решту – допоміжними.

У сучасних лінгвістичних пошуках використання опозиції для дослідження художнього тексту є поширеною практикою. Зокрема, це використання семіотичного квадрата А.Ж. Греймаса [35], який побудований на опозиціях, для аналізу художніх текстів, наприклад, S. Işık [143] використовує цей квадрат для аналізу короткого оповідання "The Old Chief Mshalanga" Доріс Лессінг.

Переосмислення типів зв'язку у тексті, яке є відповіддю на міркування Ж. Дерріди щодо деконструкції опозицій, пропонує М. Шафієян [167]. Попри прив'язаність його класифікації до ісламських текстів, вона цілком застосовна до художнього тексту в цілому. М. Шафієян, зокрема, виділяє бінарні пари, власне пари, бінарні опозиції, комплементарні єдності, пари "ні – ні" ("*neither pair*"), метафоричні бінарні опозиції, ієрархії, контраніми, триптихи (трійці) та переплетені бінарні опозиції з чотирьох членів. Попри певну плутанину критеріїв побудови запропонованої класифікації, вона все ж має право на існування. Оскільки ця класифікація частково суголосна нашим міркуванням, розглянемо її дещо детальніше. Під *бінарною парою* дослідник розуміє дві протилежності, що збираються в одне, але не стають одним, наприклад, множинність і єдність, втілені в Богові. Власне *пари* репрезентують два різних об'єкти. У їх виокремленні відіграє роль відмінність, а не опозиція чи паритет: *чоловік і жінка, білий і чорний* (як колір раси) є зразками пар [167, с. 197].

Бінарна опозиція, за М. Шафієяном [там само, с. 197], збігається з комплементарною протилежністю, згаданою вище, тобто існування одного члена бінарної опозиції виключає існування іншого. Водночас *контрасти* або ж, іншими словами, *комплементарні єдності* інтерпретовані досить туманно, принаймні з точки зору наведеної вище термінології Л.О. Новікова та і виходячи з термінів самого М. Шафієяна. Як приклад комплементарної єдності останній наводить *день і ніч*, а цю єдність цілком можна розглядати як бінарну пару або ж як власне пару, ґрунтуючись на його логіці.

Не заглиблюючись більш детально в інші типи зв'язку, згадаємо іще два. Тип зв'язку, який називаємо *контранімом*, передбачає одне слово із протилежними значеннями [там само, с. 198]. Такі слова притаманні будь-якій мові. У межах цього дослідження ми вважаємо за доцільне говорити про амбівалентний поетонім, значення якого зумовлюється контекстом.

Тип зв'язку, названий *триптихом*, передбачає тринарну структуру, приклад якої дослідник вбачає у християнській Трійці або ж

у трикутнику *Гамлет, Клавдій, Гертруда* із "*Гамлета*" В. Шекспіра у психоаналітичному прочитанні. Запропонований погляд цікавий і має право на існування, попри те що традиційно тринарна структура розглядається як утворена двома протилежностями із елементом-медіатором. Ймовірно, що запропонований М. Шафієяном погляд залучає більш складні інтерпретації та суголосний нашим пошукам у дослідженні системи власних назв художнього твору.

У підсумку можемо зазначити, що опозиція була і залишається важливим інструментом вирішення завдань лінгвістики, однак сьогодні вона стала ще й об'єктом досліджень, особливо в лінгвістиці тексту та лінгвопоетиці. Важко переоцінити значущість опозиції як типу зв'язку в системі власних назв художнього тексту та її роль у підкресленні конфлікту у тексті.

1.3. Опозиція в поетонімологічних студіях

Підрозділ присвячений аналізу наявних знань про поетонім та поетонімну опозицію. З'ясовується місце терміна *поетонімна опозиція* в термінологічному апараті поетонімології, виявляються критерії, за якими здійснюється типологізація поетонімних опозицій. У підрозділі також ідеться про контекст як важливий чинник в утворенні опозицій.

1.3.1. Поетонімна опозиція в терміносистемі поетонімології.

Перш ніж говорити про власне поетонімну опозицію, вважаємо за доцільне розтлумачити окремі терміни, вжиті в монографії, зважаючи на їх відносно вузьке застосування.

Зміст ключового терміна дослідження – *поетонімна опозиція* – виводимо із його складників. Так, загалом термін *опозиція* визначається як "відношення протилежних речей, які не можуть співіснувати без шкоди одне для одного; таке відношення між людьми, їх думками, інтересами, що є протилежними; ефект, спровокований непов'язаними, дуже різними об'єктами чи елементами" [244, с. 1728]. Таке визначення, запропоноване у словнику *Le Petit Robert*, у тих чи

інших варіаціях знаходимо в більшості довідкових видань [187, с. 848; 188, с. 697; 227]. Однак опозиція у повсякденній свідомості відрізняється від опозиції в лінгвістиці, що, як зазначалося, переважно базується на маркованості / немаркованості її членів. Компонент терміна *поетонімна опозиція* – *поетонім* – визначається як "будь-яка назва художнього твору" [213, с. 150]. Це термін Донецької ономастичної школи, який має значну кількість конкурентів, що відображено в працях полемічного характеру вітчизняних ономастів [2; 6; 11, с. 21-31; 40; 45; 47; 53]. Конкурентними термінами *поетоніма* є, зокрема, *літературний* та *літературно-художній онім*. Останній, що застосовується Л.О. Белеєм [4] та Чернівецькою ономастичною школою, є одним із найбільш поширених. Зокрема, *Словник української ономастичної термінології* Д.Г. Бучка та Н.В. Ткачової визначає *поетонім* як іншу назву *літературно-художнього оніма* [213, с. 150]. Утім, ми обрали термін *поетонім* з огляду на його зручність з позиції економії мовних зусиль та простоту утворення від нього прикметника – як у терміні *поетонімна опозиція*.

У визначенні *літературно-художнього оніма*, який є синонімом *поетоніма*, також ідеться про те, що, крім номінативної функції, він виконує характеризуючу, стилістичну, ідеологічну й інші функції [213, с. 113] (див. також [83, с. 82]); "в художніх текстах багато авторів вживають оніми різних класів, у тому числі антропоніми, топоніми, зооніми тощо; вони можуть бути як реальними, так і вигаданими письменником або ж можуть бути комбінованими – реальними та вигаданими одночасно" [213, с. 113]. Говорячи про реальні оніми художнього тексту, який є продуктом авторського вимислу, слід зауважити, що у такому тексті *реальна* онімія може вживатися, однак позначає вона *віртуальних* референтів, байдуже, наскільки подібними вони не були б до референтів реальних (наприклад, історичних осіб). Тому вищенаведені класи власних назв – антропоніми, топоніми, зооніми тощо – у пропонованому дослідженні звучатимуть як *антропоетоніми*, *топопоетоніми*, *зоопоетоніми*, або ж, якщо утворена назва є складною для розуміння, формулюємо ці терміни у вигляді

словосполучень, наприклад: *гемеронімний* (від. гр. *hēméra* 'день, доба' + *онім*) *поетонім* – тобто 'власна назва періодичного видання, вжита в художньому тексті'.

Поетоніми художнього тексту об'єднуються в *поетонімосферу* – систему "впорядкованих елементів, у якій "уживаються" найрізноманітніші пропріальні одиниці" [41, с. 167]. Обов'язковою умовою виникнення будь-якої системи є наявність зв'язків між її елементами, власне, саме тому й виникла потреба в цьому дослідженні, покликаному проаналізувати опозитивний тип зв'язку елементів поетонімосфери.

Окрім того, характерною особливістю поетонімосфери є те, що це "замкнена, раз і назавжди завершена фрагментарна стосовно відтворених у літературно-художньому творі об'єктів художньої картини світу система" [46]. Поетонімосфера підпорядковується законам художнього тексту. Автор так чи інакше обмежений у виборі імен впливом онімного простору мови, необхідністю враховувати взаємовплив оніма й контексту та потребою враховувати "ономастичну компетенцію" потенційного читача [там само]. Поетонімосфера може містити найрізноманітніші найменування – вигадані чи реальні – які сукупно утворюють систему, яка є більше ніж сумою цих елементів, тобто є іще й системою зв'язків.

У художньому тексті, окрім поетонімів, також вживаються *безонімні номінації* – тобто такі, які називають віртуальних референтів без використання власної назви, а за допомогою апелятивів, словосполучень, перифраз чи описовим способом (див. детальніше [77; 88]).

Для позначення парадигми імен персонажа вводимо термін *корєферентна номінація*. Цей термін визначаємо, виходячи із визначень *корєферентності*: "сміслові зв'язки ототожнення різних позначень одного референта в тексті" [207, с. 309]; "відношення між компонентами висловлювання (зазвичай іменними групами), які позначають однаковий позамовний об'єкт або ситуацію, тобто мають спільного референта" [186, с. 243]; "однакове предметне

співвіднесення кількох конотонімів" [75, с. 77]. *Кореферентну номінацію* визначаємо як сукупність усіх найменувань віртуального референта в художньому тексті. Ми вважаємо за доцільне використовувати саме термін *кореферентна номінація*, оскільки *кореферентність* не виключає можливості позначення референта через займенник чи безонімну номінацію, а запропоноване дослідження не має на меті розглядати таке позначення.

І, нарешті, розглядаємо термін *конотонім*, який менше пов'язаний із системою власних назв художнього тексту, що, утім, не зменшує його важливості для дослідження. Конотонім є варіантом оніма, що має додаткові до основного значення, набуті ним у процесі функціонування значення [213, с. 107]. Г.П. Лукаш, посилаючись на Є.С. Отіна [91; 92] виділяє чотири головні характеристики конотоніма: 1) це власна назва з метафоричним або символічним значенням, яка іменує те, що за нейтрального стилю висловлювання позначається загальною назвою; 2) конотоніми є ономастичними універсаліями, характерними для словникового складу більшості мов світу; 3) така власна назва виконує і пряму, і початкову функції – є іменем об'єктів довкілля, продовжує функціонувати в мовленні як пропріальна одиниця і стає експресивно-оцінним заміником власної назви; 4) конотоніми відрізняються від деонімів тим, що містять у своєму значенні конотеми поняттєвого плану – референтні співзначення, які актуалізуються в специфічних, часто нетипових для них уживаннях, що можуть мати узуальний або okazіональний характер [75, с. 69]. Конотоніми можуть бути компонентом поетонімосфери:

*На заре морозной
Под шестой березой,
За углом у церкви,
Ждите, Дон-Жуан!* [Цветаева, с. 223].

Дон Жуан – образ порушника моральних і релігійних норм, шукача чуттєвих насолод, створений за середньовічними іспанськими легендами [198, с. 143]).

З іншого боку конотонімами можуть ставати і самі поетоніми, виходячи за межі художнього тексту. Процес переходу конотоніма в поетонім або ж поетоніма в конотонім називають трансонімізацією (див. [48; 113; 114]). Процес трансонімізації тісно пов'язаний із процесом поетонімогенезу, однак перший є процесом переходу власної назви з одного розряду до іншого, а другий – процесом зміни семантики власної назви у художньому тексті.

1.3.2. Поетонімогенез і контекстуальна зумовленість значення поетоніма. Поетонім, як і будь-яке слово, яке входить у художній текст, характеризується залежністю від контексту.

Контекстуальна залежність поетоніма обґрунтовується, по-перше, тим, що він позначає уявний об'єкт художнього тексту, тому отримує своє значення не просто в контексті інших знаків художнього тексту, а й у контексті, який слід розуміти як найширший принцип; а, по-друге, – можливістю розвивати поетонімом безкінечну кількість значень [41, с. 115].

Постулат про контекстуальність значення поетоніма має своїм підґрунтям міркування про аналогічні явища в мові, зокрема у її лексичній системі. Так, дійсно, усе в мові репрезентує процес, а значення слова є скоріше динамічним, ніж статичним утворенням [17, с. 268]. Немає слова, а є надзвичайно складна ґене́за слова, яку Г. Гійом пропонував позначити терміном *лексигенез* [32, с. 136]. Застосовучи ці твердження до поетонімологічних пошуків, можна говорити про надзвичайно складний розвиток значення власної назви – поетонімогенез [42, с. 39].

Оніми виникають та існують у мові, вони можуть набувати різних конотацій. Коли онім проникає в художній текст, залежно від контексту реалізується та чи інша його конотація. Через макроконтекст зазвичай розкривається значення поетоніма, що називає одного з головних героїв художнього тексту [43, с. 43]. Семантика поетоніма здобувається внаслідок збору інформації про позначуваного ним віртуального референта. Ім'я останнього мислиться в нерозривному зв'язку із текстом, у якому воно вжите,

оскільки поза ним воно позбавлене настільки широкої семантики. Утім, після творчого осмислення пропріальна одиниця може вийти за межі свого тексту, тобто функціонувати в мові як конотонім і навіть повторно увійти в інший художній текст. Фактично власна назва перебуває в стані постійної зміни, трансформації своєї змістової структури. Саме цей процес і називається поетонімогенезом.

Слід зауважити, що контекстуальна зумовленість опозицій – проблема, яку намагалися розв'язати ще в епоху Античності. Так, Геракліт говорив про декілька типів такої контекстуальності: залежно від того, хто оцінює предмети і явища; залежно від обставин; залежно від часу тощо [150, с. 131-134]. Причиною нестійкості згаданих Гераклітом опозицій є контекстуальна зумовленість значення їх компонентів.

Явища поетонімогенезу і контекстуальної зумовленості значень поетоніма дозволяють зробити декілька висновків:

1. Виходячи із можливості поетоніма розвивати безкінечну кількість значень, можемо припустити опозитивність якихось із цих значень. Звідси – амбівалентність поетоніма, тобто виникнення опозиції в межах одного поетоніма, що ми відображаємо в структурній класифікації поетонімних опозицій.

2. Аналогічно до явища поетонімогенезу може відбуватися генеза поетонімних опозицій, тобто опозиція, яка виникла в одному художньому тексті, може існувати поза ним у мовленні як конотонім і потім "відродитися" в іншому художньому тексті. У такому разі отримуємо прецедентну поетонімну опозицію. І хоч усі поетонімні опозиції тією чи іншою мірою залежать від контексту, прецедентні опозиції від нього залежать найменше.

3. Опозиції, члени яких у певному конкретному контексті розвивають нетипові значення або ж зіставляються за невластивими ознаками, називаємо контекстуальними. Ідеться передусім про конотоніми чи відапелятивні найменування, які під впливом контексту виявляють нетипову семантику. Їх залежність від контексту

максимальна. Виходячи з цього, можемо запропонувати типологію поетонімних опозицій за ступенем залежності від контексту, включивши в неї прецедентні та контекстуальні опозиції. Решта опозицій займає проміжне місце, однак у межах цієї типології ми схильні розглядати їх як контекстуальні.

1.3.3. Імпліцитне / експліцитне в поетонімній опозиції.

Проблема імпліцитності чи експліцитності поетонімної опозиції тісно пов'язана з кількома факторами. По-перше, це природа самого імені в художньому тексті. Поетонім за своєю природою наближається до назви твору, яку І.Р. Гальперін порівнював із закрученою пружиною, що розкриває свої можливості в процесі розгортання [30, с. 134]. Дійсно, аналогічно до назви твору ім'я персонажа "розгортає" своє значення в міру того, як розгортається сюжет. А з осмислення назви твору І.Р. Гальперіном впливає, що номінація є експліцитною, але предикація, закладена в назві, – імпліцитна. Однак, попри універсальність цього твердження, існують різні назви і різні поетоніми з відмінним ступенем експліцитності: в одних інформація лежить на поверхні, в інших вона прихована і потребує декодування.

Окрім імпліцитно-експліцитної природи поетоніма, важливу роль відіграє манера викладу. У баченні В.А. Кухаренко експліцитний текст завжди дидактичний [59, с. 180], що, утім, підтверджують наші дослідження поетонімних опозицій. Імпліцитний виклад стриманий в емоціях та оцінці.

Класифікуючи опозиції на імпліцитні та експліцитні, ми спиралися на те, наскільки відкрито значення втілюється в імені. Експліцитні поетонімні опозиції базуються на лексичних антонімах, причому ці антоніми не "закодовані": не приховані алюзіями, не лежать в етимології власних назв. В окремих випадках опозиція проявляється морфологічно – через використання заперечних префіксів. Імпліцитні опозиції – це все, чим не є експліцитні: значення власних назв приховане, тому необхідно аналізувати ім'я і текст, щоб побачити, як імена втілюють характер зв'язків між референтами.

З погляду В.А. Кухаренко, художній виклад не може бути суто експліцитним чи імпліцитним [там само, с. 180]. Те саме стосується поетонімних опозицій, оскільки значення не буває повністю прихованим – інакше неможливо буде декодувати поетонім. Утім, доцільно говорити про домінування в поетонімі, як і в опозиції, експліцитних чи імпліцитних рис, тому вважаємо за доцільне поділяти поетонімні опозиції на експліцитні та імпліцитні.

1.3.4. Принципи типологізації поетонімних опозицій є різними. Як уже зазначалося, за ступенем контекстуальної зумовленості виокремлюємо прецедентні і контекстуально залежні опозиції; за ступенем відкритості значення поетонімів – експліцитні й імпліцитні. Однак ці типології будуть неповними без деяких інших.

По-перше, членами поетонімної опозиції можуть стати будь-які власні назви, а не лише антропоетоніми, яким, звичайно, відведене провідне місце в системах власних назв художнього твору, що зумовлено антропоцентричністю мови [99]. Опозиція може також виникати між топонімами, зоонімами, гемеронімами (назви періодичних видань) тощо, які втілюють у собі певну ідею, абстрактне поняття, протилежні характеристики певного предмета чи явища. Навіть антропоетоніми в поетонімних опозиціях не обов'язково зіставляють конкретні віртуальні референти, а використовуються ще і для вираження абстрактних ідей.

По-друге, поетонімні опозиції можуть мати різну структурну будову. На перший погляд, існування опозиції зумовлене наявністю двох членів, що зіставляються, тобто ідеться про звичайну бінарну опозицію, яка у переважній більшості випадків і є основою для утворення інших структурних типів опозицій. Однак, спираючись на залежність поетоніма від контексту, можемо стверджувати існування однокомпонентної опозиції, яка є власною назвою художнього тексту, що набуває протилежних значень у ході розгортання сюжету твору. Цей структурний тип поетонімної опозиції базується на бінарній, однак для поетонімосфери художнього тексту це абсолютно

відмінне явище. Зазвичай однокомпонентні опозиції виникають навколо імені головного героя художнього твору, оскільки саме його і перипетії його життя автор змальовує з особливою увагою.

На бінарній опозиції побудовані й складніші опозиції, які ми кваліфікуємо як полікомпонентні. Це, скоріше, системи відношень протиставлення у поетонімосфері. Ми приділяємо їм окрему увагу, керуючись кількома мотивами. По-перше, полікомпонентні системи опозицій демонструють, наскільки важлива власне бінарна опозиція в побудові зв'язків поетонімосфери художнього твору. По-друге, полікомпонентна опозиція, у якій один поетонім протиставляється кільком іншим, є характерною ознакою окремих історичних етапів літературного процесу, виявлення чого і є одним із завдань цієї роботи.

Кореферентні номінації в ролі поетонімної опозиції є чимось середнім між усіма згаданими структурними типами опозицій. Ідеться про один референт, який в тексті репрезентують декілька поетонімів. У разі якщо опозиція виникає між кореферентними найменуваннями того самого персонажа, ми кваліфікуємо цю опозицію як підвид однокомпонентної, адже позначуваний віртуальний референт – один, хоча це, найімовірніше, мішаний структурний тип. З іншого боку, якщо опозиція виникає між референтом, названим кореферентними номінаціями, й іншим референтом, то ітиметься скоріше про полікомпонентну систему опозитивних зв'язків, до якої, утім, залучено лише два референти. Кожен з опозитивних зв'язків між найменуваннями одного референта і найменуванням(-и) іншого є не чим іншим, як бінарною опозицією.

Структурним типом, який принципово відмінний від усіх згаданих, є градуальна опозиція. Кількість її членів не обмежена, хоча традиційно зводиться до трьох. Особливістю градуальної поетонімної опозиції є те ж саме, що вирізняє градуальну опозицію у фонології чи лексикології: її члени зіставляються не за протилежністю, наявністю чи присутністю ознаки, а за ступенем вираження певної характеристики.

Виходячи із викладених вище типологій, пропонуємо зведену схему типології поетонімних опозицій (рис. 1.3.):

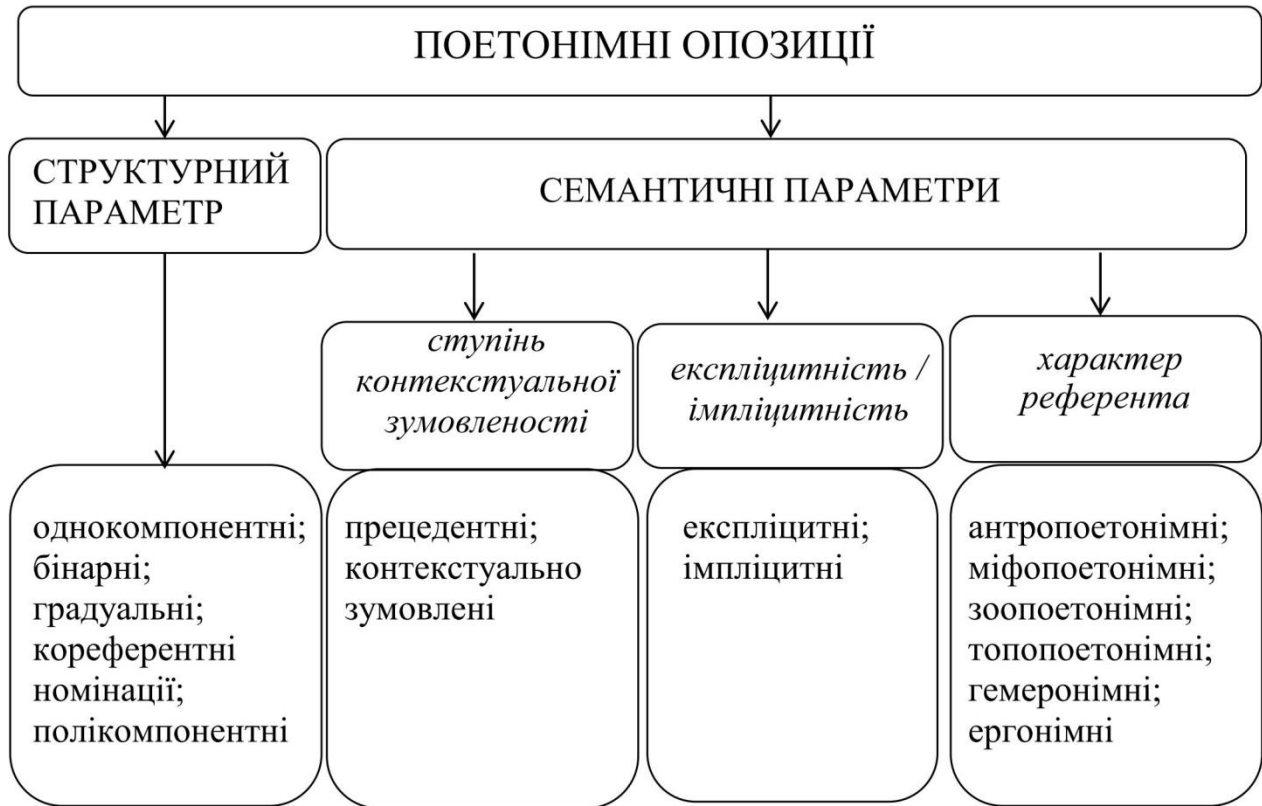


Рис. 1.3. Типологія поетонімних опозицій

Утім, запропонована схема не враховує окремі моменти. У роботі ми не виділяємо окремого підрозділу, присвяченого опозиціям, що базуються на "перевернутих образах" [65, с. 75], однак зазначаємо про належність опозиції до цього типу, аналізуючи відповідні приклади. Окрім того, факторами утворення поетонімної опозиції є наявність диференційної ознаки між референтами і (факультативно) конфлікту референтів, який, все ж, ґрунтується на диференційній ознаці. Ми не вважаємо за доцільне наводити типологію за підставою виникнення опозиції, однак в аналізі прикладів опозицій, у яких провідна роль відведена конфлікту референтів, це зазначаємо.

Висновки до розділу 1

1. Міфологічна свідомість багато в чому визначила ті опозиції, які ми використовуємо для мапування світу. Аналіз досліджень міфології

та власне окремих міфів дозволяє зробити висновок про те, що міфологічній свідомості властиве міркування і за допомогою бінарних опозицій, що складаються з маркованого та немаркованого елементів, і крізь призму тринарних структур, які виникають внаслідок медіації опозицій. Медіація опозицій пов'язується із розв'язанням дипластів через утворення трипластів у людському мисленні. Амбівалентність члена бінарної опозиції в міфі є контекстуально зумовленим явищем.

2. Еволюція опозиції в художньому тексті в контексті зміни різних типів художньої свідомості пов'язана з декількома аспектами. По-перше, це філософсько-естетична основа певного літературно-художнього напрямку, по-друге, це особливості типового конфлікту і типового персонажа цього напрямку і, нарешті, це стильові особливості тексту певного літературно-художнього напрямку. Саме ці чинники впливають на те, наскільки чітко окресленою є опозиція, зі скількох компонентів вона складається та як розташовуються ці компоненти структурно.

3. Вивчення поетонімної опозиції ґрунтується на поглядах лінгвістичного структуралізму, зокрема, наявні класифікації поетонімних опозицій засновані на класифікації за відношенням між членами опозиції, за М.С. Трубецьким. Міркування про опозицію та контраст Р.Й. Якобсона, лінгвістичне застосування базових логічних зв'язків – контрарності і контрадикторності – слугують меті розмежування бінарної та градуальної опозицій, пояснюють існування поетонімних опозицій-"двійників", у яких за гострого конфлікту референтів диференційна ознака незначна, а фонетико-морфологічна подібність їх імен – суттєва. Сучасні дослідження тексту з допомогою опозицій у цілому підтверджують наші погляди на цей тип зв'язку.

4. Поетонімна опозиція – один із типів зв'язку компонентів поетонімосфери – системи власних назв та їх зв'язків у художньому тексті. Власна назва є залежною від контексту і здатна змінювати своє значення в тексті, переживаючи процес поетонімогенезу, завдяки чому один поетонім може розвивати протилежні значення. Виходячи зі ступеня контекстуальної залежності поетонімної опозиції, виділяємо прецедентні поетонімні опозиції та контекстуально залежні.

Залежно від того, наскільки відкрито виявляється поетонімна опозиція, виділяємо її експліцитний та імпліцитний типи. Суть першого у тому, що у структурі поетонімів-опозицій чітко простежуються лексичні антоніми або ж одне ім'я "заперечує" інше засобами морфології.

У структурній типології поетонімної опозиції виділяємо: однокомпонентну опозицію (поетонім із протилежними значеннями); бінарну (двокомпонентну) опозицію; градуальну опозицію; кореферентні номінації в ролі поетонімної опозиції та полікомпонентну поетонімну опозицію.

Окрема типологія поетонімних опозицій передбачає їх поділ за характером позначуваних референтів, тобто опозиція може бути антропоетонімною, топопоетонімною, зоопоетонімною або ж мішаного типу.

РОЗДІЛ 2

МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ВИВЧЕННЯ ПОЕТОНІМНОЇ ОПОЗИЦІЇ В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ

У розділі обґрунтовано методику вивчення поетонімної опозиції в художньому тексті. Виокремлено етапи дослідження, запропоновано зразок алгоритму, за яким практично здійснюється аналіз поетонімних опозицій художнього тексту, та розроблено методику визначення параметрів типологізації поетонімних опозицій.

2.1. Комплексна методика дослідження поетонімних опозицій

Дослідження здійснювалося у межах трьох етапів, на кожному з яких застосовувалися різні методи. Перший етап дослідження – **теоретичний** – передбачав опрацювання літератури з декількох проблем, пов'язаних із темою дослідження, аналіз та узагальнення поглядів на розвиток художнього мислення, власне опозицію в лінгвістиці та системи зв'язків власних назв у художньому тексті. У межах цього етапу було обрано та розроблено необхідну термінологію дослідження, що логічно вписується в термінологічний апарат, яким послуговується Донецька ономастична школа, у межах якої і виконано роботу. Через прийом категорійно-дефінітивного аналізу встановлено термінологічний зміст поняття *поетонімної опозиції* і його місце в загальній системі термінології ономастики.

Практичний етап дослідження передбачав власне аналіз опозицій у художніх текстах різних жанрів та різних історичних періодів написання. У цілому процедура дослідження зводилася до такого алгоритму:

1) з'ясування жанру тексту, періоду написання, у разі необхідності – зв'язку з біографією письменника, фольклорними, міфологічними сюжетами чи реальними подіями, тобто первинне виявлення інтертекстуальних елементів;

2) виокремлення поетонімів та аналіз їхньої семантики, етимології, морфології, фонетичної будови. На цьому етапі, власне, і

застосовується практично весь спектр лінгвістичних методів дослідження власної назви в тексті: компонентний, лінгвостилістичний, ономасіологічний та семасіологічний аналіз;

3) аналіз поетонімів у мінімальних та розширених контекстах. Цей крок передбачає виявлення усіх можливих зв'язків між поетонімом та його найближчим та віддаленим оточенням: з'ясування синтаксичної позиції в реченні відносно інших поетонімів; виявлення ролі поетоніма у звуковій організації твору; виокремлення і класифікація усіх синтактико-стилістичних засобів образності, частиною яких є власна назва;

4) аналіз засобів утворення опозитивного зв'язку. Цей крок алгоритму покликаний відповісти на запитання: чому ми вважаємо, що певні поетоніми виражають зв'язок опозиції? Якими фонетико-морфологічними, синтаксичними, семасіологічними чи інтертекстуальними засобами виражений цей зв'язок? Якщо опозиція не виражена лінгвостилістичними засобами, то за рахунок чого вона виникає? (Прецедентна опозиція, запозичена з інших текстів; опозиція, яка впливає з логіки сюжету тощо);

5) побудова системи опозицій поетонімосфери, яка виражається у вигляді структурної схеми системи опозицій.

Унаслідок такого аналізу можна класифікувати опозицію як належну до певного типу за експліцитністю / імпліцитністю, ступенем залежності від контексту та структурою. Зіставивши здобуті знання про тип опозиції з періодом написання тексту, можна зробити висновок щодо того, для яких художніх напрямів властиві певні типи опозицій.

Утім, запропонований алгоритм аналізу поетонімних опозицій є гнучким, оскільки в окремих випадках немає потреби здійснювати усі кроки: наприклад, за умови, що опозиція експліцитно виражена. Окрім того, в утворенні опозиції беруть участь різні лінгвостилістичні засоби, і, якщо опозиція ґрунтується, наприклад, на зіставленні лексичних значень апелятивів, які відповідають поетонімам-опозиціям, немає сенсу детально аналізувати морфологію імен. Застосування

запропонованого алгоритму також суттєво залежить від літературного роду і жанру. У поезії тип синтаксичного зв'язку в реченні, у якому вжиті поетоніми, може суттєво підкреслювати опозитивний зв'язок, тоді як у прозових текстах така можливість набагато менш імовірна. Тому аналізуючи поетонімні опозиції, ми враховуємо ці етапи аналізу, однак не дотримуємося їх як догми.

Третій етап дослідження – етап *узагальнення* – передбачав синтез знань, здобутих у результаті вивчення теоретичних аспектів проблеми та практичного аналізу текстів. Власне, на цьому етапі і було виокремлено параметри типологізації та здійснено комплексну типологізацію поетонімних опозицій.

2.2. Алгоритм аналізу поетонімних опозицій

Спираючись на поданий вище алгоритм, пропонуємо як зразок аналіз системи опозицій роману *"Krabat"* (*"Крабат"*) Отфріда Пройслера. *На початковому етапі* з'ясовуємо час написання тексту, фольклорну основу:

Роман написаний у 1971 році за мотивами сорбської легенди (сорби, або ж венди – національна меншина східної Німеччини, західні слов'яни [146, с. 20]), що існує у численних варіантах та літературних інтерпретаціях. Найдавніші версії легенди сягають 1837 року [там само, с. 39], згідно з якими ім'я Крабата ще не згадується – існує лише "злий панок з Грос Серхена", який підозрюється у зв'язках із дияволом та з вини якого місцевий струмок має свій специфічний вигин. Інша легенда говорить про Крабата як такого, що міг зачаровувати солдатів та літав у своїй кареті у повітрі [там само, с. 38]. У найвідомішій версії, дія якої відбувається на зламі століть – сімнадцятого і вісімнадцятого – Крабат був юним злидарем, який прибився до Чорного Млина у Шварцкольні, де Майстер узяв його своїм учнем. Історія частково подібна до переданої Отфрідом Пройслером, але народ приписував героєві й інші історичні подвиги, зокрема, порятунок курфюрста Августа II Фрідріха [там само, с. 39].

Наступним кроком є виокремлення поетонімів та аналіз їхньої семантики, етимології, фонетичної будови тощо – у пропонуваному дослідженні ми здійснюємо етимологічний та фонетичний аналіз імені *Krabat* та з'ясовуємо значення і етимологію інших імен. Зауважимо, що **третій пункт алгоритму** більш застосовний щодо поетичних творів, оскільки виявлення усіх контекстів вживання поетонімів дещо громіздке завдання в межах пропонуваного дослідження, однак ми наводимо окремі контексти – ті, без яких розуміння суті власної назви було б неповним. Окрім того, об'єднуємо п. 2 і п. 4, оскільки виявлення суті поетоніма логічно пов'язувати із паралельним з'ясуванням системи зв'язків з іншими власними назвами, у яких він перебуває в художньому тексті.

Інтерпретація імені *Крабат* підводить читача до першої ключової опозиції роману: *свій – чужий*. Назагал вважається, що ім'я своєю появою завдячує німецькому *Crabanten* або ж *Krabaten* (ідеться про німецьку мову зразка вісімнадцятого сторіччя), що означало 'хорват' [146, с. 38]. Згідно з хронікою, цей хорват носив ім'я полковник Йоганн Шадовіц, і саме він прославився у Турецькій війні [там само, с. 38]. Німецькі дослідники стверджують, що саме ім'я *Крабат* уперше письмово згадується у 1848 році у літописі Вітіхенау [там само, с. 39].

Отже, ім'я, яке позначає чужинця, відводить персонажеві особливе місце серед інших, наділених іменами, які автоматично можна зарахувати до питомо місцевих. У млині мали обов'язково працювати дванадцять підмайстрів (алюзія на біблійних апостолів), і всі вони мали імена, які своїм звучанням наближалися до слов'янських: *Juro, Michal, Tonda* (пор. *Антон*), *Lyschko, Lobosch, Merten, Andrusch, Hanzo, Petar, Staschko, Kito, Kubo, Janko*. За законами подібних оповідей саме чужинцеві вдається те, що не вдається місцевим: так, Крабат не загине у протистоянні з Майстром, на відміну від Міхала та Тонди.

Отже, перша опозиція, яка організовує поетонімосферу повісті, – опозиція *свій – чужий*. Сторону *чужий* у цій опозиції репрезентує Крабат, який не просто чужинець, що забрів на млин, а ще й має ім'я нетипове, яке виказує у ньому стороннього. Решта персонажів *свої*, на

що вказують їх імена, що переважно слугують засобом типізації. Водночас деякі імена заслуговують детальнішої інтерпретації. Зокрема ім'я *Lyschko* говорить про хитрий підступний характер його носія. Якщо іти за аналогією з українською мовою, можна припустити спільні корені імені зі словом *лихий*, що так чи так наявне у численних слов'янських мовах, як і в їх спільному предку [193, с. 241]. Також є сенс враховувати етимологічне значення імені *Tonda* – ймовірно, від грецького *anteo* – ‘вступаю в бій’ [209, с. 39], адже саме Тонда першим (за присутності Крабата у млині) кинув виклик Майстру, за що й поплатився життям.

Згадані сорбські імена мають німецькі відповідники, які дозволяють дещо пролити світло на їх етимологію, тому ми подаємо таблицю співвідношень сорбських імен із питомо німецькими (таблиця 2.1), яку запропонував М. Нойманн у дослідженні "Крабата" [192, с. 87] з посиланням на словник сорбської мови та її діалектів [247], словник історичних німецьких імен [249] та на "Студії з сорбських власних назв" [181]:

Таблиця 2.1

Сорбські імена з німецькими відповідниками у романі "*Krabat*"

Німецький варіант імені	Сорбське ім'я	Примітки
Bartolomäus ?	Barto	
	Duschenka	від <i>Duša</i> (душа)
Hans, Johannes	Hanzo	
Jan, Hänschen	Janko	
Georg	Jirko	демінутив від <i>Jiří</i>
Georg	Juro	варіант імені <i>Jurij</i>
Christian	Kito	
Jakob(us)	Kubo	
	Lyschko	від <i>Liška</i> – лисиця
Michael	Michal	
	Milenka	демінутив від <i>Milena</i>
Peter, Petrus	Petar	
	Witko	демінутив від <i>Witali</i>
Ursula	Worschula	

Аналізуючи звуковий склад імені головного персонажа, відзначаємо фонетичну близькість поетоніма *Krabat* з апелятивами *Rabe, Kolkrahe* – ‘ворон’ [200, с. 379, 489]. Через цю подібність звучання у семантику імені додається й символічне значення згаданого птаха, який фігурує в тексті роману, (*"Крабат"* починається зі сну персонажа про одинадцятьох воронів; підмайстри, які перетворюються на воронів).

Попри те, що увесь роман про Крабата пронизаний магією, пор.: *"Er deutete mit dem Finger auf einen der Raben und hieß ihn, den Text und den **Zauberspruch** wiederholen"* [Krabat]; *"...dann schritt er die Karrenbahn ab, wobei er im Takt eines **Zauberspruchs** mit dem Zweig auf die Bretter einschlug"* [Krabat]; *"Er sprach eine **Zauberformel**..."* [Krabat], можна виділити дійових осіб, більш чи менш причетних до цієї магії, а якщо бути точним, то простих смертних і надприродні сили. І в побудові цієї опозиції імена відіграють чи не найсуттєвішу роль. І навіть не стільки імена, скільки їх відсутність. Три персонажі повісті – *Meister, Gevatter, Kantorka* – залишилися не названими, і причина цього – частково – табу, тобто заборона вживання імені чи, ймовірно, відсутність імені як такого, оскільки його носій є надприродною силою. Отже, безіменними у повісті О.Пройслера є Майстер та його "Кум" (*Gevatter*). Якщо Майстер фігурує в усьому тексті, названий незмінним поетонімом *Meister* – який вказує на його статус, значущість, то *Gevatter* уперше згадується в тексті названий описовим способом *Der mit der Hahnenfeder* – ‘той, що із півнячим пером’ (так звучить назва розділу, у якому уточнюється: *"Nur die **Hahnenfeder**, die er am Hut trug – die Feder war hell und rot"* [Krabat]), а уже далі в тексті фігурує просто як *Gevatter* – ‘кум’, ‘хрещений батько’. Зловіща поява цього персонажа лише місячної ночі за містичних обставин та той факт, що навіть сам Майстер боїться Кума: *"Eifer bezeugte sogar der Meister. Er, der sonst nie einen Handgriff tat in der Mühle, der nie einen Finger krümmte: heut nacht war er mit dabei. Er schuftete mit den anderen um die Wette, als ob er's bezahlt kriegte"* [Krabat], – може залишати лише дві здогадки: або ж

Кум – сам диявол (а імені диявола називати не можна, згідно з поширеними табу, адже називання сил, істот, ворожих людині, може їх привабити, "накликати" ці сили), або ж він – смерть. У німецькій фразеології існує вираз *Gevatter Tod*, що дослівно перекладається 'кум смерть', а по суті означає лише 'смерть'. Однак К. Унгер, яка досліджувала текст з точки зору релігійних символів, стверджує, що *Gevatter* має бути саме дияволом, адже червоне півняче перо – одна з ознак диявола [171, с. 192].

Таким чином, на одному полюсі опозиції перебуває практично вся сукупність імен поетонімосфери "*Крабата*", що належить до мікросистеми імен, які називають звичайних людей, а на іншому – два відапелятивні найменування, що позначають надприродні сили.

У цьому зв'язку варто згадати третього безіменного персонажа, який є одним із визначальних для організації поетонімосфери. *Kantorka* – або ж Співунка – це та, що втілює світло в тій темряві, у якій опинився Крабат. Ім'я героїні теж табу, але його природа інша. Якщо імен Майстра і Кума називати не можна, щоб не накликати біди, то імені Співунки називати не можна, щоб не завдати їй шкоди, напр.: "*Ich weiß es nicht*", sagte Tonda. "*Ich weiß nur, daß Worschula noch am Leben wäre, hätte ich ihren Namen für mich behalten. Ich habe das erst erfahren, als es zu spät war. Du aber, Krabat – du weißt es nun, und du weißt es rechtzeitig: Gib, wenn du je ein Mädchen hast, ihren Namen nicht preis auf der Mühle! Um nichts auf der Welt laß ihn dir entlocken*" [Krabat].

Значна частина поетонімосфери (не згадуючи уже саму кольорову гаму твору) репрезентує темні, чорні кольори. Так, населений пункт поблизу млина називається *Schwarzkollm* – 'Чорний Пагорб', Козельбрух знаходиться біля Чорних вод – *Schwarze Wasser*, перше місце, куди Крабат потрапляє, прийшовши у млин, – Чорна кімната (*Schwarze Kammer*). Загалом слово *чорний* у тому чи іншому контексті виринає у тексті повісті 132 рази. Але згадка Крабата про Співунку надає світла цим місцям. Важливий момент зустрічі персонажів – на Великдень, під час здійснення героїнею святкових ритуалів – також пов'язаний зі

світлом: "*Krabat wird eins mit dem Kerzenlicht, das die Kantorka vor sich herträgt*" [Krabat]. Найменування *Kantorka* не можна вважати безонімним. Поетонім – плід уяви автора, утворений від німецького *Kantor* [200, с. 362] шляхом поєднання з питомо слов'янським суфіксом *-ka* для утворення жіночого роду. *Kantor* позначає заспівувача, але переважно релігійного характеру – чи то в синагозі, чи то у християнській церкві [187, с. 528]. Тобто Співунка втілює в повісті світле, божественне, що виступає опозицією до темного, диявольського, яке втілюється у топонімах поетонімах *Schwarzkollm*, *Schwarze Wasser* та у відапелятивній номінації *Meister* і *Gevatter*.

Звертаючись до проблем топонімної номінації, зауважимо, що географічні назви повісті – реальні назви, які ідеально пасують до поетонімосфери твору, зважаючи на семантику їх складових частин. Так, поселення Шварцкольм (яке зараз вважається частиною міста Гоєрсверда і яке простіше назвати вулицею, бо зараз його населяє 784 жителів згідно з останнім переписом [141]) верхньосорбською називається *Čornu Chołmc* і уперше виринає в історичних документах 1394 року як село *Cholm*. З 1759 року населений пункт має назву Шварцкольм (*Schwarzkollm*) для розрізнення з іншим населеним пунктом – Вайскольм (*Weißkollm* – 'Білий Пагорб') [142]. Інший топонім – Козельбрух (*Koselbruch*) – що сорбською звучить як *Kózło* – назва, промовиста для носія будь-якої зі слов'янських мов, у німецькій мові отримує компонент *-bruch*, що може мати кілька значень – від 'провалля' до 'оброблювана земля' [200, с. 145], проте найбільш імовірно означає 'болото, трясовину' [200, с. 145], тобто саме те місце, де, за народними легендами, водяться чорти [234, с. 971].

Аналіз поетонімосфери повісті буде неповним, якщо не згадати ще два поетоніми, які відіграють значну роль у розумінні тексту. Перший – це Корактор – книга закліть. *Корактор* – слово латинського походження (від *Charakter*), німецькою звучить також *Karakter*, *Krakter*, *Karacte* і означає 'чарівні формули, написані таємничою мовою' [124, с. 41]: "*Der Meister belehrte ihn (Krabat): "Du musst wissen, Krabat, dass du in*

*einer Schwarzen Schule bist. Man lernt hier nicht Lesen und Schreiben und Rechnen – hier lernt man die Kunst der Künste. Das Buch, das da angekettet vor mir auf dem Tisch liegt, ist der **Koraktor**, der Höllenzwang. Wie du siehst, hat es schwarze Seiten, die Schrift ist weiß. Es enthält alle Zaubersprüche der Welt". <...> Krabat hatte von solchen Zauberschulen schon munkeln hören: Es gab, wie es hieß, deren mehrere in der Lausitz; aber er hatte das immer für Schauermärchen gehalten, <...>. Und nun war er selber in eine von diesen Schulen geraten, die <...> als Mühle galt"* [Krabat]. Корактор, який "містить усі заклинання на світі" також побудований на контрасті білого і чорного, однак якщо у звичайній книзі сторінки білі, а літери чорні, то в Коракторі – як у посібнику з чорної магії – навпаки.

Говорячи про Корактор, слід зважати ще й на те, що місце дії роману, який оповідає страшну магічну історію, – водяний млин. А це цілком відповідає народним віруванням. Через ізоляцію млина від решти сільських споруд, що пов'язано з особливостями його функціонування, виникають закономірні підозри щодо його потойбічної природи. А таємничості і неприступності Корактора можна знайти цілком банальне пояснення. У сімнадцятому сторіччі робота у млині була таким же ремеслом, як і інші. Об'єднуючись у гільдії, ремісники дбали про збереження своїх секретів від конкурентів, тому доступ до важливої інформації отримували лише обрані. К. Вебер проводить паралель між Корактором і деревом пізнання, через яке Адам і Єва були вигнані з раю [146, с. 122]. Так чи інакше, поетонім *Корактор* перебуває в частині поетонімосфери, яка охоплює темні сили.

І, нарешті, *Pumphutt* є не персонажем роману, а персонажем оповіді в романі. Пумпхут – герой сорбських легенд, про якого розмовляли підмайстри. Як персона неоднозначна, *Pumphutt* порівнюється із Уленшпігелем, персонажем, що втілює свободу, волелюбність, бунт проти патріархальних звичаїв, нездатність до осілого способу життя. Сам Пумпхут – суміш диявольського і земного [173, с. 157]. За легендою, він був наділений чарівними силами, які,

однак, спрямовував, щоб творити добро й допомагати пригнобленим. У контексті повісті Пумпхута можна протиставити Майстрові в рамках опозиції *добро – зло*. Ім'я *Пумпхут* доцільно буде виводити з характеристики зовнішності персонажа: високий капелюх (*Hut*) з незвичайно широкими полями, який носили тодішні майстри – будівники водяних млинів (*Pumpenbauer*) [176]. У народному епосі існує декілька варіантів імен цього персонажа – *Pumphutt*, *Pumphut*, *Pumpot*, *Bumbnut*, *Pumpan*, *Punpan*, *Pumpfuß* – тому можливим варіантом етимології може бути походження від сорбського *rumpot* – ‘*кричати, веселитися, шуміти, гриміти*’ [176], що співзвучне німецькому *rumpen* із аналогічним значенням [248].

Врешті, проаналізувавши поетоніми та їх зв'язки, виконуємо **п. 5** алгоритму. Так, на прикладі поетонімосфери "Крабата" можемо виділити ті опозиції, які групують пропріальні одиниці у мікросистемі *свій – чужий, добро – зло, світло – темрява, божественне – диявольське* (див. рис. 2.1).

Запропонована схема демонструє систему опозитивних зв'язків роману. Кожен поетонім, що позначає персонажа роману, обводимо овалом. Якщо персонаж позначений двома чи більше іменами – вписуємо їх в один овал, за умови, що відмінність між кореферентними номінаціями не принципова. Стрілками показуємо опозитивний зв'язок між референтами. Пунктирна стрілка, що демонструє зв'язок між підмайстрами і Канторкою, вказує на те, що опозиція менш чітко виражена, ніж інші опозиції – з огляду на те, що підмайстри ще не встигли остаточно перетворитися на сили зла, які репрезентують *Майстер* і *Той, що з Півнячим Пером*. На схемі також обводимо групи поетонімів, об'єднані за спільною ознакою (наприклад, *підмайстри*; *сили зла* тощо). Проміжне місце персонажа в системі опозитивних зв'язків (наприклад, *Pumphutt*) демонструємо в схемі через просторове розташування овала з його іменем. І, нарешті, у квадраті подаємо перелік топонімів та деяких інших назв (*die Schwarze Kammer*, *Koraktor*) як таких, що не є безпосередньо членами опозиції, однак підкреслюють її.

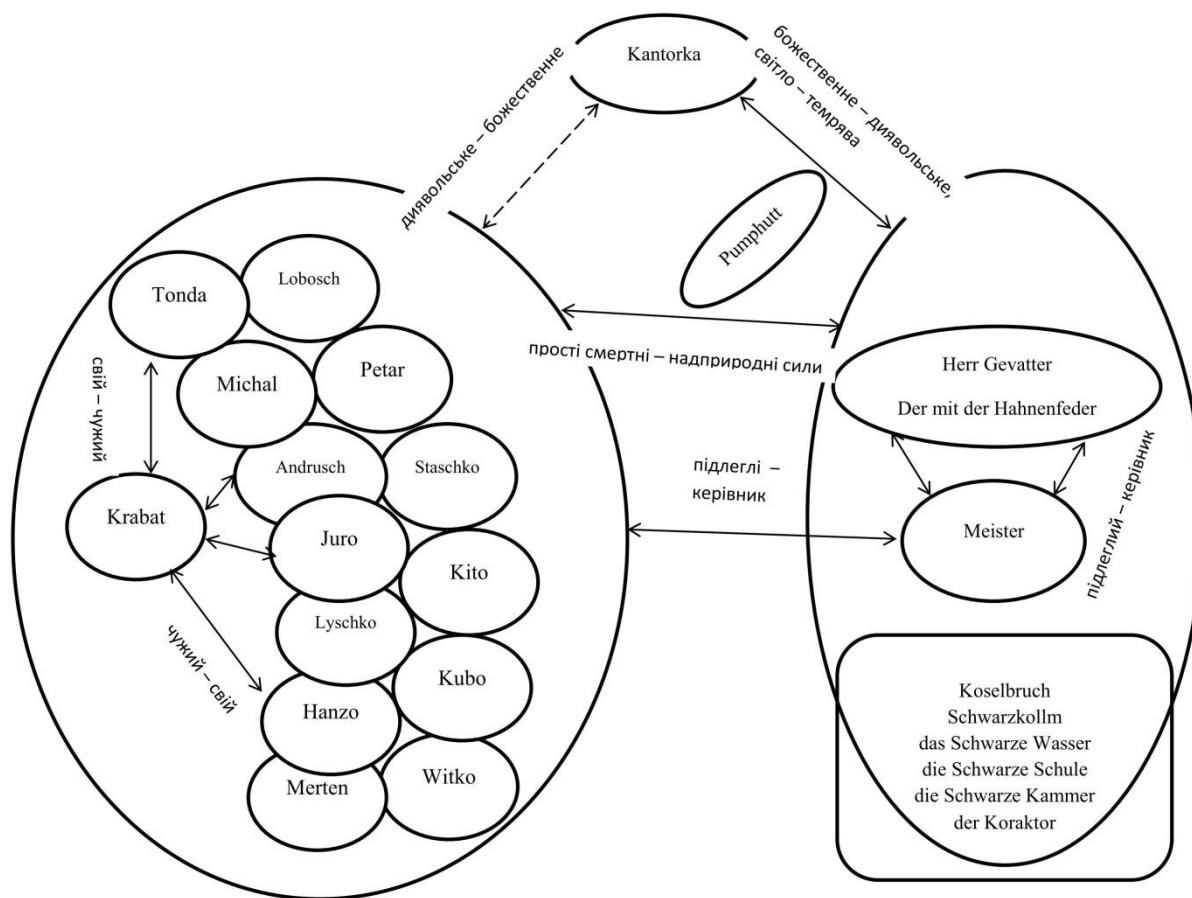


Рис. 2.1. Система опозицій роману "Крабат"

Побудова схеми опозицій, як і весь алгоритм, обумовлюється особливостями художнього тексту. Для текстів із незначною кількістю власних назв потреби у такій схемі немає, тоді як в аналізі великих за обсягом текстів із вагомою кількістю поетонімів подібні схеми надають ясності та лаконічності викладу.

2.3. Методика визначення параметрів типологізації поетонімних опозицій

Визначення параметрів типологізації поетонімних опозицій ґрунтується на обробці емпіричного матеріалу, здобутого шляхом аналізу поетонімних опозицій обраних текстів.

Перш ніж говорити про власне параметри, досліджуємо структурну і семантичну сторони опозиції, тобто з'ясовуємо

лінгвостилістичні засоби реалізації поетонімної опозиції, даючи відповідь на запитання *Як виражається поетонімна опозиція в художньому тексті?* Для цього діємо за таким алгоритмом:

1) з'ясування ступеня фонетичної і морфологічної подібності / відмінності членів опозиції; виокремлення у морфологічній структурі поетонімів аугментативних і демінутивних суфіксів; суфіксів-вказівок на національність, сімейний статус тощо;

2) визначення, у яких синтаксичних структурах знаходяться члени опозиції: наскільки подібні ці структури; які сполучники сурядності поєднують поетоніми або ж частини речення з поетонімами-опозиціями; компонентом яких інших синтаксичних структур є поетонімна опозиція?

3) виявлення засобів виразності, частиною яких є поетоніми-опозиції (оксиморон, метафора, метонімія); знаходження інтертекстуальних зв'язків, які реалізуються через поетонім-опозицію.

Погляд на структуру поетонімних опозицій, а отже, і виділення структурного параметра передбачає з'ясування таких питань:

1) скільки імен становлять опозицію? (Мається на увазі мінімальна кількість членів опозиції, необхідна для відображення протиставлення певних ідей, інтересів, поглядів і т. ін.).

2) чи поетоніми-опозиції називають того самого віртуального референта чи різних? чи наділений віртуальний референт парадигмою імен?

3) чи опозиція ґрунтується на контрарності чи на контрадикторності?

Виокремлення різних семантичних параметрів також передбачає відповіді на комплекс запитань:

1) чи згадувалася подібна поетонімна опозиція у більш ранніх текстах; чи є вона єдиною і унікальною, ні на що не подібною; якщо членом опозиції є конотонім, то чи вжитий він у своєму основному значенні; чи саме в цій опозиції виявляється його маловідоме значення?

2) чи побудована опозиція на лексичних антонімах, які легко виокремити у морфологічній структурі імен, чи для виявлення протилежних сем необхідно детальніше аналізувати змістову структуру поетоніма?

3) кого чи що позначають члени опозиції: людей, тварин, міфічних істот, географічні об'єкти; які особливості таких найменувань та утворених ними опозицій?

Висновки до розділу 2

1. Методика дослідження поетонімних опозицій охоплює три етапи:

- теоретичний, у межах якого розглянуто наявні знання про опозицію, поетонім та поетонімосферу, яка є системою власних назв художнього тексту; зроблено необхідні узагальнення щодо функціонування власних назв у тексті;

- практичний, що полягає у дослідженні поетонімів, їх взаємодії з іншими компонентами тексту та між собою;

- етап узагальнення, на якому зроблено висновки, що ґрунтуються на теоретичних знаннях та емпіричному матеріалі. На цьому етапі виокремлені типології поетонімних опозицій та з'ясовано належність конкретних типів поетонімних опозицій до певного літературного напрямку.

2. Розроблений алгоритм аналізу поетонімних опозицій у художньому тексті передбачає кілька етапів, у межах яких дослідник рухається від простого до складного: від семантики, ролі і контекстуальної зумовленості значення поетонімів до власне поетонімної опозиції та системи опозицій конкретного твору. Перший пункт цього алгоритму передбачає загальне ознайомлення із текстом твору, періодом написання, за потреби – історичним підґрунтям, зв'язком із біографією письменника. Три наступних пункти – всесторонній аналіз власне поетоніма, аналіз поетоніма у контексті та виявлення міжпоетонімних зв'язків поетонімосфери – вважаємо за

доцільне об'єднувати, здійснювати паралельно, особливо для аналізу великих за обсягом текстів, насичених власними назвами, для того щоб не повертатися до аналізу тієї самої власної назви декілька разів. Останнім пунктом аналізу є побудова схеми поетонімних опозицій художнього тексту, що є особливо необхідним для текстів із "розлогою" поетонімосферою.

3. Методика визначення параметрів типологізації поетонімних опозицій передбачає відповіді на ряд питань щодо форми і семантики власних назв, які утворюють опозиції; завдяки постановці цих питань і отримуємо змогу виокремити певні параметри.

РОЗДІЛ 3

ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ЗАСОБИ

УТВОРЕННЯ ПОЕТОНІМНИХ ОПОЗИЦІЙ

Поетонімна опозиція ґрунтується не лише на перенесених на імена відмінностях віртуальних референтів, які проявляються в тексті шляхом опису останніх чи опосередковано – через характеристики референтів за їх діями у ході розгортання сюжету твору. Якби основою поетонімної опозиції були лише характеристики референтів, навряд чи її можна було б назвати поетонімною, а текст – художнім. Зазвичай утворенню поетонімної опозиції сприяє цілий спектр лінгвостилістичних засобів, причому усі вони слугують різним цілям. По-перше, це лінгвостилістичні засоби, які сприяють формуванню поетонімом нових значень. По-друге, це засоби, які підкреслюють опозитивний зв'язок між іменами. По-третє, це ще й ті засоби, завдяки яким формується загальна поетика тексту, і які постають допоміжними щодо утворення поетонімної опозиції.

Ми виділяємо три умовні групи цих засобів: 1) фонетико-морфологічні; 2) синтаксичні; 3) семантичні. Ці групи умовні, оскільки зазвичай вони діють комплексно, тому, наприклад, наводячи зразок синтаксичних засобів, враховуємо і семантичні, і фонетико-морфологічні, а в аналізі конкретної опозиції важко виокремити якийсь один з аспектів лінгвостилістики, який сприяв її утворенню.

3.1. Фонетико-морфологічні засоби

Фонетичні і морфологічні лінгвостилістичні засоби розглядаємо комплексно, адже в окремих випадках розмежувати їх дуже складно, оскільки відмінність між поетонімами проявляється і на фонетичному, і на морфологічному рівнях. У цьому підрозділі аналізуємо такі моменти: 1) фонетична і морфологічна подібність імен-опозицій як передумова утворення опозицій-"двійників"; 2) фоносемантика як джерело збагачення поетоніма значенням; 3) суфікси, у тому числі

демінутивні й аугментативні, як морфологічний засіб утворення опозиції. Утім, кожен конкретний приклад має свої нюанси.

Як не парадоксально, але в деяких випадках для виникнення певної відмінності референтів, як і імен, необхідна їх подібність, що підкреслюється засобами поетонімії. При цьому за сюжетом твору персонажі перебувають у зв'язках абсурдного конфлікту, абсурдність якого підкреслюється подібністю їхніх імен, яка натякає на подібність їхніх сутностей.

У *"Повести о том, как поспорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем"* М. Гоголя імена головних персонажів мають ідентичну морфологічну структуру. Відмінності у патронімі необхідні для того, щоб розрізнити в цілому ідентичних персонажів. Попри незначні розбіжності між персонажами (*"Иван Иванович худошав и высокого роста; Иван Никифорович немного ниже, но зато распространяется в толщину. Голова у Ивана Ивановича похожа на редьку хвостом вниз; голова Ивана Никифоровича на редьку хвостом вверх"* [Гоголь, с. 457]; *"Иван Иванович бреет бороду в неделю два раза; Иван Никифорович один раз"* [Гоголь, с. 457]), обоє подібні у впертості та непоступливості в умовах конфлікту. Саме ця ключова подібність характерів підкреслюється фонетико-морфологічною подібністю поетонімів, які називають цих персонажів.

В оповіданнях І. Нечуя-Левицького про бабу Параску та бабу Палажку подібна фонетико-морфологічна структура імен вказує на наявність спільних рис у персонажів. Слід відзначити, що повними варіантами імен Параска і Палажка є Парасковія і Пелагія відповідно [209, с. 172-173], однак автор обрав саме демінутивні варіанти імен для оповідань, оскільки їх подібність мала б підкреслити абсурдність взаємних звинувачень жінок. Крім того, наявність асонансу *Параска*, *Палажка* є одним із засобів творення звукової тканини твору. Абсурдним у контексті оповідань є і прізвище баби Палажки – *Соловейко*, оскільки першою асоціацією з цією птахою є красивий спів [192, с. 774], але аж ніяк не лихослів'я. Утім, *Соловейко* – прізвище чоловіка героїні, саму ж бабу Палажку її суперниця називає

використовуючи андронім *Солов'їха*. Сполучення *Палажка Солов'їха* також слугує своїми асонансами й алітераціями засобом поетики тексту.

Подібний приклад фонетичної подібності імен ворогуючих сторін знаходимо у казці Л. Керрола *"Through the Looking-Glass"*. Ворожнеча виникає між персонажами, яких називають *Tweedledee* і *Tweedledum*. Оскільки дія відбувається у Задзеркаллі, то імена постають віддзеркаленням одне одного, що відображено засобами тексту: *"But this did not seem likely to happen. She went on and on, a long way, but, wherever the road divided, there were sure to be two finger-posts pointing the same way, one marked "TO TWEEDLEDUM'S HOUSE", and the other "TO THE HOUSE OF TWEEDLEDEE" [Alice, с. 178].* Дороговкази підтверджують цю дзеркальність, адже у першому випадку слово *house* вжите у кінці фрази, а в другому – на початку. Редактор книги *"The Annotated Alice"* М. Гарднер говорить про можливу реальну підставу такої номінації [Alice, с. 181]. У 20-х роках XVIII ст. існувало жорстке суперництво між Г.Ф. Генделем – німецько-британським композитором та Дж.Б. Бонончіні – італійським композитором, яке описав у своєму глузливому вірші Дж. Байрон – англійський поет і винахідник стенографії:

*Some say, compared to Bononcini
That Mynheer Handel's but a ninny;
Others aver that he to Handel
Is scarcely fit to hold a candle;
Strange all this difference should be
Twixt **tweedle-dum** and **tweedle-dee** [Alice, с. 181].*

Ця версія мотивації імен персонажів Л. Керрола увійшла до словників англійської мови, а онімна пара *Tweedledum and Tweedledee* почала вживатися як загальна назва двох людей чи предметів, відмінність між якими майже непомітна [227; 243, с. 1667; 251, с. 687]. Дієслово звукоімітаційного походження *tweedle*, яке означає *‘співати, свистіти, грати на музичному інструменті’* [243, с. 1667] *"A Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language"* також пов'язує зі згаданими вище іменами і позначає, що саме це дієслово є їх основою.

У романі *"Das Schloss"* Ф. Кафки поетонімна опозиція *Sordini* – *Sortini* виникає за рахунок використання парних приголосних *d* – *t*. Імовірно, що така номінація сприяє типізації, вказівці на безликість чиновницького апарату. Етимологія імен чиновників виявляє те, що *Sortini* походить від італійського *sorte* – 'доля, фатум' [201, с. 545], а *Sordini* пов'язано з італійським *sordido* – 'брудний, огидний', *sordità* – 'глухота' [201, с. 544]. П. Бріджвотер у книзі *"Kafka's Novels. An Interpretation"* пропонує звернути увагу на початок розповіді героїні роману про Сортіні: *"Es gibt einen Beamter, der Sortini heißt"*, який, на його думку, звучать як початок казки: *"Es war einmal ein Beamter, der Sortini hieß"* [122, с. 314]. Ця фраза має вносити елемент неправдивості у розповідь. Дослідник, врешті, доходить висновку, що *Sordini* і *Sortini* – одна й та сама особа в різних перцепціях. Після того, як Амалія відмовила Сортіні у його домаганнях, він ніби перестав існувати. Далі існує тільки Сордіні – глухий до неї. Водночас, Сортіні (фатум) також розглядають як передвісника смерті [120, с. 2245], що автор підкреслює описом персонажа: *"Es ist ein kleiner schwacher nachdenklicher Herr, etwas was allen die ihn überhaupt bemerkten auffiel, war die Art wie sich bei ihm die Stirn in Falten legte, alle Falten – und es war eine Menge, trotzdem er gewiß nicht mehr als vierzig ist – zogen sich nämlich geradewegs fächerartig über die Stirn zur Nasenwurzel hin, ich habe etwas derartiges nie gesehen"* [Schloss]. Неймовірна кількість зморшок Сортіні, попри не надто поважний вік, дійсно говорить про його наближення до смерті. *Sortini*, незважаючи на італійське звучання, нам видається близьким до французького *sortir* – 'виходити' [190, с. 1024], а смерть – це теж, по суті, вихід. Опозиція *Sordini* – *Sortini* реалізується за рахунок дистинктивної функції фонем, що відбивається на морфологічній структурі імен (корені слів цілком відмінні, попри подібне звучання), що, цілком природно, має наслідком різну семантику поетонімів.

У романі *"Рекреації"* Ю. Андруховича привертає увагу опозиція *Марта* – *Мартофляк*. Марта і Мартофляк – подружжя, однак багато в чому можна зауважити їх протилежність. Зокрема, Марта так думає про свого чоловіка: *"Надія української поезії, Мартофляк Ростислав,*

тридцятирічний безробітний, батько двох дітей, батько двох моїх дітей, мій чоловік, Мартофляк Ростислав, схильний до повноти й алкоголю, пияк, волоцюга, люблячий батько, популярний громадський діяч, кандидат у депутати, блискучий співрозмовник, ідеал жінок старшого віку, уважний син, Мартофляк Ростислав, аматор комфорту і гарячих ванн, нічний блукач, ресторанний лев, мрія студенток з музучилища, моя найбільша дитина, егоїст і боягуз, шляхетний лицар, галантний кавалер, ніжний коханець, млявий і самолюбний коханець, нарцисичний коханець, неспроможний коханець, золотий коханець, фантастичний коханець, промінь у моєму тілі, о Мартофляк!" [Р, с. 38]. Характеристика Ростислава Мартофляка побудована шляхом нанизування називних речень, не поєднаних сполучниками. При цьому окремі з характеристик суперечать одна одній (наприклад, *неспроможний коханець, золотий коханець, фантастичний коханець*; або: *егоїст і боягуз, шляхетний лицар* тощо), що не дає змогу скласти цілісний портрет героя або ж дозволяє припустити, що реалізація тієї чи тієї характеристики залежить від обставин, від перцепції його дій іншими.

Сам поетонім *Ростислав Мартофляк* побудований на асонансах (*Ростислав Мартофляк*) і алітераціях (*Ростислав Мартофляк*), що дає змогу говорити про важливість його фонетичної будови для поетики тексту.

Попри досить суперечливі характеристики, не можна не зауважити, що в характері Мартофляка є недоліки порівняно з Мартою, про яку Хомський, письменник і друг Мартофляка, висловлюється так: *"...я згодився б тримати тебе на руках, княгине, пані, королево танцю, літаюча жінко..."*

Ім'я *Марта* походить від арамейського 'пані', 'володарка' [209, с. 161], що звучить в унісон зі згаданим висловлюванням Хомського. Хоча *Марта* – це ім'я, а *Мартофляк* – прізвище, *Мартофляк* у контексті твору звучить як дериват від *Марта*, оскільки автор називає дружину персонажа лише на ім'я, а самого персонажа переважно на прізвище. Якщо розкласти прізвище *Мартофляк* на компоненти, то отримуємо

Марто- (Мартин) і -фляк – Мартин фляк. Фляки – з польської ‘тельбухи’ [217, с. 615], що асоціюється зі слабкістю, розхлябаністю персонажа (див. також фляк у “Короткому словнику львівської гвари” [195]). Саме компонент фляк у прізвищі Мартофляк створює опозицію й водночас додає ситуації комізму. Ім’я Мартофляк суголосне слову ‘мартопляс’, яке можна визначити, по-перше, як синонім до слів ‘вітрогін’, ‘жевжик’ [82, с. 34]. Це слово згадується ще в І. Котляревського:

*Колись Юпітер ненароком
З Олімпа глянув і на нас;
І кинув в Карфагену оком,
Аж там троянський **мартопляс*** [Енеїда, с. 46].

По-друге, мартопляс також означає ‘блязень’, ‘акробат’, ‘фокусник’ [187, с. 648], що певною мірою визначає авантюрну природу поета. Саме у цьому значенні слово мартопляс вживається Ю. Андруховичем у вірші “Благання мартопляса” [ЕПР, с. 11].

Власне, пара Марта – Мартофляк комічна, що досягається завдяки використанню перевернутих образів та контрасту імен на морфологічному рівні.

У повісті С. Жадана “Депеш Мод” є два персонажі – “друзі-рекламники Вова і Володя” [Капітал, с. 11], які, за авторським задумом, з’являються лише парно: “...нервують Вова і Володя...” [Капітал, с. 12]; “...говорять Вова і Володя і кладуть слухавку” [Капітал, с. 12]; “Вова і Володя не наважуються показати свої документи” [Капітал, с. 20] тощо. Однак згодом автор зазначає: “Вова був трішки вищий, Володя – трішки повніший, а от напивались, виходили непомітно на коридор і починали мочити один одного, причому по-справжньому, без дураків, з вибитими зубами, з соплями і слізьми на фейсах” [Капітал, с. 43]. Імена Вова і Володя – варіанти імені Володимир, утворені шляхом усічення. Постійне парне використання створює комічний ефект, як і використання демінутивів на позначення дорослих людей. Водночас, різні зменшувально-пестливі варіанти одного й того самого імені дозволяють розрізняти персонажів і виражати відмінності в їх характеристиці й конфліктну природу стосунків.

Інша опозиція подібного характеру виникає в поезії С. Жадана "Прощання слов'янки":

*Скільки доводилось бачити даунів,
але таких навіть я не бачив –
один у футболці Звоніміра Бобана,
інший – у футболці Бобана Марковіча,
така собі збірна Югославії з клоунади [Марадона, с. 16].*

Поетоніми Звонімір Бобан і Бобан Марковіч – імена реальних осіб. Так, Звонімір Бобан – югославський і хорватський футболіст, а Бобан Марковіч – сербський музикант. Тому лінію опозиції можна проводити вже на цій підставі.

Про суперництво цих персонажів ідеться вже в наступній строфі:

*Ага, і ось вони сідають до вагону і відразу
дістають карти і починають грати на гроші.
А грошей ні в того, ні в іншого немає.
Але чорта з два, – думає Звонімір Бобан, – зараз
я роздягну цього клоуна, – думає він
про Бобана Марковіча, – зараз
я виб'ю
з нього
все гівно [Марадона, с. 16].*

Сюрреалістичність і комізм ситуації підкреслюється фразою:

*...ми в'їдемо з боку Братислави, на віслюках,
як два Ісуса,
ти і я, братіку,*

ти і я [Марадона, с. 16], – оскільки ім'я Ісус не пов'язується із назвою Братислава, принаймні, у традиційному мисленні.

Поетоніми Звонімір Бобан і Бобан Марковіч мають подібну структуру і спільний компонент Бобан, який, однак, в одному з них є іменем, а в іншому – прізвиськом. Крім того, імена побудовані на алітераціях і асонансах: *Звонімір Бобан, Бобан Марковіч*, що теж є елементом, який сприяє уподібненню двох поетонімів.

Іншим засобом, який сприяє формуванню поетонімної опозиції, є явище фоносемантики (див. зокрема [84; 87]), завдяки якому власна

назва збагачується значенням, а отже, може зіставлятися з іншою власною назвою художнього тексту на підставі певного значення.

У цій роботі ми робимо спробу проаналізувати власні назви з позиції психофоносемантики жіночого іменника, яку пропонує М.Л. Микитин-Дружинець [81]. На підставі психолінгвістичного експерименту дослідниця присвоює жіночим іменам певні характеристики, включно з кольором, залежно від голосних звуків, які утворюють ці імена. Матеріалом авторки є реальна онімія, яка дещо відмінна від художніх власних назв, але оскільки імена художнього тексту багато в чому повторюють реальну онімію, висновки дослідження можна застосувати для аналізу поетонімів. Ґрунтуючись на них, розглянемо поетонімну опозицію *Марічка – Палагна* у *"Тінях забутих предків"* М. Коцюбинського. Так, ім'я *Палагна* можемо охарактеризувати як *гарне, грубе, світле, сильне, веселе, гучне, добре, червоного кольору*. Це досягається тим, що в імені тричі повторюється голосний *а*, який асоціюється з червоним кольором. У повісті М. Коцюбинський, зокрема, так характеризує героїню: *"Його Палагна була з багацького роду, фудульна, здорова жінка з грубим голосом і власттю шиєю"* [ТЗП, с. 204], *"на добрім хазяйстві Палагна набралась тіла, стала повна й червона, курила люльку, як Іванова мати, носила пишні шовкові хустки, а на властній шиї блищало у неї стільки намиста, що челядь з заздощів аж розсідалась"* [ТЗП, с. 207], *"Часом щезала з дому й верталася пізно, червона, розтріпана, п'яна неначе"* [ТЗП, с. 214].

Характеристики імені *Марічка*, за М.Л. Микитин-Дружинець: *гарне, ніжне, світле, слабке, веселе, тихе, добре, синього кольору*. Детального опису *Марічки* у повісті немає, проте його можна скласти із фрагментарних згадок: *"...він наскочив з розгону на маленьке дівча, що тряслось в жаху біля самого воза"* [ТЗП, с. 183], *"цокотіла зубами синя Марічка"* [ТЗП, с. 185], *"її круглі литки, опалені сонцем і од колін голі до червоних онучів, чорніли під полою сорочки, а повні губи мило ламались"* [ТЗП, с. 187].

Авторські характеристики персонажів у повісті загалом підтверджують психологічні асоціації, які пов'язуються з іменами. Так,

ім'я *Палагна* викликає асоціації із силою, грубістю, тоді як *Марічка* порівняно з нею слабка, ніжна. Проте утворенню опозиції сприяє не лише фонетична будова імен, але й морфологічна. Ім'я *Палагна* – повна форма, тоді як у поетонімі *Марічка* зменшувально-пестливий суфікс викликає асоціації із ніжністю, слабкістю. Коли *Марічка* уперше згадується у тексті повісті, автор називає її *маленьке дівча*, двічі використавши демінутив. Демінутиви стосовно *Марічки* використовуються і в інших контекстах, зокрема, у порівняннях: *"Марічка обзивалась на гру флюяри, як **самичка** до дикого голуба, – співанками"* [ТЗП, с. 186]. У характеристиках *Палагни* зменшувальні суфікси не застосовуються, акцентується увага на її гордості, самодостатності: *"Її туге тіло, що не знало ще материнства, свobodно і гордо пливло в молодих травах царинки, таке рожеве і свіже, як позолочена хмара, переповнена теплим весняним дощем"* [ТЗП, с. 209]; *"Палагна сама сиділа свого коня і закладала червоний постіль в стремени так гордо, неначе всі гори належали тільки до неї"* [ТЗП, с. 209].

Однак важко заперечувати значення звукової структури поетонімів, що підтверджує іще й той факт, що у своїх нотатках М. Коцюбинський розглядав як варіант імені дружини Івана ім'я *Параска* [ТЗП, с. 351], яке має ідентичний набір голосних.

Не в останню чергу завдяки звуковому символізму утворюється поетонімна опозиція в романі *"Molloy"* Самюеля Бекета. Звукова форма відіграє важливу роль у функціонуванні поетонімів та утворенні ними опозиції. Ключовою опозицією роману є опозиція *Molloy* – *Moran*. Сам роман побудований таким чином, що перша його частина – це міркування того, кого називають Молоєм, а інша – розповідь Морана про пошуки Молоя.

Одразу ж робимо невеликий відступ щодо правильності вимови імені головного героя. Оскільки роман написано нерідною для автора французькою мовою, то ім'я *Molloy* мало б читатися як *Молау*, однак, як ми помічаємо, українські і російські перекладачі передають це ім'я як *Молой*. І на це є вагомі підстави: як і більшість імен, вжитих С. Бекетом у цьому та інших творах, (*Moran* [206, с. 323], *Malone* [там само, с. 305],

Murphy [там само, с. 327]) прізвище *Molloy* ірландське і має читатися саме *Молой* [там само, с. 321].

Самюель Бекет значну увагу приділяв імені та його відсутності. Так, персонаж першої частини роману *Молой*, здається, абсолютно позбавлений пам'яті імен: *"Le vrai amour était dans une autre. Vous allez voir. Voilà que j'ai encore oublié son nom"* [Molloy, с. 8]. Імовірно саме тому у романі С. Бекет вживає поняття *anonimat*, яке можна перекласти як 'безіменність', 'анонімність': *"De même la sensation de ma personne s'enveloppait d'un anonimat souvent difficile à percer ; nous venons de le voir je crois"* [Molloy, с. 40]. Оскільки одна з основних рис, яка відрізняє *Молоя* й *Морана*, – їх ставлення до імені, проаналізуємо детальніше цю диференційну ознаку, яка веде до проблеми психофоносемантики імен. Зокрема, для *Молоя* давати імена людям і речам – вимушена необхідність. Не виняток у цьому разі і його власна мати: *"Moi je l'appelais **Mag**, quand je devais lui donner un nom. Et si je l'appelais **Mag** c'était qu'à mon idée, sans que j'eusse su dire pourquoi, la lettre G abolissait la syllabe ma, et pour ainsi dire crachait dessus, mieux que toute autre lettre ne l'aurait fait. Et en même temps je satisfaisais un besoin profond et sans doute inavoué, celui d'avoir une ma, c'est-à-dire une maman, et de l'annoncer, à haute voix. Car avant de dire **mag** on dit **ma**, c'est forcé. Et da, dans ma région, veut dire papa. D'ailleurs pour moi la question ne se posait pas, à l'époque où je suis en train de me faufiler, je veux dire la question de l'appeler ma, **Mag** ou la comtesse Caca, car il y avait une éternité qu'elle était sourde comme un pot"* [Molloy, с. 21].

У наведеному прикладі С. Бекет уже частково розкриває свої погляди на звукосимволізм імен. Бекетове бачення звука /g/, який ніби закреслює попереднє *ma*, досить цікаве – після мелодійного поєднання сонорного із голосним дзвінкий зімкнений (проривний) приголосний звучить дещо різко. Персонаж укладає в ім'я, яким називає матір, два значення: по-перше, ненависть до неї, по-друге, потребу в ній. Крім того, те ім'я, яким називає його мати, – ім'я *Dan* як похідне від 'батько', – ставить його нарівні з нею, наближає до неї, оскільки, як зазначає персонаж, *"Elle ne m'appelait jamais fils, d'ailleurs je ne l'aurais pas*

supporté, mais Dan, je ne sais pourquoi, je ne m'appelle pas Dan. Dan était peut-être le nom de mon père, elle me prenait peut-être pour mon père. Moi je la prenais pour ma mère et elle elle me prenait pour mon père. Dan, tu te rappelles le jour où j'ai sauvé l'hirondelle. Dan, tu te rappelles le jour où tu as enterré la bague. Voilà de quelle façon elle me parlait. <...> Et da, dans ma région, veut dire papa" [Molloy, с. 21]. Утім, ім'я *Dan* можна розглядати і як традиційне ім'я, похідне від *Daniel*, імені, традиційно поширеного в Ірландії [205, с. 111].

У баченні А. Мурджані ім'я *Mag* є результатом злиття *Ma* і *hag* – від англ. 'відьма' [183, т. 1, с. 510], що пояснює неоднозначні стосунки Молоя з матір'ю. Водночас, вона проводить паралель із нездоровими стосунками Морана із сином, виокремлюючи таким чином опозицію батьківського й материнського. [153, с. 59]. У романі конструюються дзеркально протилежні світи персонажів, що відображено у фонетичній будові системи імен. Дзеркальна протилежність цих світів підтверджується різними деталями, у тому числі й іменами, що згадуються побіжно. Зокрема, в англійській версії роману, створеній за участю С. Бекета, є рядок: "*So I saw A and C going slowly towards each other, unconscious of what they were doing*" [Moll-Eng, с. 4]. Найбільш імовірно, що *A* означає Авель, а *C* – Каїн, причому саме *Molloy* є Каїном – волоцюгою-втікачем. У французькій оригінальній версії роману *A and C* це *A et B*, тому слід вважати таке авторське перейменування ще і переосмисленням, збагаченням роману новими шарами значень.

Значна кількість персонажів Бекета мають імена, що починаються на *М*: *Molloy*, *Moran*, *Malone*, *Marthe*, *Mag*, *Murphy*, *Mercier*, причому більшість наділені особливою мелодикою, що полягає у наявності лише голосних і сонорних звуків: *Molloy*, *Moran*, *Malone*.

Фонетична подібність початку імен *Molloy* і *Moran* указує на певні спільні для них риси, однак персонажів абсолютно розрізняє їх ставлення до імені в принципі. Якщо Молой не може згадати назву свого міста, вагаючись навіть у першій літері ("*B*" чи "*P*"), то Моран надає повний екскурс до принципів найменування географічних об'єктів у своїй місцевості, при цьому помітна онімна гра на межі двох

мов – англійської і французької – з уведенням обценної лексики: *"Et pour les exprimer nous avons un autre système, d'une beauté et simplicité remarquables, et qui consiste à dire Bally (puisqu'il s'agit de Bally) lorsqu'on veut dire **Bally** et **Ballyba** lorsqu'on veut dire Bally plus ses terres y afférentes et **Ballybaba** lorsqu'on veut dire les terres de Bally exclusives de Bally lui-même. Moi par exemple je vivais, et à bien y réfléchir vis toujours, à **Shit**, chef-lieu de **Shitba**. Et le soir, quand je me promenais, histoire de prendre le frais, en dehors de Shit, c'est le frais de **Shitbaba** que je prenais, et nul autre"* [Molloy, с. 182]. Так, спершу *Moran* пояснює принципи найменування на прикладі умовного населеного пункту *Bally*, а вже потім переходить до назви рідного міста – *Shit*. Таке найменування у французькому тексті, ймовірно, натякає на те, що життя у цьому місті не таке уже й приємне. Утім, у поясненнях Морана трапляються й інші обценізми, які є за своїм походженням англіцизмами або ж дещо трансформованими французькими словами: *"C'est de lui que j'appris que **Condom** est arrosé par la **Baïse**. Bon, dis-je, tu vas te rendre tout de suite à **Hole**, tu en as pour – je calculai – pour trois heures tout au plus"* [Molloy, с. 191]. *Baïse* – від фр. *Baise* – груб. 'статевий акт' [225, с. 15], *Hole* – від англ. *hole* – 'жіночий статевий орган' [252, с. 337]. Використання таких псевдотопонімів є елементом онімної гри.

Однак, аналогічно до згаданих топопоетонімів ім'я *Moran* теж може бути обценізмом. І тоді опозиція *Molloy* – *Moran* також спирається на цю обценність значення імені *Moran*. Досліджуючи етимологію імен, які насправді є ірландськими прізвищами, зауважуємо, що *Molloy* походить від *O'Maolmhuaidh* – букв. 'нащадок учня благородного' [206, с. 321], тоді як *Moran* – від *O'Morain* – 'нащадок великого, високого' [там само, с. 323]. Однак, важливий наголос поетоніма *Moran*. Французька мова роману нав'язує наголос на другому складі, однак у традиційній англійській вимові цього ірландського прізвища було б доцільним дотримуватися наголосу на перший склад ['mɔːrən] [там само, с. 321], що зближує цю власну назву зі сленгізмом *moron* – 'бовдур' [252, с. 440], який має аналогічну вимову. Попри те що згадане сленгове найменування властиве американській англійській

мові, перехід нормативного психологічного терміна *moron* у сферу обценної лексики відбувся за тридцять років до публікації роману, тому С. Бекет цілком міг знати це слово. Тобто ім'я *Moran* набуває значення за рахунок суголосності з апелятивом. Як наслідок етимологічне благородство Молоя контрастує із вадами, які приписує Морану фонетична форма його імені, утім, не безпідставно – персонаж, дійсно, не відзначається найкращим характером.

Розглядаючи звуковий склад імен, слід звернути увагу на те, що ім'я жінки, чийого собаку збив Молой, – *Loy* (або ж *Lousse* – Молой не пам'ятає достеменно), а *Loy* є частиною *Molloy*. Так, імена персонажів роману переплітаються.

Моран, розмірковуючи про ім'я *Molloy*, говорить так: "*De ces deux noms, **Molloy** et **Mollose**, le second me semblait peut-être le plus correct. Mais de peu. Ce que j'entendais, dans mon for intérieur sans doute, à l'acoustique si mauvaise, c'était une première syllabe, **Mol**, très nette suivi presque aussitôt d'une seconde des plus cottoneuses, comme mangée par la première, et qui pouvait être **oy** comme elle pouvait être **ose**, ou **ote**, ou même **oc**. Et si je penchais pour **ose**, c'était probablement que mon esprit avait un faible pour cette finale, tandis que les autres n'y faisaient vibrer aucune corde. Mais du moment que Gaber avait dit **Molloy**, pas une fois mais plusieurs, et chaque fois avec une égale netteté, force m'était de reconnaître que moi aussi j'aurais dû me dire **Molloy** et qu'en me disant **Mollose** je faisais erreur*" [Molloy, с. 153].

З одного боку, ідеться про банальне сприйняття людиною фонетичної форми чужого імені. Проте мова ще і про сприйняття морфологічної структури імені. Згадані варіанти закінчення імені є суфіксами французької мови. Зокрема, *-ote* використовується для найменування жителів певної місцевості та мови (для творення глоттоніма). Суфікс *-ose* може бути використаним для творення іменників чоловічого і жіночого роду, переважно наукових термінів, проте це і суфікс, завдяки якому утворюються такі іменники жіночого роду як *métamorphose*, *anamorphose* та ін. Суфікс *-ose* співзвучний іншому французькому суфіксу *-euse*, завдяки якому утворюються іменники і прикметники жіночого роду від їх аналогів чоловічого.

Тобто, пропонуючи таке закінчення імені, Моран, цілком імовірно, фемінізував Молоя. З іншого боку, *ose* – це іще наказовий спосіб дієслова *oser* – ‘насмільоватися, дерзати’ [190, с. 761], що може певною мірою характеризувати персонажа.

Моран, жодного разу не побачивши Молоя, робить припущення щодо його зовнішності й вирішує, що вони з ним протилежності. Імена обох персонажів мають спільний корінь за винятком м’якого /l/ в імені Молоя та різкішого /r/ у Морана. *Mol* з латини означає ‘м’який, поступливий’ [208, с. 124], що характеризує саме Молоя. С. Бекет грає словами, вживаючи словосполучення на кшталт *mollifier Mollo*y. Персонаж роману – Моран – визнає вплив Молоя на себе, характеризуючи себе дієприкметником *mollifié* – ‘пом’якшений’.

Існує погляд, що блукання Молоя можна порівнювати з блуканнями вигнанця. Ми вже згадували про Молоя-Каїна. В. Аткинсон порівнює Молоя з Одисеем, зокрема і в ставленні до імені в принципі: тоді, як Одисей називав себе Ніким, Молой не міг згадати власного імені [118, с. 132]. Повертаючись додому, Моран згадує імена Адама і Єви, які теж були вигнанцями. Потужний релігійний мотив підсилює ім’я посланця *Gaber*. Критики зазначають, що ім’я Габера співзвучне імені Габріеля – ангела-благовісника. Габер – посланець, а слово *ангел* на івриті й грецькій мові теж має значення ‘посланець’ [192]. Ті, хто схильні вбачати у подорожах Молоя-Морана паралель до діянь Христа [161], наводять чимало доказів тому. Видається цікавим той факт, що куховарку Морана звали Мартою: біблійна Марта годувала Христа. Те, що мати називала Молоя Даном, наштовхує на паралель зі святим Даниїлом. Проте, попри всі можливі варіанти інтерпретації роману [118; 125; 130; 159; 161], у дослідженні власних назв твору ми керуємося передусім специфікою звукової оболонки поетонімів-опозицій та їх морфологією для розуміння значень поетонімів та природи їх зв’язків у тексті.

Якщо говорити про суто морфологічний засіб, який сприяє утворенню опозиції, то таким засобом є суфіксація. Це, зокрема, вживання демінутивних і аугментативних суфіксів, які, особливо якщо вжиті водночас, здатні утворювати яскраву опозицію.

Опозиції, підкреслені вживанням демінутивних суфіксів спостерігаємо ще у долітературному етапі художньої творчості. У казковій парі *Лисичка-Сестричка* і *Вовк-Панібрат* навіть без заглиблення в сюжет твору простежуємо контраст жіночого й чоловічого, м'якості й сили. Подібні явища спостерігаються і в зарубіжних казках із поетонімами апелятивного походження. Прикладом може служити опозиція *Rotkäppchen* і *Wolf*, у якій зменшувально-пестливий суфікс *-chen* автоматично надає поетоніму ознак слабкості, м'якості.

Морфологічними засобами підкреслюються опозиції повісті *"Кайдашева сім'я"* І. Нечуя-Левицького. Уваги заслуговують жіночі образи роману: *Мелашка*, *Мотря* та *Кайдашиха*. Ім'я *Мотря* (Мотрона) з латинської мови означає 'поважна заміжня жінка' [209, с. 163], що підтверджується і її описами в тексті твору: *"Висока на зріст, рівна станом, але не дуже тонка, з кремезними ногами, з рукавами, позакачуваними по лікті, з чорними косами, вона була ніби намальована на білій стіні"* [КС, с. 190]; *"Мотря сіла на скрині й промовила:*

– Тепер я зовсім пані!

Вона гордо сиділа на своїй скрині, як цар на престолі" [КС, с.224].

Мотря здорова, робоча, проворна та *"трохи куслива"* жінка, яка не цурається ні сварки, ні бійки. Ім'я вжите у вихідній формі без додавання словотворчих суфіксів. На противагу *Мотрі*, *Мелашка* має зовсім інший характер: сором'язлива, покірна, *"з поетичною душею, з ласкавим серцем"*. Її ім'я *Меланія* з грецької перекладається як 'чорна, темна' [209, с. 162], проте важить не стільки етимологічне значення імені, скільки морфологічна будова. Хоча ім'я *Мелашка* словник *"Власні імена людей"* подає як повне [209, с. 162], однак суфікс *-к-*, який асоціюється зі зменшувально-пестливими утвореннями, надає йому звучання демінутива.

Третій суттєвий жіночий персонаж повісті – *Кайдашиха*. *Кайдашиха* – андронім, утворений шляхом додавання суфікса *-их(а)* до прізвища чоловіка героїні – *Кайдаш*. Вживання андроніма замість імені підкреслює її більш вагомий статус заміжньої жінки порівняно із

невістками, яких автор називає іменами. Водночас, слід згадати й ім'я героїні – *Маруся*, яке звучить зменшувально-пестливо: *"Маруся пишала губи, осміхалась, сипала облесливими словами, наче дрібним горохом. До природної звичайності української селянки в неї пристало щось вже дуже солодке, аж нудне. Але як тільки вона трохи сердилась, з неї спадала та солодка луска, і вона лаялась і кричала на весь рот. Маруся була сердита"* [КС, с. 186]. Проте ім'я *Маруся* виринає у повісті лише п'ять разів (переважно як звертання), тоді як андронім *Кайдашиха* звучить 406 разів. До характеристики персонажа додається ще один апелятив із підсилюючим суфіксом: *свекрушище*.

Таким чином, базуючись на морфологічній будові власних імен, можемо вишикувати їх у градуальну опозицію за ступенем агресії та хамства референтів у сімейному житті: *Мелашка – Мотря – Кайдашиха*.

Велика різноманітність суфіксів у слов'янських мовах, зокрема українській, дозволяє утворювати опозиції *батько – син* (*Шрам – Шраменко* з "Чорної ради" П. Куліша). Прізвища, утворені суфіксальним способом, є індикаторами національності їхніх носіїв. Проникаючи у художній текст, вони можуть утворювати поетонімні опозиції. Наприклад, *Брюховецький – Сомко* в романі "Чорна рада" П. Куліша [ЧР]. Реальній особі, гетьману Івану Брюховецькому, його суперники закидали польське походження, на що вказує характерний суфікс його прізвища, тоді як прізвище *Сомко* типово українське.

Підсумовуючи, можемо сказати, що фонетичні і морфологічні засоби типологізації поетонімних опозицій зазвичай діють комплексно. В окремих випадках, ті чи ті виходять на перший план. Відмінність звучання, різна морфологічна структура імен покликані підкреслити відмінність позначуваних референтів.

3.2. Синтаксичні засоби

На синтаксичному рівні зауважуємо два моменти, суттєвих для оформлення поетонімної опозиції. По-перше, це особливості зв'язку у складному реченні, зокрема, складносурядному, а по-друге,

синтаксичний виражальний засіб перелічування, який, утім, є допоміжним і слугує скоріше для увиразнення опозиції. І перший, і другий засіб виявляємо, перш за все, у поезії, яка у цілому багатша на експресивні засоби і при цьому пропонує менший простір для реалізації і поетонімної опозиції, і конфлікту. Тому та опозиція, яка у великому епічному творі може реалізовуватися на десятках чи навіть сотнях сторінок, у невеликих за обсягом поетичних творах актуалізується у межах одного речення.

Говорячи про зв'язок у складносурядному реченні та його вплив на реалізацію поетонімної опозиції, слід відзначити роль протиставних сполучників сурядності, завдяки яким опозиція окреслюється на синтаксичному рівні. Наприклад, у вірші Л. Костенко *"Я дуже тяжко Вами відболіла"* протиставний сполучник *а* підкреслює опозицію:

Я дуже тяжко Вами відболіла.

Це все було як марення, як сон.

Любов підкралась тихо, як Даліла,

*А розум спав, довірливий **Самсон*** [Костенко, с. 278].

При цьому опозиція *Даліла – Самсон*, яка є алюзією на біблійну оповідь про те, як Даліла позбавила Самсона його сили, коли той спав, є, по суті, опозицією метафори (*"Розум спав, довірливий Самсон"*) і порівняння (*"Любов підкралась тихо, як Даліла"*).

Водночас, у синтаксичному оформленні опозиції в поезії спостерігаємо явище подібності синтаксичних структур, кожна з яких містить опозицію. Це прийом антитези, яка будується на паралельних конструкціях, компоненти яких виражені одними й тими ж членами речення, розташованих в однаковому порядку [85, с. 187]. Наприклад, вірш Г. Гейне *"Der arme Peter"* починається так:

*Der **Hans** und die **Grete** tanzen herum,*

Und jauchzen vor lauter Freude.

*Der **Peter** steht so still und so stumm,*

Und ist so blaß wie Kreide [Heine].

Граматична структура обох речень аналогічна. Окрім того, опозицію підкреслює те, що поетоніми *Hans* і *Grete* поєднані єднальним

сполучником *und*, що вказує на їх парність, тоді як поетонім *Peter* згадується лише у наступному реченні, ізольовано від імен двох наречених. Окрім синтаксичного аспекту, опозицію між щасливою парою та нещасним, самотнім, знехтуваним чоловіком підкреслює фольклорна основа, зокрема, прислів'я *Jeder Hans findet seine Grete*, яке означає, що кожен чоловік знайде жінку, йому призначену, тобто *Hans* і *Grete* за замовчуванням мисляться як пара.

Використання досить громіздких **перелічувань** поетонімів виявляємо у поезії "*Plutonian Ode*" А. Гінзберга. Ці переліки слугують створенню своєрідного джазового тексту, втіленню музики в поезії:

*Radioactive Nemesis were you there at the beginning black
dumb tongueless unsmelling blast of Disillusion?
I manifest your Baptismal Word after four billion years
I guess your birthday in Earthling Night, I salute your
dreadful presence last majestic as the Gods,
**Sabaot, Jehova, Astapheus, Adonaeus, Elohim, Iao,
Ialdabaoth, Aeon from Aeon born ignorant in an Abyss of Light,**
Sophia's reflections glittering thoughtful galaxies, whirl-
pools of starspume silver-thin as hairs of Einstein!
Father Whitman I celebrate a matter that renders Selfoblivion!
Grand Subject that annihilates inky hands & pages'
prayers, old orators' inspired Immortalities,
I begin your chant, openmouthed exhaling into spacious
sky over silent mills at **Hanford, Savannah River,
Rocky Flats, Pantex, Burlington, Albuquerque**
I yell thru **Washington, South Carolina, Colorado,
Texas, Iowa, New Mexico,**
Where nuclear reactors create a new Thing under the
Sun [PO]*

Аналіз цього фрагменту "*Plutonian Ode*" лише з погляду синтаксису був би надто поверховим, тому мусимо пояснити значення згаданих імен, а точніше з'ясувати, до яких віртуальних і реальних референтів вони відсилають. Так, наприклад, *Nemesis* (Немезида)

у віруваннях греків – богиня кари, відплати [211, с. 147]. Поряд із нею А. Гінзберг перелічує імена богів "*Sabaot, Jehova, Astapheus, Adonaeus, Elohim, Iao, Ialdabaoth, Aeon*", серед яких, насправді, не всі боги. *Sabaot, Jehova, Adonaeus, Elohim* – це імена юдейського Бога [241, т. 9, с. 163]. *Iao* – теж, тільки грецькою мовою [241, т. 1, с. 130]. Водночас, *Iao* разом з іменами *Ialdabaoth* та *Aeon* пов'язані зі гностицизмом і, зокрема, з кабалою. *Ialdabaoth* у гностицизмі є богом-творцем, який репрезентує карикатуру на канонічного Бога із Книги Буття [238]. Згідно з апокрифом Іоанна [3], вдихнувши життя в Адама, *Ialdabaoth* сам втрачає свої сили. Подальші хитрощі Іалдабаофа, які пов'язані зі створенням Єви, щоб повернути собі силу віддану Адамові, завершуються невдало. Бог-недаха, Бог-карикатура у цьому переліку символізує невдалість і його творіння, недосконалість людства. *Aeon* – у гностицизмі один із духів, який відокремився від Бога, важливий елемент космології, що розвинувся навколо центральної концепції гностичного дуалізму – конфлікту між матерією і духом [221]. Цей конфлікт матерії й духу і продемонстровано в "*Plutonian Ode*", окрім того, графічна і фонетична близькість імені *Aeon* до апелювання *ion* підкреслює тему поезії, яка пов'язана із виробництвом ядерної зброї у США. Якщо *Aeon* породжений тим, що він відокремився від Бога, то *ion* виникає внаслідок втрати атомом одного чи більше електронів. З гностицизму походить і уявлення про *Abyss* (Прірву) [241, т. 1, с. 144], що вживається як власна назва та *Sophia* (Софію), яка у цьому напрямі християнської думки II століття є так званою Великою Матір'ю [232, с. 453].

Ритмічний перелік теонімних поетонімів слугує цілям фонетичного оформлення поезії (*Astapheus*, *Adonaeus*). Стилістично перелічування використовується для інтенсифікації експресії та водночас є засобом вираження суб'єктивної оцінки [85, с. 145]. Дійсно, у поезії А. Гінзберга присутня авторська суб'єктивна оцінка дійсності, яка і втілюється у вигляді опозицій.

Вживання поетонімів *Nemesis* та *Abyss* у творі під назвою "*Plutonian Ode*" цілком обґрунтоване: вони мають негативне

стилістичне забарвлення, натякаючи на кару богів, загибель, яку людина сама собі приготувала. *Sabaot, Jehova, Astapheus, Adonaeus, Elohim, Iao, Ialdabaoth* в усій своїй недосконалості виступають з іншого боку осі протистояння, оскільки людині властиво в момент труднощів, лиха чи катастроф у першу чергу звертатися до богів чи пророків.

Не випадково згадується у поезії ім'я *Einstein*, бо саме великий фізик порадив Президенту Рузвельту почати розробку атомної бомби, щоб випередити фашистську Німеччину в цій сфері [128]. Хоч вчинивши так, Ейнштейн пішов проти власних принципів [216, т. 3, с. 516], однак поет йому цього так і не пробачив. Одразу за Ейнштейном А. Гінзберг згадує *Father Whitman*, який, по суті, був літературним учителем поета. Виникає опозиція між цими двома діячами на основі позитивної / негативної оцінки історичних особистостей. При цьому опозиція *Einstein – Whitman* підкреслює уже згадану опозицію гностичного дуалізму – конфлікту між матерією і духом – у якій Вітмен репрезентує духовні поривання, а Ейнштейн – як людина точних наук – сторону матерії.

Ще один ритмічний перелік включає в себе *Hanford, Savannah River, Rocky Flats, Pantex, Burlington, Albuquerque* – ряд об'єктів, так чи інакше пов'язаних із виготовленням ядерної зброї (див. [127]). Одразу за ними ритмічно звучать назви штатів, задіяних у виробництві ядерної зброї [там само]: *Washington, South Carolina, Colorado, Texas, Iowa, New Mexico*. Такі переліки створені з метою вказувати на глобальність явища та підсилювати загальну ідею. Два переліки – богів і місць виготовлення ядерної зброї – мають ознаки опозиції: небесного і земного, високого і нищого. Однак імена-алюзії до гностицизму не дозволяють цій опозиції розкритися, адже саме пізнання світу людиною стало причиною того, що вона рухається шляхом самогубства.

Насамкінець звернемо увагу на назву поезії, яка, хоч і не становить інтересу у синтаксичній побудові, цікава з позицій інтертекстуальності. "*Plutonian Ode*" – це свого роду подвійна алюзія, яка, по-перше, натякає на плутоній – радіоактивний хімічний елемент,

який застосовується у ядерних реакторах та для виробництва ядерної зброї. По-друге, *Pluto* – це ім'я античного бога підземного світу, володаря царства померлих [211, с.170]. Тобто А.Гінзберг такою назвою акцентує увагу на смертельній небезпеці ядерної зброї.

Підсумовуючи, доходимо висновку, що синтаксичні засоби, можливо, чи не найменш "самостійні" в типологізації опозицій. В усіх аналізованих прикладах синтаксичні засоби лише підсилюють опозицію, яка виникає на семантичному рівні. Проте не можна заперечувати роль синтаксичної будови речення в утворенні поетонімної опозиції у рамках антитези чи експресивних можливостей переліку.

3.3. Семантичні засоби

Ці засоби утворення поетонімних опозицій ґрунтуються на наявності у власної назви семантики, завдяки якій поетонімна опозиція "оформлюється" структурно. При цьому, значення може бути різної природи: етимологічне, власне лексичне (у назв із прозорою семантикою), метафоричне, інтертекстуальне, проте переважно опозиція утворюється між поетонімами, які отримують своє значення різними способами. У цьому пункті аналізуємо на прикладах 1) вплив лексичного й етимологічного значення на утворення поетонімної опозиції; 2) метафору і метонімію як засоби збагачення поетоніма значенням; 3) оксиморон як особливий випадок поетонімної опозиції; 4) інтертекстуальність як засіб утворення поетонімної опозиції.

Розглядаючи лексичне й етимологічне значення імен звертаємося до казки Е.Т.А. Гофмана "*Klein Zaches genannt Zinnober*", у якій опозиція виникає між Цахесом і Кандідою (*Zaches – Candida*) та між Цахесом і студентом Бальтазаром (*Zaches – Balthasar*). *Zach* із німецької означає 'зажерливий, жадібний' [185, с. 976]. Так, у ході розгортання сюжету твору розкривається невиситимий апетит цієї маленької потвори. *Zinnober* – це характеристика зовнішності персонажа, а саме його рудого волосся, у якому й трималася його магічна сила ('*Zinnober*' з німецької 'кіновар' [200, с. 727]). Ім'я *Candida* має відверто позитивні конотації: з латини *candidus* – 'радісний, білосніжний, чистий,

ясний' [208, с. 30]. (Пор. з англ. *candid* – 'відвертий, щиросердий'; застаріле 'білий' [183, т. 1, с. 172]). Ім'я *Candida* супроводжується епітетами *hübsch*, *herrlich*, *bildhübsch*, *süß* тощо, які вказують на непересічну красу героїні. Отож, опозиція *Zaches* – *Candida* будується на внутрішній мотивації лексичного значення, яку визначаємо етимологічним аналізом.

З іншого боку, розглянемо ім'я *Balthasar*, адже саме студент Бальтазар був головним суперником крихітки Цахеса. Звернення до етимології імені (буквально означає 'хай бог Ваал береже царя' [205, с. 44]) не розкриває природи персонажа. Однак поетонім може відсилати до іншого Бальтазара – одного із трьох волхвів, що прийшли з дарами до немовляти Ісуса. Західноєвропейська традиція зображує Бальтазара наймолодшим з волхвів – двадцятирічним, тоді як Каспару і Мельхіору по 60 і 40 років відповідно. Це може пояснити вживання в тексті твору імені *Бальтазар* із прикладкою *студент* – адже саме студентство асоціюється із молодістю. Опозиція *Zaches* – *Balthasar* виникає на підставі суперництва крихітки Цахеса і студента Бальтазара за прихильність Кандіди. Однак, якщо Бальтазар відповідно до свого імені намагається берегти ту, кого любить, обожествляє її – "*Balthasar drückte Candidas Hand mit Inbrunst an die Lippen. Candida ließ den seelenvollen Blick ihrer Himmelsaugen auf ihm ruhen. Er war verzückt in den höchsten Himmel und dachte nicht mehr an Zinnober und Katzensgeschrei*" [Zaches, с. 321], то крихітка Цахес через свою зажерливість отримує бажане будь-якими способами – наприклад, змусивши усіх повірити, що Бальтазар голосно занявкав у пристойному товаристві під час читання віршів, як це демонструє наведений вище приклад.

Важко ігнорувати той факт, що антропоетоніми казки – не пересічні німецькі імена, а промовисті власні назви: географ *Ptolomäus Philadelphus* (Птолемей – давньогрецький вчений, географ [216, т. 9, с. 188]), князь *Demetrius* (від *Деметра* – богиня родючості [211, с. 83]), доктор-чарівник *Prosper Alpanus* (з латинської мови *prosper* – 'благополучний, сприятливий, щасливий' [208, с. 173], хоча ім'я Проспера натякає на іншого чарівника – *Prospero* з п'єси В. Шекспіра "*The Tempest*"), референдарій *Pulcher* (так само з латини *pulcher* – 'красивий, прекрасний, благородний' [208, с. 175]), барон *Prätexitatus von Mondschein*

(з німецької *Prätext* – ‘відмовка’ [229, с. 842], а *Mondschein* – ‘місячне сяйво’ [200, с. 438]) тощо.

Власні назви *Zaches*, *Candida*, *Balthasar*, як і інші поетоніми повісті, наділені прозорою семантикою, саме на підставі якої і виникає опозиція. Та все ж, звертаючись до фонетичної будови імен, зауважуємо, що асонанси й алітерації, на яких побудовані власні назви відіграють не останню роль у поетиці тексту: *Zaches Zinnober*, *Candida*, *Balthasar*.

Продуктивними засобами збагачення поетоніма значенням є метонімія і метафора. Ці стилістичні засоби подібні між собою, оскільки є семіотичними закономірностями, однак метафора виявляється у використанні знаків однієї концептуальної сфери на позначення іншої, нерідко уподібненої їй у якомусь відношенні [207, с. 388], тоді як метонімія виявляється у перенесенні позначень одного компонента події на інший, імені класу об’єктів на об’єкт цього класу, позначення частини на ціле й цілого на частину [там само, с. 412].

У поезії Ф. О’Гари "*Answer to Voznesensky and Yevtushenko*" поетонімна опозиція виникає між чотирма іменами російських літераторів. Зокрема, звертаючись до Вознесенського і Євтушенка, Ф. О’Гара стверджує: "*We are tired of your tiresome imitations of Mayakovsky*" [О’Нара, с. 468], а потім заявляє: "*I do not love you any more since Mayakovsky died and Pasternak*" [О’Нара, с. 468]. Основною характеристикою, за якою розмежовуються референти, є якість їх творчості, пристрасність:

*you are indeed as cold as wax
as your progenitor was red, and how greatly we loved his redness
in the fullness of our own idiotic sun!* [О’Нара, с. 468]

Окрім того, у "*Answer to Voznesensky and Yevtushenko*" вкраплена опозиція *Америка – Росія*, яка виражена через інші власні назви: "*you shall not make Mississippi into Sakhalin*". Поезія написана у період холодної війни, тому опозиція *США – Росія* характеризує суспільно-політичне становище світу того часу (1963 рік). Поетонім *Mississippi* втілює Америку, тоді як *Sakhalin* – Росію, тому в цьому випадку доцільно говорити про метонімію як поетонімну опозицію.

Використання метонімії-вказівок на країну чи національність вкоренилося у публіцистичному стилі ("офіційний Київ", "офіційний Вашингтон") і "перекочувало" до художніх текстів. В есеї С. Пиркало "Хай як-небудь" опозиція між легковажним українським і відповідальним англійським ставленням до праці виражається в іменах: "Якщо йдеться про замовницю Свѣту і майстра Джона, то все робиться швидко й якісно. А якщо про замовницю Свѣту і майстра Сірьожу, то при тій самій вартості робіт у капіталістичну послідовність "товар – гроші" вкрадаються додаткові фактори: "хай як-небудь", "та воно й так простоїть", "за таку ціну ви щас нічого луччого не найдьоте" [АК, с. 120]. Майстер Джон і майстер Сірьожа є метонімічними втіленнями англійців та українців відповідно. При цьому, використання суржику є стилістичним засобом висміювання українських вад характеру.

На метафорі базується опозиція у вірші М. Матіос "Я з поїзда – що з розуму – зійду":

А була ж я **королівна** –

Богорівна, богорівна.

Невибаглива і вірна

Королева королівна.

А тепер я ним забута,

В ланцюги плачу закута.

У печальнім капелюшку –

Попелюшка, попелюшка [Матіос, с. 271].

Попелюшка і королівна у цій поезії є скоріше узагальненими образами, які походять із західноєвропейської казки, у якій Попелюшка була бідною роботящою дівчиною, що зазнавала знущань, однак, врешті-решт, стала принцесою.

Метафорами є імена з художніх текстів минулого, які репрезентують не лише конкретних персонажів у творі-джерелі, а і називають героїв інших текстів на основі подібності. Звертаючись до тих-таки образів Попелюшки і Злої Мачухи, зауважуємо інтерес до них у сучасному англomовному жіночому романі, зокрема, "Cinderella's Stepmother" Р. Вод, "The Price of Scorn. Cinderella's Evil Stepmother"

К. Вілер. Авторки цих творів проводять паралель між своїми героїнями та героїнями казок на основі подібності їх життєвих обставин та особистісних характеристик. Опозиції, утворені шляхом метафоричного перенесення, уподібнюються прецедентним опозиціям, однак між першими і другими не завжди можна поставити знак рівності, оскільки прецедентні опозиції були опозиціями і в тексті-джерелі, а опозиції, ґрунтовані на метафоричному перенесенні, більш контекстуально залежні: до нового тексту може "перекочувати" лише один із членів опозиції, при цьому метафоричне перенесення відбувається за однією із багатьох ознак: *Попелюшка* може означати і скромну непримітну людину, і людину, обділену любов'ю та турботою, і безправну людину [202, с. 196].

Оксиморон визначається як стилістична фігура, яка базується на поєднанні протилежних, семантично несумісних понять і створенні нового поняття [207, с. 510]. Y. Shen пов'язує оксиморони із метафорами та виокремлює прямі оксиморони – засновані на антонімії певної семантичної складової значення слів, – та непрямі, у яких один із компонентів не антонімічний іншому, а скоріше є гіпонімом його антоніма [168, с. 109]. Переважна більшість виявлених нами оксиморонів є саме непрямыми і базуються на стилістичній відмінності компонентів (імена високого і низького стилю), належності до різних сфер життя.

Контраст так званого "благородного" імені і колоритного українського прізвища, яке до того ж пов'язане із характерною вадю мовлення носія [101, с. 33], відображає С. Пиркало у есеї *"Що в прізвищі?"*: *"Непогано також бути Шокало, як моя колега, а ще краще водночас мати ім'я Жозефіна. Це вже майже витвір мистецтва"* [АК, с. 96]. Однак, контраст також досягається на рівні півтонів, прихованих значень. Заслуговує уваги яскравий приклад поетоніма-оксиморона в поезії С. Жадана *"Єрусалим"*, що починається словами:

*Йона Якір, вічний студент Харківського технологічного,
розстріляний пізніше за звинуваченням в терористичній
діяльності, прийняв революцію й став на бік народу
після того, як мав одкровення: вві сні йому явився*

*пророк Єзекіїль, з протигазом у потяганому підсумку,
й передав переляканому зі сну Йоні
вогняний меч, наказавши обороняти
від носатих британських лінкорів смарагдові води
Одеси – південного Єрусалиму революції [ВйН, с. 45].*

Незважаючи на те, що *Йона Якір* – ім'я реальної особи, автору вдалося надати імені радянського військового діяча значення біблійного пророка завдяки першому компоненту поетоніма – *Йона*. Автор створив химерну історію, у якій пророк *Йона* йде творити революцію "*з льюїсом на плечі та попелом Господнім у серці*". Тобто у зв'язок вступають семантично протилежні пропріальні одиниці: *Йона Якір*, чиє ім'я пов'язується із революцією, червоною армією, радянщиною, що в принципі протистоять будь-яким релігійним проявам; і *Йона* – біблійний пророк. Унаслідок такого творчого переосмислення виникає цілком нова історія й новий персонаж.

Подібні, на перший погляд, непокєднувані комбінації вживаються у постмодерних авторів. Зокрема, одним із персонажів "*Перверзії*" Ю. Андруховича є *Джон-Пол Ощирко*, чиє ім'я указує на належність до англomовної культури, прізвище – до української. Цікавий той факт, що за сюжетом роману місцем його походження є Ямайка – це натяк на іншого Андруховичевого персонажа *Козака Ямайку*, який у своєму імені покєднує українське й неукраїнське. Водночас, сполучення *козак Ямайка* звучить цілком органічно, завдяки співзвучності є близьким до найменування *козак Мамай*.

Інше покєднання власних назв, що тяжіє до оксиморона, використовує С. Жадан у поезії "*Лукойл*":

*То як, – радяться, – ми
спорядимо нашого брата
в його довгий шлях
до осяйної Валгали Лукойлу? [Марадона, с. 34]*

Для творчості С. Жадана в цілому властиве покєднання непокєднуваних речей, наприклад, любові й економіки. Сполучення *Валгала Лукойлу* цікава тим, що теж покєднує несумісні речі. Валгала –

(зі скандинавської *‘рай для воїнів’*) – у германо-скандинавській міфології житло бога Одіна, де після смерті спочивають воїни [199, т. 1, с. 212]. Лукойл – російська нафтова компанія. І хоч поєднання цих поетонімів – піднесеного із буденним – контрастне, однак водночас і органічне за фонетичним звучанням: *Валгали Лукойду*. Крім того, назва *Валгала* підкреслює значущість утраченого "бійця" компанії. Подібне утворення – *"Кастро Донбасу"* (вірш *"Гриби Донбасу"* С. Жадана) поєднує поняття, далекі не лише за значенням, а й географічно, хоча важко стверджувати протилежність компонентів й абсурдність їх поєднання:

*Кастро Донбасу веде партизанів
крізь туманні грибні плантації
до Азовського моря* [Марадона, с. 42].

Назви *Валгала Лукойлу* й *Кастро Донбасу* звучать іронічно і при цьому комічно.

У поезії С. Жадана *"Малий сидів так довго, що змінилася Конституція"* однією з зовнішніх характеристик центрального персонажа поезії була *"голова Сталіна над лівим соском, мов голова Івана Хрестителя"*. Витатуйована голова Сталіна – одна з типових для свого часу ознак ув'язнених. Однак сам факт відокремленості голови від тіла нашоухує на іншу, чи не найвідомішу постать, якій відсікли голову – Іоанна Хрестителя. З іншого боку, навіть близьке сусідство імен *Сталін* та *Іван Хреститель* створює відчуття абсурдності, адже Сталін – очільник найбільшої у світі комуністичної імперії, що завзято боролася з будь-якими виявами релігії, а Іван Хреститель – відома постать християнського світу. По суті, поетоніми *Сталін* й *Іван Хреститель* утворюють поетонімну опозицію, проте поєднання їх порівняльним сполучником створює ефект оксиморону, що має певний комічний відтінок.

У С. Прилущкого подібним утворенням *Христос – чырвоны нос*, що слугує назвою вірша [Прылуцкі, с. 87]. Цей вираз демонструє характерну особливість поглядів населення пострадянських країн: позірну релігійність за фактичної індиферентності до віри.

Найменування *Хрыстос – чырвоны нос* є наслідком контамінації *Езус Хрыстос + Дзед Мароз чырвоны нос* і не в останню чергу базується на римуванні компонентів. Імена, які утворили цей вираз, не є антонімами, проте реперезентують цілком протилежні реальності, вірування.

У баченні Б. Мітчела оксиморони поділяються на лінгвістичні та соціологічні [151, с. 202], останні з яких іронічно коментують певні стереотипи (на кшталт *надлишок бюджету, чесний політик* тощо). З цього погляду поетонім *Lady Chatterley*, що є іменем головної героїні роману Д. Лоуренса "*Lady Chatterley's Lover*", – також свого роду оксиморон, оскільки поведінка героїні не зовсім відповідає титулу *Lady*.

Поетонім-оксиморон є проміжним між однокомпонентною і бінарною поетонімними опозиціями, адже поетонім-оксиморон зберігає своє суперечливе значення в усьому тексті твору, тоді як амбівалентний поетонім, який і становить собою однокомпонентну поетонімну опозицію, розвиває протилежні значення залежно від контексту.

Головним лінгвостилістичним інтертекстуальним засобом, який забезпечує наявність значення у поетоніма, а отже, й існування поетонімних зв'язків, є алюзія. У контексті поетонімної опозиції алюзією може бути як один із членів опозиції, так і опозиція в цілому. У першому випадку алюзія надає значення поетоніму, завдяки якому той може зіставлятися з іншим, у другому – може йтися про прецедентну опозицію, якщо алюзія достатньо "відкрита", або ж про своєрідну систему рівнянь у тому разі, якщо члени опозиції приховані різною мірою. Проаналізуємо кожен із таких випадків.

Прикладом алюзії, яка охоплює два члени опозиції, є *Lion* і *Unicorn* із "*Through the Looking-Glass*" Л. Керрола, де, зокрема, Аліса цитує дитячий вірш:

*The Lion and the Unicorn were fighting for the crown:
The Lion beat the Unicorn all round the town.*

Some gave them white bread, some gave them brown:

Some gave them plum-cake and drummed them out of town
[Alice, с. 226].

Ці дві істоти присутні на британському гербі, репрезентуючи Англію й Шотландію, однак історія їх суперництва налічує тисячі років, починаючи з їх появи в халдейському мистецтві приблизно у 3500 р. до н.е. На думку деяких дослідників, Єдиноріг і Лев можуть також втілювати політичних сучасників Л. Керрола Б. Дізраелі та В. Е. Гледстоуна, проте це досить дискусійне питання [Alice, с. 226].

Аналогічний зразок опозиції-алюзії міститься у новелі С. Жадана *"Сорок вагонів узбецьких наркотиків"*. Центральними персонажами цієї новели є брати Гриша й Сава Лихуї. Промовистим є вже саме прізвище героїв, яке репрезентує компонент нецензурної лайки *до лихуя*, що означає *'багато'*. Водночас, імена викликають асоціацію із лихом. З іншого боку, етимологія імен персонажів – *Гриша* і *Сава* – не розкриває суттєвих у цьому контексті характеристик (*Григорій* з грец. *'не сплю, пильную'* [209, с. 53], *Сава* з араб. *'старий, дід'* [209, с. 96]). Через послідовність вживання імен можемо припустити, що вибір поетонімів вказує на ім'я та по батькові Григорія Савича Сковороди, постаті, пов'язана з Харковом, місцем творчості С. Жадана, однак незрозумілим залишається зв'язок між принципами Г. Сковороди та характеристиками персонажів. Ідея Г. Сковороди, застосовна до характеристики братів, – ідея сродної праці. Якщо це дійсно так, то можна говорити про єдність персонажів. З іншого боку, імена *Гриша* і *Сава* можуть слугувати алюзією на поему М. Некрасова *"Кому на Руси жить хорошо"*, де згадується подібна пара персонажів – брати Гриша і Сава Добросклонови:

Пришли его сыны,

Семинаристы: Саввушка

И Гриша, парни добрые [Некрасов, с. 188].

Звернімо увагу на іронію трансформації прізвища *Добросклонов* на *Лихуй*.

На початку новели йдеться про спільність героїв, зокрема: *"Братами брати Лихуї були нерідними, але кров у них текла спільна, я в*

цьому не сумнівався" [Гімн, с. 84]. Однак з розвитком історії ми дізнаємося про дрібні відмінності, що надають цій парі ознак опозиції: "Сава стояв із прапором комуністичної партії, Гриша стояв із транспарантом, на якому було написано "НАТО – руки геть від української землі". Сава сміявся з брата, що це за мудацький транспарант у тебе? – говорив" [Гімн, с. 84]; "Загалом, Гриша до ідеї ставився легковажно. Сава натомість поважно заперечував..." [Гімн, с. 92]; "Гриша кидався бити перекладача з німецької, Сава його стримував" [Гімн, с. 96]. Враховуючи це, можемо сказати, що опозиція виникає на підставі незгоди референтів в окремих питаннях та через протиставлення персонажів за ознаками *легковажність – серйозність, гарячковість – стриманість*. Поетоніми Сава і Гриша використовуються для втілення цих характеристик референтів.

Якщо порівнювати пари *Сава і Гриша Лихуї* та *Савва і Гриша Добросклонови*, то з'ясуємо, що перша пара характеризується абсурдними протистояннями та загалом відповідає прізвищу, що є натяком на лихо і водночас обсценізмом. Друга пара, на яку, найімовірніше, посилається автор, не є опозитивною, проте також відповідає своєму прізвищу, яке має загалом позитивні конотації. Алюзія, яка веде від імен *"Сорока вагонів узбецьких наркотиків"* до *"Кому на Русі жить хорошо"*, має іронічне забарвлення, проте зв'язок серйозної поеми російського класика із трагікомічною новелою українського постмодерніста вказує ще і на важливість того, про що С. Жадан говорить у легковажній тональності.

У повісті *"Un viejo que leía novelas de amor"* Л. Сепульведи опозиція *el viejo – el alcalde* утворюється за наявності алюзії, закріпленої лише за одним іменем. Ім'я головного героя (*el viejo*) – *Antonio José Bolívar Proaño*. Ключове слово у цьому багатослівному найменуванні – *Bolívar*, що має позитивну конотацію. Старий (*el viejo*) носить прізвище Симона Болівара, який вважається героєм Латинської Америки завдяки успішній боротьбі проти колоніалізму, про що побіжно згадується і в тексті повісті: *"...Antonio José Bolívar Proaño, un viejo de cuerpo correoso al que parecía no importarle el cargar con tanto nombre de prócer"* [Sepúlveda, с. 10].

І хоч автор називає персонажа переважно просто *el viejo* (69 вживань), прізвище *Bolívar* у поєднанні з обома іменами згадується 52 рази, що становить 43% усіх найменувань персонажа. Таке "неекономне" вживання майже повного імені головного героя *Antonio José Bolívar* акцентує увагу на його фактичній або ж ментальній спорідненості з латиноамериканським ватажком визвольного руху. Окремі характеристики персонажа, зокрема, непересічна подружня вірність, відданість своїй дружині навіть після її смерті, перегукуються із аналогічними характеристиками реальної особи.

На початку другого розділу повісті подана характеристика алькальда: "*El alcalde, único funcionario, máxima autoridad y representante de un poder demasiado lejano como para provocar temor, era un individuo obeso que sudaba sin descanso.*"

Decían los lugareños que la sudadera le empezó apenas pisó tierra luego de desembarcar del Sucre, y desde entonces no dejó de estrujar pañuelos, ganándose el apodo de la Babosa" [Sepúlveda, с. 13].

Характеристика персонажа – постійне пітніння (*la sudadera*) – стала підставою метафоричного найменування *la Babosa*, що означає 'слизняк' [184, с. 110]. Утім, прикметник *babosa* є фемінітивом від *baboso*, що у Чилі, зокрема, розвинув значення 'дурний, тупий' [184, с. 110], а спектр значень цього прикметника у Латинській Америці охоплює також 'боягузливий, нахабний, безсовісний' [184, с. 110], що є негативними характеристиками.

Поетонімна опозиція підкреслюється за рахунок протиставлення позитивно забарвленого імені *Antonio José Bolívar Proaño*, в утворенні значення якого бере участь алюзія, та негативно забарвленого прізвиська *la Babosa*, що відображає лексичне значення відповідного апелятива.

І. нарешті, розглянемо функціонування поетонімної опозиції, ускладненої алюзіями до різних текстів та фактів. Зразок такої опозиції знаходимо у романі "*Midnight's Children*" Салмана Рушді. Треба зазначити, що твір побудований на опозиціях, що підтверджує укладена в уста оповідача, Селіма Сіная, розповідь про гру "Змії та

драбини": *"The moment I was old enough to play board games, I fell in love with Snakes and Ladders. <...> All games have morals; and the game of Snakes and Ladders captures, as no other activity can hope to do, the eternal truth that for every ladder you climb, a snake is waiting just around the corner; and for every snake, a ladder will compensate. But it's more than that; no mere carrot-and-stick affair; because implicit in the game is the unchanging twoness of things, the duality of up against down, good against evil; the solid rationality of ladders balances the occult sinuosities of the serpent; in the opposition of staircase and cobra we can see, metaphorically, all conceivable oppositions, Alpha against Omega, father against mother; here is the war of Mary and Musa, and the polarities of knees and nose... but I found, very early in my life, that the game lacked one crucial dimension, that of ambiguity – because, as events are about to show, it is also possible to slither down a ladder and climb to triumph on the venom of a snake..."* [МС, с. 193]. Цитований фрагмент, який фігурує у одній з перших частин роману, у цілому дозволяє охарактеризувати розвиток головної опозиції *Saleem Sinai – Shiva*, зокрема, *the polarities of knees and nose*, що є головними характеристиками зовнішності персонажів-суперників. У опозиції, вираженій як *"the solid rationality of ladders balances the occult sinuosities of the serpent"*, ***sinuosities***, що поділяє початок із початком імені ***Sinai***, також підказує на зв'язок опозиції змії – драбини з поетонімною опозицією *Saleem Sinai – Shiva*. Інші опозиції, згадані у фрагменті, підкреслюють ключову опозицію, та окреслюють декілька інших: *"father against mother; here is the war of Mary and Musa"*.

У *"Midnight's Children"* виділяємо кілька опозицій, ґрунтованих на алюзії. Перша опозиція, про яку ідеться, – *Saleem Sinai – Shiva*. *Saleem Sinai* – позитивний герой книги, хоч і певною мірою в іронічному сенсі. *Shiva*, зі свого боку, є втіленням зла. Вони народилися однієї ночі, тієї ночі, коли Індія здобула незалежність від британського правління. Один – у багатій родині Сінаїв, інший – у сім'ї бідняків. Але після народження дітей переплутала акушерка *Mary Pereira*, щоб справити враження на свого залицяльника-марксиста. (В описі стосунків цих двох людей також присутня алюзійність: *"like every Mary she had her*

Joseph" [МС, с.138]) Тому можна сказати, що певною мірою Сінай – насправді Шіва, а Шіва – насправді Сінай.

Опозиція *Saleem Sinai – Shiva* є відображенням індійської міфології, зокрема протистояння Шіви й Вішну. Але ситуацію ускладнює величезна різноманітність індійських міфів, що подекуди заперечують один одного. Шіва традиційно вважається богом руйнування [199, т. 2, с. 643], про що і згадано в романі, а Вішну – творець [199, т. 1, с. 239]. Вішну створює світ, Шіва його руйнує. Протистояння персонажів роману відбувається на кількох рівнях: бідний Шіва проти багатого Сіная, Шіва-матеріаліст проти Сіная-ідеаліста, Шіва-воїн проти миролюбного Сіная, переможець Шіва і переможений Сінай, плідючий Шіва і стерильний Сінай. Автор підкреслює маскуліність, мужність, войовничість антигероя Шіви такими контекстами: *Shiva-laughter in my ears; Shiva, the god of destruction; Shiva, greatest of dancers; who rides on a bull; whom no force can resist; Shiva, for whom the world was things, for whom history could only be explained as the continuing struggle of oneself-against-the-crowd; Shiva-the-destroyer, Shiva Knoc-knees; Shiva-lingam* (тобто *Шіва-Плідючий*) та ін. Проте характеристики позитивного героя звучать іронічно, що відображено в найближчому оточенні поетоніма, зокрема у прикладках, що супроводжують поетонім: *Saleem Sinai, possessor of the most delicately-gifted olfactory organ in history; Baby Saleem Sinai; young-Saleem-then; Saleem Sinai, perennial victim; Saleem-the-drained; Saleem, an unfortunate fellow with a face like a cartoon; Saleem Sinai, pickler-in-chief* та ін.

На те, що ключ до алюзії підібрано правильно, вказує ще й той факт, що супутницею бога Шіви є Парваті, яка перетворює його з руйнівника на бога чистоти, щастя, добра й ініціює зачаття їх дитини для збереження світу [199, т. 2, с. 643]. У романі майора Шіву (хай і ненадовго) приборкала саме Парваті-відьма (*Parvati-the-witch*), що невдовзі народила від нього сина. Проте Сінай змушений одружитися із Парваті, щоб захистити її від ганьби, і вирощувати не свого сина, що (як не парадоксально) кровно споріднений з його дідом. Цей син, *Aadam Sinai*, мав ідеальну тілобудову, за винятком вух, які були

величезними, що виказували в його особі втілення слоноголового бога Ганеші, який, за одним із міфів, був нащадком Парваті й Шіви [199, т. 1, с. 264]. Супутницею Вішну є Лакшмі, богиня добробуту, одним із імен якої є *Падма* [199, т. 1, с. 36]. Лакшмі традиційно зображують із квіткою лотоса або біля ніг Вішну. Саме в такій позі ми бачимо Падму (*Padma*) – слухачку оповідей Селіма Сіная: "*once again Padma sits at my feet, urging me on*" [МС, с. 269]. До того ж її названо на честь богині лотоса, яку в її селі глузливо називають Богинею Лайна: "*my Padma! The Lotus Goddess; the One Who Possesses Dung; who is Honey-Like, and Made of Gold; whose sons are Moisture and Mud...*" [МС, с. 270].

Нетрадиційною в романі є роль Парваті-відьми. Якщо в міфології Парваті є вірною супутницею Шіви, що чекала сто років, щоб стати його дружиною [199, т. 1, с. 36], то в "Опівнічних дітях" вона сплутує карти героям, перетворюючи й без того напружене протистояння на хиткий любовний трикутник, що може бути відображенням нестабільності в тодішній Індії.

Проте в іншому міфі йдеться про те, що Шіва є лише одним із проявів Вішну [199, т. 2, с. 643]. Так само Шіва – це альтер его Селіма. У фіналі роману Селім буквально розсипається на шматки – "*and the cracks are widening, pieces of my body are falling off*" [МС, с. 662], причиною чого є його хитка ідентичність: він не син своїх батьків, насправді він – це Шіва.

На справедливість нашого припущення вказує й етимологія імені *Вішну* – 'всюдисущий' [199, т. 1, с. 238], що може бути однією з характеристик Сіная, який, за сюжетом роману, міг проникати у свідомість кожного з опівнічних дітей, таким чином організовуючи їх конференції.

З іншого боку, протистояння Селіма й Шіви може слугувати алюзією на інший міф – про Ганешу та Шіву. Про подібність Селіма до Ганеші говорить його величезний ніс: Ганешу традиційно зображують із головою слона, тобто з хоботом. Традиційно у міфі йдеться про те, що Парваті зліпила Ганешу з глини, щоб він захищав її, але Шіва обезголовив Ганешу, коли той став поміж ним і Парваті. Замість своєї голови, ніби насмішку, Ганеша отримав слонову [199, т. 1, с. 264-265].

Салман Рушді суттєву увагу приділяє імені, тому, здається, немає жодного персонажа, що отримав би своє ім'я випадково. Зокрема, про ім'я головного героя, Селіма Сіная, ідеться: *"Our names contain our fates; living as we do in a place where names have not acquired the meaninglessness of the West, and are still more than mere sounds, we are also the victims of our titles. Sinai contains **Ibn Sina**, master magician, Sufi adept; and also **Sin the moon**, the ancient god of Hadhramaut, with his own mode of connection, his powers of action-at-a-distance upon the tides of the world. But Sin is also **the letter S, as sinuous as a snake**; serpents lie coiled within the name. And there is also the accident of transliteration – **Sinai**, when in Roman script, though not in Nastaliq, is also the **name of the place-of-revelation, of put-off-thy-shoes**, of commandments and golden calves; but when all that is said and done; when Ibn Sina is forgotten and the moon has set; when snakes lie hidden and revelations end, **it is the name of the desert** – of barrenness, infertility, dust; the name of the end"* [MC, c. 423].

Тобто автор відкрито демонструє алюзійний зв'язок імені свого персонажа з іменами реальних осіб, назвами священних місць тощо. Зокрема, одним зі згаданих поетонімів є *"Ibn Sina, master magician, Sufi adept"*. Ібн Сіна (Авіценна) – видатний перський мислитель, автор медичних трактатів. Ім'я Авіценна (*Avicenna*) є варіантом справжнього імені філософа – *Abū 'Alī Ḥosayn Ebn Sīnā* (ابوعلی حسین ابن سین) [233, с. 166], адаптованим до європейської вимови. Компонент імені *Ebn Sīnā* (Ібн Сіна) має вказувати на те, що носій цього імені – син чоловіка на ім'я *Sīnā*. Однак, у випадку з Авіценною це не зовсім так, оскільки ім'я *Sīnā* носив не його батько, а хтось із його предків [134, с. XXII], у чому й проявляється оманливість прізвища. Тому алюзійний зв'язок *Saleem Sinai* ↔ *Ibn Sina* реалізується не лише на підставі непересічних здібностей персонажа і реальної особи, а і на підставі того, що жоден з цих референтів не носив імені свого батька: *Saleem Sinai* через те, що був підкинутою дитиною, а *Ibn Sina* через трансформацію патроніма у прізвище.

Алюзійний зв'язок імені персонажа з іменем божества древніх шумерів Сіном [199, т. 2, с. 437] – *Sin the moon, the ancient god of*

Hadhramaut, with his own mode of connection, his powers of action-at-a-distance upon the tides of the world – полягає, по-перше, у тому, що *Sin* – бог Місяця, тоді як одним з прізвисьок героя є *Little-piece-of-the-Moon*, що відображає його зовнішні характеристики. По-друге, так само як і Місяць, що, знаходячись на відстані, керує припливами і відпливами на Землі, Селім Сінай здатен силою думки організовувати інших опівнічних дітей.

The letter S, as sinuous as a snake в імені персонажа підкреслює його належність до змії в опозиції змії – *драбини*, через яку Селім Сінай бачить світ та, утім, і свої стосунки з суперником Шівую.

Sinai також є назвою відомої гори, культового місця християн та іудеїв, де, як відомо, Мойсей отримав Божі заповіді [7, с. 34], ця гора є одним зі священних місць для мусульман, про що згадується в Корані [54, с. 523, 822]. Водночас, *Sinai* – це іще й пустеля (*it is the name of the desert – of barrenness, infertility, dust; the name of the end*), місце блукань Мойсея з обраним народом. Зв'язок поетоніма *Sinai* з пустелею є вирішальним у фінальному руйнуванні персонажа на безліч частин, коли він стає пилом, нічим.

Власне, наведений вище приклад і подальші згадки імені героя демонструють типову для постмодернізму рису: розмиту ідентичність героя [33, с. 72; 132, с. 70]. Якщо у якомусь із контекстів виникає алюзійний зв'язок, який поєднує опозицію *Селім Сінай* – *Шіва* з опозицією *Вішну* – *Шіва* або ж *Ганеша* – *Шіва*, то в інших контекстах цієї опозиції не існуватиме. Крім того, говорячи про Селіма Сіная, маємо справу з кореферентною номінацією, і далеко не всі імена персонажа утворюють опозитивний зв'язок. У згаданому прикладі ім'я *Сінай* поєднується із релігіями іудаїзму та ісламу, алюзійний зв'язок веде до релігійних вірувань Месопотамії.

Імена в С. Рушді динамічні, персонаж змінює ім'я кілька разів залежно від зміни ідентичності. Так, наприкінці роману Селім Сінай уже не пам'ятає власного імені, згадує лише прізвиська, якими його нагородили в той чи інший момент життя: *Sniffer*, *Snotnose*, *Stainface*, *Little-piece-of-the-Moon*, *Mapface*, *Baldy*.

Саме міркування автора про сутність імені *Сінай* та згадані прізвиська головного персонажа наштовхують на розгляд іншої опозиції, яку можна умовно назвати *один – багато* і яка слугує алюзією на ситуацію в тодішній та навіть і теперішній Індії. Одна Індія вміщує в собі багато культур, мов, релігій, що відображається парадигмою імен головного персонажа, який є єдиним, але водночас втілює в собі протиріччя Індії. Можливо, саме тому наприкінці роману він буквально розсипається на шістсот тридцять мільйонів безіменних і неодмінно приречених на забуття порошинок – *"six hundred and thirty million particles of anonymous, and necessarily oblivious dust"* [МС, с. 43], тобто тодішнє населення Індії [126, с. 45].

Прізвиська персонажа *Sniffer, Snotnose, Stainface, Little-piece-of-the-Moon, Mapface, Baldy*, які дають характеристику зовнішності чи здібностей (особливо чутливого нюху персонажа) і які зазвичай вживаються комплексно, тобто майже усі одразу, наштовхують на думку про 99 імен Аллаха, наприклад, *Всемогутній, Всевидячий, Всечуючий, Справедливий, Люблячий, Сильний* і подібні [163, с. 63]. Більше того, ім'я *Селім* є співзвучним п'ятому імені Аллаха *Ас-Салям* – 'мир' [154, с. 14]. В ісламській традиції простий смертний не може носити жодного з імен Аллаха в точній формі, це дозволяється, якщо прибрати артикль *Ал* чи в цьому випадку *Ас* [133, с. 3]. Такий збіг, по-перше, підтверджує наше попереднє спостереження про опозицію *Вішну – Шіва, миролюбний – войовничий*, по-друге, вносить в ідентичність персонажа культуру ісламу. Частково алюзією на іслам постає прізвисько *Little-piece-of-the-Moon*, адже півмісяць є ісламським символом [254, с. 331].

Іншим іменем Селіма є *Buddha*, ім'я, яке оповідач трактує неоднозначно: *"The Urdu word 'buddha', meaning old man, is pronounced with the Ds hard and plosive. But there is also Buddha, with soft-tongued Ds, meaning he-who-achieved-enlightenment-under-the-bodhi-tree"* [МС, с. 507]. У період втрати пам'яті Сінай називає себе Буддою, у третій особі. Індуїсти вважають, що Будда уособлює передостаннє, дев'яте, втілення Вішну [140, с. 12], з яким ми й асоціюємо Сіная.

Якщо говорити про зв'язок імені персонажа з індуїстичними віруваннями, то слід відзначити, що одним із домінантних кольорів роману є блакитний: *"a blue room"* [МС, с. 596], *"with eyes as blue as Kashmiri sky"* [МС, с. 157], *"The eyes were too blue: Kashmiri-blue, changeling-blue, blue with the weight of unspilled tears, too blue to blink"* [МС, с. 171], *"She had turned bright blue, Krishna-blue, blue as Jesus, the blue of Kashmiri sky"* [МС, с. 578]. Сам Сінай говорить про те, що в нього просочився блакитний Ісус – *"Blue Jesus leaked into me"* [МС, с. 171]. Блакитного кольору була шкіра Крішни, восьмого втілення Вішну. Таким чином, можемо стверджувати що *Saleem Sinai* втілює усе релігійне різноманіття Індії, і не лише Індії. Його імена разом з іншими іменами роману, контекстуально з ним пов'язаними відсилають до ісламу (включно із суфізмом), іудаїзму, буддизму, індуїзму (включно з кришнаїзмом) і християнства. По суті, у персонажі мирно "уживаються" часом непримиренні релігії.

Цікавим є порівняння Селіма з відомими пророками, зокрема, він говорить: *"On Mount Sinai, the prophet Musa or Moses heard disembodied commandments; on Mount Hira, the prophet Muhammad (also known as Mohammed, Mahomet, the Last-But-One, and Mahound) spoke to the Archangel. (Gabriel or Jibreel, as you please) <...> but like Musa or Moses, like Muhammad the Penultimate, I heard voices on a hill. Muhammad (on whose name be peace, let me add; I don't want to offend anyone) heard a voice saying, 'Recite!' and thought he was going mad; I heard, at first, a headful of gabbling tongues, like an untuned radio"* [МС, с. 224]. Персонаж порівнює себе із релігійними пророками, однак поряд із ними він має досить гротескний вигляд. Слід зауважити численність імен пророків, з якими порівнюється Сінай: *Muhammad – Mohammed – Mahomet – the Last-But-One – Mahound; Musa – Moses*; ангел *Gabriel – Jibreel*. Це вживання одного імені у кількох варіантах, властивих різним етнічним і мовним групам, підкреслює ідею різноманітності, мультикультурності, втіленням якої є Селім Сінай.

Звертаючись до інших поетонімних опозицій роману, визначимо ту, яка також втілює в імені алюзію на відомий біблійний сюжет, – це єдність і протистояння чоловічого й жіночого. Ідеться про батьків

головного персонажа Аміну й Ахмеда Сінаїв – *Amina and Ahmed Sinai*. Справжнім, а точніше, першим, іменем матері Селіма було *Mumtaz Aziz*. Мумтаз звали славетну своєю красою другу жінку монгольського царя Шаджахана, на честь якої й було збудовано Тадж-Махал [155, с. 147]. Проте Мумтаз пережила не цілком щасливий перший шлюб, і щоб вона забула про все, Ахмед Сінай вирішив дати їй нове ім'я: "*I'll choose you a new name. Amina*" [МС, с. 81]. Варто пригадати рядки із "*Книги Буття*": "*І назвав Адам ім'я своїй жінці: Єва, бо вона була мати всього живого*" [7, с. 10]. Даючи ім'я жінці, чоловік стає їй не лише чоловіком, а й, частково, батьком. А іменем батька Аміни Сінай було Аадам – *Aadam*, – саме у ньому і криється місток алюзії до біблійного тексту.

Нарешті, розкриваючи систему опозицій роману, слід розглянути *the war of Mary and Musa*, опозицію, про яку згадано у міркуваннях персонажа про гру "Змії і Драбини". Опозиція *Mary – Musa* також є алюзією. Зокрема, у праці Н. Кортенара [145, с. 210] згадується про те, що ім'я *Марія* не тільки вказує на Діву Марію, матір Христа, але також і Міріам (імена *Марія* й *Miriam* – одного походження [220, с. 120]) – сестру Мойсея, що підмінила дітей, таким чином віддавши фараонові на виховання свого брата. Існує погляд, що у Корані мати Христа й сестра Мойсея – та сама особа [145, с. 210]. Причиною цієї плутанини є, ймовірно, те, що пророк Мухаммед не зовсім чітко усе розчув і розтлумачив [170], точнісінько як і головний герой: "*I heard, at first, a headful of gabbling tongues, like an untuned radio*" [МС, с. 224]. Сінай, як і Мойсей, з яким його можна ідентифікувати, опиняється в подібній ситуації. Марія Перейра, Міріам, яка дає початок Селімовій історії, починає конфліктувати із іншим слугою – Мусою (арабський варіант імені *Мойсей*). У результаті Муса зникає, викравши сімейні реліквії, які перед цим Марія, по суті, викрала у хлопця на ім'я Шіва (обмінявши дітей). Муса клянеться в тому, що він не винен, і в результаті неправдивої клятви стає прокаженим. З'явившись у такому вигляді в домі господарів, Муса стає "Бомбою-у-Бомбеї" ("*Bomb-in-Bombay*") і мимохіть змушує Марію зізнатись у своєму злочині. Тепер виходить, що Муса виступає на боці Шіви, змушуючи Марію визнати, що вона, створивши одного Мойсея, перетворила іншого Мойсея на свого

заклятого ворога. Фактично, в *"Midnight's Children"* Musa не репрезентує Мойсея, а лише слугує утворенню алюзії.

Виходячи з вищезазначеного, вважаємо за потрібне побудувати схему опозицій роману. Як бачимо на рис. 3.1, для розуміння суті опозиції необхідно розглядати імена у комплексі, враховуючи не лише опозиції, а й поетонімні пари (наприклад, *Mary – Joseph*, *Shiva – Parvati*), які підказують правильний шлях до тексту чи міфу, що є джерелом, до якого веде алюзія. У схемі також продемонстровано зв'язок батьківства / материнства, який у контексті даного роману не визначаємо як опозиційний, але завдяки якому опозиція *Saleem Sinai – Shiva* розгортається чіткіше.

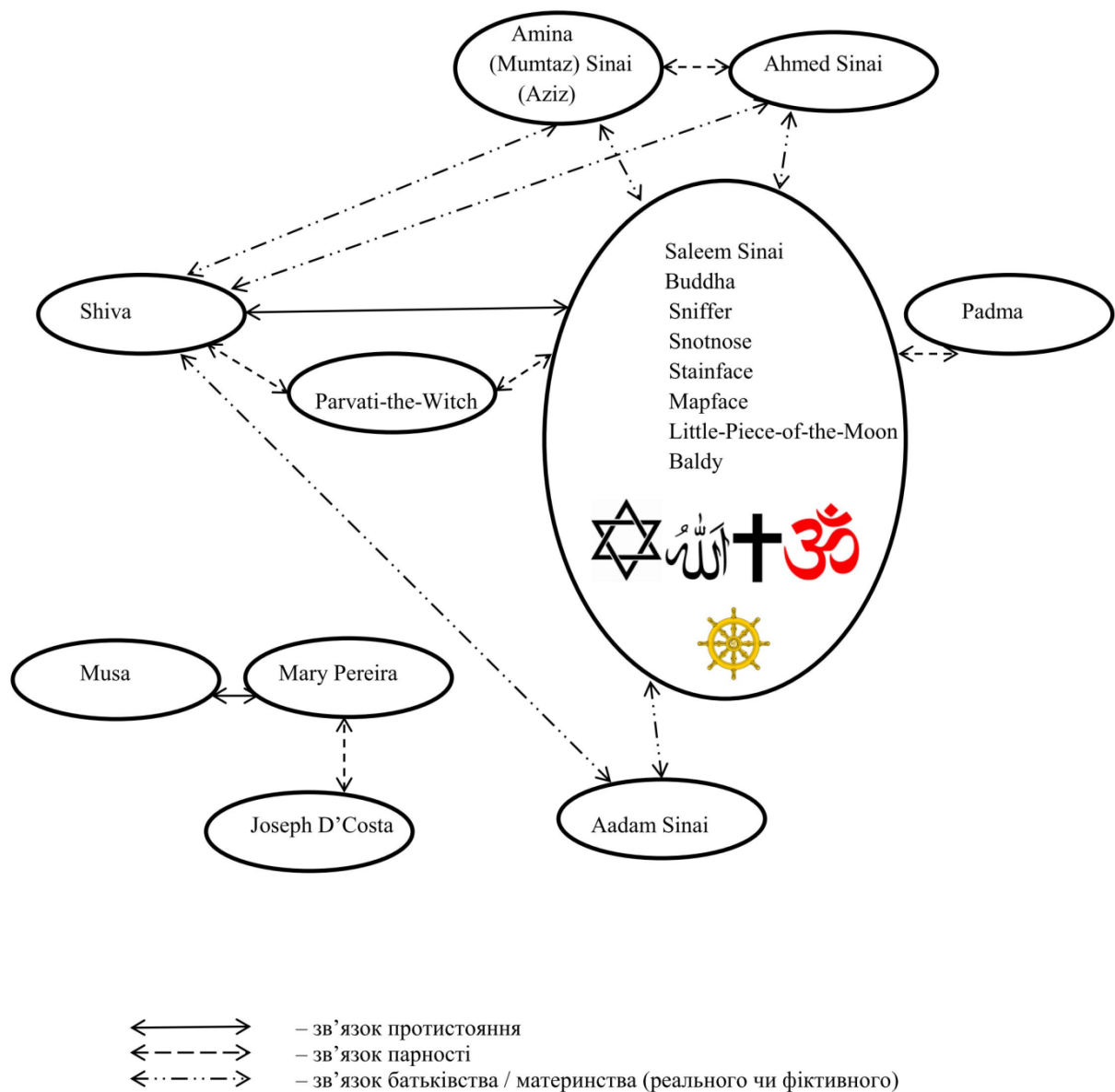


Рис. 3.1. Поетонімні зв'язки роману *"Midnight's Children"*

Семантичні засоби є провідними для утворення поетонімних опозицій, щодо яких фонетико-морфологічні і синтаксичні виступають як допоміжні. Причиною цього є те, що для опозиції, перш за все, важлива відмінність семантики імен, яка не в останню чергу, здобувається через інтертекстуальний зв'язок, і вже потім ті нюанси, які реалізуються через фонетико-морфологічні та синтаксичні лінгвостилістичні засоби.

Висновки до розділу 3

1. Виділені лінгвостилістичні засоби реалізації поетонімних опозицій є фонетико-морфологічними, синтаксичними, семантичними. Вони діють комплексно.

2. Фонетико-морфологічні засоби проявляються в декількох аспектах. По-перше, це фонетико-морфологічна подібність імен, які становлять опозицію. На підставі цієї подібності визначаємо відмінність, що, однак, є несуттєвою, проте за умови жорсткого конфлікту віртуальних референтів опозиція так чи інакше наявна, хоч і дещо абсурдна, зважаючи на абсурдність запеклого конфлікту в умовах подібності референтів. Утім, окрім утворених таким чином опозицій-"двійників", існують й інші, які підкреслюються подібністю та водночас відмінністю фонетичної та морфологічної будови поетонімів. По-друге, суто фонетичним засобом, який сприяє утворенню опозиції є явище фоносемантики, завдяки якому власна назва збагачується значенням. Такий засіб не є самостійним і підкріплюється іншими, зокрема, суфіксацією. Використання демінутивних та аугментативних суфіксів, суфіксів, які вказують на національність або ж місце в родині, дозволяє краще окреслити опозицію.

3. Синтаксичні засоби виявляються перш за все у вживанні протиставних і єднальних сполучників, які поєднують частини речення, що містять поетоніми. Окрім того, аналогічна синтаксична будова речень сприяє утворенню антитези за участю власних назв. Перелік, тобто використання однорідних членів речення, а надто у

вигляді поетонімів, сприяє інтенсифікації висловлювання, а отже, підсилює опозицію. Синтаксичні засоби є скоріше допоміжними щодо інших, зокрема, до семантичних.

4. Семантичні засоби є найважливішими для утворення поетонімних опозицій у контексті лінгвостилістики, оскільки саме на відмінності значення базується опозиція між власними назвами художнього тексту. У цьому аспекті важливим є лексичне та етимологічне значення поетонімів, метафоричне та метонімічне перенесення значення. Особливим видом поетонімної опозиції, який базується саме на наявності певного значення, є поетонім-оксиморон, що репрезентує поєднання власних назв із протилежними компонентами значення або ж стилістично несумісних власних назв. Інтертекстуальність як лінгвостилістичний засіб реалізації поетонімних зв'язків ґрунтується на тому, що власна назва може бути алюзією до певного художнього тексту, релігійних текстів, міфології, історичних фактів.

РОЗДІЛ 4

СТРУКТУРНИЙ І СЕМАНТИЧНІ ПАРАМЕТРИ ТИПОЛОГІЗАЦІЇ ПОЕТОНІМНИХ ОПОЗИЦІЙ У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ

Розділ присвячено з'ясуванню структурного і семантичних параметрів типологізації поетонімних опозицій. Останні включають: ступінь контекстуальної залежності поетонімних опозицій; експліцитність / імпліцитність; характер референта, позначуваного членами опозиції.

4.1. Типи поетонімних опозицій за структурним параметром

Поетонімна опозиція може складатися з різної кількості компонентів, які по-різному розташовуються у структурі поетонімосфери. Завданням цього підрозділу є з'ясувати різні типи поетонімної опозиції з погляду структури та виявити закономірності використання того чи того структурного типу в історичному контексті.

4.1.1. Однокомпонентні поетонімні опозиції. Суть однокомпонентних поетонімних опозицій зводиться до того, що поетоніми в різних контекстах набувають протилежних значень. Проаналізуємо приклади такого структурного типу поетонімних опозицій.

Поема "*America*" Аллена Гінзберга репрезентує цілий комплекс опозицій. По-перше, це головна опозиція *наратор* – *Америка*, яка виникає і розкривається через докори і звинувачення наратора, адресовані Америці. По-друге, це опозиції між Америкою та рядом інших країн: *America – Russia, America – China* ("*America it's them bad Russians. // Them Russians them Russians and them Chinamen. // And them Russians. // The Russia wants to eat us alive. The Russia's power // mad. She wants to take our cars from out our // garages*" [America]); *America – India* ("*America when will you send your eggs to India?*" [America]). Однак у контексті однокомпонентної поетонімної опозиції слід відзначити, що

саме *America* і репрезентує цю поетонімну опозицію. У тексті поеми образ Америки персоніфікується зі збереженням ознак Америки-держави водночас. Саме персоніфікованим образом Америки та образом Америки-держави утворена опозиція. Перший підкреслюється зворотами, які зазвичай адресуються людині, але аж ніяк не абстракції: *"I don't feel good don't bother me"; "America when will you be angelic? // When will you take off your clothes?"; "I'm sick of your insane demands"; "America stop pushing I know what I'm doing"* [America] та іншими. Такі звороти зазвичай супроводжуються пом'якшенням загальної тональності звинувачень, що підкреслюється на лексичному рівні (*"America when will you be **angelic**?"* [America]) та створюють образ втраченої коханої людини (*"When will you take off your clothes?"*), натякають на розірвані стосунки (*"I'm sick of your insane demands"* [America]). У зверненнях до персоніфікованої Америки рядки довші, що сприяє більш плавній інтонації, згладжує певною мірою конфлікт. У зверненнях до Америки-держави спостерігаємо короткі, різкі рядки, у яких чергуються політичні вимоги та заяви:

America free Tom Mooney

America save the Spanish Loyalists

America Sacco & Vanzetti must not die

America I am the Scottsboro boys.

America when I was seven momma took me to Communist Cell meetings [America].

Емоційна напруга підсилюється анафоричним прийомом. Опозиція виникає за рахунок роздвоєного сприйняття Америки наратором, бачення ним різних якостей одного й того ж об'єкта.

Іншим прикладом однокомпонентної поетонімної опозиції є ім'я головного героя роману *"A Clockwork Orange"* [CO]. Походження поетоніма *Alex* і його смислове навантаження у романі *"Механічний апельсин"* пояснював сам автор Е. Берджес у статті *"The Clockwork Condition"* [123, с. 69-76]. Розглянемо вживання цього поетоніма в романі. Передусім, *Alex* ідеально підходить як інтернаціональне ім'я, яке є і в російській мові, оскільки автор вкладає в уста персонажів аргю,

базоване на російській мові – *nadsat* – від компоненту *-надцать* у числівниках від 11 до 19 російської мови. Тобто *nadsat* – мова винятково молодих.

Alex – скорочення від *Alexander*. Проте поетонім не варто пов'язувати з етимологією імені *Олександр*, що означає 'захисник людей' [209, с. 84]. Ім'я слугує алюзією на великого завойовника *Alexander the Great*. Персонаж, як і *Александр Македонський*, завойовує, грабує, здобуває. Він теж великий, проте в дещо іншому сенсі. Ім'я історичної постаті англійською звучить як *Alexander the Great*. *Great* – великий у сенсі величч, влади, краси, сили, значущості, піднесеності. Персонаж роману називає себе *Alexander the Large*: "*and then I felt the old tigers leap in me and then I leapt on these two young ptitsas. This time they thought nothing fun and stopped creeching with high mirth, and had to submit to the strange and weird desires of Alexander the Large which, what with the Ninth and the hypo jab, were chooodessny and zammechat and very demanding, O my brothers*" [CO]. Так *Алекс* називає себе, гвалтуючи двох дівчат. *Large*, як і *Great*, теж має значення 'великий', яке, однак, характеризує тільки розмір, тому йдеться не про велич, а скоріше, про ерекцію, виходячи з опису ситуації.

Суттєве змістове навантаження несе компонент імені *lex* – 'закон'. *Алекс* – закон сам для себе, літера *a* на початку імені – це артикль. Тобто *Алекс* – це закон, якому все підпорядковується. Слово *закон* звучить одинадцять разів у творі, підкреслюючи цей факт. Коли банда *Алекса* б'є старого п'яницю, той повторює: "*there's no **law** nor order no more. <...> Men on the moon and men spinning round the earth like it might be midges round a lamp, and there's not more attention paid to earthly **law** nor order no more*" [CO].

У книзі персонажа роману письменника *F. Alexander* теж йдеться про закон: "*The attempt to impose upon man, a creature of growth and capable of sweetness, to ooze juicily at the last round the bearded lips of God, to attempt to impose, I say, **laws** and conditions appropriate to a mechanical creation, against this I raise my sword-pen...*" [CO]. Зауважимо у наведеному вище фрагменті опозицію, яка, по суті, проходить через увесь твір:

живе і природне (підкреслюється, зокрема, через *a creature of growth and capable of sweetness, to ooze juicily*) проти *механічного і протиприродного* (*a mechanical creation*).

Закон – це одна із тем твору. Ідеться про те, що людина, яка сліпо дотримується закону, стає механічним апельсином, автоматом; справжня людина має робити свідомий вибір між добром і злом. Тоді, навіть якщо вона свідомо вибере зло, це буде краще, ніж вона буде дотримуватися праведності, нав'язаної їй. Власне, твір демонструє перетворення головного героя на механізм з усіма наслідками цього процесу.

Алекс починає перетворюватися на механічний апельсин ще у в'язниці. Індикатором цієї дегуманізації є поява замість імені в зрозумілому нам вигляді номера 6655321, за яким його тепер знають.

Звернімося до іншої сторони особистості Алекса – після застосування методу Людовіка, що полягав у примусовому перегляді сцен крайнього насилля у поєднанні з його улюбленою класичною музикою. Наслідком такого "лікування" стала втрата персонажем не лише антисоціальних та аморальних нахилів, а й смаку до життя в цілому. У другій частині роману це *a-lex* означає відсутність закону в самому Алексі, відсутність **лексикону**. Безсловесний, імпотентний, він – повна протилежність собі минулому: *"They have turned you into something other than a human being. You have no power of choice any longer. You are committed to socially acceptable acts, a little machine capable only of good. And I see that clearly – that business about the marginal conditionings. Music and the sexual act, literature and art, all must be a source now not of pleasure but of pain"* [CO]. Запропонований фрагмент також побудований на антитезі: персонаж утратив те, що мав. А задоволення від життєвих утіх змінюється болем. Відсутність **лексикону** проявляється у меншій насиченості мовлення персонажа арготизмами *надсату* в другій частині роману.

Тепер початкове *A* в *A-lex* виступає, скоріше, заперечним префіксом. Протилежність Алекса-механізму Алексу-людині підкреслюється наявністю в другій частині роману словосполучень зі

словом *to feel*, що є ознакою нездорового, хворобливого стану персонажа як протилежне природньому первинному стану Алекса: *feel very tired, very sorry, sick, distressed, bolshoy, ill, horrible, feel the vision beating up, feel like death, feel that horrible pain, that feeble tolchocks*.

Необхідно зазначити, що твори Е. Берджеса побудовано на дуалізмі. Про це йдеться в працях, зокрема, Е. Петікс [160]. Дослідниця акцентує увагу на тому, що в інших творах письменника існує дуалізм між богами: Добрим Богом і Злим Богом; відлуння цього дуалізму відчувається й у "Механічному апельсині". "Перші й первинні символи в космогонії Берджеса – сонце і місяць.<...> Їх якості, первинні й алегоричні, – параметри творчості Берджеса" [160, с. 128]. Місяць, ніч і зима – це арена для Алекса: *"The day was very different from the night. The night belonged to me and my droogs and all the rest of the nadsats, and the starry bourgeois lurked indoors drinking in the gloopy worldcasts; but the day was for the starry ones and there always seemed to be more rozzes or millicents about during the day"* [CO].

У першій частині роману Е. Берджеса згадується про ніч як час зла. Однак ніч останньої невдалої походеньки Алекса, яка закінчується смертю, зрадою й ув'язненням, Берджес змальовує білим і чорним: *"So we came nice and quiet to this domy called the Manse, and there were globe **lights** outside on iron stalks <...> and there was a **light** like dim on in one of the rooms on the ground level, and we went to a nice patch of street **dark** <...> They nodded in the **dark** <...> Then we waited again in **darkness**"* [CO].

Після цієї ночі чорне і біле міняються місцями. Лікарі в білих халатах, що застосовують метод Людовіка, утілюють зло; на протипагу їм п'яничка-капелан, одягнений у чорне, тверезо мислить про аморальність застосування такого методу перевиховання. Білий колір лікарів, чорнота в'язничної камери, білизна техніків, чорні одяги капелана, яскраве світло кімнати для допиту й темрява Алексового нового входження в суспільство – усе це підкреслює зміну декорацій, зміну контексту в другій частині роману.

Отже, опозиція між *Alex (a clockwork orange)* і *Alex (a human being)* підкреслюється не лише в різних можливостях бачення його імені на рівні морфології, а й лексико-стилістичними засобами усього тексту.

Інша можливість набуття поетонімом протилежних значень криється за різним національним сприйняттям одних і тих же власних назв. Так, у романі Б. Грабала *"Obsluhoval jsem anglického krále"* прізвище головного героя *Dítě*, що з чеської перекладається як *дитя* [218, с. 109], стає приводом для кпинів, однак німецькою має цілком протилежне, благородне звучання: *"Ač jsem neměl tvrdý límec od fraku, tak jsem snad poprvně měl dojem, že není třeba být veliký postavou, ale velikým se cítit, a tak jsem se klidně rozhlížel a přestal jsem být nejen pinglíčkem, ale tím pikolou, malým číšníkem, který byl doma odsouzen, aby byl maličký až do konce svého života, a nechat si říkat Piňdo a Prcku a slyšet hanopisy na moje příjmení **Dítě**, ale tady jsem byl **Herr Ditie**, pro Němce se z toho jména vytratilo děcko, jistě to spojovali s něčím docela jiným, dokonce to nemohli ani v němčině spojit s ničím, proto jsem tady začal být váženým člověkem, už tím, že jsem se jmenoval **Ditie**, a jak mi řekla Líza, takové jméno mi budou závidět i šlechtici z Pruska a Pomořan, kteří ve svých jménech mají vždycky nátlisk slovanského kořene tak jako já, **von Ditie**"* [Hrabal].

Якщо в чеській мові з прізвища *Dítě* насміхаються, адже воно підкреслює невисокий зріст персонажа, то в німецькій мові воно має позитивне звучання, зважаючи на його близькість до таких традиційно німецьких імен, як *Dietrich* та *Dietmar*, якими були наділені легендарні особи й правителі. У німецькомовному оточенні чеське прізвище *Dítě* трансформується в *Ditie* і супроводжується титулом *Herr* для демонстрації поважного статусу носія прізвища та компонентом *von*, який є індикатором належності до аристократичного роду. Опозиція виникає між пейоративним і меліоративним відтінками значення імені, якими його наділяють представники різних національностей.

Нестандартною є градуальна поетонімна опозиція, уміщена в найменування одного віртуального референта. Так, поетонім *Billy Sánchez de Ávila* з оповідання *"El rastro de tu sangre en la nieve"* (збірка *"Doce cuentos peregrinos"*) Г. Гарсії Маркеса. Оповідання (як і збірка в цілому) присвячене проблемам зіткнення цивілізованого і варварського світів. Саме цей перехід від варварства до цивілізації, від жорстокості до святості демонструє ім'я персонажа. Компонент

Billy, нетиповий для іспаномовного онімного простору, слугує алюзією на *Billy the Kid*, відомого злочинця. Компонент *Sánchez* є найтральним, типовим іспаномовним прізвиськом, перехідним елементом між двома крайніми членами опозиції. Врешті, частина найменування *de Ávila* є алюзією на святу Терезу (*Santa Teresa de Ávila* або *Teresa Sánchez de Cepeda Dávila y Ahumada*). Така послідовність компонентів імені персонажа відображає його еволюцію від варварського до цивілізованого, від жорстокого до святого у контексті сюжету оповідання.

Протилежною до контекстуальної однокомпонентної опозиції є опозиція всередині кореферентної номінації, коли за одним референтом закріплюються два поетоніми, що позначають протилежні стани персонажа, етапи його життя.

Класичний випадок кореферентності – ім'я апостола Павла. Як свідчить Біблія, зокрема Дії святих апостолів, він мав два імені: *Савл* (на честь царя Саула, з івриту 'бажаний, жаданий') і *Павло* (з латини 'малий'). Автор Дій святих апостолів подекуди вживає імена Савл і Павло паралельно ("*Але Савл, що й Павло він*" [7, с. 1363]), однак після прийняття означеним персонажем християнства найменування *Савл* майже втрачається, і називають його в основному Павлом. У цьому є свій символізм: по суті, Савл-Павло змінює ім'я *Савл*, що обіцяє шану й велич, на *Павло*, що означає 'малий', як знак свого смирення. Це підкреслено й у Посланні Павла до ефесян: "*Мені, найменшому від усіх святих, дана була оця благодать*" [там само, с. 1440].

Іншим зразком того, як опозиція виникає між кореферентними номінаціями одного віртуального референта, є опозиція імен головного героя поеми "*Konrad Wallenrod*" Адама Міцкевича. За сюжетом історичної повісті, як визначає цей жанр сам А. Міцкевич, головного героя викрали ще дитиною й дали ім'я Вальтера Альфа:

Lata dzieciństwa płynęły, żyłem wśród Niemców jak

Miałem imię Waltera, Alfa nazwisko przydano:

Imię było niemieckie, dusza litewska została,

Został żal po rodzinie, ku cudzoziemcom nienawiść [Mickiewicz, с. 23].

Автор у коментарях зазначає, що ім'я *Walter* слугує алюзією на Вальтера фон Стадіона, німецького лицаря, взятого в полон литовцями, що згодом одружився з донькою Кейстута і таємно виїхав із нею з Литви. При цьому А. Міцкевич додає, що пруси й литовці, дітьми викрадені й виховані серед німців, поверталися на батьківщину та ставали запеклими ворогами німців [Mickiewicz, с. 23]. Головний персонаж *Konrad Wallenrod* назвався цим іменем з метою боротьби проти ворога – тевтонського ордену, – ставши магістром цього ордену і повівши його у військову кампанію, що завершиться крахом. Поетонім *Konrad Wallenrod* дійсно відсилає до реальної особи – *Konrad von Wallenrode*, магістра Тевтонського ордену [236, с. 215]. Сам А. Міцкевич у примітках до поеми робить припущення, що реальний *Konrad von Wallenrode* міг бути тим самим Вальтером фон Стадіоном [Mickiewicz, с. 23], однак історичних доказів цього немає.

Епічна поема А. Міцкевича породила термін, похідний від імені головного героя – валенродизм – підступні, неетичні, аморальні шляхи досягнення людиною своєї мети [250, с. 995]. Проте яким би неоднозначним не був образ самого Конрада Валенрода у цій поемі, звернемо увагу на опозицію *Konrad Wallenrod* – *Walter Alf*, яка підкреслюється контекстами вживання цих імен. Якщо Конрад Валенрод – бездушний месник, то Вальтер Альф наділений людяністю, і якимось чином ці два образи "уживаються" в одному персонажеві.

Вальтер Альф справляє враження романтичного юнака, звідси контексти вживання саме цього поетоніма в статичних сценах, де головний герой про щось міркує, оповідає тощо:

Walter stoi i prawi cuda o krajach niemieckich

I o swojej młodości [Mickiewicz, с. 24];

Walter mówił, jak wielkie zamki i miasta za Niemnem,

Jakie bogate ubiory, jakie wspaniałe zabawy,

Jak na gonitwach waleczni kopije kruszą rycerze,

A dziewice z krużganków patrzą i wieńce przyznają.

Walter mówił o wielkim Bogu, co włada za Niemnem [Mickiewicz, с. 24];

"*Walter u nóg Aldony*" [Mickiewicz, с. 28]. Статичність цих сцен підкреслюється описами природи як паралелі до душевного стану персонажа. Головний герой знову починає іменуватися Вальтером Альфом після поразки тевтонців, коли приходить до коханої жінки й ніби розкаюється у вчиненому – "*i Niemcy są ludzie!*" [Mickiewicz, с. 37].

З іншого боку, контексти вживання поетоніма *Konrad Wallenrod* позначені нездоровими емоційними станами персонажа: "*Zbudził się Konrad i z dzikim uśmiechem*" [Mickiewicz, с. 12]; "*Bo Konrad płakał – ażeby mordować*" [Mickiewicz, с. 13];

*I Konrad cierpiał — ale spojrzysz w oczy:
Ta wielka, na pół otwarta źrenica,
Jasne z ukosa miotająca pociski,
Niby kometa grożący wojnami,
Co chwila zmienna, jak nocne połyski,
Którymi szatan podróznego tami,
Wściekłość i radość łącząc razem,
Błyszczała jakimś szatańskim wyrazem!* [Mickiewicz, с. 35].

Зазначені моменти демонструють проблематичність "уживання" Вальтера в образ Конрада Валенрода і, ймовірно, шизофренічне роздвоєння особистості персонажа на, умовно кажучи, світлу і темну сторони.

Іншим прикладом опозиції кореферентних номінацій є "*Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*" Р.Л. Стівенсона [Stevenson], за сюжетом якої цілком позитивний персонаж доктор Джекіл зумів досягнути звільнення своєї темної сторони й фізичного перетворення в жорсткого злочинця й убивцю доктора Гайда. Історія загалом про людське лицемір'я, однак породила цілий ряд однойменних і подібних за сюжетом фантастичних творів та кінофільмів, скоріше, розважального характеру.

Поетонім *Jekyll* можна інтерпретувати так: перший склад імені *Je* з французької перекладається як 'я', а *kyll* – спотворене з метою маскуванню англійське *kill* – 'убивати', тобто в підсумку отримуємо

"я вбиваю". Таким чином, ім'я "позитивного" персонажа слугує підказкою для читача. Зі свого боку, альтер его доктора Джекіла, *mister Hyde*, носить ім'я, що доволі легко підлягає розгадці. *Hyde* спотворено від англійського *hide* – 'ховатися', тобто містер Гайд – особа, що ховається (за личиною доктора Джекіла). Таке походження імені підтверджується й текстом твору: "*If he be Mr Hyde, he had thought, I shall be Mr Seek*" ('Якщо він містер Ховатися, – подумав він, – то я буду містером Шукати'). Також *Hyde* може звучати як компонент *hideous* – англ. 'огидний, страшний, жахливий'. Фраза "доктор Джекіл і містер Гайд" стала крилатою на позначення особи, у якій почергово бере гору то добре начало, то лихе [164, с. 715].

Відмінності проаналізованих у цьому пункті структурних типів опозицій проілюстровано на рис. 4.1.

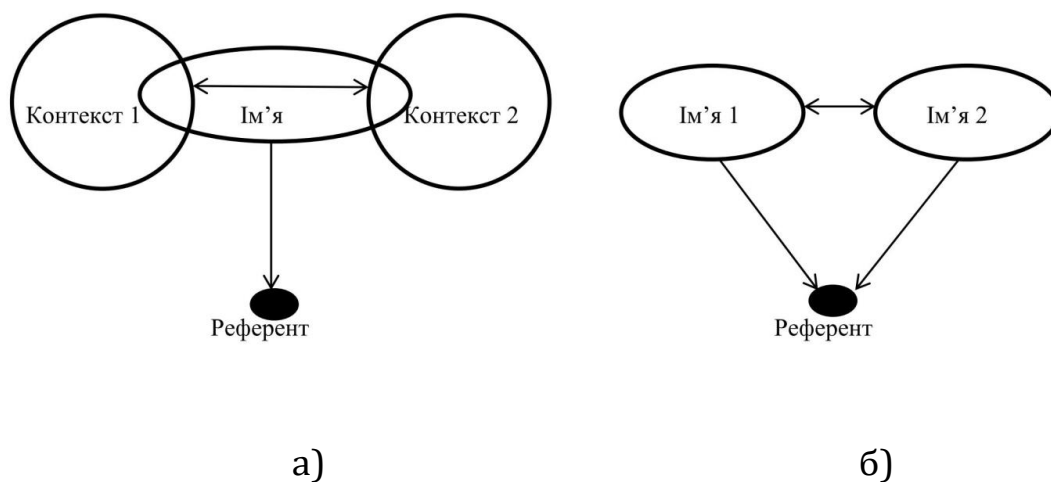


Рис. 4.1. Однокомпонентна контекстуально зумовлена поетонімна опозиція (а) і опозиція між кореферентними номінаціями одного референта (б)

В обох випадках імена співвідносяться з одним референтом, однак відмінність між аналізованими поетонімними опозиціями полягає в тому, що в першому випадку ім'я набуває різних значень залежно від контексту, а в другому – референт набуває різних імен у ході розвитку сюжету твору, і вже ці імена, позначаючи його різні характеристики й стани, утворюють опозицію.

Однокомпонентну поетонімну опозицію виявляємо в текстах другої половини двадцятого сторіччя, тобто постмодерних текстах, тоді як опозиція кореферентних номінацій властива текстам романтизму і неоромантизму.

4.1.2. Бінарні поетонімні опозиції. Найпростішими поетонімними опозиціями є бінарні, адже вони – це основа для інших типів опозицій: однокомпонентних чи полікомпонентних, які перш за все ґрунтуються на зіставленні двох елементів, якими є імена, вжиті в різних контекстах, чи підструктури поетонімосфери.

Бінарні поетонімні опозиції пов'язується з використанням антитези – стилістичної фігури зіставлення двох опозиційних образів, понять, думок. Насиченість художніх текстів антитезами властива періодам Середньовіччя, бароко, класицизму, романтизму [196, с. 26; 197, с. 78]. Зокрема, в епоху бароко антитеза, а з нею і ґрунтована на ній бінарна поетонімна опозиція, слугувала засобом пишного, барвистого стилю, риторичного оздоблення тексту. Проаналізуємо декілька прикладів бінарних опозицій у творах цього періоду.

Бінарна поетонімна опозиція виникає у парадоксальних сонетах Хуани Інес де Ла Крус про нерозділене кохання "*Correspondencias entre amar o aborrecer*":

***Feliciano** me adora y le aborrezco;*

***Lysardo** me aborrece y yo le adoro;*

por quien me apetece ingrato, lloro,

y al que me llora tierno no apetezco [Juana, c. 12].

та "*Resuelve la cuestión de cual sea pesar más molesto en encontradas correspondencias, amar o aborrecer*":

*Que no me quiera **Fabio**, al verse amado,*

es dolor, sin igual, en mi sentido,

*mas, que me quiera **Silvio** aborrecido*

es menos mal, mas no menor enfado [Juana, c. 9].

В обох запропонованих прикладах поетеса вживає традиційні іспанські імена, які не несуть особливого навантаження, крім як

позначення відмінних віртуальних референтів, наголошення на тому, що це різні чоловіки. Впадає в око фонетична подібність поетонімів: *Feliciano* – *Lysardo* побудовані навколо однакових голосних, чотири склади у першому, три у другому поетонімі; *Fabio* – *Silvio* закінчуються на три однакових звуки (в іспанській мові *v* і *b* читаються однаково), мають ідентичну кількість складів. Така подібність імен може приховувати певну самоіронію поетеси: чоловіки такі схожі, а вона страждає любовними муками.

Крім традиційних чоловічих і жіночих імен у поетонімних опозиціях, у творчості Хуани Інес де ла Крус уживаються опозиції-алюзії до міфологічних, біблійних та історичних сюжетів. Однією з таких є *Thais* – *Lucrecia*, що протиставляє повію добропорядній жінці. Опозиція використовується в одному з найрізкіших феміністичних текстів цієї незвичайної черниці "*Hombres necios que acusáis...*" і виражає нереалістичні вимоги чоловіків до жінок:

*Queréis con presunción necia
hallar a la que buscáis,
para pretendida, **Thais**,
y en la posesión, **Lucrecia*** [Juana, c. 106].

Цю опозицію можна було б назвати контекстуальною, адже Лукреція, чиє ім'я світова література взяла за синонім чесноти, і Таїс, яка була гетерою [Juana, c. 110], жили в різні епохи, і їх шляхи не перетиналися. Однак ця опозитивна пара прижилася саме в такому значенні. Як приклад її вживання наведемо рядки з вірша "*What Kind of Mistress He Would Have*" англійського поета Роберта Герріка:

*Let her **Lucrece** all day be,
Thais in the night to me,
Be she such as neither will,
Famish me, nor overfill* [Herrick, c. 45].

Дві запропоновані ілюстрації вживання опозиції *Thais* – *Lucrecia* наочно демонструють чоловіче і жіноче ставлення до неї. Слід зауважити, що Роберт Геррік, хоч і був священнослужителем, не

відзначився написанням віршів на релігійну тематику, тож не є представником бароко, а скоріше визначається як представник Ренесансу, на якого відчутно вплинув класицизм.

Творчість українського представника бароко Івана Величковського також позначена використанням антитез, зокрема зверненням до жанру антитетичного вірша (*carmen antitheticum*), обидві половини якого знаходяться в логічній і формальній опозиції одне до одного [110, с. 64-65]:

Марія – Єва

*Со мною жизнь – не сѣнь смерти,
мною жити, – не умерти* [М-Е].

Поетонімна опозиція *Марія – Єва* суто контекстуальна, оскільки її компоненти традиційно не протиставляються один одному, і може бути структурно репрезентована у вигляді схеми "+ = (не –)".

Однак уживання двокомпонентної бінарної опозиції не обмежується лише згаданими літературно-історичними періодами. Як уже було зазначено, її можна виявити і в художніх текстах інших напрямів. Для прикладу розглянемо повість Дж. Стейнбека "*Of Mice and Men*". Уже назва повісті становить собою опозицію. Відомий факт, що автора надихнув вірш Р. Бернса "*To a Mouse on turning her up in her nest with the plough*" [175, с. 46]. У поезії ліричний герой випадково вивертає плугом нору миші й зупиняється поміркувати про те, наскільки різними видаються люди й миші, однак урешті-решт вони обоє смертні. Байдуже, наскільки різними видавалися б "мислячі люди" і "немислячі тварини", обоє страждають і помирають:

*But, Mousie, thou art no thy lane
In proving foresight may be vain:
The best-laid schemes o' mice an' men
Gang aft agley,
An' lea'e us nought but grief an' pain,
For promised joy* [ТаМ].

Проте все-таки одна відмінність є. Люди й миші помирають, однак тільки люди це усвідомлюють. В останній строфі вірша Р. Бернс називає мишу "блаженною" ("blest"):

Still thou art blest, compar'd wi' me!

The present only toucheth thee:

But, och! I backward cast my e'e

On prospects drear!

An' forward, tho' I canna see

I guess an' fear! [ТаМ]

Образ миші у вірші Р. Бернса перегукується із образом *Lennie* з "*Of Mice and Men*" Дж. Стейнбека, тоді як образ людини – з образом *George*, який, по суті, вносить певний безлад у життя *Lennie*.

Протилежність між цими персонажами виявляється в різних інтелектуальних та фізичних здібностях. Ніби насмішку, могутній Ленні носить прізвище *Small* ('Маленький'). Хоча, ймовірно, таке прізвище відображає його місце у світі, його смирення перед життєвими обставинами. Водночас його ім'я *Lennie* від *Leonard* – 'сміливий лев' [209, с. 71] характеризує його фізичну силу. Зі свого боку, ім'я *Джордж* – з грец. 'землероб' [209, с. 50] втілює прагнення персонажа здобути клопоть власної землі й обробляти її.

Проте стверджувати, що опозиція *Lennie* – *George* єдина в тексті, означало б значно спрощувати систему відношень поетонімосфери твору. Інші опозиції включають *Curley* (співзвучно *curly* – 'кучерявий') – сина власника ферми, з одного боку, та робітників (*Lennie*, *George*, *Crooks*, *Candy* та ін.), з іншого. Ця опозиція базується на ієрархії між сторонами й різних психологічних характеристиках персонажів, зокрема неадекватній жорстокості першого й поміркованості других.

Автор також висвітлює у творі проблему расової дискримінації, яка виявляється у вигляді опозиції *Crooks* – *other inhabitants of the farm*: "*Crooks, the negro stable buck, had his bunk in the harness room; a little shed that leaned off the wall of the barn*" [Steinbeck, с. 66]; "*He kept his distance and demanded that other people keep theirs*" [Steinbeck, с. 67]; "*Why ain't you*

wanted?" Lennie asked. "'Cause I'm black. They play cards in there, but I can't play because I am black. They say I stink. Well, I tell you, you all of you stink to me" [Steinbeck, c. 68].

Двокомпонентна поетонімна опозиція дозволяє детально порівняти характеристики двох персонажів, але художній твір містить більш складні форми опозицій, у яких один персонаж протиставляється кільком чи зіставляються групи персонажів.

4.1.3. Градуальні опозиції. Кожна бінарна опозиція тяжіє до перетворення на градуальну, тобто цілком нормальним явищем є пошук середнього члена опозиції. На цьому наголошують у своїх працях К. Леві-Строс [62, с. 235], Ю.М. Лотман [64, с. 228], О.М. Фрейденберг [108, с. 300], Б.Ф. Поршнєв [96, с. 620] та ін. Як не парадоксально, але людина не лише схильна мислити опозиціями, але й знаходити між ними "золоту середину".

Проаналізуємо полікомпонентну градуальну опозицію в повісті М. Гоголя *"Вій"*, у якій автор пропонує свій погляд на сучасну йому церковну освіту. У повісті, зокрема, подано опис бурси, у якій тогочасні студенти здобували науку, переходячи зі статусу ритора до філософа і потім до богослова. "Тлумачний словник української мови" визначає бурсу як чоловічу духовну школу у XVIII – середині XIX сторіч [187, с. 103]. Однак, імовірно, що назва поширювалася й на інші заклади духовної освіти, оскільки герої М. Гоголя були семінаристами.

Антропонімі поетоніми повісті розкривають погляди автора на українське суспільство першої половини XIX ст. та на систему церковної освіти. Це можна простежити за градуальною опозицією, яку утворюють поетоніми, що називають персонажів повісті, пов'язаних із навчанням у бурсі.

Частина героїв твору М. Гоголя безіменна: *ректор, сотник, панночка-відьма*. Остання позбавлена людського імені, адже вона надприродна істота, що володіє чарами, які дозволяють їй підпорядковувати собі інших. Подібна влада належить сотнику й ректору, однак, якщо головний персонаж Хома Брут і виконує наказ

ректора, усвідомлюючи його небезпеку для свого життя, проте він чинить спротив панночці-відьмі. Така група безіменних персонажів не випадкова, адже вони стоять над іншими, загадкові й недоступні.

Інша група поетонімів роману включає власне українські імена: *Оверко, Свирид, Явтух, Ковтун, Дорош, Микита, Шептун і Шепчиха*. Це типові для ХІХ століття імена українських селян, які, головним чином, не мають прихованого підтексту, а вказують на фольклорну основу (*Явтух*), передають оцінне значення (антропоетонім *козак Шептун* підкреслює негативні зміни, які відбулися в українській громаді після зруйнування Січі й втрати вольностей. Поєднання двох частин антропоетоніма: *козак і Шептун* – відбувається на основі контрасту, адже шептунами називали знахарів, які за допомогою замовлянь "зцілювали" хворого чи зуроченого. Найчастіше таким промислом займалися жінки, баби-шептухи. Антропонімний поетонім *Шептун* має й інші негативні контексти, наприклад, *пустити шептуна* [215, с. 411], які підтверджують висловлену вище думку).

Дещо дистанціюється від решти селян *Дорош*: "Дорофій, *Дорош* (Дорохтей) гр.; *dōron* – 'дар, дарунок' і *theos* – 'Бог' (буквально: 'дар Божий')" [209, с. 56]. Він, як і *Оверко, Свирид, Явтух*, підлеглий сотника, але ця роль його не влаштовує. Він щиро заздрить ученості бурсаків, вважає, що, здобувши освіту, зможе змінити життя на краще. Варіанти антропонімного поетоніма *Дорош* у контексті твору підкреслюють його простоту, відкритість, а також наївність: "*Один, по имени Дорош, сделался чрезвычайно любопытен и, оборотившись к философу Хоме, беспрестанно спрашивал его: – Я хотел бы знать, чему у вас в бурсе учат: тому ли самому, что и дьяк читает в церкви, или чему другому?*" [Гоголь, с. 427].

Проте так само дистанційований *Дорош* і від системи церковної освіти, і від бурсаків, названих у творі антропонімами поетонімами *Тиберій Горобець, Хома Брут і Халява*. Імена цих персонажів мають підкреслено оцінне значення. Несподіване поєднання української й латинської частин у перших двох поетонімах указують на певні алюзії, які розкриті нижче.

Наймолодший бурсак – ритор Тиберій Горобець. Його статус ритора не дає *"права носить усов, пить горелки и курить люльки"* [Гоголь, с. 417], тобто він ще не зіпсований системою освіти, що розрахована на небагатих осіб, які дійсно стануть справжніми риторами, філософами чи богословами, адже в решти методи цієї освіти викликали стійкий опір до здобуття знань. Антропоедонім *Тиберій Горобець* – алюзія на ім'я Тиберія Семпронія Гракха (161 – 133 рр. до н.е.), давньоримського політичного діяча, який намагався впровадити прогресивний закон, згідно з яким усі громадяни Римської імперії ставали землевласниками з обов'язком обробітку належної частки земель за умови сплати помірною оброку [216, т. 3, с.140]. Цей закон завдавав помітного удару по аристократичному землеволодінню, тому не користувався підтримкою більшості в сенаті. Зрештою, був прийнятий завдяки наполегливості й рішучим діям Тиберія Гракха. Однак останній загинув від рук розгніваних senatorів через непорозуміння, яке виникло з міськими жителями, що не були зацікавленими у прийнятті такого закону. У світовій історії діяльність Тиберія Гракха трактується як прогресивна, реформаторська.

Звісно, серед українського студентства, яке в XIX столітті навчалось на прикладах чужої історії, а ще зачувало мертву латинську мову, поширювалися макаронізми. Наприклад, зразком такої макаронічної мови в поемі *"Енеїда"* І. Котляревського є наслідування жартівливих бурсацьких мовних спотворень:

*Латинус рекс єсть невгомонний,
А Турнус пессітус дурак.
І кваре воювать вам мекум?
Латинуса буть путоцекум,
А вас, сеньйорес, без ума;
Латинусу рад пацем дарє,
Пермітто мертвих поховаре,
І злості корам вас нема [Енеїда, с. 188].*

Антропоетонім *Тиберій Горобець* – один із таких макаронізмів, адже прізвище відомого сенатора Гракх сприймається носієм української мови як паронім назви птаха – грак. М. Гоголь використовує явище паронімії, щоб розкрити суть свого персонажа: горобець ніколи не досягне розмірів грака. Але наймолодший бурсак, ритор Тиберій Горобець, дотримуючись мудрих настанов батьків і вчителів та йдучи за своїми душевними поривами, переконаний, що бурса допоможе йому в майбутньому стати так само корисним громаді, яким намагався бути відомий римський сенатор.

Перетворення Горобця на Гракха неможливе, тому наступну сходинку нижчого духовного училища репрезентує *філософ Хома Брут*, ім'я якого також становить собою макаронізм, перша частина якого вказує на рівень освіченості і впливу серед бурсацького соціуму. Ім'я *Хома* як конотативна одиниця має кілька значень: 1) простак, простолюдин, нікчемна людина; 2) нерозумна, обмежена людина; 3) людина, яку неможливо примусити повірити в що-небудь, упертий скептик (як скорочений варіант фразеологізму *Хома (Фома) невірний (невіруючий)*), до складу якого входить ім'я апостола Хоми, котрий не повірив повідомленню про воскресіння Христа) [202, с. 461]. М. Гоголь надає оніму Хома останнє значення, оскільки його персонаж, хоч і має після закінчення бурси стати богословом, удається до неканонічних заклинь, щоб протистояти відьмі-сотниківні, та й, зрештою, не проявляє своєю поведінкою особливої набожності. Брут – алюзія на римського діяча Марка Юнія Брута (85 – 42 рр. до н.е.), відомого передусім тим, що очолив змову проти Юлія Цезаря й брав участь у його вбивстві. У класичній літературі ім'я Брута асоціюється з такими людськими вадами, як нерішучість, підступність і зрада [51, с. 29]. Отже, несміливі надії прислужитися громаді своєю освіченістю, які визначалися поетонімом *Горобець*, зникають у старших класах бурси, коли можна *"носить усов, пить горелки и курить люльки"*.

Зазначений антропоетонім із компонентом *філософ* або *бурсак* повністю наведений у контекстах, пов'язаних з епізодами, у яких ідеться про бурсу або про товариство спудеїв. Прикметно, що *бурсаком*

Хомою Брутом називає його панночка, коли перед смертю просить сотника, щоб той запросив бурсака відправляти за нею панахиду: *"– Если бы только минуточкой доле прожила ты, – грустно сказал сотник, – то, верно бы, я узнал все. "Никому не давай читать по мне, но пошли, тату, сей же час в Киевскую семинарию и привези бурсака Хому Брута. Пусть три ночи молится по грешной душе моей. Он знает..." А что такое знает, я уже не услышал"* [Гоголь, с. 431]. Оскільки панночка належить до істот, існування яких суперечить поглядам християнства, цей факт свідчить про те, що вихованець релігійного закладу далекий від істинної віри. Ще один раз антропоетонім використовується в подібному контексті як *філософ Брут*. Такі контексти виявлення імені персонажа підтверджує нашу версію про прихований підтекст – характеристику системи церковної освіти через підбір специфічних антропонімних поетонімів.

У дев'яти контекстах цей персонаж виявляється як *філософ Хома* та вісім разів як *Хома*. Але найчастіше, у решті випадків, Гоголь називає героя *філософом*, що сучасною мовою звучало б як *студент, учень* або *другокурсник*. Контексти вжитку цієї назви підкреслюють риси персонажа (*"философ был тронут такою безутешной печалью"; "философа поразили слова"*) і пов'язані з казково-фантастичним, трагічним для персонажа розвитком подій, у яких герой перебуває поза бурсацьким оточенням. У цих контекстах автор виявляє співчуття до персонажа як до людини, що потрапила в скрутну ситуацію.

Третій поетонім групи, *богослов Халява*, довершує ідейний задум письменника. Прикметно, що це вже не макаронізм. "Толковый словарь Даля" пояснює значення цього слова так: *'сапожное голенище; рот, пасть, зев, хайло; неряха, растрепан, неопрятный; вялый, сонный, ленивый, дрянной; неpotребная женщина'* [191, с. 557].

Контекст, у якому М. Гоголь вживає цей антропоетонім, свідчить про те, що він походить із прямих значень слова, адже *"богослов был рослый, плечистый мужчина и имел чрезвычайно странный нрав: все, что ни лежало, бывало, возле него, он непременно украдет. В другом случае характер его был чрезвычайно мрачен, и когда напивался он пьян,*

то прятался в бурьяне, и семинарии стоило большого труда его сыскать там" [Гоголь, с. 417]. Халява небагатослівний, він не приймає самотійно рішень, а охоче пристає до запропонованого Хомою Брутом. Значення антропонімного поетоніма *Халява* асоціюється із широко відкритим ротом, який постійно потрібно заповнювати.

Дослідивши значення антропонімних поетонімів повісті, виявляємо, що вони вибудовують градуальну опозицію за ступенем зіпсованості церковною освітою: *Тиберій Горобець* – *Хома Брут* – *богослов Халява*. По суті, за цим критерієм можна зіставляти лише трьох персонажів – бурсаків, проте *Дорош*, як персонаж дотичний до проблеми, може бути компонентом опозиції, наділений нульовим ступенем вираження ознаки, а отже, також може підлягати зіставленню.

Схематично градуальна опозиція повісті зображена на рис. 4.2. За віссю x відкладаємо кількість років, яку персонажі присвятили освіті. Вісь y репрезентує негативні впливи освіти. Пряма a демонструє кореляцію цих двох характеристик. У простій бінарній опозиції зіставлення предметів чи явищ відбувається за певною ознакою, її наявністю чи відсутністю. У типі зв'язку компонентів поетонімосфери "Вія" зіставлення теж відбувається за ознакою, проте йдеться не про її наявність чи відсутність, а про ступінь її вираження, що виявляється в характеристиках персонажів, підсилених засобами поетонімії.

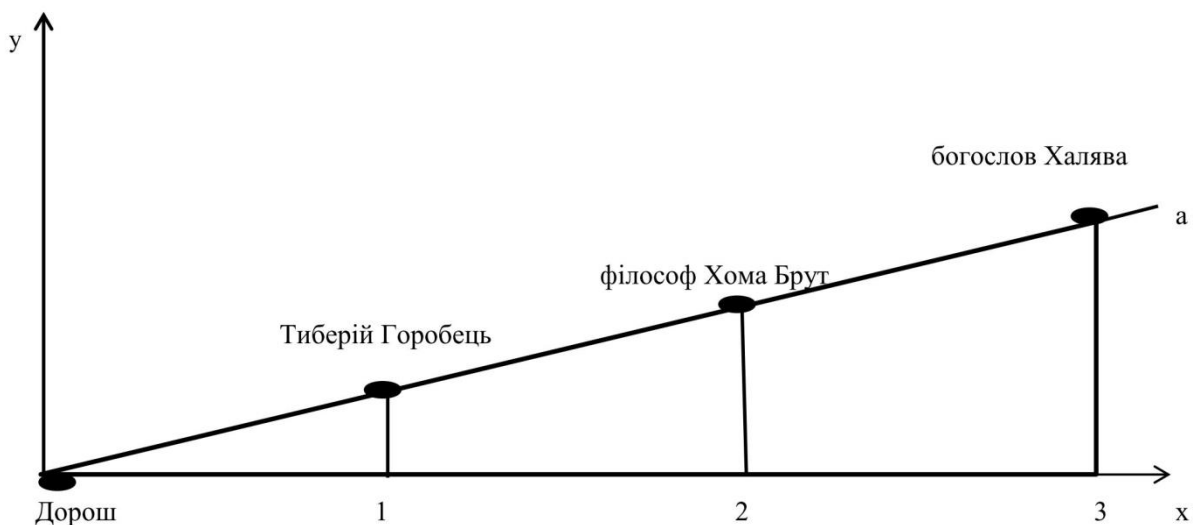


Рис. 4.2. Градуальна поетонімна опозиція повісті "Вія"

Попри наявність компонента *Дорош* у запропонованій вище схемі, все ж слід розглядати тринарну структуру, у яку включено безпосередньо бурсаків. За міркуваннями Б.Ф. Поршнева [96, с. 620], мислення людини тринарними структурами є первинним щодо мислення бінарними, що загалом підтверджує широка фольклорна основа: *"Десь-не-десь у якімсь царстві жив собі цар та цариця, а в них – три сини, як соколи"* [УНК, с. 135]; *"Був чоловік, що мав трьох синів: двоє розумних, а третій дурний"* [УНК, с. 174]; *"Було у одного царя три сини – два розумних, а третій – дурень"* [УНК, с. 182]; *"Drei Mädchen waren auf der Wiese und machten Heu"* [Pröhle, с. 165]; *"Es waren einmal drei Schwestern, zu denen sagte ihr Vater..."* [Pröhle, с. 168]; *"Once upon a time there was a man and wife who had fallen on hard times and could no longer feed their children. They took three of their daughters and left them in the woods"* [Keding, с. 115] та ін. Зауважимо, що у фольклорних текстах градуальність опозиції зазвичай зберігається: два сини розумних – один дурень, однак двоє розумних відмінні між собою. Важливість числа *три* для світогляду підкреслена й у символіці народів [100, с. 62-64; 192, с. 805; 226, с. 448; 235, с. 141]. Тричленна опозиція властива текстам, які у часі знаходяться ближче до міфопоетичної свідомості. Зокрема, у *"King Lear"* В. Шекспіра героїнями є три доньки короля Ліра: *Goneril, Regan, Cordelia*, однак вони не становлять градуальної опозиції, оскільки старші доньки короля *Goneril, Regan* протиставляються молодшій *Cordelia*. Що ж до повісті М. Гоголя, то вона ґрунтується на народних віруваннях і демонструє тенденцію до оперування тринарними структурами. Загалом же, градуальна опозиція характерна художнім текстам із міцною фольклорною основою, тобто таким, що були написані у стилі романтизму.

4.1.4. Кореферентні номінації як поетонімна опозиція.

Кореферентні номінації одного персонажа можуть утворювати поетонімну опозицію із найменуванням іншого, адже зв'язок опозиції виникає між віртуальними референтами, а вже потім переноситься на власні назви. Проаналізуємо цей структурний тип опозитивного зв'язку на прикладах.

Роман *"Перверзія"* Ю. Андруховича починається із присвяти *"Джонови Сіддгартга, мандрівному в'язневі Ноттінгамському"*. Ця фраза містить у собі, по суті, дві опозиції, які утворюють оксиморон. По-перше, в'язень не може бути мандрівним, а по-друге, *Джон* – ім'я, що явно говорить про західну культуру, – аж ніяк не може поєднуватися з іменем *Сіддгартга*, що втілює Схід, адже є іменем Будди [254, с. 52]. На подібні протиріччя ми натрапляємо протягом усього роману. Як стверджує М. Гірняк, персонажі Ю. Андруховича мають розмиту ідентичність, що є однією з ознак постмодерного, постколоніального суспільства, руйнування ієрархій [33, с. 72], а отже, якщо дотримуватися поглядів Ж. Дерріди [148], то й опозицій у тому вигляді, у якому їх звикли традиційно бачити представники попередніх філософських напрямів. З іншого боку, багатолікості постмодерного персонажа, що передає всю складність його характеру, дає більший простір для дослідника. Проаналізуємо кореферентні номінації як поетонімну опозицію на прикладі персонажів *"Перверзії"* *Януса Марії Різенбокка* й *Станіслава Перфецького* з його іменами, яких *"було сорок і жодне з них не було справжнім, бо справжнього не знав ніхто, навіть він сам"* [П, с.143].

Почнемо з аналізу поетоніма *Янус Марія Різенбокс*. Прізвище *Різенбокс* з німецької *Цапище*, про що зазначає сам Ю. Андрухович (*Riese* – *'гігант велетень'* [200, с. 506], *Bock* – *'цап'* [200, с. 138]). Опис зовнішності персонажа навіює подібні асоціації: *"Різенбокс ... має нервову зовнішність – у нього великі й кістляві руки, він увесь кістлявий і великий, має бороду, а на голові залисини і в очах трохи блудливості. З вигляду він наче на середині шляху: стомлений життям, але ще ласий до нього"*.

Водночас компонент *Bock* має й інші значення – *'цап'*, *'баран'*, *'самець'*; *'жеребець'*, *'хтивий чоловік'* [200, с. 138]. У кінці роману *Різенбокс* перетворюється на фавна – давньоримське божество напівлюдину-напівцапа. Важливо зауважити той факт, що існує певна плутанина у визначенні *фавна* й *сатирів*, проте це різні божества. Сатир – це лісова людиноподібна істота з кінським хвостом. Сатири

проявляють більший інтерес до жіноцтва, саме про сатира згадує Ада Цитрина, віддаючись своєму коханцеві Стасові Перфецькому: *"Я повільно рушила до Респондента, гасячи по дорозі принагідні світильники. Сатур і дріяда з гобелена за Респондентовою спиною поринали в напівморок. Сатур підморгнув мені"* [П, с. 48]. Різенбокс, чоловік Ади Цитрини, як фавн, особливих інтересів до жінок не має, навпаки, більше цікавиться чоловіками.

Двокомпонентне ім'я (як у даному випадку Янус Марія) – типове для багатьох європейських країн, переважно для католицьких родин. Компонент *Марія* надає імені відтінку фемінності, а першою асоціацією до імені Янус є вислів *дволикий янус* – *'лукава, лицемірна людина'*. Порівняно із Перфецьким, цей персонаж досить простий, однак теж із розмитою ідентичністю: достеменно не відомо, чи він німий, як стверджує дехто; одружений із Цитриною, однак має нахили до гомосексуалізму і т. ін.

Розглянемо імена і варіанти імен Станіслава Перфецького. Сам поетонім *Станіслав (Стах, Стас) Перфецький* складається з двох частин. Станіслав – колишня назва Івано-Франківська, рідного міста Ю. Андруховича, водночас *Станіслав* – ім'я польського походження, що означає *'стати славним'* [209, с. 100]. Поєднуючись із прізвищем *Перфецький*, яке сам Ю. Андрухович асоціює зі словом *перфектний* – з латини *'досконалий', 'довершений', 'витончений', 'найкращий'* [208, с. 151], поетонім набуває відверто позитивного значення, що вже само собою контрастує з нейтральним чи навіть пейоративним звучанням поетоніма *Різенбокс*. Прізвище *Перфецький* виконує ще й завдання звукового оформлення тексту, слугує засобом звукопису: *"перфектне знання Перфецьким німецької та всіх без винятку часових форм дієслова в англійській мові створюють про нього опінію як про веселого й цікавого співбесідника", "per favore, Perfezki"*. У тексті роману використано також спотворення прізвища *Перфецький*, які ставлять під сумнів автентичність імені *Перфецький* і виконують інші функції, зокрема, виступають засобом характеристики персонажа.

Спотвореним варіантом прізвища *Перфецький* є *Перфекцій* – так до героя звертається ді Казаллегра, так його називають у запрошенні організатори семінару "Посткарнавальне безглуздя світу". Беручи до уваги текст самого запрошення, можемо припустити, що Ю. Андрухович висміює особливості українського правопису діаспори та виявляє найтипівіші мовні помилки іноземців, наприклад: *україньський, митецьтво, націоналізм, Горькі, добром пожалуйста* і т. ін. *Перфекцій* – одне зі слів такого ряду. *Станіслао Перфемський* – так звучить ім'я персонажа в програмі семінару, *Станіслао* – це вже італійською. Інші спотворення прізвища Перфецького іноземними громадянами включають *Персицький, Парф'янський, Парфумський, Перфорацький, Парафінський, Преферанський*. У своїх записах Перфецький стверджує: "*Дехто знав його як Персидського, Парфянського, Парсунського, Профанського і Перфаворського*" [П, с. 142]. Цей перелік прізвищ – одна із витівок автора, оскільки під якусь загальну закономірність вони не підпадають: *Персидський* – похідне від Персії; *Парфянський* – очевидно від Парфянського царства – прадавньої держави на Близькому Сході [216, т. 8, с. 202]; *Парсунський* – найбільш імовірно від *парсуна* – 'живописний твір, який поєднує в собі елементи середньовічного живописного канону й західноєвропейського портретного мистецтва' [216, т. 8, с. 189]; *Профанський* – від *профан* – 'некомпетентна людина' [187, с. 1177], *Перфаворський* – від італійського *per favore* – 'будь ласка' [194, с. 336]. Прийоми переліку фонетично подібних, але семантично далеких елементів – одна з характерних рис постмодернізму [94, с. 110]. Наприклад, у "Лоліті" В. Набокова з'являється перелік "*друмлины, гремлины, кремлины*" [Нб-Л, с. 51].

Однак, щоразу видозмінюючи ім'я головного персонажа, Ю. Андрухович переслідує й іншу мету: продемонструвати байдужість Західної Європи до Східної. В одному зі своїх есеїв він писав про те, що, маючи таке прізвище, як у нього, яке кожною мовою пишеться інакше, стати визнаним у Європі неможливо. Така сама доля спіткала і його персонажа.

У "Перверзії" конструється образ риби. Саме з рибою ідентифікується Станіслав Перфецький, що відображається в системі його імен. Найбільш яскравим є поетонім *Йона Риб*: *"Краків – місто, достатньо привчене історією до своєрідностей і дивакування Перфецького, він же Йона Риб, почувся у ньому, як риба у воді"* [П, с. 13]. Йона – це пророк, передусім відомий своєю мандрівкою в череві риби. За моделлю Йона Риб будуються й "пташині" імена Перфецького: *Жора Кур*, *Шура Птиць*, *Сюра Яйць* і глузливе *Слава Днів*. Ці поетоніми згадуються лише в записнику Перфецького. Ми схильні зараховувати їх до засобів творення комічного в романі, адже очевидно, що майже ніякої інформації про персонажа вони не несуть, хіба що "пташині" імена можна пов'язати з тим, що персонаж буквально злетів на сцену посеред постановки й одразу ж ужився в образ Орфея. Водночас "пташині" імена можуть говорити про свободу персонажа (вільний як птах). *Слава Днів* – ім'я з подвійним дном: *Слава* – зменшувально-пестливе (демінутив) від *Станіслав*, але у словосполученні *Слава Днів* більше нагадує глузування з пафосних віршів чи заголовків на кшталт "Тих днів не згасне слава".

Інші поетоніми безпосередньо пов'язані з образом риби – це *Карп Любанський* та *Сом Рахманський*: *"Поліціантів міста Кракова ця версія не надто переконувала, тож справа рухалася, здається, до суду, аж поки одного дня в невідомий спосіб і цілком безслідно Перфецькому (він же Карп Любанський) не вдалося вислизнути з-за ґрат і, відчайдушно працюючи плавниками, розчинитися в непролазних безвістях"* [П, с. 14]. *Карп* (*Карпо*) співзвучний російському апелятиву *карп* – 'короп', тобто 'риба'. Корінь прізвища *Любанський* вносить в ім'я позитивні конотації, надаючи референту характеристик велелюбності. Або ж *Любанський* – похідне від *Любані* – містечка в Польщі, що якоюсь мірою пояснює його місце перебування.

Поетонім *Сом Рахманський* згадується в контексті: *"У другій половині жовтня Стах Перфецький, оновлений та прояснений, вирунає (він же Сом Рахманський) з дунайських вод на береги Братислави, де без успіху намагається виступити з публічною лекцією "Словаки як етнічна*

гілка українського народу" [П, с. 15]. Поетонім *Сом* походить від апелятива, що позначає вид риби. Компонент *Рахманський* потребує окремого пояснення. *Рахманський* сполучається зі словом *Великдень* – *Рахманський Великдень*. В українських традиціях це свято припадає на 25-й день після Великодня. Більшість обрядів цього дня пов'язані з водою: "...Обмінюються крашанками... пускають їх (у виді шкаралущі) водою на другий світ "до рахманів". ... Шкарлупи з яєць, викинуті на Великдень на воду, допливають до якихось людей, що живуть за далекими морями й називаються рахманами... На Переполовлення Мати Божої з Ісусом Христом перепливали річку, "на трісці" до Єгипту – "щоб Гирод не вбив. При водосвятті в цей день обливають один одного водою..." [15, с. 34] Словник Б. Грінченка трактує слово *рахман* як "1) По народному повір'ю: житель мифической мѣстности, праведный христіанинъ; 2) Нищій" [210, с. 7]. Як бачимо, кожне значення застосовне до Перфецького і дозволяє протиставити персонажа Різенбокку. Оскільки риба – друга природа Перфецького (*Йона Риб*, *Карп Любанський*, *Сом Рахманський*), а головною розвагою Різенбокка є вбивати рибу, то тут актуальна опозиція *жертва* – *убивця*. З іншого боку, якщо в поетонімі *Сом Рахманський* визначальним є значення *рахман* – 'жебрак', то актуальною буде опозиція *бідний* – *багатий* (Перфецький – виходець із пострадянської країни 1992 року, епохи найбільших злиднів, Янус Марія Різенбокс – власник приватної урологічної клініки в Поссенгофені).

За моделлю *Сом Рахманський* і *Карп Любанський* утворено поетонім *Птах Кайфецький*, що з'являється в романі лише один раз у Стаховому переліку власних імен. Поетонім *Птах*, на нашу думку, викликає асоціації зі свободою, польотом. *Кайфецький* утворено від жаргонного *кайф* – 'задоволення', 'насолада' [212, с. 154]. Сполучення цих двох компонентів формує уявлення про персонажа як про гульвісу, авантюриста. Побудоване за аналогією ім'я *П'єр Долинський*, ужите в контексті: "*Стас Перфецький улаштувався танцюристом до напівлегального стриптизклубу на Маргаретенгюртель, де щоночі,*

він же П'єр Долинський, витинав складні еротичні фігури" [П, с. 15], характеризує героя як палкого коханця. Ім'я П'єр французьке, а у свідомості українця Франція асоціюється з романтикою й еротикою. Водночас топонімний поетонім *Марґаретенґюртель* вказує на походження компонента *Долинський*: Марґаретен – один із районів Відня, а Ґюртель – велике кільце вулиць Відня (дослівно: *пояс Марґарити*) [172, с. 82]. Ця частина міста розташована в долині, звідси ім'я персонажа – Долинський.

Інша група антропоетонімів, які також називають Перфецького, мають у своєму складі компонент *перець* чи його видозміну: *"Поліція протримала мене до десятої дня, аж поки не з'явилася ця чудодійна пара – він і вона, Ада і Різенбокс, я їх ніколи не знав і не бачив, але вони пояснили поліцаям, що я такий видатний Перець"* [П, с. 33]; *"До однієї з них – слід визнати, найвродливішої, з такими високими грудьми, що дух забивало від самого їх споглядання, Зої, Стах Перфецький, він же Перчило, прикипів чимось подібним на кохання"* [П, с. 17]. Звернімо увагу на те, що поетоніми *Перфецький* і *Перець*, *Перчило* мають однаковий початок. Словник сучасного українського сленгу визначає *перець* як 'хлопець' [212, с. 227], тоді як у словнику нецензурної лексики Л. Ставицької *перець* – це чоловічий статевий орган [123, с. 279]. У записках Перфецького зокрема згадано таке: *"Проте він був також Сильний Перець, Хуан Перес, Друже Перче, Перчило і Ерц-Герц-Перц"*. *Хуан Перес* – суголосне з *Перець* ім'я Президента Венесуели. Водночас поетонім *Хуан* – ім'я палкого коханця – Дона Хуана, що підсилює маскуліність, сексуальність в описі персонажа. *Друже Перче* називалася одна з рубрик гумористичного журналу "Перець". Ці імена продовжують дещо абсурдний перелік імен Перфецького. Щодо *Ерц-Герц-Перц* існує окрема історія, згадана Ю. Андруховичем в однойменному есеї: *"Один зі старих галицьких анекдотів ... розповідає таке. До австрійського війська привели поповнення рекрутів з Галичини. Навчання мілітарній справі почалося із засвоювання імен і титулів вищого командування. Зубатий капрал доводив до рутенсько-*

рекрутського відома, що командантом їхнього регіменту є архикнязь лицар Тосканський, німецькою мовою "ерцгерцог ріттер фон Тоскана". Далі зажадав повторити це від здоровезного, як ведмідь, хлописька звідкілясь із-під Жаб'я чи Прокурави родом. Той не змигнувши оком випалив: "Ерц-герц-перц, ріпа з мотузками!"

Я не хочу особливо розбалакуватися про те, що на гуцульському діалекті згадана "ріпа" означає навіть не ріпу як таку, а щось цілком інакше – картоплю. Я, крім того, не берусь аналізувати, наскільки виросла боєздатність австрійського війська після проведеної капралом науки. Але я хочу бодай дещо узагальнити: в оцьому "ерц-герц-перц", як у магічному заклинанні, сконцентовано безліч речей: тут і згадувана вже іронічність, і характерна українська селянськість, рустикальна хитруватість у ставленні до чужого й чужомовного, і грайливий непослух, таке собі "швейкування". Але для мене це ще й діагноз. У ньому – наша набута недорікуваність, фатальне тупцювання на порозі Європи з неспроможністю рушити далі і ввійти, пророцтво, у якому карикатурність і пародійність усього, що робимо в мистецтві, політиці, економіці. Суцільне "ерц-герц-перц", та й по всьому" [ДнМ, с. 9].

Ерц-герц-перц як ім'я і є втіленням того швейкування, селянськості, маргінальності, про які пише Ю. Андрухович у своєму есеї. Тож імена на кшталт Перчило чи Сильний Перець протиставляють бурхливу велелюбність, гетеросексуальність Перфецького стриманості та гомосексуальності Різенбокка, про яку неодноразово згадано в романі. Поетонім Ерц-Герц-Перц протиставляє недоевропейську сутність Перфецького з європейською сутністю Різенбокка.

Окремої уваги заслуговує поетонім Бімбер Бібамус: "Наслідком акції стало розбиття чотирьох вітрин на Флоріянській, дві стихійні бійки на Святоянській та Францішканській, нічне читання найконтroversійніших уривків із Шевченкової поеми "Гайдамаки" під пам'ятником Міцкевичу, а також ціла фіра порожніх пляшок з-під ялівцівки, горіхівки, перцівки, цитринівки, шафранівки, пива "Окоцім" та інших слов'янських напоїв, якими Перфецький, він же Бімбер Бібамус,

заливав себе і своїх безіменних приятелів, не обминаючи при цьому жодного зустрічного краків'янина" [П, с. 14]. Варто звернути увагу на гумор, який виникає внаслідок поєднання контрастуючих поетонімів Шевченкова поема "Гайдамаки" та Міцкевич. Перший компонент імені Бімбер з польської мови, має значення 'самого́н', 'горілка' [203]. Компонент Бібамус латинського походження і означає 'ви́пиймо!' [208, с. 28] "*Ergo bibamus*" – це також вірш Й.В. Гете [Bibamus], що став більш відомим як студентська застільна пісня. Біба у Короткому словнику львівської гвари також пояснюється як 'бенкет із великою кількістю алкоголю' [195]. Побудований на алітераціях та асонансах поетонім Бімбер Бібамус вносить у характеристику персонажа риси пияка. За подібним зразком утворені й деякі інші імена цього персонажа: "Однак усі без винятку кликали його Бімбер Бібамус, Агнус Магнус, Авіс Пеніс, Штахус Бахус і Кактус Еректус" [П, с. 143]. Поетонім Агнус Магнус слід пов'язати з іншим іменем персонажа – Спас Орфейський. Проаналізуємо імена Агнус та Спас. Агнус з латини 'ягня' [208, с. 17], Спас означає 'Спаситель'. Ю. Андрухович певною мірою наділяє персонажа рисами Ісуса, адже символами Ісуса є ягня й риба. Ритуальне вбивство риби на якомусь чудернацькому дійстві, після якого Перфецький втрачає свідомість, манія до вбивства риби Різенбокка та загибель Стаса в кінці роману – це все ланки одного ланцюга.

Однак, сукупно поетонім Агнус Магнус звучить жартівливо, виключно – щось на зразок Великий Агнус. Авіс – латиною 'пта́х' [208, с. 27], тобто ще одне "пташине" ім'я Перфецького. Пеніс – вказівка на потужну чоловічу силу носія імені. Штахус – германізований варіант імені Станіслав (у Мюнхені є площа, що носить таку назву, та паб "У Штахуса") [129]. Бахус – римський бог-покровитель виноробства [211, с. 52] – натяк на пияцьку натуру персонажа. У цьому переліку виникає ім'я Кактус, появу якого ми пов'язуємо лише з тим, що воно добре римується з Еректус – вказівкою на сексуальну активність персонажа. Згаданий перелік імен слугує не лише для характеристики героя, а й для побудови звукової тканини тексту.

Інша серія імен Перфецького включає імена-характеристики національності: *"Найближчі друзі любили його за те, що був він Камаль Манхмаль, Йоган Коган, Будда Юдда, Юхан Бухан і Пу Фу"* [П, с. 142-143]. *Камаль Манхмаль* – очевидна імітація німецького найменування. *Манхмаль* німецькою *manchmal* – 'іноді' [200, с. 422]. *Камаль* – ім'я арабського походження, що означає 'досконалість', тобто 'перфектність' [220, с. 41]. Цей поетонім згадується в контексті перебування персонажа на німецькій території: *"На Різдво він, Камаль Манхмаль, опинився, таким чином, у Берліні, куди, безумовно, мусив дістатися через Дрезден"* [П, с. 16]. Не випадкова одночасна поява у реченні геортоніма *Різдво* та топопоетоніма *Дрезден*, адже саме в Дрездені знаходиться один із найбільших різдвяних ярмарків Європи. *Йоган Коган* – ще одне ім'я персонажа: *"Стах Перфецький, він же Йоган Коган, дивував їх своєю дотепністю та прямодушністю, а крім того, навчив усіх жишковських пияків кількох українських пісень і тосту "Будьмо!"* [П, с. 16]. Треба сказати, що *Йоган Коган* – свого роду ім'я-оксиморон. *Йоган* – типово німецьке ім'я [239, с. 253], яке українською звучало б як Іван, і хоч воно походить з івриту, автор обрав саме німецький варіант імені. *Коган* – типово єврейське прізвище [242, с. 142], що походить від апелятива *коген* – 'титул єврейського священика, що має право служити в храмі; просто благородна людина' [там само, с. 24]. Утворення поетоніма з компонентів, що належать національним культурам двох колись ворогуючих націй, створює дещо комічний ефект. Решта імен переліку побудовані аналогічно за принципом римування і служать для того, щоб продемонструвати здатність героя адаптуватися до обставин. *Будда Юдда* – індійське ім'я: *Будда* – 'істота, що досягла пробудження', а також Сіддгартга Гаутама [254, с. 52]; *Юдда* – із санскриту – 'бійка', 'битва' [162, с. 28]. Це ще одне ім'я-оксиморон на кшталт Джона Сіддгартги чи Йогана Когана. Буддизм – релігія, що виключає насилля, не поєднується із видом бойових мистецтв. *Юхан* – північноєвропейське ім'я, що може належати і шведові, і норвежцеві, і фінові, і данцеві [237], тоді як *Бухан* –

очевидно одне з "алкогольних" імен персонажа – від сленгового *бухати* – 'пиячити' [212, с. 70]. *Пу Фу* – китайське ім'я Перфецького співзвучне з іменем китайського поета Ду Фу [216, т. 3, 499]. Очевидно, початкова Д змінена на П через першу літеру прізвища Перфецького, який теж є поетом.

Саме в імені *Спас Орфейський* чи просто *Орфейський* і відкривається поетична природа героя. Ада Цитрина називає Перфецького *Орфеєм*, даючи йому таким чином ім'я давньогрецького співця і поета [211, с. 155]. Водночас вона його ще кличе й Казановою – конотонім, що вказує на персонажа як на палкого коханця.

Наступна серія імен Перфецького включає "*Анти-Ной і Зорро Вавель і Гамбз/м/бург/х/ер і Спас Орфейський і Р. S.*" [П, с. 143]. Антиноем звали найзухвалішого залицяльника Пенелопи за час відсутності Одиссея [211, с. 34], таким чином, цей поетонім дозволяє нам окреслити між Станіславом Перфецьким та Янусом Марією Різенбокком опозицію *коханець* – *чоловік*. З іншого боку, написання імені через дефіс нашттовхує на думку, що мова йде про когось протилежного Ноеві – відомому біблійному персонажеві, що на своєму ковчезі врятував людей і тварин. Оскільки Перфецький ідентифікується з рибою, то він не потребує послуг Ноя, більше того, за умов потопу він почувається як риба у воді. У статті, написаній Білінкевичем, що є частиною роману, помилково ім'я *Антиной* плутають з іменем *Антипод* чи *Антилох* у версії роману, виданій у 1996 році журналом "Сучасність" [ЮА-П, с. 10]. *Антилох* – це один із героїв Троянської війни, друг Ахіллеса [211, с. 34]. Український читач може сприймати це ім'я як комбінацію префікса *анти-* і кореня *-лох-*, який на сленгу означає 'дурень', 'йолоп', 'невдаха' [212, с. 183], тобто НЕ дурень. Антиподами називають людей, які живуть у діаметрально протилежних пунктах земної кулі [188, с. 26]. Образно висловлюючись, Перфецького називаємо Антиподом, адже він походить із зовсім іншої реальності – пострадянського простору – на відміну від інших учасників семінару, тобто цей поетонім дозволяє провести опозицію між Перфецьким та європейськими організаторами та гостями дійства.

Інтерпретація поетоніма *Зорро Вавель* не цілком однозначна. Зорро, як відомо, ім'я персонажа – благородного розбійника (*zorro* – з іспанської 'лис', 'хитрун', 'бестія', 'пройдисвіт' [184, с. 807]), а *Вавель* – замковий комплекс у Кракові, а також назва пагорба, на якому він розташований [216, т. 2, с. 98]. Очевидно, перший компонент імені вказує на авантюрну природу персонажа, а другий – одне із "географічних" імен Перфецького, тим більше що безпосередньо за ним згадується інше "географічне" ім'я *Гамбз/м/бург/х/ер*. Із цього псевдоімені можна вивести кілька комбінацій: Гамбург – німецьке місто, гамбургер – вид бутерброда, Гамбург хер – пан із Гамбурга чи чоловічий орган із Гамбурга. Важко відстежити походження компонента *Гамбз*, це прізвище, що, однак, не належить жодній значущій персоні, крім, хіба, російського мебляра німецького походження. Можна також пов'язувати поетонім з династією Габсбургів, яка значною мірою пов'язана з Україною, зокрема з Буковиною та Галичиною.

Окремої уваги заслуговують імена-аббревіатури Перфецького. *P.S.* – скорочення від Перфецький Станіслав. Але *P.S.* – це ще й постскрипtum – 'написане опісля'. За авторським задумом, роман складається з окремих документів, перекладених і впорядкованих уже після ймовірної загибелі Перфецького. Водночас Перфецький – дитя своєї епохи, постмодерної епохи, епохи "опісля", що й передає це ім'я. Ініціали *М. П.*, що мають означати *Мельхіор Перфецький* або ж *Майстер Печалей*, викарбувані на срібному перс ні-печатці Перфецького, на нашу думку, мають гумористичний відтінок і висміюють загадкові скорочення офіційних документів.

Остання серія імен персонажа охоплює поетоніми *Глюк*, *Блюм*, *Врубль*, *Штрудль* і *Шнобль*. Ці імена утворюють асонанси й алітерації у звуковій тканині прозового твору, до того ж за кожним із них прихований певний зміст. З німецької *Глюк* означає 'щастя' [200, с. 290], і водночас *Глюк* – австрійський композитор, автор опери "Орфей та Еврідіка" [216, т. 3, с. 68], тобто поява цього імені в

переліку не випадкова. *Блум* з німецької означає 'квітка' [200, с. 137], поширене німецьке прізвище, яке, однак, скоріше обране як типове, "прізвище-національність". *Врубль* – можливо, спотворене прізвище російського живописця Врубеля [216, т. 2, с. 408], модифіковане для римування у згаданому переліку. *Wróbel* також польською 'горобець' [203], тобто це одне із "пташиних" імен Перфецького. Ім'я *Штрудль* вживається для римування в псевдонімецькомовній нісенітниці з листівки Перфецького: "...mit Franzl und Platzl und Kindl und Rundl – willkommen am Stachus, Herr Stach, lieber Strudl" [П, с. 18]. *Штрудль*, очевидно, видозмінене *струдель* чи *штрудель* – страва центральноєвропейської кухні [188, с. 1313]. Поетонім згадується в контексті появи Перфецького в Німеччині: "23 січня *Стах Перфецький*, він же *Штрудль*, ступив на перон головного двірця у вільній баварській столиці" [П, с. 18]. Тобто ім'я *Штрудль* безпосередньо пов'язане з географічним перебуванням персонажа. Поетонім *Шнобль* співзвучний зі словом *шнобель* – 'ніс' мовою їдиш, в українській мові це сленгізм, що також називає ніс, найчастіше великий [212, с. 335]. Оскільки в описі персонажа відсутні згадки про таку характерну особливість зовнішності, то можемо припустити, що поетонім слугує звуковому оформленню твору. Скоріше за все, цей ряд поетонімів слід розглядати як серію іншомовних апелятивів.

У тексті "*Перверзії*" вжиті й інші варіанти головного імені персонажа – Станіслава Перфецького – *пан Стасьо*, *Сташко*, *пан Стасюньо*, які також формують образ персонажа як дещо інфантильного, незрілого поряд із Різенбокком. Якщо узагальнити парадигму власних імен Перфецького й зіставити її з поетонімом Янус Марія Різенбокс, можна виокремити ряд опозицій: *коханець* – *чоловік*; *молодий (палкий, пристрасний)* – *старий (млявий)*; *гетеросексуальний* – *гомосексуальний*; *бідний* – *багатий*; *неєвропеєць (чи недоєвропеєць)* – *європеєць*; *жертва* – *убивця*. А якщо враховувати ще той факт, що в Перфецького є цілий ряд імен, безпосередньо пов'язаних із національною культурою, де він перебуває, (у Різенбокс одне ім'я), то можна окреслити опозицію *мультикультурний* – *монокультурний*.

Опозиції роману продемонстровано у вигляді схеми на рис. 4.3:

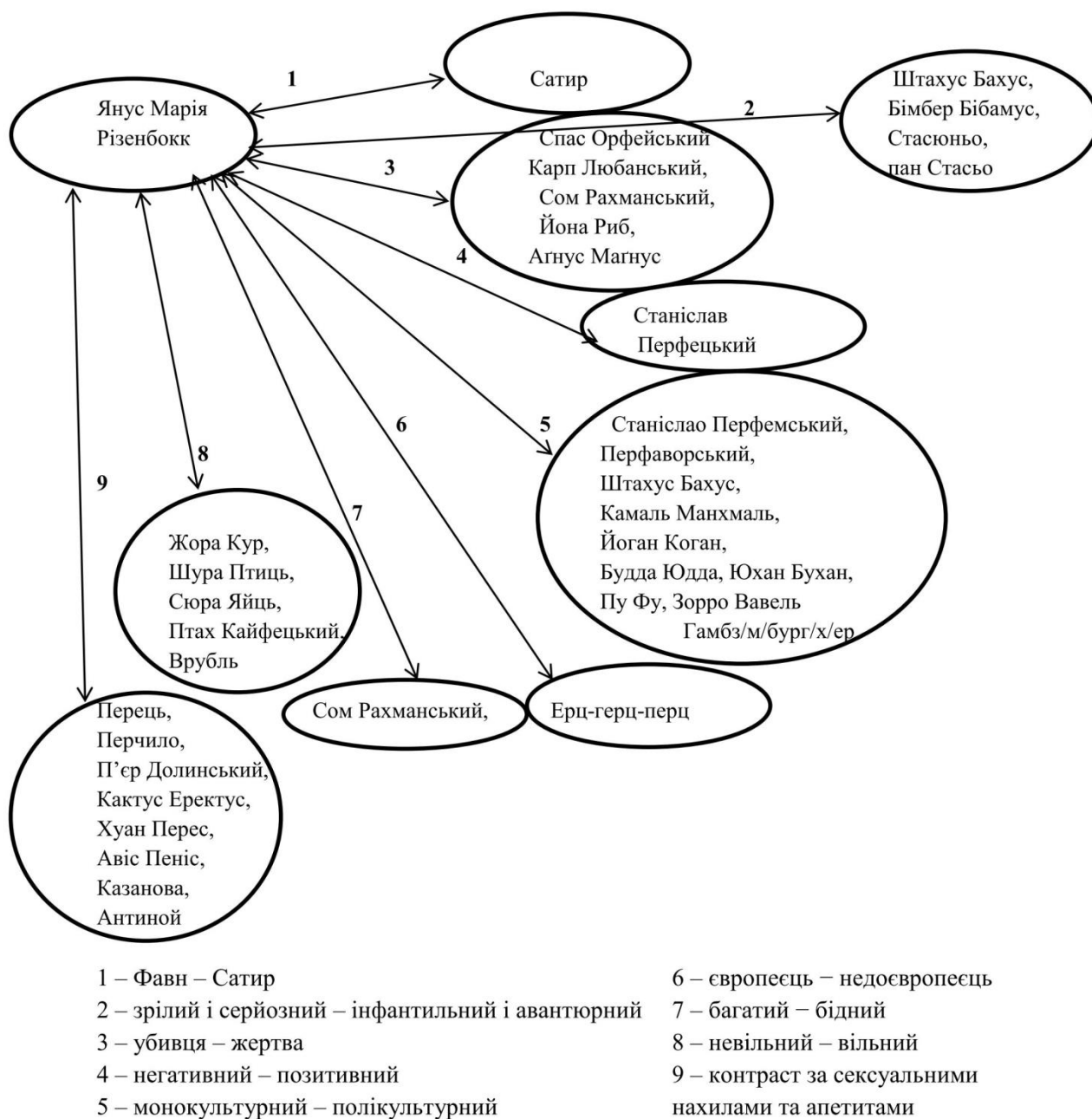


Рис. 4.3. Корелентні номінації як поетонімі опозиції
роману "Перверзія"

Іншим зразком корелентних номінацій у ролі поетонімі опозиції є сукупність імен героїні роману *"Travesuras de la niña mala"* Маріо Варгаса Льйоси. Причому опозиція між головною героїнею і героєм, закоханим у неї, актуалізується через апелятивну номінацію. Утворена опозиція підкреслюється корелентними номінаціями героїні. Апелятивна номінація, про яку йде мова, утворює опозицію

niño bueno – *niña mala* ('хороший хлопчик – погана дівчинка'). Оповідь у романі ведеться від першої особи, ім'я оповідача – *Ricardo Somocurcio*, саме його називає словосполученням *niño bueno* головна героїня у відповідь на те, що він звертається до неї *niña mala*. Утім, наратор надає перевагу найменуванню *niña mala* й у своєму внутрішньому монологі, оскільки об'єкт його кохання постійно змінює імена, як і чоловіків. Номінація *niña mala* слугує вираженню ніжності, яку відчуває головний герой, адже використовується протягом усього роману, незалежно від віку героїні, і водночас є заміною її щоразу нового імені й прізвища, які переважно зумовлені зміною чоловіка. Тобто використання такого способу найменування наратором покликане вгамувати його біль, пов'язаний із тим, що ця жінка належить іншому. Сюжет роману виправдовує найменування *niño bueno* і *niña mala*: перший самовіддано кохав одну-єдину жінку, присвятив себе іноземним мовам, перекладу та літературі; друга – постійно потрапляла у різні авантюри та товаришувала з людьми сумнівної репутації. Водночас сама структура найменування (*niño bueno*, *niña mala*) не передбачає категоричності, крайнього вияву ознаки. Прикметники *buen* і *malo* в іспанській мові можуть вживатися перед іменником і після нього. Вживання у постпозиції передбачає нейтральність висловлювання, тоді як *buen* і *malo*, що передують іменнику, передають більшу насиченість ознаки. Тобто *niño bueno*, *niña mala* є скоріше жартівливими звертаннями близьких людей, ніж оцінними твердженнями.

Niña mala має вісім імен, лише одне з яких є справжнім. Коли Рікардо знайомиться з нею, її звати *Lily*: "*La menor parecía la mayor y viceversa. La mayor se llamaba Lily y era algo más bajita que Lucy, a la que le llevaba un año. Lily tendría catorce o quince años a lo más y Lucy trece o catorce. El adjetivo llamativa parecía inventado para ellas...*" [Llosa] Лілі видає себе за чилійку, хоч і насправді є уродженкою Перу, як і закоханий у неї Рікардо. Впадає в око нетипова для іспанської мови форма імен сестер *Lily* та *Lucy*, як і подібність фонетичного складу цих імен (ніби вигадані в останній момент перед дискотекою, щоб не говорити справжнього імені), що наштовхує на думку про їх несправжність.

Ім'я *Lily* знакове ще й тим, що співзвучне імені *Lilith*, яке, за окремими юдейськими джерелами [166, с. 139], є іменем першої жінки на землі, попри те що у Біблії *Lilim* – ім'я демона пожадливості [7, с. 882]. *Lilim* означає 'ніч' і втілює темряву, жах, чуттєвість і нестримну свободу. В єврейському фольклорі це жіночий демон ночі. Вважалося, що вона насилає еротичні сновидіння [198, с. 212]. Останнім часом це ім'я почало "репрезентувати свободу жінок-феміністок, які більше не хочуть бути "хорошими дівчатками" [136], тобто вибір саме цього поетоніма на позначення головної героїні не був випадковим.

Подальші зустрічі наратора зі псевдо-Лілі щоразу ознаменовуються її новим іменем: *camarada Arlette la guerrillera; madame Robert Arnoux; Mrs. Richardson; Kuriko*. Крім того, задля зручнішого пересування світом героїня має фальшиві паспорти з вигаданими іменами: *Mrs. Patricia Steward; madame Florence Milhoun*.

Попри те, що твір сприймається скоріше як сентиментальний жіночий роман, це один із класичних постмодерних текстів пронизаних алюзіями. Зокрема, імена головної героїні тому доказ. При цьому автор не приховує алюзійності, а, навпаки, вказує читачеві напрямок пошуку. Ім'я *madame Arnoux* слугує алюзією на роман "*L'Education sentimentale*" Гюстава Флобера [Flaubert], у якому йдеться про подібну модель стосунків між чоловіком і жінкою. Алюзію, яка міститься в імені *madame Arnoux*, М. Варґас Льйоса підкреслює рядками: "*En los huecos libres, releía "La educación sentimental" de Flaubert, porque, ahora, la madame Arnoux de la novela tenía para mí no sólo el nombre, también la cara de la niña mala*" [Llosa]. Стосунки із *niña mala* постають для наратора свого роду *éducation sentimentale* – вихованням почуттів, адже, як і *Frédéric Moreau*, наратор ідеалізує об'єкт своїх почуттів, перетворює кохання на одержимість усього життя.

Поетонім *Mrs. Richardson* слугує алюзією на ім'я Семюела Річардсона, автора повчальних епістолярних романів "Памела" і "Клариса" [216, т. 9, с. 399], у яких, як і в романі М. Варґаса Льйоси, йдеться про знехтувані жінкою залицяння.

Поетонім *Kuriko* як японське ім'я героїні є алюзією на оповідання Юкіо Місіми "Кімната, замкнена на ключ" [Мисима], де ім'я головної героїні – *Kiriko*, а об'єднуючою темою є сексуальні збочення, зокрема вуаеризм.

Лише наприкінці роману наратор дізнається справжнє ім'я *niña mala* – *Otilia*. Воно фонетично співзвучне її першому несправжньому імені – *Lily* – і слугує алюзією до інших болісних любовних стосунків, пережитих Сесаром Вальєхо: той протягом свого життя був закоханий у двох жінок з таким іменем, однак обидві історії скінчилися сумно [137, с. 29-35, 63-75]. У романі М. Варгаса Льйоси побіжно згадується ім'я Сесара Вальєхо: *¿Vivir, como en el verso de Vallejo, entre "los frondosos castaños de París"? "Los frondosos castaños de París" є фрагментом одного з найвідоміших віршів поета "Hoy me gusta la vida mucho menos" [Vallejo, с. 32-33], побудованого на парадоксі й антитезі, який загалом підкреслює печально-оптимістичний настрій наратора.*

Опозиція двох головних персонажів є, скоріше, зв'язком взаємодоповнення: чоловічого і жіночого, спокійного й авантюрного, оскільки, крім опозиції *niño bueno* – *niña mala*, жодне з імен головної героїні не підкреслює її протиставлення "хорошому хлопчику", хоч і підкріплює її характеристики "поганої дівчинки".

Як наочно демонструють запропоновані вище приклади, кореферентні номінації в ролі поетонімної опозиції властиві постмодерним текстам, у яких вони сприяють конструюванню образу персонажа і водночас внесенню певної нечіткості в цей образ. За рахунок цієї нечіткості опозиція продовжує існувати, проте стає менш однозначною.

4.1.5. Полікомпонентні опозиції підструктур поетонімосфери. Полікомпонентні поетонімні опозиції передбачають виникнення зв'язку опозиції між підструктурами поетонімосфери. Це може бути зв'язок типу підструктура ↔ підструктура; поетонім ↔ підструктура. Аналіз системи власних назв художнього твору дозволяє окреслити цілу сітку таких опозицій.

Розглянемо поетонімосферу роману Франца Кафки "*Das Schloß*". Ім'я центрального персонажа роману – К. Відсутність імені в традиційному його вигляді ускладнює і водночас спрощує завдання, породжує здогади. К. може означати *Kafka*, адже персонаж із цим іменем фігурує і в іншому романі письменника. Назва професії К. наштовхує на певні міркування. Слово 'землемір' на івриті звучить як *mashoah*, що майже ідентичне *mashiah* (месія) [116, с. 284], що підтверджує думку окремих дослідників [149] про месіанську роль головного героя. Місією цього героя було добитися аудієнції з одним із чиновників Замку, щоб з'ясувати деталі свого призначення на посаду.

Задля глибшого розуміння системи відношень поетонімосфери роману слід проаналізувати деякі ключові поетоніми. Німецьке *das Schloß* ('замок') співзвучне *der Schluß* – 'кінець, завершення, замикання' [200, с. 533]. Так, назва роману іще раз підтверджує недосяжність Замку, його замкненість.

Власник Замку – таємничий *Graf Westwest*: "*das Schloß des Herrn Grafen Westwest*". Назва *Westwest* трактується неоднозначно. Це може бути повторенням слова *West*, тобто 'справжній захід'. З іншого боку, замок належить **відсутньому** *Graf Westwest*, що трансформується в *G(raf) West(west) → gewest → gewesen*, той що був, відбувся, що може говорити про занепад Заходу. Графа Вествеста також іноді (через його відсутність) пропонують розглядати як "мертвого Бога" [120, с. 2245].

Важливий персонаж роману – *Klamm*, чиновник із Замку, з яким так домагався зустрічі К. Антропоетонім *Klamm* породжує численні інтерпретації. По-перше, німецькою відповідний апелятив має кілька значень: 'вологий, холодний, вузький' [200, с. 370] як прикметник і 'ущілина' [200, с. 370] як іменник, проте ці значення не наближають до розуміння характеру персонажа. Якщо вдатися до пошуків подібних за звучанням апелятивів, які могли б щось прояснити, то виявляємо '*klempern*' – 'гриміти, шуміти' [200, с. 376], що, очевидно, повинно передавати всю значущість Кламма, і *klammheimlich* – 'таємний' [200, с. 370] – його недосяжність. Досить правдоподібною видається версія про те, що *klam* насправді з чеської, якою Кафка добре володів, і

означає не що інше, як 'ілюзія' [218, с. 236]. Кламм залишається для К. лише примарою, до якої неможливо наблизитися. Так окреслюємо першу опозицію роману: *K.* – *Klamm*, члени якої співвідносяться як суб'єкт пошуків і їх об'єкт; жертва бюрократії і її причина.

У Кламма щонайменше два секретарі: *Erlanger* і *Momus*. Антропоетонім *Momus* є алюзією на Мома – божество глузування й лихослів'я з давньогрецької міфології. Мом лаяв богів, коли вони давали дари людям, порадив Зевсові спричинити Троянську війну. За невпинне лихослів'я Зевс вигнав Мома з Олімпу. Інший міф розповідає, що Мом луснув від злості, бо не міг знайти в Афродіти жодних вад [211, с. 144]. Секретар Мом хотів поставити К. кілька запитань, занести до протоколу його відповіді, спостереження за поведінкою К., однак Ф. Кафка іронічно зауважує про марність такого допиту: Мом уже написав про К. кілька аркушів досить огидного наклепу: "*Die Beschreibung ist schon fertig, nur zwei drei Lücken sollen Sie noch ausfüllen, der Ordnung halber, ein anderer Zweck besteht nicht und kann auch nicht erreicht werden*". ... "*Herr Sekretär, so ist er immer. Fälscht die Auskünfte, die man ihm gibt, und behauptet dann, falsche Auskünfte bekommen zu haben*" [Schloss].

Поетонім *Erlanger* виводимо від німецького *erlangen* – 'досягати, добиватися, здобувати' [200, с. 215]. Врешті, *Erlanger* досягає своєї мети: *Frieda* має повернутися на своє робоче місце в буфет. Секретарі Кламма постають представниками бюрократичної системи, тому опозиція між ними і К. виникає за тією ж ознакою, що і опозиція *K.* – *Klamm*.

На месіанську роль К. вказують антропоетоніми *Galater* і *Barnabas*. Ім'я одного зі службовців замку – *Galater*, апелятив *Galater* означає 'галати' [200, с. 258] – союз кельтських племен [253, с. 377]. Саме Галатія була одним із найперших регіонів, де поширилося християнство завдяки зусиллям апостола Павла та його помічника Варнави (*Barnabas*) [7, с. 1363, 1372]. Поетонім *Galater* слугує для декодування алюзії, загалом персонаж, названий цим іменем, є другорядним і не відіграє суттєвої ролі за сюжетом твору. *Barnabas* є

справжнім помічником К., хоч його і не можна назвати бунтарем проти бюрократичної системи.

Псевдопомічниками К. є *Artur* і *Jeremias*. Конфлікт *K* – *Artur* і *Jeremias* починається з моменту їх зустрічі. Нижченаведена цитата демонструє те, як К. прагне звести свої стосунки із помічниками до суб'єкт-об'єктних: *"Es ist schwer mit Euch", sagte K. und verglich wie schon öfters ihre Gesichter, "wie soll ich Euch denn unterscheiden. Ihr unterscheidet Euch nur durch die Namen, sonst seid Ihr Euch ähnlich wie" – er stockte, unwillkürlich fuhr er dann fort – "sonst seid Ihr Euch ja ähnlich wie Schlangen"* [Schloss].

На відміну біблійного месії, учні якого сприяли йому, *Artur* і *Jeremias* лише заважають К., тому знаходяться в опозиції до нього. Як жартівливо стверджує один із літературознавців [131, с. 3], замок показав К., як можна терпіти життя, нагородивши його парою конформістів. Дійсно, *Artur* і *Jeremias* покірно приймають свою долю помічників землеміра, хоч і значною мірою перешкоджають йому в пошуках.

Водночас не можна вважати випадковим найменування помічників К. *Artur* і *Jeremias*. Як стверджує К. Фікерт, ім'я *Artur* є іронічною алюзією на відому англійську легенду про короля Артура [там само, с. 5]. Зокрема, підтвердженням цього є професія помічників: *Knecht* – 'слуга, робітник, наймит, холоп' [200, с. 376]. Німецьке *Knecht* і англійське *knight* розвинулися від спільного кореня, що у минулому використовувався на позначення хлопця, молодого особи чоловічої статі [231, с. 239]. *Jeremias* – ім'я юдейського пророка. Ім'я пророка Єремії, застосоване до дрібного міщанина, помічника землеміра, має парадоксальне звучання. Помічники можуть бути втіленням протиріч *християнство – юдаїзм*, які розривали самого Ф. Кафку [138].

Підтекст несе в собі антропоетонім *Peri* – демінутив від Йосиф [237]. За сюжетом роману, Пепі пропонує К. свою кімнатку, де він би знайшов спокій від зовнішнього світу. В усіх чотирьох Євангеліях є згадка про те, що святий Йосиф Ариматейський віддав свою гробницю для поховання Христа [7, с. 1230; 1258-1259; 1305; 1340].

Тому поетонім *Pepi* підкреслює біблійну сюжетну лінію роману. Водночас пропозиція *Pepi* є перешкодою для К. у його боротьбі за зустріч із чиновником який призначив його на посаду землеміра.

Frieda, колишня коханка Кламма, як згодом і колишня коханка К., спершу погоджується допомагати К., проте потім усіляко стримує його від будь-яких дій у напрямку Замку. Характеристика героїні відповідає етимології її імені – від *Frieden* – ‘мир’ [200, с. 251].

Схематично опозиції роману зображаємо на рис. 4.4. Зокрема, на схемі продемонстровано єдність чиновницького апарату, який об’єднує загальна назва *das Schloss*. Здатність Фріди як коханки Кламма проникати в Замок продемонстрована тим, що умовний овал Замку і овал з її іменем перетинаються. Водночас, це не її простір, тому ім’я *Frieda* не включене у групу імен замку. Поетонім *Barnabas* включений у схему, хоча він, по суті, не становить опозиції, однак це ім’я дозволяє краще розкрити сутність поетонімних зв’язків роману.

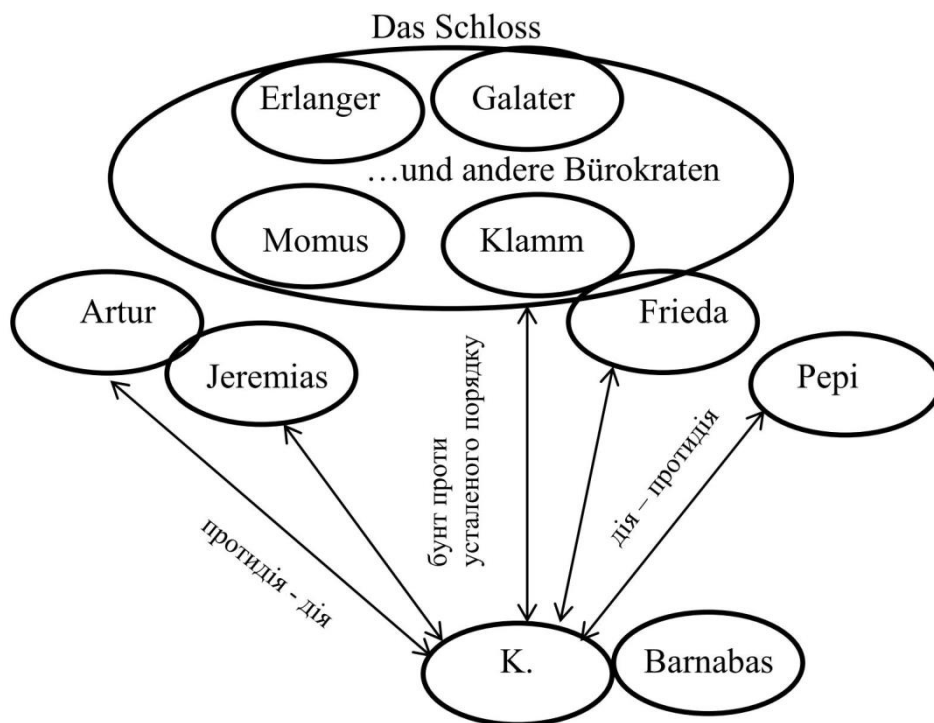


Рис. 4.4. Опозиції роману "*Das Schloss*"

Спостерігаємо виникнення своєрідної віялоподібної структури, коли одному персонажу протиставляються кілька одразу. Структури такого типу властиві, зокрема, текстам, що репрезентують мислення екзистенціалістів. Герої екзистенційної літератури кидають виклик суспільству або ж є мізантропами за своєю суттю.

Ідея виклику суспільній псевдоморалі знаходить своє відображення в романі *"L'Etranger"* Альбера Камю. *Meursault* – центральний персонаж роману – це свого роду атеїстичний Ісус [157], Спаситель, проте людської породи, якому властиво помилятися. Власне, сам початок гріховності *Meursault* криється в його імені. Апелятив *meursault* – це сорт білого вина [190, с. 668], яке й згубило головного персонажа.

За сюжетом роману *Meursault* вступив у конфлікт з арабами через сусіда на ім'я *Raymond Sintès*, який попросив його написати звабливого листа своїй коханці, щоб потім помститися їй за невірність. Мерсо писав цього листа вдома у *Sintès*, де вони споживали кров'янку й вино (глузливо спотворені хліб і вино, плоть і кров Христа). Можливо, головний персонаж не пішов би на таку авантюру, якби не вино, якого він випив забагато. З іншого боку, *meursault* – це біле вино. Тут головною є сема 'білий', Мерсо – біла людина, що контрастується з корінним населенням Алжиру, темношкірими арабами. Водночас ця сема дозволяє протиставити Мерсо до тих, хто засуджує його до смерті. Французьке населення Алжиру називали *pieds-noirs* (у дослівному перекладі 'чорні ступні') [246, с. 18], тому що вони займалися виробництвом вина, топчучи грона винограду ногами, від чого їх ступні були весь час чорними. Звідси важкі чорний і червоний колір суддів і бліді відтінки підсудного: *"Trois juges, deux en noir, le troisième en rouge, sont entrés avec des dossiers et ont marché très vite vers la tribune qui dominait la salle"* [Camus, с. 132]. Роздуми головного персонажа, зокрема, коли він говорить про свої відчуття, фіксуються навколо світла: *"C'est un jour que j'étais agrippé aux barreaux, mon visage tendu vers la lumière..."* [Camus, с. 114]; *"Quand je suis entré, le bruit des*

voix qui rebondissaient contre les grands murs nus de la salle, la lumière crue qui coulait du ciel sur les vitres et rejaillissait dans la salle, me causèrent une sorte d'étourdissement" [Camus, с. 115].

Одночасно наслідком і причиною контрасту є безіменність тих, хто засуджує Мерсо: поліцейський, журналіст, адвокат, суддя, араби, начальник притулку. На противагу реальній людині з її почуттями, слабкостями, гріховністю, вони – типові представники суспільства, вони – ідеї.

Якщо брати за основу припущення про месіанську роль *Meursault*, що виступив проти суспільства псевдоморалі, то алюзією є найменування, яке йому дає суддя, – *monsieur l'Antéchrist*: так само римські солдати насміхалися з Христа, називаючи його Царем іудейським.

Інший персонаж повісті – *Marie*, потенційна наречена Мерсо. Її ім'я є внутрішньою опозицією: благочестива Марія, матір Христа, і Марія Магдалина – грішниця. Діва Марія – бо головний герой відчуває потребу у *Marie* як в утісі, саме вона приносить світло в його життя під час ув'язнення. З іншого боку, переважна більшість його думок про *Marie* зосереджені навколо її тіла, її чуттєвості. Саме в цьому виявляється сторона *Marie*-грішниці. Імовірно, *Marie* слід виводити від французького *mariée* – 'наречена', адже саме нареченою Мерсо хотіла стати героїня *Le soir*, *Marie est venue me chercher et m'a demandé si je voulais me marier avec elle* [Camus, с. 69]. Усе ж не можна ігнорувати прихованої мізогінії *Meursault*, він переважно ігнорує запитання *Marie* про шлюб; коли *Marie* хвилюється через його долю, він не намагається її заспокоїти, навпаки, це його дратує; він, по суті, сам вибрав свою долю, написавши листа, яким завдав болю іншій жінці; він не втрутився, коли уже згаданий *Raymond Sintès* лупцював свою колишню коханку. Тобто *Marie* і *Meursault* утілюють протилежні цінності і поєднані скоріше опозитивним зв'язком.

Особливий персонаж повісті – *Emmanuel*. Мерсо побіжно згадує його в романі, інформуючи читача: *"Je suis allé au cinéma deux fois avec*

Emmanuel qui ne comprend pas toujours ce qui se passe sur l'écran. Il faut alors lui donner des explications" [Camus, с. 57]. На відміну від *Meursault*, чия поверхнева наївність приховує палке бажання правди, *Emmanuel* дійсно простий персонаж. Певною мірою він альтер его Мерсо, незважаючи на його другорядну роль. Можливо, А. Камю призначав Емануеля репрезентувати сатиричний образ Месії або іронічну версію Бога чи Ісуса. Книга Ісаї (7:14) пророкує, що Діва народить сина на ім'я *Імануїл* (*Еммануїл*) [7, с. 848], який, згідно з інтерпретаціями, і є Богом. Новий Завіт відроджує пророцтво Ісаї, зокрема, у Євангелії від Матвія йдеться про те, що "*ось діва в утробі зачне, і Сина породить, і назвуть Йому Ймення Еммануїл, що в перекладі є: З нами Бог*" [там само, с. 1186]. Емануель, хоч він і колега Мерсо, не втягнутий у сутичку з арабом Раймона й Мерсо. Він менш дружній з Мерсо, ніж ресторатор *Céleste*, що, як і *Marie, Raymond, Masson* і навіть старий *Salamano*, свідчать на користь *Meursault* у суді. Насправді у світлі конотацій його імені Емануелева неможливість брати участь у судовій справі чи другорядне місце в романі натякають на те, що А. Камю приготував йому абсурдну роль екзистенційного "відсутнього Бога". Звідси виводимо опозицію: Мерсо – месія, що відбувся, і Емануель – той, хто не став месією.

Якщо аналізувати графічну форму прізвища *Meursault*, то його можна асоціювати зі смертю, одним із центральних понять філософії А. Камю (французьке *meurs* означає 'помираю'). Фонетична форма поетоніма співзвучна слову *mœurs* – 'мораль', 'моральність' [190, с. 700]. Зіставивши *Meursault* з його суддями, робимо висновок, що він, з погляду обивателя, людина аморальна, тому й ім'я це звучить скоріше іронічно. Проте, якщо враховувати, що моральність тих, хто його засуджує, – лише мовчазна згода дотримуватися суспільних умовностей, *Meursault* виявляється набагато людянішим за кожного з них.

Meursault – складний персонаж. Його не можна охарактеризувати однозначно позитивно чи негативно. Праці окремих дослідників [157; 165], які вбачають у ньому месіанське начало, мають сенс, однак бунт *Meursault* проти суспільства псевдоморалі не виправдовує його темної сторони мізантропа.

Подібного до *Meursault* персонажа виявляємо у "*La Nausée*" Жана-Поля Сартра. "*La Nausée*" – роман, побудований у вигляді щоденника. Ім'я автора цього щоденника – *Antoine Roquentin*. Апелятив *Roquentin* – архаїзм, яким позначають стару людину, що верзе нісенітниці, повторюється у своїх міркуваннях [230, с. 1074]. Не заглиблюючись у філософсько-психологічний аналіз роману, зауважимо, що *Antoine Roquentin* страждає від депресії, проявом якої і є нудота (*la nausée*), відразу до людей.

У романі не так багато центральних персонажів. Крім автора щоденника, Антуана Рокантена, такими є *L'Autodidacte*, чиє справжнє ім'я *Ogier P.* згадується лише раз у зносках, і *Anny*, жінка, яку головний герой любив і з якою хотів би відновити стосунки. Однак до *L'Autodidacte* головний герой відчуває стійке презирство через те, що *L'Autodidacte* зараховує себе до гуманістів, які, як відомо, люблять людство в цілому, цим звільняючи себе від необхідності любити кожную людину окремо. Поетонім *L'Autodidacte* є назвою-характеристикою, підставою для якої є те, що позначуваний нею персонаж вважав, що здобути знання можна, прочитавши усіх авторів у алфавітному порядку. Самоук – це гротескний образ концепції того, що пізнання світу є сумою знань. Що ж до *Anny*, вона сама відхиляє стосунки з Рокантеном, стверджуючи, що вона змінилася, а він лишився таким, як був. Система опозицій "Нудоти" складатиметься лише із трьох елементів: *L'Autodidacte* ↔ *Antoine Roquentin* ↔ *Anny*, причому підставою для обох опозицій (*L'Autodidacte* – *Antoine Roquentin*; *Antoine Roquentin* – *Anny*) буде відмінний світогляд персонажів.

Розглянемо поетоніми роману Е. Берджеса "*A Clockwork Orange*". Опозиція *dіти* – *дорослі* не очевидна, але відмінності підкреслюються протягом усього твору завдяки опису одягу, манери говорити. Діти говорять надсатом (*nadsat*): "*mum had laid out on the table on **malenky** bit of supper – a couple of **lomticks** of tinned sponge-meat with a shive or so of **kleb** and butter, a glass of the old cold **moloko***" [CO], тоді як дорослі використовують правильну англійську (так званий *gentleman's goloss*).

Особливо формально звучить вона з уст представників влади. Так, мова персонажів утворює опозицію: молоді й старі, жорстокі й мирні, безпорадні діти й деспотичні дорослі. Що цікаво, головний персонаж *Alex* розмовляє обома діалектами: "*Sir, I have done my best, have I not?*" *I always used my very polite gentleman's **goloss govoreeting** with those at the top*" [CO]. Це означає, що він належить до двох світів або може періодично входити до дорослого світу.

Поетонімна опозиція *dimu* – *дорослі* підкреслюється тим, що всі підлітки мають імена (*Dim, Georgie, Pete, Andy*). Дорослих у кращому випадку називають на прізвище, представники чиновницького апарату переважно взагалі безіменні. Відсутність поетоніма говорить про безликість, типізацію. Із цією ж метою використовують й імена на зразок *Joe* та *Jack*, які тривалий час були найпоширенішими в англomовному світі й стали найменуванням будь-якої особи чоловічої статі, імені якої ви не знаєте. Прізвища дисидентів (*Dolin, Rubinstein, da Silva*) постають натяком автора на країни, які найбільше потерпіли від політичних режимів (у поданій нижче схемі ці поетоніми виділено в окрему групу). Символічне значення має те, що батьків головного антигероя *Alex*-а називають *Pee* та *Em* (перші літери слів *papa* й *mom* на *nadsat*). У комбінації англійська аббревіатура **pm** має зловіще значення **postmortem** – посмертний, що може служити як пророцтво автором краху світу в тому вигляді, який ми знаємо.

F. Alexander може слугувати дзеркальним відображенням *Alex*-а в дорослому віці. *F. Alexander* і *Alex* наділені подібними характеристиками, проте якщо Алексом керують інстинкти й відчуття, то Ф.Александр керується теоретичними концепціями й ідеями. Навіть не заглиблюючись у сюжетні перипетії твору, можемо розпізнати в поетонімі *Alexander* частину *Alex*, яка уподібнює персонажа Алексу – головному герою, та частину *ander* – з німецької 'інший' [200, с. 40].

Схема полікомпонентної опозиції роману продемонстрована на рис. 4.5. Щоб її пояснити, зауважуємо, що *Andy* і *The prison chaplain* не

належать до жодної з груп, бо, попри дорослий вік, зберегли дитячу тверезість суджень, тому однозначно зарахувати їх до *dimey* чи *дорослих* неможливо. Інша опозиція, яка окреслюється в романі, – це опозиція за ставленням до музики, здатністю її розуміти та сприймати. З одного боку цієї опозиції, це *Alex, Andy, The prison chaplain*, які позитивно ставляться до музики, з іншого – *Dim* і *Dr. Brodsky*, які її не здатні сприймати. Оповідач описує *Andy* як приємну особу: *"I went up to the counter, making with the polite zooby smile at old Andy behind it (always polite himself, always helpful, a real horrorshow type of a veck, though bald and very very thin). He said: "Aha. I know what you want, I think. Good news, good news. It has arrived." And with like big conductor's rookers beating time he went to get it"* [CO].

Зникнення Енді з музичної крамниці після того, як Алекс виходить із тюрми, можна пояснити неприйняттям тоталітарною державою мистецтва, утіленням якого був Енді.

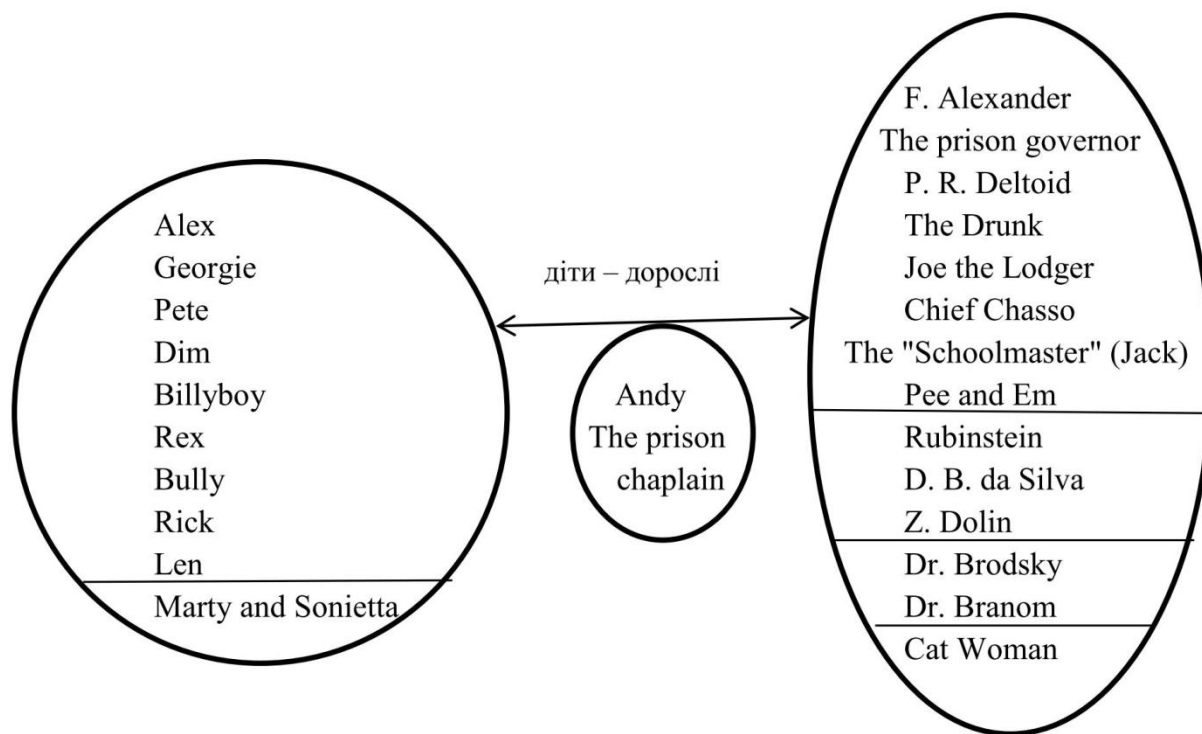


Рис. 4.5. Полікомпонентна опозиція роману *"A Clockwork Orange"*

Проте в'язничного капелана Алекс сприймає як комедіанта, даючи йому прізвисько *charlie*: "*I was in the Wing Chapel, it being Sunday morning, and the prison charlie was govoreeting the Word of the Lord*" [CO], що, поєднуючись із англійським *chaplain*, створює алюзію на ім'я відомого коміка: *charlie chaplain* → *Charlie Chaplin*. Однак саме в уста капелана автор укладає головну ідею твору – думку про те, що людські вчинки повинні мати свідомий характер.

Нездатність розуміти й відчувати музику абсолютно змінює особистість, як, наприклад, доктора Бренома чи Діма. Можливо, звідси й Дімове ім'я (*dim* – 'тупий, дурний' [252, с. 200]). Поетоніми *Branom* і *Brodsky*, зважаючи на спільну початкову фонестему, об'єднані частково спільними характеристиками персонажів.

Впадає в око домінування чоловічих персонажів роману над жіночими. Крім матері головного героя, чиє найменування переважно вживається в комбінації з найменуванням батька *pee and em*, у романі фігурує лише три інших жінки: *Marty and Sonietta* і *Cat Woman*, усі з яких постають жертвами насилля. Ймовірно, що в ідейному задумі автора не було завдання продемонструвати аспект об'єктивації жінки та насилля над нею, однак виникає опозиція деспотичного чоловічого (суб'єкт) і беззахисного жіночого (об'єкт).

У цілому неможливо виділити конкретний історичний період розвитку літератури, якому і лише якому властива полікомпонентна поетонімна опозиція. Оскільки епічні твори тяжіють до складної системи зв'язків між віртуальними референтами, цілком очевидно, що система поетонімних найменувань повторюватиме ці зв'язки, таким чином підкреслюючи, підсилюючи їх. З іншого боку, якщо говорити про структуру "один проти всіх", то вона чітко простежується у текстах романтизму і навіть раніше (зокрема у "*Hamlet*" В. Шекспіра) і знову виринає в епоху модернізму, зокрема у текстах екзистенціалістів, оскільки спільним для зазначених періодів є героїзація бунту.

Досліджений матеріал дозволив зробити висновок про розподіл структурних типів опозицій за мовами, що відображено у таблиці 4.1.

Кількісна характеристика розподілу
структурних типів поетонімних опозицій за мовами

Структурний тип	Кількість						
	укр. м.	рос. м.	англ. м.	нім. м.	фр. м.	ісп. м.	Разом
Бінарні	60	24	81	17	23	35	240
Полікомпонентні	10	8	19	5	14	14	70
Однокомпонентні	4	3	3	1	2	1	14
Градуальні	2	1	3	1	1	0	8
Кореферентні номінації	2	1	2	1	1	1	8
Разом	78	37	108	25	41	51	340

Отримані дані є досить однорідними і свідчать про переважання бінарних опозицій в усіх досліджуваних мовах, оскільки бінарна опозиція є основоположною і слугує ґрунтом для виділення інших типів опозицій.

4.2. Контекстуальна зумовленість як основа типологізації поетонімних опозицій

Поетонімні опозиції не можуть бути незалежними від контексту, однак ступінь їхньої залежності від контексту може бути різним. Запропонований підрозділ розглядає різні ступені контекстуальної залежності поетонімних опозицій.

4.2.1. Прецедентні опозиції. Джерелом прецедентних опозицій є зазвичай міфологія, біблійні тексти та тексти класичної літератури. Власні назви, які їх утворюють, є конотонімами й у мовленні переважно вживаються в парі. Своє конотативне значення вони переносять і в художній твір.

Як зразок *міфологічної* за походженням поетонімної опозиції розглянемо опозицію *Прометей – Епіметей*, яка знайшла свій відгук у драматичному фрагменті (твір не був дописаним) "*Prometheus*" Й.В. Гете.

Автор пропонує своє поетичне бачення грецького міфу. Так, якщо традиційно вважається, що Прометей і Епіметей – діти титана Япета і німфи Клімени [211, с. 102, 175], а Пандора була виліплена Гефестом із землі і води за наказом Зевса для помсти Прометеєві [211, с. 160], то у "Prometheus" Й.В. Гете Прометей і Епіметей – діти Зевса і Гери, а Пандора – створена самим Прометеєм. Й.В. Гете також дозволяє собі вільне використання грецьких і римських найменувань у тексті драматичного уривку: "Jupiter hat dir entboten"; "O, deine Donner, Zeus!" Попри таку вільну інтерпретацію міфологічного сюжету, автор зберігає опозицію між братами Прометеєм і Епіметеєм, однак дещо модифікує її природу. Якщо первинно опозиція базувалася на розумових здібностях братів, їх прозорливості, то у тексті цього драматичного фрагменту Епіметей постає конформістом, захопленим ідеалістичними прагненнями та занепокоєним братовим матеріальним і душевним благополуччям:

Epimetheus.

Mein Bruder! Alles, was recht ist!

Der Götter Vorschlag

War diesmal billig.

Sie wollen dir Olympus' Spitze räumen,

Dort sollst du wohnen,

Sollst der Erde herrschen! [PRM, с. 177].

<...>

Epimetheus.

Du stehst allein!

Dein Eigensinn erkennt die Wonne,

Wenn die Götter, du,

Die Deinigen und Welt und Himmel, all

Sich all ein innig Ganzes fühlten [PRM, с. 178].

Відповіді Прометея передбачувано бунтівні, він прагне відмежуватися від брата й демонструє практичний розум:

Prometheus.

Ihr Burggraf sein

Und ihren Himmel schützen? –

*Mein Vorschlag ist viel billiger:
Sie wollen mit mir teilen, und ich meine,
Daß ich mit ihnen nichts zu teilen habe.
Das, was ich habe, können sie nicht rauben,
Und was sie haben, mögen sie beschützen.
Hier Mein und Dein,
Und so sind wir geschieden [PRM, с. 177].*

У поведінці Прометея немає нічого поганого, однак його прагматизм "убиває" героїчного й ідеалістичного Прометея з давньогрецьких міфів. Тож, як бачимо, прецедентна опозиція, зберігаючи свої компоненти, не завжди зберігає ознаку, за якою вони зіставляються.

Біблійні тексти також є джерелом прецедентних опозицій. Зокрема, опозиція Адам – Єва є базовою у *"The Diaries of Adam and Eve"* Марка Твена:

Adam: *Dear Diary. This new creature with the long hair is a good deal in the way. It is always hanging around and following me about. I don't like this: I am not used to company. I wish it would stay with the other animals. Cloudy today, wind in the east, think we shall have rain. We? Where did I get that word? I remember now, the other creature uses it.*

Eve: *It tapers like a carrot. I think it is a man. I had never seen a man, but it looked like one, and I feel sure that that is what it is. I was afraid of it at first, for I thought it was going to chase me, but by and by I found it was only trying to get away, so I tracked it along, several hours, which made it nervous and unhappy. At last it was a good deal worried, and climbed a tree. I waited a while, then gave up and went home.*

Today the same thing over. I got it up the tree again" [DAE].

Конфлікт *Adam – Eve* на початку п'єси, який проявляється як протиставлення рис характеру, традиційно приписуваних чоловіку й жінці (спокій – неспокій, брак інтересу – допитливість, уникання комунікації – комунікабельність), поступово згладжується до кінця п'єси. Фінальна фраза Адама підтверджує це: *"Now that she is gone, I know one thing; wheresoever she was, there was Eden"* [DAE]. По суті, автор використовує конотоніми біблійного походження: Адам – 'чоловік'

[202, с. 43]; *Єва* – ‘жінка’ [198, с. 155]; *Едем* – ‘рай’ [198, с. 152] – для опису історії кохання.

У цілому ж згадана опозиція може використовуватися і як елемент, на якому базується сюжет, і згадуватися побіжно у тексті як протиставлення чоловічого й жіночого: *"Моя небрезгливая Лолита охотно пользовалась придорожными уборными – ее пленяли их надписи: "Парни" – "Девки", "Иван да Марья", "Он" и "Она", и даже "Адам" и "Ева" [Нб-Л, с. 222-223].*

Біблійна історія про *Каїна* й *Авеля* дала життя численним подальшим інтерпретаціям у літературі. У мовленні імена *Каїн* і *Авель* вживаються на позначення убивці і невинної жертви відповідно [52, с. 28-29]. У містерії Дж. Г. Байрона *"Cain"* опозиція збереглася, проте характеристики персонажів змінилися, адже автор приписав *Каїну* риси невиситимої допитливості, страху, палкого характеру, а *Авеля* – лицемірства й святенництва. Так, *Авель* беззаперечно приймає Бога:

*GOD! who didst call the elements into
Earth ocean, air, and fire, and with the day
And night, and worlds which these illuminate
Or shadow, madest beings to enjoy them,
And love both them and thee all hail! all hail! [Cain, с. 14]*

Каїн же іще до спілкування з *Люцифером* проявляє бунтівний характер; його охоплюють сумніви:

*ADAM. Son Cain, my first-born, wherefore art thou silent?
CAIN. Why should I speak?
ADAM. To pray.
CAIN. Have ye not pray'd?
ADAM. We have, most fervently.
CAIN. And loudly: – I*

Have heard you.

*ADAM. So will God, I trust.
ABEL. Amen.
ADAM. But thou, my eldest-born, art silent still.
CAIN. 'T is better I should be so.
ADAM. Wherefore so?*

CAIN. I have nought to ask.

ADAM. Nor aught to thank for?

CAIN. No. [Cain, c. 23-24].

Розмови із Люцифером, у яких Каїн виявляє неабияку допитливість, підкріплюють і так стійкі сумніви Каїна в благих намірах Бога. Традиційно кульмінацією драми стає момент убивства Авеля Каїном. Цьому передуює відмова останнього приносити жертви, мотивована марністю убивства невинних ягнят:

*His pleasure! what was his high pleasure in
The fumes of scorching flesh and smoking blood,
To the pain of the bleating mothers, which
Still yearn for their dead offspring? or the pangs
Of the sad ignorant victims underneath
Thy pious knife? Give way! this bloody record
Shall not stand in the sun, to shame creation! [Cain, c. 399]*

Фінал драми передбачуваний: Каїн, отямившись після вбивства брата, карається через скоєне: *"Where am I? Alone! Where's Abel? Where Cain? Can it be that I am he? My brother, Awake! why liest thou so on the green earth?" [Cain, c. 405].*

Зауважимо також, що персонажі містерії Дж. Г. Байрона *Adam* і *Eve* не становлять собою опозиції, а є швидше єдністю. Утім, вони є периферійними персонажами, тому автор не "прописує" детально їх характери. З цього можемо зробити висновок про те, що навіть прецедентна опозиція залежить від контексту.

У поезії Ш. Бодлера *"Abel et Caïn"* опозиція зберігається, проте її полюси міняються місцями. Автор звертається до двох племен – *"races"* – по чергово. Кожний двовірш починається анафорою – зверненням до племені Каїна або ж до племені Авеля. Лаконічність вірша і кожного такого звернення обумовлює лаконічність характеристики кожного племені. Перша частина вірша характеризує кожне із племен за способом життя:

*Race d'Abel, dors, bois et mange ;
Dieu te sourit complaisamment.
Race de Caïn, dans la fange*

Rampe et meurs misérablement. <...>
Race d'Abel, vois tes semailles
Et ton bétail venir à bien ;
Race de Caïn, tes entrailles
Hurlent la faim comme un vieux chien [AeC].

У характеристиці племені Авеля Ш. Бодлер підкреслює своє негативне ставлення до нього пейоративно забарвленими словами на кшталт: *flatter*; *ventre*:

Race d'Abel, ton sacrifice
Flatte le nez du Séraphin ! <...>
Race d'Abel, chauffe ton ventre
A ton foyer patriarcal [AeC]

Поза контекстом *flatter* ('лестити' [190, с. 463]) чи *ventre* ('живіт' [190, с. 1142]) є більш чи менш нейтральними словами, однак у контексті поезії вони вказують на розніженість Авелевого племені, його схильність до обжерливості. В описі племені Авеля фігурує також дієслово *pulluler* – 'швидко розмножуватися' [190, с. 883], що не є типовим для високого стилю поезії, і яке певною мірою виказує зневагу автора. У той час коли навіть золото Авелевого племені "робить дітей" ("*Ton or fait aussi des petits*"), Каїнове плем'я опускається до рівня тварини у своїх злигоднях, що підкреслюється вживаннями назв тварин (*chien*, *chacal*) у ролі порівнянь і метафор:

Race de Caïn, tes entrailles
*Hurlent la faim comme un vieux **chien**. <...>*
Race de Caïn, dans ton antre
*Tremble de froid, pauvre **chacal** ! [AeC]*

Друга частина вірша дуже коротко описує вбивство Авеля Каїном, причому репрезентує цей акт як революційний, оскільки у фіналі вірша Каїнове плем'я піднімається на небо і скидає Бога на землю:

Ah ! race d'Abel, ta charogne
Engraissera le sol fumant !
Race de Caïn, ta besogne
N'est pas faite suffisamment ;

*Race d'Abel, voici ta honte :
Le fer est vaincu par l'épieu !
Race de Caïn, au ciel monte,
Et sur la terre jette Dieu ! [AeC]*

Зауважимо, що *"Abel et Caïn"* Ш. Бодлера не є закликом до революції чи атеїзму, оскільки не містить закликів, а лише короткі констатації-характеристики. Водночас вірш певною мірою поетизує бунт, хай навіть злочинний, як протипагу християнському смиренню.

В опозиції *Давид* і *Голіаф* диференційною ознакою є розмір. Голіаф, як стверджують біблійні джерела, був велетнем: *"І вийшов із филистимських табоорів однобоорець, ім'я йому Голіят із Гату. Високий був – шість ліктів і п'ядь. А на голові його — мідяний шолом, і він одягнений був у панцера з луски; а вага того панцера — п'ять тисяч шеклів міді. А на ногах його – мідяні наголінники, а за плечима його – мідяний спис"* [7, с. 364], тоді як Давид – юний непоказний пастушок: *"Ти не можеш піти на того филистимлянина битися з ним, бо ти малий"* [там само, с. 365]. Саме тому цей афоризм використовується тоді, коли говорять про неспівмірні величини [52, с. 92]. Водночас біблійний антропонім *Давид* позитивно маркований, якщо йдеться про таку диференційну рису, як інтелект, тоді як біблійний антропонім *Голіаф* позначений негативно. Ім'я *Голіаф* як конотонім означає *'могутній велетень; сильна людина високого зросту'* [52, с. 89; 202, с. 158]. Проте у комбінації з іменем *Давид* значення імені *Голіаф* тяжіє до негативного:

*Я примір вам даю. З сирітської хатини
В Давида виріс я, що з Голіафом б'ється.
Я, раб, тиранам плюнув правду в лиця,
Й вовік вони не змиють тої слини [Лепкий, с. 238].*

У поезії Р. Грейвза *"Goliath and David"* автор використовує біблійні мотиви, однак якщо і не змінює суттєво характеристики біблійних героїв, то змінює сюжет. Вірш складається із двох строф, нерівних за обсягом. Перша коротка строфа *"Goliath and David"*, що нагадує про біблійне походження оповіді, є вступом до другої, у якій і описана

власне битва між Давидом і Голіафом. У першій же строфі й відзначається суттєва перевага филистимлянина над Давидом:

A shepherd boy who stood out fine

And young to fight a Philistine

Clad all in brazen mail [GaD, с. 40]. Останні два рядки першої строфи дають змогу зрозуміти, що в цьому вірші історія скінчиться інакше, ніж у Біблії:

But... the historian of that fight

Had not the heart to tell it right [GaD, с. 40].

У другій строфі битва розвивається так, що Давид явно програє своєму супернику. І якщо в Біблії Давид був кмітливим, а Голіаф нетямущим, то у "*Goliath and David*" обставини такі, що герої міняються ролями: "*Says foolish David*" [GaD, с. 41], а Голіаф – "*quicker than a man can think*" [GaD, с. 41]. Смішною видається "зброя" Давида проти обладунку Голіафа: "*A knotted shepherd-staff that's broke // The skull of many a wolf and fox*" [GaD, с. 41]; "*Steel crosses wood*" [GaD, с. 41]. Р. Грейвз використовує еліпсис, щоб створити напругу:

'I'm hit! I'm killed!' young David cries,

Throws blindly forward, chokes... and dies [GaD, с. 41].

Причина загибелі Давида вказується автором у дужках: "*(God's eyes are dim, His ears are shut)*" [GaD, с. 41]. Поезія "*Goliath and David*" передає розпач від Першої світової війни через використання біблійних образів та адаптацію опозиції Давид – Голіаф до ідейного задуму твору.

Прецедентні опозиції можуть мати **літературне** походження. Наприклад, *Моцарт* і *Сальєрі*, персонажі п'єси О.С. Пушкіна, що, відповідно, виступають синонімами благородної мети і заздрих, лихих задумів [51, с. 172]: "**Немає Моцарта – ніхто не Сальєрі**" [Костенко, с. 230]. Або ж опозиція *Монтеккі* – *Капулетті* з "*Romeo and Juliet*" В. Шекспіра вживається в художніх текстах як втілення абсурдного протистояння сімей: "*Сыщутся непременно свои Монтекки и Капулетти, и за их враждой весь город следит с животрепещущим интересом*" [ККС, с. 197]; "*Началось длинное описание, сначала*

родителей молодого человека, потом родителей девицы, потом история раздора двух фамилий, вроде **Монтекки и Капулетти**, потом наружности и свойств молодых людей, давно росших и воспитанных вместе, а потом разлученных" [Г-О, с. 402].

Інший погляд на традиційну опозицію у "Hamlet" В. Шекспіра пропонує М. Цветаєва. У поезії "Офелія – в защиту королевы" окреслюється опозиція між холодним і згасаючим у втіленні Гамлета: "Не девственным – суд // Над страстью"; "А Вы с Вашей примесью мела // И тлена" [Цветаева, с. 223] – і пристрасним і палким в образах Офелії і королеви: "Принц Гамлет! Не Вашего разума дело // Судить воспаленную кровь"; "Своей королеве встаю на защиту // Я, Ваша бессмертная страсть" [Цветаева, с. 223]. Офелія, яка традиційно розглядається як ніжна, тендітна; романтична закохана дівчина [198, с. 267], у тексті поезії не відповідає своєму звичному образу. По суті, поезія базується на частковому перевертанні образів Гамлета й Офелії з п'єси В. Шекспіра. Якщо Гамлет у В. Шекспіра дозволяв собі звинувачувати жінок у порочності, спрямовуючи свій гнів і репліки з сексуальним підтекстом на безневинну Офелію, то у М. Цветаєвої образ Офелії переосмислюється й перетворюється із втілення тендітної закоханості на образ плотської пристрасності.

Прецедентні опозиції добре ілюструють на текстовому матеріалі математичне правило "від перестановки доданків сума не змінюється". Прийшовши в текст із міфологічних сюжетів, біблійних оповідей і літературних творів, вони зберігають опозитивний зв'язок, хоч і члени опозиції можуть мінятися місцями та набувати нових характеристик, яких не мали в першоджерелі. Прецедентні опозиції не можна вважати властивими якомусь певному історичному періоду розвитку літератури, адже вони наскрізно простежуються в усьому її розвитку, бо античні і біблійні сюжети переосмислювалися багаторазово в різних культурно-історичних періодах.

4.2.2. Контекстуальні опозиції визначаємо як ті, що поза межами даного контексту є не зіставними. Найчастіше їх членами є також конотоніми, які вживаються в несподіваній опозиції.

Для прикладу розглянемо цей тип опозиції на зразках поезії вагантів:

*Fodere non valeo
quia sum scholaris
ortus ex militibus
proeliandi gnaris;
quia me nunc
labor militaris
malui **Vergilium**
quam te sequi, **Paris*** [ПВ, с. 52].

Так, згадані імена *Vergilium* та *Paris* у цьому контексті, по-перше, перебувають у досить несподіваній опозиції, а по-друге, ім'я *Paris* набуває незвичних конотацій. Так, Вергілій і Паріс скоріше мали б співвідноситися як автор і персонаж, однак у згаданому тексті вони виступають як втілення протилежних за суттю занять: література і військова справа. При цьому ім'я *Paris*, що більш традиційно вживається на позначення красеня, спокусника [211, с. 160], вживається як характеристика воїна, яка, однак, в цілому не суперечить міфології.

Контекстуальна опозиція подібного характеру виникає в пісні невідомого ваганта "*Mundus est in varium saepe variatus*":

*Transierunt vetera,
perit mos antiquus;
inolevit nequior
mos et plus iniquus.
Nemo meus, quilibet
suus est amicus;
non **Saturnus** regnet nunc,
immo **Plutus** iniquus* [ПВ, с. 182].

Загалом у міфології не існує згадок про суперництво Сатурна та Плутона, однак у цьому контексті ім'я *Saturnus* репрезентує творця (адже Сатурн – покровитель хліборобства), а ім'я *Plutus* – руйнівника (тому що традиційно Плутон – повелитель підземного царства).

Проте, якщо заглибитись у міфологію та етимологію теонімів, можна з'ясувати, що Сатурн – римський аналог грецького бога Кроноса, який не відзначався миролюбністю (пожирання немовлят, кастрація Урана тощо [211, с. 126]). З іншого боку, не зовсім коректно називати покровителя підземного царства Плутоном, адже Плутон (з грец. *‘той, що дає багатство’* [228, с. 161]) – лише одне з імен бога підземного світу [211, с. 170] або ж евфемістичне найменування останнього, оскільки ім'я *Гадес* чи *Аїд* викликає страх. Тому ім'я Плутона застосовувалося альтернативно, щоб акцентувати увагу на багатстві землі і земних надр, а не на смерті. Однак імена *Сатурн* і *Плутон* у певному історичному контексті набули саме таких контрастних значень творця і руйнівника, у яких їх і згадано у поданому уривку.

Міфоніми *Герострат* й *Ефіальт* традиційно не протиставляються, оскільки позначають персонажів, які діяли за різних обставин. Більше того, складно виокремити в них щось спільне, щоб розглядати відмінне. Герострат "прославився" тим, що спалив храм Артеміди в Ефесі [198, с. 121]. Ім'я *Ефіальт* називає зрадника, який показав гірські стежки персам, допомігши їм таким чином перемогти спартанців у битві під Фермопілами [219, с. 243].

Але в оповіданні А.П. Чехова *"Толстый и тонкий"* ці імена набувають трохи іншого значення, яке дозволяє їх сприймати як протилежні. Так, за сюжетом оповідання, Порфирій говорить про їх навчання в гімназії: *"Тебя дразнили Геростратом за то, что ты казенную книжку папироской прожег, а меня Эфиальтом за то, что я ябедничают любил"* [Чехов, с. 8]. У дитячій свідомості *Толстый* виступає навіть почасти героєм, адже пропалювання книги сигаретою виглядає як акт непокори, бунту, тоді як *Тонкий*, чиїм прізвиськом було *Ефиальт*, сприймається негативно, бо ставлення до зрадників однакове в будь-якому середовищі. Тобто саме в цьому контексті конотоніми *Герострат* і *Ефіальт* перебувають в опозиції одне до одного. Водночас, імена *Герострат* і *Ефіальт* відіграють роль у розвитку базової опозиції *толстый – тонкий*, винесеної у заголовок твору. Можна сказати, що опозиція *Герострат – Ефіальт*

знаходиться всередині іншої опозиції, яка має більшу вагу для ідейно-змістової образності.

Контекстуальна опозитивність поетонімів властива так званім приказкам П. Гулака-Артемівського:

*Йшов Лікар у село – селу на безголов'я,
А із села біжить, злякавшись, Здоров'я:
"Куди, Здоров'ячко? – пита він. – Як ся можеш?"
"Та цур тобі!.. я йду, куди ти не заходиш!"* [ПГА, с. 53]

Персонажі цієї приказки мають імена, які поза цим контекстом не можуть підлягати зіставленню: *лікар* – конкретне поняття, *здоров'я* – абстрактне, але в цьому контексті поетонім *Лікар* виступає на позначення хвороби, відсутності здоров'я.

Подібне явище можна простежити і в інших текстах П. Гулака-Артемівського, зокрема у приказці *"Цікавий і Мовчун"*:

*Цікавий, Мовчуна зустрівши раз, спитав:
"Від чого голосний так дзвін той на дзвіниці?"
"Від того, що (коли не втнеш сеї дурниці)
Всередині, як ти, порожній він", – сказав* [ПГА, с. 53].

По суті, *Цікавий і Мовчун* виступають протилежностями в цьому контексті. Однак, за його межами антонімом до прикметника (а отже, і відад'єктивному субстантиву) *цікавий* буде *байдужий*. Так само антонімом до іменника *мовчун* буде *балакун*. Тому виникненню опозиції *Цікавий – Мовчун* у першу чергу завдячуємо контексту. Опозиція *Цікавий – Мовчун* постає заміником опозиції *розумний – дурень*. Оскільки питання *Цікавого* спрямоване до *Мовчуна*, то слід припустити, що останній наділений певними інтелектуальними здібностями. Зі свого боку, *Мовчун* за нав'язливі запитання *Цікавого* порівнює його із пустим дзвоном, що є синонімом недалекої людини. У цьому вірші опозиція *Цікавий – Мовчун* скоріше є засобом пом'якшення категоричного твердження, евфемізації.

Існування контекстуальних опозицій зумовлюється кількома факторами. Як і у випадку прецедентних опозицій, їх члени є конотонімами, або ж, що демонструють тексти П. Гулака-Артемівського,

відапелятивними поетонімами. Конотоніми, що наділені кількома значеннями, реалізують у тексті одне із цих значень, найчастіше другорядне, що сприяє утворенню опозиції (пісні вагантів). Опозиція залежить від того, хто оцінює предмети чи явища, як про це йшлося в типах контекстуальності за Гераклітом [150, с. 131]: *"Толстый и тонкий"* – оцінка дітей, *"Лікар і Здоров'я"* – оцінка автора. І, нарешті, контекстуальна опозиція може виникати внаслідок уживання евфемізмів, заміни назв понять на їм подібні, проте відмінні. Ми не вбачаємо у вживанні контекстуальних опозицій прив'язаності до певного літературно-художнього напрямку, це загальнолітературне явище. Власне, у більш широкому сенсі контекстуально зумовленими є усі опозиції, оскільки усі вони залежать від контексту, однак все ж виділяємо групу прецедентних поетонімних опозицій, тих, які вкоренилися у мові й проявляють певну незалежність від контексту.

Кількісний розподіл прецедентних і контекстуально зумовлених поетонімних опозицій за мовами відображено в таблиці 4.2.

Таблиця 4.2

Кількісна характеристика розподілу
поетонімних опозицій за контекстуальною зумовленістю

Тип за ступенем контекстуальної зумовленості	Кількість						
	укр. м.	рос. м.	англ. м.	нім. м.	фр. м.	ісп. м.	Разом
Контекст. зумовл.	71	25	92	20	35	35	278
Прецедентні	7	12	16	5	6	16	62
Разом	78	37	108	25	41	51	340

Досліджуваний матеріал дозволив виявити домінування контекстуально зумовлених поетонімних опозицій над прецедентними. Незначне відхилення від загальної тенденції спостерігається в іспаномовних текстах, що можна пояснити тим, що прецедентні опозиції переважно походять з міфології та сакральних текстів, а католицизм в іспаномовних країнах має потужний вплив.

4.3 Експліцитність / імпліцитність як параметр типологізації поетонімних опозицій

Зовнішня форма поетонімів, які утворюють опозицію, може мати різний рівень відкритості у вираженні внутрішнього змісту, що ставить питання про виокремлення експліцитно виражених та імпліцитних поетонімних опозицій. У підрозділі продемонстровано на прикладах відмінність між цими двома типами поетонімних опозицій.

4.3.1. Експліцитні поетонімні опозиції. Опозитивне бачення світу має довгу історію, яскравим прикладом чого є міфологія. Міфи створювали прості люди для простих людей, тому в них речі називали своїми іменами. Наприклад, у шумерській міфології існує міф про суперечку *Емеша* й *Ентена*, чиї імена перекладаються відповідно як *Зима* і *Літо* [174].

Подібно в єгипетській міфології розмежовуються чоловіче й жіноче начала одного божества: *Амон* – ‘невидимий’, *Амонет* – ‘невидима’ [224, с. 25, 35]. У цьому випадку опозиція реалізується суто морфологічними засобами.

За схожим зразком виникає опозитивний зв'язок між теонімами *Прометей* та *Епіметей*: Прометей із грецької *Προμηθεύς* – ‘той, хто думає спочатку’, а *Επιμηθεύς* – ‘той, хто думає опісля’ [211, с. 102]. Хоча існує теорія про те, що ім'я Прометея походить від протоіндоевропейського кореня *pramath* – ‘красти’ [182, с. 154], звідки *pramathu-s* – ‘зłodій’, що суголосне до *Προμηθεύς*, адже Прометей знаний тим, що украв вогонь у богів, однак ця теорія не здобула широкого визнання.

У фольклорних джерелах персонажі можуть носити імена-апелятиви, які ще на початку твору дозволяють без особливих зусиль зрозуміти природу конфлікту. Наприклад: “Так мати синів і назвала: молодшого – Правдою, а старшого – Кривдою” [ПіК, с. 259], – з української народної казки “Правда і Кривда”. Аналогічна казка існує в

узбецькому фольклорі (сюжет розвивається за подібним зразком), де персонажів названо *Егри* й *Тугри* (дослівно 'чесний' і 'нечесний').

Схожа тенденція простежується і в авторських казках. Зокрема, яскравим зразком такого явища є імена персонажів казки братів Грімм "*Ferdinand getreu und Ferdinand ungetreu*" [Grimm], що перекладається як 'Фердинанд Вірний і Фердинанд Невірний'.

Прийом використання експліцитної поетонімної опозиції знаходить своє місце в художній літературі, зокрема пари *Знайка* і *Незнайка* в казках М. Носова, *Счастливцев* і *Несчастливцев* у п'єсі "Лес" О. Островського. Імена-апелятиви використовував у своїх поетичних творах Петро Гулак-Артемівський:

"На що, до халепи, той розум людям здався?" –
Раз Дурень здуру – бовть!.. Розумного питався.
"На те, – озвався сей, – коли кортить вже знать,
Щоб дурням на сей спрос цур дурнів відвічать" [ПГА, с. 52].

У поданому вірші у зв'язок опозиції вступають поетоніми *Дурень* і *Розумний*. Як бачимо, у згаданих випадках основою опозиції виступають **лексичні антоніми**, що слугують внутрішньою формою антропонімів *Дурень* і *Розумний*, *Ferdinand getreu* і *Ferdinand ungetreu*, *Знайка* і *Незнайка*, *Счастливцев* і *Несчастливцев*.

Використання експліцитно вираженої поетонімної опозиції полегшує розуміння твору, такий прийом переважно зорієнтований на дітей. Ми не можемо однозначно говорити про історичні рамки вживання експліцитної поетонімної опозиції, оскільки її розвиток не обмежується міфологічною свідомістю людства. Однак, якщо говорити про жанр, якому властивий цей тип опозиції, то таким є літературна казка; ідейно – це різного роду повчальна література.

4.3.2. Імпліцитні поетонімні опозиції становлять переважну більшість опозицій: у пропонованому дослідженні ми класифікуємо всі опозиції як імпліцитні, за винятком кількох експліцитних, згаданих вище. Однак, для того щоб продемонструвати, наскільки відмінні імпліцитні й експліцитні поетонімні опозиції, наводимо аналіз окремих імпліцитних опозицій.

У системі імен роману *"Notre Dame de Paris"* найлогічнішим було б протиставляти поетоніми *Quasimodo* й *Esmeralda* – імена, якими наділено персонажів, що втілюють полярні вияви краси. Походження імені *Quasimodo* автор обґрунтовує в тексті твору: *"Il baptisa son enfant adoptif, et le nomma Quasimodo, soit qu'il voulût marquer par là le jour où il l'avait trouvé, soit qu'il voulût caractériser par ce nom à quel point la pauvre petite créature était incomplète et à peine ébauchée. En effet, Quasimodo, borgne, bossu, cagneux, n'était guère qu'un à peu près"* [NDdP]. Квазімодо був підкинутою дитиною, яку знайшли в наступну після Великодня неділю. За католицькою традицією, у Франції цей день часто називають святом Квазімодо (від перших слів вступного піснеспіву літургії), яку виконують цього дня: *"Quasi modo geniti infantes, alleluia: rationabiles, sine dolo lac concupiscite..."* Водночас ім'я Квазімодо досить точно відображає потворну зовнішність персонажа: компонент *Quasi* означає 'нібито', 'псевдо-' [208, с. 178]; *modo* – 'спосіб', 'манера' [208, с. 123], тобто можна говорити про псевдолюдину, напівлюдину, що підтверджує текст: *"n'était guère qu'un à peu près"* (досл.: 'заледве був кимось подібним' [до людини]). Протилежною до потворності Квазімодо є краса Есмеральди, чиє ім'я означає 'смарагд' [184, с. 344].

З іншого боку, опозиція може приховуватися набагато глибше. Д. Ож'є [119] розглядає алхімічний підтекст роману, який ми пов'язуємо із системою імен *"Notre Dame de Paris"*. Найпершою вказівкою на те, що роман можна інтерпретувати в такому напрямі, є неодноразове згадування в ньому імені Ніколя Фламеля, якому міф приписує відкриття філософського каменя й успішну діяльність як алхіміка: *"La boue de Paris, pensa-t-il (car il croyait bien être sûr que décidément le ruisseau serait son gîte, Et que faire en un gîte à moins que l'on ne songe?), la boue de Paris est particulièrement puante. Elle doit renfermer beaucoup de sel volatil et nitreux. C'est, du reste, l'opinion de maître Nicolas Flamel et des hermétiques..."* [NDdP].

Інша вказівка на те, що потрібно шукати секрет твору в алхімічному руслі, – згадка імені Гермеса: *"Tiens! dit-il, avec un cri d'étonnement, c'est mon maître en Hermès, dom Claude Frollo, l'archidiacre!"*

Que diable veut-il à ce vilain borgne? Il va se faire dévorer" [NDdP]. Цей теонім відіграє значну роль в інтерпретації тексту. Бог Гермес, який був покровителем численних сфер життя, також вважається винахідником письма, від його імені походить наука інтерпретації – герменевтика [197, с. 118]. На відміну від герменевтики, герметика – магічно-окультне вчення епохи еллінізму, що дало початок середньовічним алхімічним студіям. Автором герметичних текстів вважався бог Гермес Трисмегіст, що поєднував у собі риси грецького бога Гермеса та єгипетського Тота [211, с. 67].

Дені Ож'є говорить про те, що в алхімічній реакції Квазімодо може виконувати роль вітріолу – матеріалу неблагородного й грубого, з якого, однак, теоретично добувають золото. Ця властивість вітріолу зашифрована в ньому анаграмою: франц. *vitryol* – *l'or y vit* (досл. 'там живе золото') [119, с. 200]. Так, Квазімодо, потворний персонаж, у якому живе золота душа. Причому це золото – філософське золото, яке автор устами свого персонажа визначає не як метал, а як світло: *"Car l'or n'est pas un métal, l'or est la lumière"* [NDdP].

На противагу Квазімодо, Феб в алхімічних процесах репрезентує мертве золото – тобто звичайний жовтий метал, до якого більшість алхіміків ставляться з презирством, оскільки у сферу їх інтересів входить "живе золото", яке існує приховано в якомусь іншому матеріалі. Так, ім'я Феб – інше ім'я Аполлона, бога Сонця – означає 'осяйний', що підтверджує текст роману: *"C'est un mot latin qui veut dire soleil"* [NDdP]. Однак сяйво Феба, на противагу сяйву Квазімодо, – зовнішнє, показне, тобто маємо абсурдну опозицію: з одного боку, – це фізична потворність *Quasimodo* і краса *Phoebus*, відображені в їхніх іменах, з іншого – характеристика поведінки персонажів суперечить негативним конотаціям імені першого і позитивним конотаціям імені другого.

Інший компонент алхімічної реакції – *Frollo*, чиє ім'я є анаграмою *l'or fol* – 'божевільне золото', так алхіміки називали головний реагент – ртуть [199, т. 1, с. 293]. Опис персонажа підкреслює його роль у реакції: попри ранню старість, він залишається жвавим і пристрасним: *"C'était une figure d'homme, austère, calme et sombre. Cet homme, dont le costume*

était caché par la foule qui l'entourait, ne paraissait pas avoir plus de trente-cinq ans; cependant il était chauve; à peine avait-il aux tempes quelques touffes de cheveux rares et déjà gris; son front large et haut commençait à se creuser de rides; mais dans ses yeux enfoncés éclatait une jeunesse extraordinaire, une vie ardente, une passion profonde" [NDdP]. І якщо іти за логікою алхімічної реакції, то саме Фролло мала б дістатися юна дівка Есмеральда, однак трапляється помилка: ртуть не досить чиста й летка, щоб злитися зі смарагдом, що в сюжеті роману виявляється в тому, що Фролло надто одержимий своїми пристрастями, не здатен любити по-справжньому.

Ім'я архідиякона *Frollo* – *Claude*, що вносить цікаві характеристики в опис персонажа. *Claude* – типово французьке ім'я, яке походить від *Claudius* – римський імператор, що, у свою чергу, означає 'горбатий' [240, с. 47]. Тобто ім'я *Claude* виявляє ментальну "горбатість" архідиякона і протиставляє її духовно чистому, але потворному *Quasimodo*.

Поетонім *Esmeralda*, що означає 'смарагд', не лише говорить про непересічну красу носія цього імені, а й безпосередньо пов'язаний з алхімією. Смарагдова скрижаль, авторство якої приписується Гермесу Трисмегісту, – це пам'ятка арабської середньовічної герметики, яка дала життя європейській алхімічній науці [103, с. 11].

Інший аспект символізму імені Есмеральда полягає в тому, що воно майже утворює анаграму слова саламандра (франц. *Esmeralda* – *salamandre*). Це підтверджується також тим, що, коли Гренгуар уперше бачить її, то думає: "*C'est une salamandre, c'est une nymphe, c'est une déesse, c'est une bacchante du mont Ménaléen!*" [NDdP]. З емоційно забарвлених найменувань, які Гренгуар дає героїні, милуючись її полум'яним танцем, *salamandre* дійсно виділяється із ряду інших – людиноподібних істот. Врешті, Есмеральда чимось подібна до істоти, яка не боїться полум'я: описуючи її, автор у численних випадках звертається до слова *flamme* ('полум'я') і перифрази *la petite flambe* ('маленький факел'): "*ses yeux de flamme*"; "*elle rougit comme si une flamme lui était montée dans les joues*"; "*C'était un ange! mais de ténèbres, mais de flamme et non de lumière*".

Справжнє ім'я Есмеральди – *Agnès* – ягня, саме її віддають у жертву в кінці роману. Напрошується паралель із *Agnus Dei*, що є одним із перифрастичних імен Христа. Водночас, етимологія імені *Agnès* передбачає значення 'чистота, невинність', а *agnis* зі санскриту означає 'вогонь, чистий елемент' [240, с. 10], тобто ім'я *Agnès* підсилює характеристики героїні, пов'язані з палкістю характеру та яскравою зовнішністю.

Постать П'єра Гренгуара у романі, ймовірно, змальована з реальної особи – П'єра Гренгора, французького поета і драматурга XV – XVI ст. Однак, якщо інтерпретувати поетонім *Pierre Gringoire* у романі, то знаковим є його ім'я *Pierre*, що означає 'камінь' [240, с. 173], яке може пояснити його інтерес до архітектури. Прізвище *Gringoire* співзвучне з *grimoire* – 'магічна книга чарівника' [190, с. 520]. Так, персонаж є свого роду *grimoire de pierre* і асоціюється із самим собором, якому автор дає таку перифрастичну назву: "*Notre-Dame, cette page de grimoire écrite en pierre*" [NDdP].

Завдяки аналізу поетонімів роману, можемо виділити такі опозиційні комбінації: *Quasimodo* – *Esmeralda* (співвідносяться як фізичні потворність – краса); *Quasimodo* – *Phoebus* – *Frollo* (живе золото – мертво золото – божевільне золото); *Quasimodo* – *Phoebus* (внутрішня краса – зовнішня краса); *Quasimodo* – *Frollo* (фізичне каліцтво – ментальне каліцтво). Як бачимо, імпліцитна поетонімна опозиція потребує глибшого аналізу, ніж та, що виражена експліцитно. Для розкриття прихованих значень поетонімів необхідний їх етимологічний аналіз, урахування можливих алюзій, дослідження фонетичної будови власних назв та вивчення прописаних автором характеристик віртуальних референтів, позначуваних поетонімами. Водночас не можна однозначно стверджувати імпліцитність згаданих опозицій, оскільки для її реалізації використовуються й експліцитні засоби (досить прозора номінація – *Phoebus*, *Esmeralda*). Тому частіше за все доводиться говорити про комбіноване використання імпліцитних та експліцитних засобів.

Іншим прикладом імпліцитних поетонімних опозицій є система власних назв роману Г. Гарсії Маркеса *"El amor en los tiempos del cólera"*, у якому помітна лінія, що розділяє чоловіків і жінок, і водночас чітко простежується, що жіночі персонажі наділені силою, тоді як чоловічі – слабкі. Цей факт відображено й у системі імен твору. Ім'я головної героїні роману *Fermina Daza* складається з компонентів *Fermina*, що означає 'сильна' [222, с. 113] та *Daza* – з іспанської 'corzo' [184, с. 264] (очевидно, вказівка на її просте походження). Ім'я чоловіка Ферміни Даси – *Juvenal Urbino*. Ім'я *Juvenal* пов'язане з іспанським *juvenil* – 'молодий', 'юнацький' [184, с. 453]; якщо таким іменем називають зрілу людину, то воно надає носієві скоріше рис ніжності, слабкості, ніж молодечої сили. Слабкість Хувенала Урбіно поряд із Ферміною підкреслено в рядках: *"Demasiado tarde sospechaba que detrás de su autoridad profesional y su fascinación mundana, el hombre con quien se había casado era un **débil sin redención**: un pobre diablo envalentonado por el peso social de sus apellidos"* [El amor]. Єдине, що надає мужності чоловікові Ферміни Даси, – це *el peso social de sus apellidos* – соціальна вага його прізвищ. Будучи вихідцем із благородної сім'ї, Хувенал Урбіно міг похвалитися своїм соціальним статусом. Прізвище *Urbino* говорить про персонажа як жителя міста, для якого міське середовище природне [184, с. 774]. Зауважимо авторську фонетичну гру, наслідком якої стало виникнення поетоніма *Juvenal Urbino*. Ні слова *Juvenal*, ні слова *Urbino* в іспанській мові немає, однак є *juvenil* і *urbano*, голосні *i* й *a* яких обмінялися позиціями. Імена підкреслюють відмінності персонажів *Fermina Daza* – донька погонича мулів та *Juvenal Urbino* – відомий лікар шляхетного походження.

Ім'я нібито закоханого у Ферміну Дасу *Флорентіно Аріси* теж викриває слабкість останнього. Поетонім *Florentino* можна інтерпретувати як 'квітуючий' від *flor* – 'квітка' [184, с. 372], а з квіткою асоціюється ніжність, тендітність, та аж ніяк не міцність чи твердість (порівн.: *квітка* і *corzo*). Поетонім *Ariza* відтопонімного походження [152, с. 157], *aritz* із баскської означає 'дуб' [223, с. 46], що

в іспанській традиції вважається символом сили й витривалості. Однак слід зауважити, що Флорентіно Аріса отримав своє прізвище не від батька Пія П'ятого Лойаси (*Pio Quinto Loayaza*), а від матері Трансіто Аріси, яка є ще однією сильною героїнею роману. Про її мужність говорить ім'я *Tránsito*, яке не досить таки фемінне (в іспанській мові закінчення *-o* – вказівка на чоловічий рід). Ім'я *Tránsito* символічне в багатьох моментах: по-перше, за католицькою традицією, властивою іспаномовному світові, цей онім має глибокий релігійний зміст: *Tránsito* – це 'успіння Богоматері', та водночас і 'перехід', 'рух' [184, с. 755]. Слабкість Флорентіно Аріси не так впадає в око, як слабкість його суперника – чоловіка Ферміні Даси, проте й образ його складніший. Якщо сприймати образ Флорентіно Аріси буквально, можна розгледіти в ньому вічно закоханого юнака, проте йдеться скоріше про гордість, егоїзм і мачизм, що приховують слабкість і невпевненість у собі. Аналіз слабких чоловічих і сильних жіночих образів роману наштовхує на думку про "перевернуті образи" [65, с. 75] – це троп, своєрідне руйнування стереотипу, прийом абсурду, що технічно полягає в перестановці елементів при збереженні того ж набору.

Роман починається згадкою про самогубство Херемії де Сент-Амура. Це ім'я символічне в кількох сенсах. Ім'я *Jeremiah* (українською *Єремія*) якоюсь мірою натякає на слабкість персонажа (Крилате слово *Єреміада* означає 'скарга на долю, лиховісне пророцтво' [52, с. 131]). Біблійний антропонім *Єремія* став синонімом людини, що пророкує страшні нещастя. Персонаж скоїв самогубство через страх старості, на порозі якої стояв, що демонструє його слабкість. Водночас, сам факт самогубства людини на ім'я *de Saint-Amour* (з французької 'Свята Любов') є натяком автора, що свята любов померла й не можна піддаватися омані й сприймати почуття головного героя Флорентіно Аріси як вічне кохання. Інтерес викликають й інші поетоніми роману, зокрема *la tía Escolástica*, тітка головної героїні, що стежила за її вихованням. Ґ.Ґарсія Маркес використовує промовисті імена, саме за

рахунок таких виникає контраст між господарями і прислугою: *Doña Blanca – Digna Pardo*. (Донья Бланка – ім'я матері Хувенала Урбіно, Дігна Пардо – кухарка у сім'ї Урбіно й Даси). Згадані імена відад'єктивного походження і означають: *Blanca* – 'біла', *Pardo* – 'мулат', 'смаглявий'.

Як і у прикладі з "*Notre Dame de Paris*", опозиції роману "*El amor en los tiempos del cólera*" лише частково імпліцитні. Окремі з них побудовані на антонімії: *Doña Blanca – Digna Pardo*, однак ці імена, скоріше, знаходяться на периферії поетонімосфери. Більшість опозицій роману не лежать на поверхні, бо й компоненти, які їх утворюють, не цілком зрозумілі за своїм значенням, етимологією, зв'язком із іншими текстами.

Імпліцитні або частково імпліцитні поетонімні опозиції набагато поширеніші за експліцитні. Із досліджуваних нами опозицій 96,5% – імпліцитні. Вони становлять набагато цікавіший матеріал для дослідника, адже пропонують задачу, а не її розв'язок. Імпліцитні опозиції не прив'язані до певного літературно-художнього напрямку, а характерні для всього літературного процесу.

Кількісний аналіз розподілу поетонімних опозицій на експліцитні й імпліцитні відображено у таблиці 4.3.

Таблиця 4.3

Кількісна характеристика розподілу
поетонімних опозицій за експліцитністю / імпліцитністю

Тип за експліцитністю / імпліцитністю	Кількість						
	укр. м.	рос. м.	англ. м.	нім. м.	фр. м.	ісп. м.	Разом
Імпліцитні	75	34	106	24	40	49	328
Експліцитні	3	3	2	1	1	2	12
Разом	78	37	108	25	41	51	340

Досліджений матеріал дозволив зробити висновок про домінування імпліцитних поетонімних опозицій. Ця тенденція є універсальною в усіх аналізованих мовах.

4.4. Роль характеру референта в типологізації поетонімних опозицій

У цьому підрозділі йдеться про різні типи поетонімних опозицій, залежно від того, назвою чого є їх члени: людей, географічних об'єктів, тварин тощо. Одразу зазначимо, що у пропонованому підрозділі не аналізуються антропоетонімні опозиції, тому що вони, як найбільш поширені, є предметом аналізу практично усієї монографії. Однак у підрозділі ми враховуємо досвід аналізу антропоетонімних опозицій, хоч і здійснений дещо в іншому світлі.

4.4.1. Зоопоетонімні опозиції. Використання зоопоетонімних опозицій сягає коренями щонайменше VIII-VII ст. до н.е., коли почали зароджуватися байки, у тому числі про тварин [196, с. 53]. У європейській літературі розвиток байки був неоднорідним, проте вписувався в рамки XVIII-XIX ст. Тварини, які протиставлялися в байках, утілювали риси людського характеру. Зоопоетонімна опозиція зазвичай виносилася в назву байки: *"Ворона і Чиж"*, *"Орел і Сорока"*, *"Мурашка і Свиня"* Григорія Сковороди; *"Ворона и Лисица"*, *"Лягушка и Вол"*, *"Щука и Кот"* Івана Крилова; *"The Yard-Dog and the Fox"*, *"The Hedgehog and the Squirrel"* Джона Ґея; *"Le Chat et le Rat"*, *"L'Ane et le Chien"* Жана де ла Фонтена; *"El jabalí y el carnero"*, *"La pava y la hormiga"*, *"El camello y la pulga"* Фелікса Марії де Саманьєго та ін.

Однак байки не обмежувалися лише зоонімними опозиціями. Окремі з них були фітонімними: *"The Thistle and the Wheat"* [Gay с. 86]; деякі зіставляли різного роду істот і людину *"The Lady and the Monkey"* [Gay, с. 90], *"Пустынник и медведь"* [Крылов, с. 13], *"Le Loup et le Chasseur"* [JdlF, с. 101] або ж тварин і рослини: *"Лисица и виноград"* [Крылов, с. 27]. Іноді опозицію становив теонім (назва бога) і апелятив на позначення людини: *"Jupiter et le Passager"* [JdlF, с. 101]. Окремі опозиції утворені трьома компонентами: *"Le Cochon, la Chèvre et le Mouton"* [JdlF, с. 69], *"El cerdo, el carnero y la cabra"* [FMdS, с. 211] тощо.

Своєрідне відродження байки відбулося у XX сторіччі, коли тварин "змусили говорити", щоб прихованим чином викривати глобальні проблеми. Прикладом такої "байки" є повість Дж. Орвела "*Animal Farm*". Система поетонімних опозицій у "*Animal Farm*" є мішаною з погляду типу власної назви за характером позначуваних референтів. Окремі поетоніми повісті є зоопоетонімами, інші – антропоетонімами. У повісті, що є алегорією на відомі історичні події, зокрема створення СРСР, люди та кожна група тварин втілюють у собі певні сили, що мають протилежні інтереси. Зокрема, люди репрезентують капіталістичний світ (*Mister Pilkington* – збірний образ лідера Британії, *Mister Frederick* – збірний образ лідера Німеччини, що, однак, головним чином репрезентує Гітлера, *Mister Whymper* – капіталіст, який веде бізнес із комуністами) та монархію (*Mr. and Mrs. Jones* – останні монархи Російської імперії). Ці поетоніми не містять суттєвої інформації про референтів, а лише слугують засобом контрасту комуністичного й капіталістичного світів.

Комуністів утілюють передусім свині. Учення анімалізму розробляє свиня на ім'я *Old Major* – збірний образ В. Леніна і К. **Маркса**. Лідерами перевороту на фермі були *Napoleon* та *Snowball*. Якщо ім'я *Napoleon* нагадує про політичного лідера Франції XIX сторіччя, то поетонім *Snowball*, що дослівно перекладається як 'снігова куля', підказує, що йдеться про щось чи про когось, який був створений дуже швидко, за принципом снігової кулі. Це може бути алюзією на формування самого Радянського Союзу. Вважається, що *Napoleon* утілює Сталіна, а *Snowball* – Троцького [55, с. 25], що підтверджується постійними конфліктами згаданих персонажів у межах твору. Ще один важливий представник свиней – *Squealer*, який утілює радянські засоби масової інформації. Поетонім *Squealer* дуже добре відображає призначення персонажа, адже кувікання, подібно до мовлення, – це засіб передачі інформації. Так можемо виокремити перші дві опозитивні групи: *комуністи – капіталісти й монархія*.

Інша група включає коней та віслюка – *Boxer*, *Clover*, *Mollie*, *Benjamin*, які репрезентують робітничий клас. По суті, їх можна

протиставити кожній із попередньо згаданих груп. Вони належать не до влади, а до годувальників влади. Зі списку виокремлюється *Mollie*, що мало чим нагадує трудівницю. Можливо, в її образі автор хотів утілити прихильників попереднього режиму або ж представників вищих класів. Ім'я *Mollie* передає м'якість, ніжність носія (від франц. *molle* – 'ніжна, м'яка' [190, с. 712]), водночас ім'я *Molly* (інший варіант графічної передачі) несе й негативні значення – 'новія' [183, т.1, с. 737]; 'зніжений хлопчик чи чоловік', 'гомосексуальний чоловік' [252, с. 436], – що певною мірою може характеризувати персонажа. Поетонім *Clover* не має особливого смислового навантаження, оскільки означає конюшину, продукт споживання коней, тобто ця власна назва може просто служити засобом типізації. Сумніви викликає поетонім *Boxer*, оскільки з кіньми та кличками для коней він ніяк не пов'язаний. Зважаючи на активну участь персонажа в бунті проти власника ферми, ім'я можна пов'язати із Боксерським повстанням у Китаї [189, с. 614], яке, мало того що не принесло користі, ще більше нашкодило політичному й економічному розвитку країни. Це дає підстави провести паралель із бунтом на Фермі тварин.

Інші групи включають собак – *Jessie*, *Pincher*, *Bluebell* та їх нащадків – представників армії. Згадані клички досить типові й особливого змістового навантаження не несуть. Група птахів неоднорідна. Ворон *Moses*, зокрема, репрезентує російську православну церкву і діє на боці свиней. Поетонім *Moses* (*Моїсей*), на нашу думку, обрано для створення асоціативного зв'язку між біблійною постаттю й пов'язаним із релігією характером персонажа. А от три курки міноркської породи (не названі), очевидно, втілюють небажання українських селян підпорядковуватися колективізації.

У "*Animal Farm*" зв'язком опозиції поєднані кілька груп поетонімів. Схема опозицій повісті репрезентована на рис. 4.6. Схема наочно демонструє зв'язок опозиції не лише між групами поетонімів й окремими поетонімами, а і всередині окремих груп. На рисунку також продемонстровано місце поетонімів, які займають позицію, близьку до

нейтральної, або ж "випадають" із системи опозицій через відсутність маркованості за ознаками, що зіставляються.

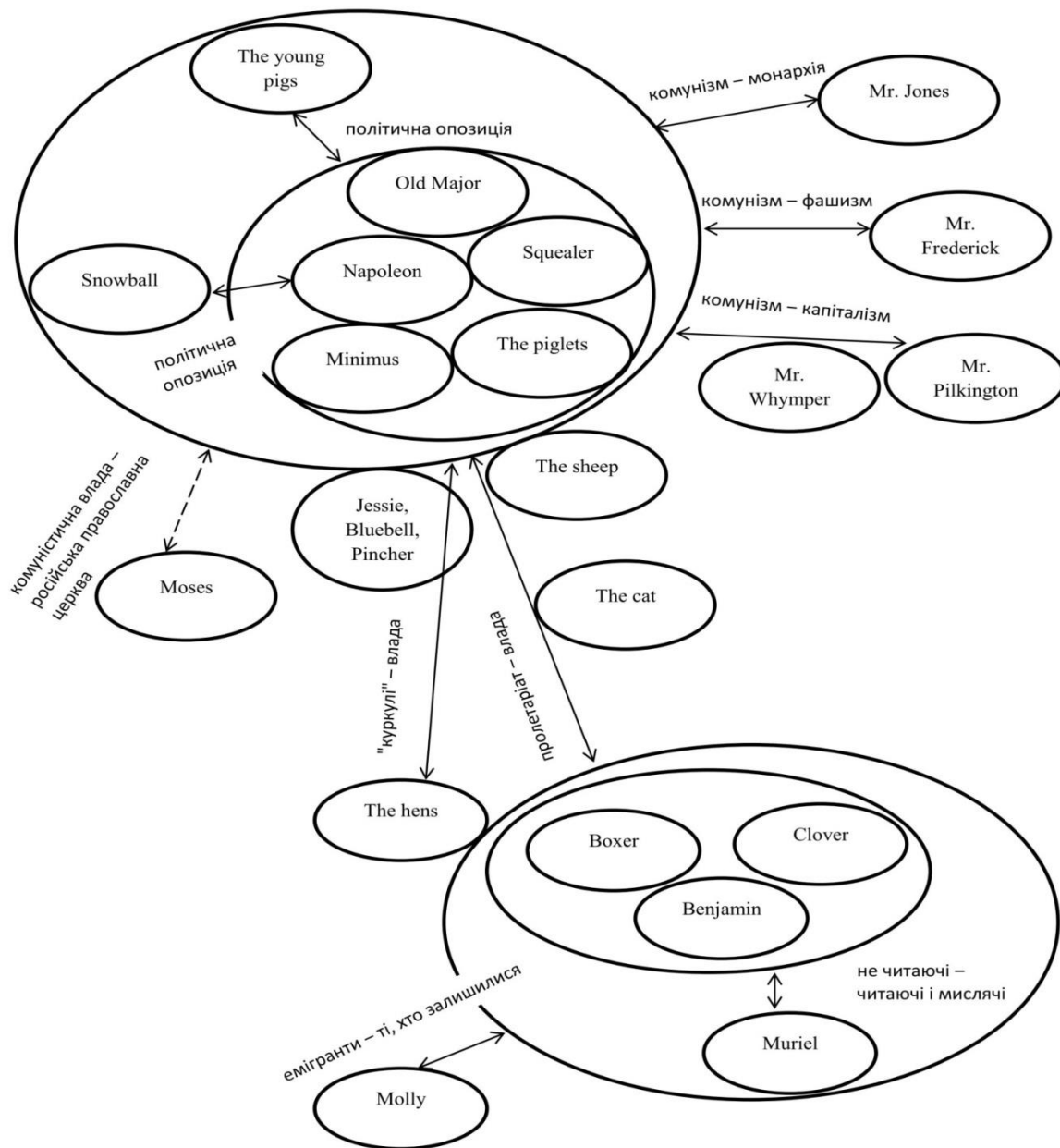


Рис. 4.6. Система опозицій повісті "Animal Farm"

На відміну від байки, де тварина, яка постає алегорією певної риси характеру, називається апелятивом, не має певної клички, у "Animal Farm" свиня – не просто свиня, а виділена з-поміж інших свиней окремим іменем, яке слугує засобом індивідуалізації персонажа. Належність же тварини до певного виду дає їй загальну, спільну з іншими, характеристику.

Зоопоетонімні опозиції зіставляють перш за все людські риси характеру, оскільки входять до алегоричних текстів, у яких засобами інакомовлення викриваються ті чи інші недоліки людини.

4.4.2. Топопоетонімні опозиції. Попри меншу репрезентованість у художніх текстах (близько 4% із досліджуваних нами поетонімних опозицій), опозиції поетонімних топонімів відіграють не меншу роль у системі власних назв художнього твору. По-перше, *топопоетонімна опозиція* чітко окреслює свою і чужу територію, що виявляємо ще в народному епосі. Так, наприклад, у *"Думі про Марусю Богуславку"* турецький простір окреслюється топонімом *Чорне море*:

Що на Чорному морі,

На камені біленькому,

Там стояла темниця кам'яная [Дмитренко, с. 290].

Український простір, окрім безонімного виразу, який став перифразом *"На ясні зорі, // На тихі води"*, позначений іще назвою міста Богуслава: *"Тільки, прошу я вас, одного города Богуслава не минайте"* [Дмитренко, с. 291]. Подібно до наведеного прикладу, топопоетонімні опозиції підкреслюють опозицію *своє – чуже* в народних і авторських, епічних і ліричних творах, сюжет яких певною мірою пов'язаний із переміщенням у просторі, військовими кампаніями, міжнаціональними контактами тощо. Топопоетонімна опозиція зазвичай допоміжна щодо антропоетонімної. Так, у поемі *"Катерина"* Т.Г. Шевченка топопоетоніми, які поділяють територію на свою (*"За Києвом, та за Дніпром"* *"в Броварях"*) і чужу (*"Московщина"*, *"за тихим Дунаєм"*, *"Пішов москаль в Туреччину..."*), є вторинними щодо антропоетонімної опозиції покинутої українки *Катерини* і зрадника москаля *Івана*.

Тексти останнього сторіччя, написані у стилі фентезі, використовують здатність віртуальних топонімів підкреслювати протистояння певних сил, тому укладання авторами карт вигаданих місць, де відбувається дія, має за мету ще й реалізацію цього аспекту. Не будемо вдаватися до детального аналізу системи топопоетонімів

"*The Lord of the Rings*" Дж.Р.Р. Толкіна, тим паче, що це питання уже осмислювалося [61], однак відзначимо, що доволі експліцитна опозиція *Mountains of Shadow, Ash Mountains – Blue Mountains, Misty Mountains, White Mountains*, яка відповідно окреслює умовні територію зла і територію добра, є достатнім натяком на розташування сил у романі навіть без детального аналізу поетонімів, вигаданих автором.

Однак в окремих випадках топопоетонімна опозиція виходить на перший план. В оповіданні "*Vedžvudov pribor za čaj*" М. Павича ця опозиція замаскована персоніфікованими референтами. Автор розповідає історію юнака, який щодня приходить у гості до дівчини нібито навчатися. Дівчина, на противагу хлопцеві, багата, прагматична, схильна до точних наук. Коли вона починає розуміти, що наука не має жодного стосунку до їх зустрічей, то запідозрює, що хлопець може бути закоханим у неї. Проте лише згодом усвідомлює, що єдиною причиною їх спільного навчання був теплий харч, який юнак споживав у неї в гостях. І що, можливо, він не лише не любив її, а й потай ненавидів. У кінці оповідання автор повідомляє імена персонажів: "*Moje ime je Balkan. Njeno – Evropa*" [МР, с. 15], – тобто стосунки молодих людей є алегорією до європейських політичних процесів і цінностей.

У вірші С. Жадана "*Він був листоношею в Амстердамі...*" протиставлення відбувається між Західною Європою та Східною Україною. Західна Європа репрезентована поетонімами *Амстердам* і *Євросоюз*:

Він був листоношею в Амстердамі,

слухав аббу, сидів на трамі,

дивився порно у вихідні.

Друзі його, пияки-радикали,

говорили: "Ми все провтикали,

ми, можна сказати, по вуха в лайні, <...>

Євросоюзом керує сволота [Ефіопія, с. 5].

А Україну репрезентують поетоніми *Схід, Донбас, Донецьк, Стаханов*, що в уяві героїв становлять Землю Обітовану:

Але на Сході ще є країна,

вона сьогодні, можливо, єдина,

де сонце свободи не встигло зайти <...>
Авіалініями **Донбасу**,
де на сніданок – лише бухло,
мріючи про країну шалену,
він вилетів за кордони шенгену,
лишивши все, що в нього було <...>
Ступивши на землю в місті **Донецьку**,
з усіх іноземних знаючи грецьку,
яку тут нібито знали всі <...>
Ти трапив на землю обітовану.
Їдьмо в **Стаханов**, там стільки плану,
що вистачить на весь Амстердам! [Ефіопія, с. 5-7].

У тексті вірша поетоніми *Амстердам* і *Євросоюз* утілюють застій і боротьбу з накроторгівлею, тоді як *Схід*, *Донбас*, *Донецьк*, *Стаханов* в уяві героя мають протилежне значення. Це свого роду контекстуальна перевернута опозиція.

4.4.3. Міфопоетонімі й біблійні опозиції. Наявність у художньому тексті міфопоетонімічних опозицій свідчить про його алюзійність. Водночас міфопоетонімі й біблійні опозиції слугують підсиленню ідеї твору, підкреслюють прецедентність конфлікту й опозиції художнього тексту.

Так, у романсі Хуани Інес де ла Крус, який має описову назву *"Discurrer con ingenuidad ingeniosa sobre la pasión de los celos. Muestra que su desorden es senda única para hallar el amor, y contradice un problema de don Josef Montoro, uno de los más célebres poetas de este siglo"* згадуються імена удаваних закоханих із міфології, а також із Біблії і одного художнього тексту, які вбили одне одного, довели до загибелі чи завдали тих чи інших страждань одне одному:

A Dido fingió el Troyano,
mintió a Ariadna Teseo;
ofendió a Minos Pasife
y engañaba a Marte Venus.

*Semíramis mató a Nino,
Elena deshonoró al Griego,
Jasón agravió a Medea
y dejó a Olimpia Vireno.
Betsabé engañaba a Urías,
Dalila al Caudillo hebreo,
Jael a Sísara horrible,
Judit a Holofernes fiero* [Juana, c. 31].

Опозиції з міфології: *Dido – el Troyano (Eneas); Ariadna – Teseo; Minos – Pasife; Marte – Venus; Semíramis – Nino; Elena – el Griego (Menelao); Jasón – Medea*; з літератури: *Olimpia – Vireno*; з Біблії: *Betsabé – Urías; Dalila – el Caudillo hebreo (Sansón); Jael – Sísara; Judit – Holofernes* слугують аргументом для підтвердження ідеї про те, що любов можна вдати, а ревності – ні:

*Estos y otros que mostraban
tener amor sin tenerlo
todos fingieron amor,
mas ninguno fingió celos* [Juana, c. 31].

Подібного ефекту підсилення думки досягає М. Цветаєва, використовуючи міфологічні опозиції *покинута (знехтувана) жінка – чоловік, який нею знехтував* у вірші про тугу за чоловіком, якого любить лірична героїня:

*Всё плакали, и если кровь болит...
Всё плакали, и если в розах – змеи...
Но был один – у Федры – Ипполит!
Плач Ариадны – об одном Тезее!* [Цветаева, с. 227]

Міфопоетонімі й бібліопоетонімі опозиції частково збігаються з прецедентними, зокрема з тими, що ґрунтуються на міфологічному чи біблійному матеріалі. В окремих випадках міфопоетонімна опозиція пронизує весь текст. Так, поема В. Шекспіра "*Venus and Adonis*" має за основу міфологічний матеріал в авторському переосмисленні. Ґрунтом для виникнення опозиції стає нав'язлива пристрасть Венери, яку

Адоніс намагається відштовхнути різними способами, навіть пояснюючи богині відмінність між коханням і хіттю:

*'Love comforteth like sunshine after rain,
But Lust's effect is tempest after sun;
Love's gentle spring doth always fresh remain,
Lust's winter comes ere summer half be done.
Love surfeits not, Lust like a glutton dies;
Love is all truth, Lust full of forged lies* [Shakespeare, c. 1202].

Пропонований фрагмент побудований на антитезі й протиставляє бачення кохання Адоніса чуттєвості Венери.

Зразком переспіву біблійного мотиву є поезія Ф. Гарсії Лорки *"Thamar y Amnón"*, у якій автор дає нове життя трагедії зґвалтування Тамари Амномом (*І сталося по тому, – мав Авесалом, син Давидів, уродліву сестру, а ім'я її Тамара. І покохав її Амнон, син Давидів*). Опозиція жертва – злочинець послідовно розкривається в поезії і підкреслюється фіналом твору:

*Alrededor de **Thamar**
gritan vírgenes gitanas
y otras recogen las gotas
de su flor martirizada <...>
Violador enfurecido,
Amnón huye con su jaca.
Negros le dirigen flechas
en los muros y atalayas* [Lorca, c. 316-317].

Біблійні мовиви використані А. Паласіо Вальдесом у романі *"Marta y María"*. Утім, біблійна опозиція є лише частково засобом характеристики героїнь і не зберігає усіх рис, за якими зіставлялися біблійні Марта й Марія.

У цілому ж міфопоетонімні й бібліопоетонімні опозиції дуже близькі до антропоетонімних, оскільки, так чи інакше, людина бачила міфоїстот, біблійних персонажів, наділеними людськими рисами зовнішності й психологічними характеристиками. Особливостями цих опозицій є: 1) використання їх для переосмислення міфологічних і

біблійних сюжетів крізь призму сучасності письменника, за умови що весь текст базується на міфологічному чи біблійному матеріалі; 2) застосування цих опозицій для підкреслення, виділення ідеї в ролі ілюстрації всеохопності певного явища.

4.4.4. Гемеронімні й ергонімні поетонімні опозиції. Серед інших поетонімних опозицій виявляємо утворені *гемеронімами* – власними назвами періодичних видань [213, с. 67]. Утім, поетонімна опозиція вірша Г. Корсо "*Greenwich Village Suicide*" базується не лише на протиставленні гемеронімів:

*Arms outstretched
hands flat against the windowsides
She looks down
Thinks of **Bartok, Van Gogh**
and **New Yorker** cartoons
She falls
They take her away with a **Daily News** on her face
And a storekeeper throws hot water on the sidewalk* [GVS, с. 154].

У поезії протиставлено багатий духовний світ самогубці, репрезентований антропоетонімами *Bartok* і *Van Gogh* та назвою літературного журналу *New Yorker*, буденній реальності, яку втілює назва таблоїда *Daily News*. Завдяки цій опозиції реалізується парадоксальність поезії.

Поетонімна опозиція може бути утворена *ергонімами*, тобто власними назвами певних об'єднань людей: організацій, партій, установ, зокрема магазинів, перукарень, ресторанів тощо [213, с. 85]. Так, у вірші С. Жадана "*Кривава баня у Фастові*" опозиція виникає між назвами двох закладів харчування. При цьому характеристики закладів не відповідають очікуванням від їх назв:

*На станції працювали два бари – бар "**Пролісок**"
і бар "**Страшний суд**".
І все було добре
в "**Страшному суді**" – білі скатертини, попільнички
з пивних банок, кредит для постійних клієнтів.*

*Натомість темні і незрозумілі
речі діялись у "Проліску" – холодному і вогкому,
ніби цвинтарний склеп [Марадона, с. 63].*

Назви *Пролісок* і *Страшний суд* передбачають певні очікування: перша назва має позитивні конотації, друга – негативні, однак характеристики цих закладів якраз взаємопротилежні. Тому ергонімна опозиція *Пролісок* – *Страшний суд* є своєрідним парадоксом цієї поезії.

Кількісний розподіл поетонімних опозицій за характером референта відображений у таблиці 4.4.

Таблиця 4.4

Кількісна характеристика розподілу поетонімних опозицій за
референтом

Тип за характером референта	Кількість						
	укр. м.	рос. м.	англ. м.	нім. м.	фр. м.	ісп. м.	Разом
Антропоетонімні	54	18	71	16	25	28	212
Зоопоетонімні	8	6	11	2	6	5	38
Міфонімні, біблійонімні	4	6	9	3	4	14	40
Мішані	8	5	11	4	3	4	35
Топопоетонімні	3	2	5	0	3	0	13
Гемеронімні, ергонімні	1	0	1	0	0	0	2
Разом	78	37	108	25	41	51	340

Аналіз отриманих кількісних даних дав змогу зробити висновок про переважання антропоетонімних опозицій, що пов'язується з антропоцентричним спрямуванням мислення людини. Зоопоетонімні опозиції посідають друге місце через використання алегорії в художніх текстах, утілення у тваринах людських рис. Те ж саме стосується й міфопоетонімних і біблійонімних опозицій. Незначне відхилення від загальних тенденцій уживання міфопоетонімних і біблійонімних опозицій в іспаномовних текстах пояснюємо впливом католицизму на суспільство й літературу. Решта типів опозицій є допоміжними та оказіональними.

Висновки до розділу 4

1. Структурна типологія дозволяє виокремити декілька типів поетонімних опозицій залежно від кількості компонентів та особливостей їх зв'язку між собою. Однокомпонентна поетонімна опозиція репрезентована окремим поетонімом, який залежно від контексту набуває протилежних значень. Подібною до неї є опозиція, яка виникає між кореферентними номінаціями одного референта, причому вживання кожної із кореферентних номінацій також зумовлене контекстом.

Бінарна поетонімна опозиція є вихідною в інших типах поетонімних опозицій, що, однак, не перешкоджає її відокремленому вживанню, зокрема, як компонента антитези.

Градуальна поетонімна опозиція ґрунтується на зіставленні референтів з різним ступенем виявлення певної ознаки, що відображається у поетонімах, які позначають цих референтів. Для градуальних опозицій властиве використання тринарних структур та наявність зв'язку із певним фольклорним ґрунтом, на базі якого і вибудовується опозиція вже художнього тексту.

Кореферентні номінації одного референта також становлять опозицію в зіставленні з одним поетонімом, що називає іншого референта. Наявність кореферентних номінацій збагачує характеристику персонажа й дозволяє зіставляти його з іншим за більшою кількістю ознак. Велика кількість кореферентних номінацій, закріплених за одним референтом, властива постмодерним текстам.

Полікомпонентна поетонімна опозиція є, власне, не стільки опозицією, скільки системою опозицій, фрагментом поетонімосфери художнього тексту. Вона може мати різні форми: зіставленню підлягають дві і більше групи поетонімів, окремі поетоніми із групою поетонімів або ж один поетонім зіставляється з кількома іншими, які не об'єднуються в певну групу. Останній підвид полікомпонентної опозиції властивий, зокрема, текстам, написаним у стилі експресіонізму та екзистенціалізму.

2. За ступенем контекстуальної зумовленості поетонімні опозиції можуть бути більш чи менш залежними від контексту. Відносно меншу залежність від контексту мають прецедентні опозиції, які походять із міфології, релігійних та художніх текстів. Утім, прецедентна опозиція так чи інакше переживає зміни в процесі переходу з певного джерела до художнього тексту: одна чи кілька ознак, на підставі яких утворено опозицію, може бути змінена. Контекстуально зумовленими є всі інші опозиції, проте найбільш помітна ця зумовленість в опозиціях, утворених конотонімами, зокрема міфологічного походження, іменами історичних осіб, відапелятивними поетонімами, вжитими в не зовсім властивих для них значеннях.

3. Поділ поетонімних опозицій на експліцитні й імпліцитні зумовлений тим, наскільки відкрито зміст імен, що утворюють опозицію, виражений у їх формі. Експліцитні поетонімні опозиції базуються на лексичних антонімах, які чітко простежуються у формі поетонімів, що переважно становлять собою промовисті імена або ж є відапелятивними поетонімами. Експліцитні поетонімні опозиції властиві текстам дидактичного характеру.

Члени імпліцитної поетонімної опозиції менш відкрито виявляють свій внутрішній зміст. Утім повністю імпліцитними їх назвати не можна, оскільки тоді – за умови повного приховування значення – досліджувати їх було б неможливо. Імпліцитні опозиції, скоріше, поєднують імпліцитне з експліцитним.

4. Члени поетонімної опозиції можуть позначати різні об'єкти та істот віртуального простору в художньому тексті. Цим зумовлена типологія поетонімних опозицій за характером референта, що позначається її членами. Так, виокремлено антропоетонімні, топопоетонімні, зоопоетонімні, міфопоетонімні опозиції, а також опозиції гемеронімних і ергонімних поетонімів. Якщо антропоетонімні опозиції є найбільш поширеним типом, то меншого поширення набули, зокрема, топопоетонімні опозиції, які співвідносять географічні об'єкти художньої дійсності. Топопоетонімні опозиції переважно

окреслюють свій і чужий простір у художньому тексті. Зоопоетонімні опозиції властиві алегоричним творам, у яких вони репрезентують людей чи певні абстрактні поняття, риси людського характеру. Міфопоетонімні опозиції утворюються власними назвами міфологічних істот, які до переходу в клас поетонімів функціонували як конотоніми. Інші типи поетонімних опозицій є скоріше okazіональними.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Дослідження поетонімної опозиції здійснено з позицій поетонімології та лінгвопоетики; теоретичним підґрунтям для нього стали праці структуралістів, вітчизняних і зарубіжних ономастів, дослідників поетики і стилістики художнього тексту. На основі теоретичних знань про власну назву у художньому тексті та про особливості зв'язку між компонентами поетонімосфери розроблено комплексну методику дослідження поетонімних опозицій, яка враховує такі аспекти як жанрово-стилістичні особливості художнього тексту, поетонімосфера якого аналізується; його належність до літературно-художнього напрямку; фонетико-морфологічні, семантичні особливості поетоніма; синтаксичну будову речень, у яких вживається поетонім; вплив контексту на реалізацію значення поетоніма; інтертекстуальні зв'язки, що реалізуються через власну назву; особливості зв'язку між віртуальними референтами тощо.

Поетонімна опозиція є системотвірним чинником поетонімосфери. Водночас утворення самої поетонімної опозиції здійснюється завдяки дії ряду лінгвостилістичних засобів: фонетико-морфологічних, синтаксичних, семантичних. Семантичні засоби є первинними щодо фонетико-морфологічних і синтаксичних, які сприяють структурному оформленню поетонімної опозиції.

До параметрів типологізації поетонімних опозицій належить структурний та семантичні параметри. Типами поетонімної опозиції, виділеними за структурним параметром, є однокомпонентна, бінарна, градуальна полікомпонентна опозиції та кореферентні номінації у ролі опозиції. Однокомпонентна опозиція наочно демонструє амбівалентність поетоніма, зумовлену контекстом. Водночас подібним до однокомпонентної опозиції є явище опозиції кореферентних номінацій віртуального референта, при цьому кожна з цих номінацій також пов'язується з певним контекстом. Бінарна поетонімна опозиція становить основу більшості інших структурних типів, окрім градуальної, оскільки бінарна опозиція ґрунтується на маркованості /

немаркованості членів опозиції за певною ознакою, а градуальна – на ступені вираження ознаки. Кількість членів градуальної опозиції – від двох і більше. Однак двокомпонентна градуальна поетонімна опозиція тяжіє до перетворення на просту бінарну. Найбільш поширеним типом градуальної опозиції є трикомпонентна. Кореферентні номінації становлять собою парадигму найменувань одного персонажа. Протиставлення персонажів пов'язується із протиставленням їх імен, а в разі їх численності – усієї сукупності цих імен. Полікомпонентна опозиція є швидше фрагментом поетонімосфери художнього тексту, однак становить собою окремий тип поетонімних опозицій, оскільки поєднує зв'язком опозиції не лише окремі поетоніми, а цілі групи власних назв художнього тексту.

Типологія поетонімних опозицій за семантичними параметрами передбачає виділення наступних типів: 1) за ступенем контекстуальної залежності прецедентні і контекстуально зумовлені опозиції; 2) за ступенем експліцитності / імпліцитності – відповідно експліцитні й імпліцитні опозиції. 3) за характером референта, позначуваного членами опозиції – антропоетонімні, зоопоетонімні, топопоетонімні, міфопоетонімні, бібіліонімні опозиції тощо.

Міфопоетична свідомість з домінуванням експліцитних, бінарних та градуальних опозицій заклала основи ранніх етапів художньої свідомості. Так, класицизму і бароко властиві бінарні опозиції. Тексти романтизму, що ґрунтуються на фольклорі, характеризуються використанням градуальної трьохкомпонентної опозиції. Реалізму характерні яскраво виражені полікомпонентні опозиції. У текстах експресіонізму та екзистенціалізму домінує тип опозиції, у якому один поетонім протиставляється кільком іншим. Кореферентні номінації в ролі поетонімної опозиції властиві постмодерним текстам. Однокомпонентні опозиції простежуємо загалом у текстах другої половини ХХ ст., які за часовим проміжком написання можемо визначити як постмодерні. Поетонімна опозиція підкреслює особливості літературно-художніх напрямів, увиразнює конфлікт, дає яскравішу характеристику персонажам.

Типи поетонімних опозицій, виділені за семантичною ознакою, менш тісно пов'язані з літературно-художнім напрямом, однак простежуємо наступне: 1) експліцитні опозиції властиві текстам дидактичного характеру, тоді як імпліцитні не обмежені сферою використання; 2) вживання зоопоетонімних опозицій пов'язується із розквітом байки у XVIII – XIX ст.; водночас, зоопоетонімні опозиції відроджуються у XX ст. у текстах алегоричного характеру; 3) топопоетонімні опозиції переважно покликані маркувати простір як свій або чужий, є допоміжними щодо антропоетонімних; 4) поетонімні опозиції, які не є антропоетонімними, зазвичай виражають зв'язок протиставлення між певними ідеями, алегоричними образами.

Кількісний аналіз розподілу опозицій за типами в українській, російській, англійській, німецькій, французькій, іспанській мовах засвідчує домінування бінарної опозиції за структурним параметром, контекстуально зумовленої, імпліцитної та антропоетонімної за семантичними параметрами. Отримані співвідношення в цілому є однорідними в аналізованих мовах.

Перспективою подальших досліджень убачається поглиблення і розширення запропонованих типологій з акцентом на роль поетонімної опозиції у розкритті ідейної спрямованості художнього твору. Перспективним є дослідження зв'язків аналогії та асоціації в поетонімосфері художнього тексту. Подальші розвідки також можуть передбачати дослідження поетонімних опозицій на матеріалі інших мов у діяхронії та синхронії з залученням даних лінгвокультурології, когнітивістики, психолінгвістики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С. Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания : [сб. ст. / отв. ред. П. А. Гринцер]. — М. : Наследие, 1994. — С. 3—38.
2. Абузарова М. Явище синонімії в українській ономастичній термінології / М. Abuzarowa // Zeszyty Cyrylo-Methodiańskie. — 2016. — № 5. — С. 35—44.
3. Апокриф Иоанна // Апокрифы древних христиан : исследования, тексты, комментарии / [ред. А. Ф. Окулов]. — М. : Мысль, 1989. — С. 166—213.
4. Белей Л. О. Літературно-художні імена-символи / Л. О. Белей // Культура слова. — 1996. — Вип. 46—47. — С. 63—67.
5. Бєлєхова Л. І. Образний простір американської поезії: лінгвокогнітивний аспект : дис. ... доктора філол. наук : 10.02.04 / Лариса Іванівна Бєлєхова. — К., 2002. — 461 с.
6. Бербер Н. М. Щодо питання про терміносистему поетонімології / Н. М. Бербер // Південь України: етноісторичний, мовний, культурний та релігійний виміри : матеріали III Міжнар. наук. конф., присвяч. 70-й річниці героїчної оборони Одеси (м. Одеса, 15–16 квітня 2011 р.). — Одеса : ВМВ, 2011. — С. 180—183.
7. Біблія, або книги Святого Письма Старого и Нового Заповіту. Из мови давньоєврейської й грецької на українську наново перекладена / пер. І. Огієнко. — Toronto : The Canadian Bible Society, 1991. — 1528 с.
8. Боева Е. В. Онімний простір в художньому світовідтворенні Григорія Сковороди / Е. В. Боева // Записки з ономастики : [зб. наук. пр.] / [відп. ред. Ю. О. Карпенко]. — 2008. — Вип. 11. — С. 72—80.
9. Божко І. С. Семантика антропоніма у складі фразеологічної одиниці: співставлення на матеріалі української, російської, французької, англійської та німецької мов / І. Божко // Філологічні

- науки : синхронічний та діяхронічний аспекти : [зб. ст. / відп. ред. Л. М. Горболіс]. — Суми : СумДПУ, 2010. — Вип. 2. — С. 3—12.
10. Божко І. С. Особливості антропоніма у постмодерній літературі (на матеріалі поезії Ю. Андруховича) / І. Божко // Вестник Крымских литературных чтений : [зб. науч. ст. и матер. / отв. ред. С. О. Курьянов]. — Симферополь : Крымский архив, 2011. — Вып. 7. — С. 230—234.
11. Буевская М. В. Поэтонимосфера художественного текста / Марина Владимировна Буевская. — К. : ИД Дмитрия Бураго, 2012. — 288 с.
12. Бурковська Л. Д. Власна назва як засіб комічного / Л. Д. Бурковська // Актуальні проблеми філології та перекладознавства : [зб. наук. пр. / гол. ред. М. Є. Скиба]. — 2009. — Вип. 4. — С. 24—26.
13. Вардеванян С. Бінарна опозиція Каїн – Авель як невротичний пошук гармонійного світу у Володимира Сосюри / С. Вардеванян // Мандрівець : [наук. журн. / гол. ред. Ф. Полянський]. — 2014. — № 4. — С. 44—48.
14. Воробйова О. П. Ідея резонансу в лінгвістичних дослідженнях / О. П. Воробйова // Мова. Людина. Світ. До 70-річчя професора М. П. Кочергана : [зб. наук. ст. / відп. ред. О. О. Тараненко] — К. : Видавничий центр КНЛУ, 2006. — С. 72—86.
15. Воропай О. Звичайі нашого народу: етнографічний нарис : [у 2 т.]. Т.2. / Олекса Воропай. — Мюнхен : Українське видавництво, 1958. — 290 с.
16. Всеобщая история религий мира / [под ред. В. Людвинской]. — М. : Эксмо, 2008. — 736 с.
17. Выготский Л. С. Мышление и речь / Лев Семёнович Выготский. — М. ; Л. : Государственное социально-экономическое издательство, 1934. — 324 с.
18. Гаврилюк І. С. Красуня та чудовисько або опозиція *прекрасне – потворне* в поетонімосфері / І. С. Гаврилюк // Восточноукраинский лингвистический сборник : [зб. науч. тр. / отв. ред. Е. С. Отин]. — К. : ИД Дмитрия Бураго, 2012. — Вып. 14. — С. 42—48.

19. Гаврилюк І. С. Поетонімосфера роману Альбера Камю "Сторонній" / І. С. Гаврилюк // Λογος όνομαστική : [наук. журн. / відп. ред. Є. С. Отін]. — Донецьк, 2012. — № 4. — С. 55—57.
20. Гаврилюк І. С. Роль контексту в реалізації онімної опозиції або Америка vs. Америка в поезії Аллена Ґінзберґа / І. С. Гаврилюк // Актуальні проблеми філології та перекладознавства : [зб. наук. пр. / гол. ред. М. Є. Скиба]. — Хмельницький : ХмЦНП, 2013. — Вип. 6. — С. 34—42.
21. Гаврилюк І. С. Особливості поетонімосфери роману Франца Кафки "Замок" / І. С. Гаврилюк // Восточноукраинский лингвистический сборник : [сб. науч. тр. / отв. ред. Е. С. Отин]. — К. : ИД Дмитрия Бурого, 2014. — Вып. 15. — С. 76—82.
22. Гаврилюк І. С. Кореферентна номінація як поетонімна опозиція (на матеріалі роману "Перверзія" Ю. Андруховича) / І. С. Гаврилюк // Science and Education a New Dimension. Philology / [ed. X. Vamos]. — Budapest, 2015. — Vol. III (8), Issue 39. — С. 25—30.
23. Гаврилюк І. С. Поетонімна опозиція: умови виникнення / І. С. Гаврилюк // Сучасні підходи до викладання і дослідження іноземних мов та зарубіжної літератури : матеріали Всеукр. наук.-практ. Інтернет-конф, 20 березня 2015 р. / СумДПУ імені А. С. Макаренка. — Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2015. — С. 12—15.
24. Гаврилюк І. С. Структурування поетонімосфери художнього твору навколо базових поетонімних опозицій (на матеріалі повісті О. Пройслера "Крабат") / І. С. Гаврилюк // Science and Education a New Dimension. Philology / [ed. X. Vamos]. — Budapest, 2015. — Vol. III (15), Issue 68. — С. 47—50.
25. Гаврилюк І. С. Творення комічного засобами поетонімних зв'язків у віршах С. Жадана / І. С. Гаврилюк // Восточноукраинский лингвистический сборник : [сб. науч. тр. / отв. ред. Г. П. Лукаш]. — Винница, 2015. — Вып. 16. — С. 30—37.
26. Гаврилюк І. С. Типологія поетонімної опозиції / І. С. Гаврилюк // Записки з ономастики : [зб. наук. пр. / відп. ред. О. Ю. Карпенко]. — Одеса : Астропринт, 2015. — Вип. 18. — С. 128—135.

27. Гаврилюк І. С. Власна назва та її трансформації у сленгах, аргі та іншій маргінальній лексиці (зіставлення на матеріалі української, французької й англійської мов) / І. С. Гаврилюк // *Science and Education a New Dimension. Philology* / [ed. X. Vamos]. — Budapest, 2016. — Vol. IV (21), Issue 98. — С. 63—67.
28. Гаврилюк І. С. Семантика і функції онімів у протестних гаслах (на прикладі гасел травневих протестів 1968 року у Франції) / І. С. Гаврилюк // *Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Серія : Філологічна : [зб. наук. пр. / гол. ред. І. Д. Пасічник]. — Острог : Вид-во Нац. ун-ту "Острозька академія", 2016. — Вип. 62. — С. 73—76.*
29. Гаврилюк І. С. Творення комічного в постмодерній поезії засобами поетонімії (на матеріалі збірки С. Прилуцького "Дзевяностыя forever") / І. С. Гаврилюк // *Science and Education a New Dimension. Philology* / [ed. X. Vamos]. — Budapest, 2017 — Vol. V (30), Issue 117. — С. 16—18.
30. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / Илья Романович Гальперин. — [4-е изд., стереотип.]. — М: КомКнига, 2006. — 144 с.
31. Гаспаров М. Л. Средневековые латинские поэтики в системе средневековой грамматики и риторики // *Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье* / М. Л. Гаспаров. — М. : Наука, 1986. — С. 91—169.
32. Гийом Г. Принципы теоретической лингвистики / Гюстав Гийом. — М. : Прогресс, 1992. — 218 с.
33. Гірняк М. Ігри з ідентичністю в романах Юрія Андруховича / М. Гірняк // *Вісник Львівського нац. ун-ту. Серія : Філологічні науки : [зб. наук. пр. / гол. ред. Т. Салига]. — 2008. — Вип. 44, Ч.1. — С. 72—85.*
34. Грабович Г. До історії української літератури: дослідження, есе, полеміка / Григорій Грабович ; Пер. В. Івашко . — Київ : Основи, 1997 . — 604 с.

35. Греймас А. Ж. Семиотика: объяснительный словарь русского языка / А. Ж. Греймас, Ж. Курте // Семиотика / [под ред. Ю. С. Степанова]. — М. : Радуга, 1983. — С. 483—550.
36. Гринцер П. А. Стил ь как критерий ценности / П. А. Гринцер // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания : [сб. ст. / отв. ред. П. А. Гринцер]. — М. : Наследие, 1994. — С. 160—221.
37. Довбня І. П. Еволюція бінарної структури простору у французькій, англійській та українській мовах : автореф. дис. на здобуття наук ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.17 "Порівняльно-історичне і типологічне мовознавство" / І. П. Довбня. — К., 2011. — 19 с.
38. Дука Л. І. Прагматичний потенціал онімів та способи його актуалізації в тексті : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.02 "Російська мова" / Л. І. Дука. — Дніпропетровськ, 2002. — 20 с.
39. Дядечко Л. П. От поэтонима – к крылатому имени / Л. П. Дядечко // Восточноукраинский лингвистический сборник : [сб. науч. тр. / отв. ред. Е. С. Отин]. — 2006. — Вып. 10. — С. 42—53.
40. Калинин В. М. К вопросу о метаязыке поэтики онима (статья первая: специальная терминология) / В. М. Калинин // Вісник Донецького університету. Серія : "Гуманітарні науки". — 1998. — Вип. 1. — С. 131—138.
41. Калинин В. М. Поэтика онима : [монография] / Валерий Михайлович Калинин — Донецк : Юго-Восток, 1999. — 408 с.
42. Калинин В. М. Теория и практика лексикографии поэтонимов (на материале творчества А. С. Пушкина) : [монография] / Валерий Михайлович Калинин. — Донецк : Юго-Восток, 1999. — 247 с.
43. Калінкін В. М. Теоретичні основи поетичної ономастики : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук : спец. 10.02.02 "Російська мова" ; 10.02.15 "Загальне мовознавство" / В. М. Калінкін. — К., 2000. — 35 с.
44. Калинин В. М. К вопросу об оппозициях в поэтонимосфере художественного произведения / В. М. Калинин // Теоретические и прикладные проблемы русской филологии. К 80-летию

- профессора О. Е. Ольшанского : [науч.-метод. сб. / отв. ред. В. А. Глущенко]. — Славянск : СГПИ, 2001. — Ч. 1. — С. 93—97.
45. Калинин В. М. От литературной ономастики к поэтонимологии / В. М. Калинин // *Λογος όνομαστική* : [науч. журнал / отв. ред. Е. С. Отин]. — Донецк, 2006. — № 1. — С. 81—89.
46. Калинин В. М. О проблематике теории поэтонимосферы : [Электронный ресурс] : Web-сайт / В. М. Калинин. — 2014. — Режим доступа : http://azbuka.in.ua/wp-content/uploads/2014/09/Kalinkin_V_M.pdf.
47. Карпенко О. Ю. Про літературну ономастику та її функціональне навантаження / О. Ю. Карпенко // *Записки з ономастики* : [зб. наук. пр. / відп. ред. Ю. О. Карпенко]. — 2000. — Вип. 4. — С. 68—74.
48. Карпенко Ю. Онімізація і трансонімізація як словотвірний акт / Ю. Карпенко // *Шоста республіканська ономастична конференція : тези доповідей і повідомлень (1)*. — Одеса : ОДУ, 1990. — С. 35—37.
49. Карпенко Ю. О. Антична міфологія як поетична зброя / Ю. О. Карпенко // *Записки з ономастики* : [зб. наук. пр. / відп. ред. Ю. О. Карпенко]. — 2002. — Вип. 6. — С. 93—108.
50. Карпенко Ю. О. Ще раз про гумористичний принцип включення онімів у художній текст / Ю. О. Карпенко // *Записки з ономастики* : [зб. наук. пр. / відп. ред. Ю. О. Карпенко]. — 2005. — Вип. 8. — С. 67—78.
51. Коваль А. П. Крилаті вислови в українській літературній мові: афоризми, літературні цитати, образні вислови / А. П. Коваль, В. В. Коптілов. — [2-е вид., перероб. і доп.]. — К. : Вища школа, 1975. — 335 с.
52. Коваль А. П. Спочатку було Слово: крилаті вислови біблійного походження в українській мові / Алла Петрівна Коваль. — К. : Либідь, 2001. — 312 с.
53. Колесник Н. Термінологічні суперечки в царині літературної ономастики і фольклорна ономастика / Н. Колесник // *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія : Філологія. Соціальні комунікації* : [зб. наук. пр. / гол. ред. Г. В. Шумицька]. — 2011. — Вип. 24. — С. 122—127.

54. Коран / пер. и коммент. Д. Н. Богуславский. — [7-е изд.]. — Стамбул : Çağrı Yayınları, 2013. — 867 с.
55. Кравченко Э. А. Имя как элемент текста и поэтонимосферы : Поэтика связей и отношений : [монография] / Элла Александровна Кравченко. — Винница : ДонНУ, Глобус-Прес, 2015. — 388 с.
56. Кравченко Е. О. Поетика зв'язків і відношень імені – тексту – поетонімосфери : дис. ... доктора філол. наук : 10.02.15 / Елла Олександрівна Кравченко. — Вінниця, 2017. — 560 с.
57. Крупеньова Н. І. Щодо функціонування антропонімів у художньому творі (на матеріалі повісті Марка Вовчка "Три долі") / Н. І. Крупеньова // Записки з ономастики : [зб. наук. пр. / відп. ред. Ю. О. Карпенко]. — 2005. — Вип. 9. — С. 89—93.
58. Куделин А. Б. Автор и традиционалистский канон / А. Б. Куделин // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания : [сб. ст. / отв. ред. П. А. Гринцер]. — М. : Наследие, 1994. — С. 222—266.
59. Кухаренко В. А. Интерпретация текста: [учеб. пособие] / Валерия Андреевна Кухаренко. — [2-е изд., перераб.]. — М. : Просвещение, 1988. — 192 с.
60. Кучерява Л. В. Імена-характеризатори та їх особлива роль у художньому тексті / Л. В. Кучерява // Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Серія : Філологічна : [зб. наук. пр. / гол. ред. І. Д. Пасічник]. — 2013. — Вип. 39. — С. 168—170.
61. Кушнір Л. О. Лінгвопоетика в романі Дж. Р. Р. Толкіна "Володар Перснів": штучні мови, ономастикон і реалії / Л. О. Кушнір // Наукові записки Міжнародного гуманітарного університету : [зб. наук. пр. / відп. ред. А. А. Березовський]. — 2014. — Вип. 21., Ч. II. — С. 241—245.
62. Леви-Строс К. Структурная антропология / Клод Леви-Строс. — М. : ЭКСМО-Пресс, 2001. — 512 с.
63. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Юрий Михайлович Лотман. — М. : Языки русской культуры, 1996. — 464 с.

64. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Об искусстве / Юрий Михайлович Лотман. — С.-Петербург : Искусство-СПб, 1998. — 704 с.
65. Лотман Ю. М. Семиосфера / Юрий Михайлович Лотман. — СПб. : Искусство — СПб, 2000. — 704 с.
66. Лоя Я. В. История лингвистических учений : материалы к курсу лекций / Ян Вилюмович Лоя. — М. : Высшая школа, 1968. — 308 с.
67. Лукаш Г. П. Парадигматична структура літературних топонімів в художньому тексті / Г. П. Лукаш // Лінгвістичні студії [зб. наук. пр. / наук. ред. А. П. Загнітко]. — 1996. — Вип. 2. — С. 253—259.
68. Лукаш Г. П. Ономастикон прозових творів Володимира Винниченка : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 "Українська мова" / Г. П. Лукаш. — Дніпропетровськ, 1997. — 20 с.
69. Лукаш Г. П. Структурно-семантична організація ономастичного простору / Г. П. Лукаш // Питання сучасної ономастики : статті та тези за матеріалами VII Всеукраїнської ономаст. конф. (1-3 жовтня 1997 р.). — Дніпропетровськ, 1997. — С.138—151.
70. Лукаш Г. П. Травестія І. Котляревського та карнавальність Ю. Андруховича / Г. П. Лукаш // Записки з ономастики : [зб. наук. пр. / відп. ред. Ю. О. Карпенко]. — 1999. — Вип. 2. — С. 31—40.
71. Лукаш Г. П. Тенденції постмодернізму в поетичному ономастиконі заключного відрізка ХХ ст. / Г. П. Лукаш // Вісник Донец. ун-ту. Серія : Гуманітарні науки : [наук. журн.]. — 2000. — Вип. 2. — С. 89—95.
72. Лукаш Г. П. Функціональні особливості прагматонімів у поетичному тексті / Г. П. Лукаш // Науковий вісник Чернівецького університету : [зб. наук. пр.]. — 2001. — Вип. 117—118. — С. 136—142.
73. Лукаш Г. П. Основні тенденції формування ономастикону поезії 90-х років / Г. П. Лукаш // Наукові записки. Серія : Мовознавство : [зб. наук. пр.]. — Тернопіль : ТДПУ, 2003. — Вип. 1. — С. 151—154.

74. Лукаш Г. П. Актуальні питання української конотоніміки : [монографія] / Галина Павлівна Лукаш. — Донецьк : Промінь, 2011. — 448 с.
75. Лукаш Г. П. Ознаки системної організації конотативних власних назв / Г. П. Лукаш. — Мовознавство : [наук.-теор. журнал / гол. ред. В. Г. Складенко]. — 2011. — № 2. — С.69—77.
76. Лукаш Г. П. Семіотика конотонімів / Г. П. Лукаш // Лінгвістика: [зб. наук. пр. / за ред. К. Д. Глуховцевої]. — 2013. — № 2. — С. 186—193.
77. Макарець Ю. Перифразові номінації в мовному просторі поетичних творів Богдана-Ігоря Антонича / Ю. С. Макарець // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету. Серія : Мовознавство. [зб. наук. пр. / за ред. Т. П. Вільчинської]. — 2014. — Вип. II (24). — С. 169—173.
78. Маріна О. С. Парадоксальність у сучасному англomовному поетичному дискурсі: когнітивно-семіотичний вимір : дис. ... доктора філол. наук : 10.02.04 / Олена Сергіївна Маріна. — К., 2016. — 434 с.
79. Мелетинский Е. М. Статус слова и понятие жанра в фольклоре / Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, С. Е. Новик // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания : [сб. ст. / отв. ред. П. А. Гринцер]. — М. : Наследие, 1994. — С. 39—104.
80. Мержвинський В. В. Драматургія Лесі Українки: поетика власних назв : автореф. дис. на здобуття ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 "Українська мова" / В. В. Мержвинський. — К., 2005. — 20 с.
81. Микитин-Дружинець М. Л. Психофоносемантика жіночого іменника / М. Л. Микитин-Дружинець // Записки з ономастики : [зб. наук. пр. / відп. ред. Ю. О. Карпенко]. — 2008. — Вип. 11. — С. 3—8.
82. Михайлов В. Н. Экспрессивные свойства и функции собственных имен в художественном тексте / В. Н. Михайлов // Филологические науки. — 1966. — № 2. — С. 56—66.
83. Мініна О. В. Проблема класифікації функцій поетонімів у художньому тексті та їх розрядів за денотатом / О. В. Мініна // Науковий вісник Волинського національного університету

- імені Лесі Українки : [зб. наук. пр. / голов. ред. М. В. Моклиця]. — 2011. — № 6. — Ч.1. — С. 81—84.
84. Можарова Т. М. Фоносемантика онімних найменувань у поезії шістдесятників / Т. М. Можарова // Лінгвістичні дослідження : збірник наукових праць Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди / [за заг. ред. Л. А. Лисиченко]. — Харків : ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2009. — Вип. 27. — С. 39—47.
85. Мороховский А. Н. Стилистика английского языка : [учеб. пособие] / А. Н. Мороховский, О. П. Воробьева, Н. И. Лихошерст, З. В. Тимошенко. — К. : Вища школа, 1984. — 241 с.
86. Мудрова Н. В. Поэтика онимной игры : [монография] / Наталья Владимировна Мудрова. — К. : ИД Дмитрия Бураго, 2012. — 144 с.
87. Назаров Н. Артюр Рембо: "Я винайшов колір голосних!" : звуко-символічні та філософські аспекти сонета "Голосівки" / Н. Назаров // Зарубіжна література. — 2008. — № 4. — С. 10—15.
88. Немировська О. Ф. Безонімні номінації в художньому просторі / О. Ф. Немировська // Записки з ономастики : [зб. наук. пр. / відп. ред. О. Ю. Карпенко]. — 2013. — Вип. 13. — С. 92—103.
89. Новиков Л. А. Семантика русского языка : [учеб. пособие] / Лев Алексеевич Новиков. — М. : Высшая школа, 1982. — 272 с.
90. Олійник Т. Символ і символічне значення власних імен / Т. Олійник // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія : Мовознавство : [зб. наук. пр. / за ред. Д. Г. Бучка]. — Тернопіль : ТДПУ, 2001. — № 2. — С. 21—24.
91. Отін Є. С. Конотативна ономастична лексика / Є. С. Отін // Мовознавство : [наук.-теор. журнал]. — 1978. — № 6. — С. 47—53.
92. Отин Е. С. Коннотативные онимы и их производные в историко-этимологическом словаре русского языка / Е. С. Отин // Вопросы языкознания : [сб. науч. труд. / глав. ред. Т. М. Николаева]. — М. : Наука, 2003. — № 2. — С. 55—72

93. Отин Е. С. Коннотативные депозитонимы : условия их появления, смысловая структура и разновидности / Е. С. Отин // Антология поэтонимологической мысли : [сб. науч. труд. / отв. ред. Е. С. Отин]. — Донецк : Юго-Восток, 2008. — Т. 1. — С. 310—317.
94. Плотникова Г. М. Експансія викладу як монтажна техніка української постмодерної прози / Г. М. Плотникова // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. Серія : Філологія : [зб. наук. пр. / гол. ред. П. Е. Герчанівська]. — К. : Міленіум, 2016. — Вип. II (7). — С. 109—116.
95. Попова З. Д. Лексическая система языка: Внутренняя организация, категориальный аппарат и приемы описания : [учеб. пособие] / З. Д. Попова, И. А. Стернин. — [3-е изд.]. — М. : Либроком, 2011. — 176 с.
96. Поршнев Б. Ф. О начале человеческой истории. Проблемы палеопсихологии / Борис Федорович Поршнев ; Под ред. Б. А. Диденко. — М. : ФЭРИ-В, 2006. — 640 с.
97. Решетняк О. О. Бібліоніми як один із засобів створення архетипної символіки апокаліптичної біблійної образності / О. О. Решетняк // Science and Education a New Dimension. Philology / [ed. X. Vamos]. — Budapest, 2013. — Vol. 4. — С. 84—87.
98. Рощенко О. Г. Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / О. Г. Рощенко. — К., 2006. — 37 с.
99. Саєвич І. Антропоцентризм у мові і мовознавстві / І. Саєвич // Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія : філологія (мовознавство) : [зб. наук. пр. / гол. ред. Н. Л. Іваницька]. — Вінниця : Планер, 2015. — Вип. 21. — С. 199—205.
100. Слухай Н. В. Числова символіка у мові й обряді східних слов'ян / Н. В. Слухай // Актуальні проблеми української лінгвістики : теорія і практика : [зб. наук. пр. / відп. ред. Л. І. Шевченко]. — К. : Київський університет, 2001. — Вип. 4. — С. 57—68.

101. Сокол І. Про що розповідають прізвища / І. Сокол // Дивослово : [наук.-метод. журнал]. — 2003. — № 3. — С. 32—34.
102. Співак С. М. Власна назва в композиційно-смісловій структурі віршованих текстів американської поезії: комунікативно-когінтивний підхід : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 "Германські мови" / С. М. Співак. — К., 2004. — 20 с.
103. Странден Д. Герметизм. Его происхождение и основные учения. Сокровенная философия египтян / Дмитрий Странден — СПб. : Тип. Акционерного О-ва Тип. Дела, 1914. — 85 с.
104. Тихонова С. В. Социально-онтологический статус мифа / С. В. Тихонова // Философия и общество : [науч. журнал]. — 2008. — № 3. — С. 44—57.
105. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического: избранное / Владимир Николаевич Топоров. — М. : Прогресс — Культура, 1995. — 624 с.
106. Уваров М. Бинарный архетип. Эволюция идеи антиномизма в истории европейской философии и культуры / М. Уваров. — СПб. : Балт. гос. техн. ун-т, 1996. — 214 с.
107. Усова Н. В. Оппозитивность как фактор организации поэтонимосферы / Н. В. Усова // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки : [зб. наук. пр. / за ред. В. С. Курило]. — 2010. — Вип. 14., Ч. 2 — С. 74—79.
108. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / Ольга Михайловна Фрейденберг. — [2-е изд.]. — М. : Восточная литература РАН, 1998. — 800 с.
109. Хлистун І. В. Власна назва в українській поезії II пол. XX ст. (семантико-функціональний аспект) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 "Українська мова" / І. В. Хлистун. — К., 2006. — 20 с.
110. Чижевський Д. Українське літературне бароко: вибрані праці з давньої літератури / Дмитро Чижевський. — К. : Основи, 2003. — 576 с.

111. Чуб Т. В. Вплив поетонімогенезу на образні можливості пропріальної лексики : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.15 "Загальне мовознавство" / Т. В. Чуб. — Донецьк, 2005. — 20 с.
112. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Умберто Эко. — СПб. : Symposium, 2006. — 544 с.
113. Яковенко М. В. Трансонимизация как ономастическая универсалия / М. В. Яковенко // Λογος όνομαστική : [науч. журнал / отв. ред. Е. С. Отин]. — Донецк, 2009. — № 1 (3). — С. 6—8.
114. Яковлева О. В. Вплив процесів поетонімогенезу на формування функціонально-семантичних та образних властивостей поетонімів у художньому тексті / О. В. Яковлева // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки : [зб. наук. пр. / відп. ред. Л. М. Марчук]. — Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2013. — Вип. 34. — С. 330—334.
115. Ярмоленко Н. Бінарні опозиції в міфології та українському фольклорі / Н. Ярмоленко // Літературознавство. Фольклористика. Культурологія : [зб. наук. пр. / відп. ред. В. Т. Поліщук]. — Черкаси : Видавець Чабаненко Ю., 2015. — Вип. 21-22. — С. 365—376.
116. A Companion to the Works of Franz Kafka / [ed. J. Rolleston]. — Rochester : Camden House, 2002. — 390 p.
117. Algeo J. Magic Names : Onomastics in the Fantasies of Ursula Le Guin / J. Algeo // Names. Journal of the American Name Society / [Ed. K. B. Harder]. — 1982. — Vol. 30, No. 2. — P. 53—66.
118. Atkinson W. Samuel Beckett and Censorship in the Saorstat [Electronic Resource] / W. Atkinson // The South Carolina Review. — 2014. — Access Mode : http://www.clemson.edu/cedp/press/scr/articles/scr_33-2_atkinson.pdf.
119. Augier D. L'Or et l'émeraude : sur la signification alchimique de quelques personnages de Notre-Dame de Paris / D. Augier // Romanic Review. — 1998. — Vol. 2, Issue 89. — P. 199—206.

120. Azizmohammadi F. A Psychologic Analysis on Franz Kafka's The Castle / F. Azizmohammadi // Journal of Basic and Applied Scientific Research / [Ed. W. Ebomoyi]. — 2012. — Vol. 2. — P. 2243—2248.
121. Bertills Y. Beyond Identification. Proper Names in Children's Literature / Yvonne Bertills : [monograph]. — Åbo : Åbo Akademi University Press, 2003. — 280 p.
122. Bridgewater P. Kafka's Novels. An Interpretation / Patrick Bridgewater. — Amsterdam ; New York : Rodopi B. V., 2003. — 368 p.
123. Burgess A. The Clockwork Condition / A. Burgess // New Yorker. — 2012. — 04-11 (June). — P. 69—76.
124. Černý A. Mythiske bytosće lužiskich Serbow // Časopis Maćicy Serbskeje / [red. E. Muka]. — Budyšin, 1897. — Letnik L. — S. 3—119.
125. Cohn R. A Beckett Canon / Ruby Cohn. — Ann Arbor : University of Michigan Press, 2001. — 417 p.
126. Daiya K. Violent Belongings: Partition, Gender, and National Culture in Postcolonial India / Kavita Daiya. — Philadelphia : Temple University Press, 2011. — 260 p.
127. Department of Energy [Electronic Resource]. — 2017. — Access Mode : <https://www.energy.gov>.
128. Einstein-Szilard Letter [Electronic Resource]. — 2017. — Access Mode : <http://www.atomicheritage.org/key-documents/einstein-szilard-letter>.
129. Erhardt C. Warum nennt man den Karlsplatz eigentlich Stachus? [Die elektronische Ressource] / Corinne Erhardt. — 2015. — Das Regime des Zugriffes : <https://www.tz.de/muenchen/stadt/altstadt-lehel-ort43327/stachus-warum-nennt-man-karlsplatz-in-muenchen-eigentlich-so-7346423.html>.
130. Evenson B. Heterotopia and Negativity in Beckett's Molloy(s) / B. Evenson // Symposium. — 1992. — Vol. XLV, Pt. 4. — P. 273—287.
131. Fickert K. J. Kafka's "Assistants" from The Castle / K. J. Fickert // International Fiction Review / [Ed. S. Elkhadem]. — 1976. — Vol. 3. — P. 3—6.

132. Fokkema A. Postmodern Characters: A Study of Characterization in British and American Postmodern fiction / Aleid Fokkema. — Amsteram ; Atlanta : Rodopi, 1991. — 205 p.
133. Fraser G. Cosmic Anger. Abdus Salam – the First Muslim Nobel Scientist / Gordon Fraser. — Oxford : Oxford University Press, 2008. — 305 p.
134. Gelder G. J. Classical Arabic Literature: a Library of Arabic Literature Anthology / [Selected and transl. by Geert Jan van Gelder]. — New York ; London : New York University Press, 2012. — 496 p.
135. Gillespie M. P. "What's in a Name?" Representing The Picture of Dorian Gray / M. P. Gillespie // Irishness and (Post)modernism / [Ed. by J. S. Rickard]. — Lewisburg : Bucknell University Press, 1994. — 229 p.
136. Hammer J. Lilith, Lady Flying in Darkness [Electronic Resource] / Jill Hammer. — 2017. — Access Mode : <https://ssrn.com/abstract=1276447>.
137. Hart S. M. César Vallejo: A Literary Biography / Stephen M. Hart. — Woodbridge : Tamesis Books, 2013. — 288 c.
138. Heidsieck A. On Judaism, Christianity, Anti-Semitism in Kafka's the Castle, His Letters and Diaries [Electronic Resource] / Arnold Heidsieck. — 2016. — Access Mode : <https://ssrn.com/abstract=1276447>.
139. Helle S. Tiamat (goddess), Ancient Mesopotamian Gods and Goddesses [Electronic Resource] / Sophus Helle // Oracc and the UK Higher Education Academy. — 2016. — Access Mode : <http://oracc.museum.upenn.edu/amgg/listofdeities/tiamat/>.
140. Holt J. C. The Buddhist Viṣṇu: Religious Transformation, Politics, and Culture / John Clifford Holt. — Delhi : Motilal Banarsidass Publishers, 2008. — 441 p.
141. Hoyerswerda. Bevölkerung nach Stadtteilen am 31.12.2016 [Die elektronische Ressource]. — 2017. — Das Regime des Zugriffes : http://www.hoyerswerda.de/documente/Statistik/2_3_nach_Stadtteilen_31122016.pdf

142. Hoyerswerda. Schwarzkollm [Die elektronische Ressource]. — 2017. — Das Regime des Zugriffes : <http://www.hoyerswerda.de/index.php?language=de&m=1&n=6&o=44>.
143. Işık S. A Semiotic Analysis of the *Old Chief Mshalanga* Based on Greimas's Narrative Semiotics / S. Işık // *Idil. Journal of Art and Language* / [Ed. F. Başbuğ]. — 2017. — Vol. 6, Issue 33. — P. 1461—1484.
144. Jakobson R. Fundamentals of Language / R. Jakobson, M. Halle. — The Hague : Mouton, 1956. — 87 p.
145. Kortenaar N. Self, Nation, Text in Salman Rushdie's "Midnight's Children" / Neil Kortenaar. — Montreal : McGill – Queen's University Press, 2004. — 317 p.
146. Krabat. Analysen und Interpretationen / [Redaktion von Kristin Luban]. — Kottbus : Brandenburgische Technische Universität, 2008. — 276 S.
147. Langendonck W. Theory and Typology of Proper Names / Willy Van Langendonck. — Berlin : Mouton de Gruyter, 2007. — 383 p.
148. Lawlor L. Jacques Derrida [Electronic Resource] / L. Lawlor // *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* : spring edition. — 2015. — Access Mode : <http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/derrida/>.
149. Martel J. R. The Messiah Who Comes and Who Goes: The "Connection Without Connection" in Kafka's *The Castle* [Electronic Resource] / J. R. Martel. — 2012. — Mode of access : http://sts.academia.edu/JamesMartel/Papers/179742/The_Messiah_who_Comes_and_who_goes_The_connection_without_connection_in_Kafkas_The_Castle.
150. McKirahan R. D. Philosophy Before Socrates: An Introduction With Texts and Commentary / Richard D. McKirahan. — [2nd ed.] — Cambridge : Hackett Publishing, 2011. — 512 p.
151. Mitchell B. The Great Oxymoron Contest / B. Mitchell // *Word Ways: The Journal of Recreational Linguistics* / [Ed. A. Ross Eckler]. — 1983. — Vol. 16, Issue 4. — P. 202—205.

152. Montes Giraldo J. J. Influjo de antropónimos en nombres comunes: "Ariza" y "ariza" en Colombia / J. J. Montes Giraldo // Thesaurus. — 1980. — Tomo XXXV, Núm. 1. — P. 157—160.
153. Moorjani A. A Cryptanalysis of Beckett's Molloy / A. Moorjani // The World of Samuel Beckett / [Ed. J. H. Smith]. — Baltimore : Johns Hopkins UP, 1991. — P. 53—72.
154. Muhaiyaddeen B. Asmā'ul-Husnā : The 99 Beautiful Names of Allah / Bawa Muhaiyaddeen. — Philadelphia : The Fellowship Press, 1979. — 213 p.
155. Mukherjee S. Royal Mughal Ladies and Their Contributions / Soma Mukherjee. — New Delhi : Gyan Books, 2001 – 286 p.
156. Nord C. Proper Names in Translations for Children : Alice in Wonderland as a Case in Point / C. Nord // Meta : Translator's Journal / [Ed. A. Clas]. — 2003. — Vol. 48, Issues 1—2. — P. 182—196.
157. O'Donohoe B. L'Etranger and the Messianic Myth or Meursault Unmasked / B. O'Donohoe // Albert Camus's The Stranger : Critical Essays / [Ed. P. Francev]. — Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2014. — P. 97—111.
158. Ohsawa G. The Unique Principle: the Philosophy of Macrobiotics / George Ohsawa. — Chico : George Ohsawa Microbiotic Foundation, 1973. — 128 p.
159. Pavel T. Naturalizing Molloy / T. Pavel // Understanding Narrative / [ed. J. Phelan and P. Rabinowitz]. — Columbus : Ohio State University Press, 1994. — P. 178—198.
160. Petix E. Linguistics, Mechanics, and Metaphysics: Anthony Burgess's A Clockwork Orange / E. Petix // Critical Essays on Anthony Burgess / [Ed. G. Aggeler]. — Boston : G. K. Hall, 1986. — P. 121—131.
161. Rabinovitz R. 'Molloy' and the Archetypal Traveller [Electronic Resource] / R. Rabinovitz. — 2013. — Mode of access : <http://www.english.fsu.edu/jobs/num05/>.
162. Roy K. Hinduism and the Ethics of Warfare in South Asia: From Antiquity to the Present / Kaushik Roy. — Cambridge : Cambridge University Press, 2012. — 287 p.

163. Saaeed A. The Qu'ran : An Introduction / Abdullah Saaeed. — London ; New York : Routledge, 2008. — 288 p.
164. Saposnik I. S. The Anatomy of Dr. Jekyll and Mr. Hyde / I. S. Saposnik // Studies in English Literature, 1500-1900: Nineteenth Century / [Ed. C. Camden]. — 1971. — Vol. 11, No. 4. — P. 715-731.
165. Scherr A. Meursault's Dinner with Raymond: a Christian Theme in Albert Camus' *L'Etranger* / A. Scherr // Christianity and Literature. — 2009. — Vol. 58 (2). — P. 187—210.
166. Schwarz H. Tree of Souls: The Mythology of Judaism / Howard Schwarz. — Oxford : Oxford University Press, 2006. — 618 p.
167. Shafieyan M. Binary Oppositions and Binary Pairs : From Derrida to the Islamic Philosophy / M. Shafieyan // 2nd International Conference on Humanities, Historical and Social Sciences IPEDR. — 2011. — Vol. 17. — P. 195—199.
168. Shen Y. On the Structure and Understanding of Poetic Oxymoron / Y. Shen // Poetics Today. — 1987. — Vol. 8 (1). — P. 105—122.
169. Shira H. "A Thousand Names They Called Him": Naming and Proper Names in the Work of S. Y. Agnon : Ph.D. dissertation [Electronic Resource] / H. Shira ; Columbia University. — 2012. — Access mode : http://academiccommons.columbia.edu/download/fedora_content/download/ac:147696/CONTENT/Hadad_columbia_0054D_10831.pdf.
170. Singh Y. P. Islam in India and Pakistan: A Religious History [Electronic Resource] / Y. P. Singh. — 2016. — Access Mode : <https://books.google.com.ua/books?id=pbqfCwAAQBAJ>.
171. Sorben (Wenden): eine Brandenburgere Minderheit und ihre Thematisierung im Unterricht. Teil III: Krabat — Aspekte einer sorbische Sage / [Redaktion von M. Neumann]. — Potsdam : Zentrum für Lehrerbildung an der Universität Postdam, 2008. — 231 S.
172. Spitznagl D. Wien – Margareten / Dagmar Spitznagl. — Erfurt : Sutton Verlag GmbH, 2011. — 95 S.
173. Switalski M. Landmüller und Industrialisierung. Sozialgeschichte fränkische Mühlen im 19. Jahrhundert / Martina Switalski. — Münster : Waxmann Verlag, 2005. — 279 S.

174. The debate between Winter and Summer : translation [Electronic Resource] / J. A. Black, G. Cunningham, E. Fluckiger-Hawker, E. Robson, G. Zólyomi, The Electronic Text Corpus of Sumerian Literature. — Oxford, 1998. — 2015. — Access Mode : <http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/section5/tr533.htm>.
175. The Essential Criticism of John Steinbeck's *Of Mice and Men* / [Ed. by M. J. Meyer]. — Lanham : Scarecrow Press, 2009. — 364 p.
176. Tschöcke H. Sagenfigur Pumphutt, sorbisch Pumpot [Die elektronische Ressource] / Hans Tschöcke. — 2015. — Das Regime des Zugriffes : <http://www.pumphutt.de/suggestpump.htm>.
177. Travers M. European Literature from Romanticism to Postmodernism: A Reader in Aesthetic Practice / [Ed. M. Travers]. — London ; New York : Continuum, 2001. — 368 p.
178. Trubetzkoy N. S. Grundzüge der Phonologie / Nikolai Sergejewitsch Trubetzkoy. — Prague : 1939. — 271 S.
179. Vorobyova O. P. 'Haunted by ambiguities' revisited: in search of a metamethod for literary text disambiguation / O. P. Vorobyova // *Lege artis. Language yesterday, today, tomorrow. The Journal of University of SS Cyril and Methodius in Trnava*. — 2017. — Vol. II (1). — P. 428—496.
180. Wamitila K. W. What's in a Name: Towards Literary Onomastics in Kiswahili Literature / K. W. Wamitila // *Afrikanistische Arbeitspapiere*. — Köln : Institut für Afrikanistik der Universität Köln, 1999. — Vol. 60. — S. 35—44.
181. Wenzel W. Studien zu sorbischen Personennamen / Walter Wenzel. — Bautzen ; Budyšin : Domowina-Verlag, 1991
Band 1. — 1991. — 258 S.
Band 2. — 1992. — 236 S.
182. Witzel M. The Origins of the World's Mythologies / E. J. Michael Witzel. — Oxford : Oxford University Press, 2012. — 665 p.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

183. Англо-український словник : у 2-х т. / [Уклад. М. І. Балла]. — К. : Освіта, 1996.
Т. 1. — 1996. — 732 с.
Т. 2. — 1996. — 712 с.
184. Большой испанско-русский словарь. Более 150 000 слов, словосочетаний и выражений / [под ред. Б. П. Нарумова]. — [3-е изд.]. — М. : Рус. яз., 1999. — 832 с.
185. Большой немецко-русский словарь / [К. Лейн, Д. Г. Мальцева, А. Н. Зуев и др.]. — [7-е изд., стереотип.]. — М. : Рус. яз., 2000. — 1040 с.
186. Большой энциклопедический словарь. Языкознание / [под ред. В. Н. Ярцевой]. — М. : Большая российская энциклопедия, 1998. — 685 с.
187. Бусел В. Великий тлумачний словник сучасної української мови / [уклад. В. Бусел]. — К.; Ірпінь : Перун, 2005. — 1728 с.
188. Великий тлумачний словник української мови / [кер. вид. проекту П. М. Мовчан, В. В. Німчук, В. Й. Клічак]. — К. : Дніпро, 2009. — 1332 с.
189. Военная энциклопедия. В 18 т. Т. 4. / [под ред. К. И. Величко]. — СПб. : Т-во И. Д. Сытина, 1911. — 406 с.
190. Гак В. Г. Новый французско-русский словарь / В. Г. Гак, К. А. Ганшина. — [4-е изд.]. — М. : Русский язык, 1998. — 1195 с.
191. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: Т. 4 / Владимир Иванович Даль. — [2-е изд.]. — СПб. ; М. : Издание книгопродавца-типографа М. О. Вольфа, 1882. — 710 с.
192. Енциклопедичний словник символів культури України / [за заг. ред. В. П. Коцура]. — [5-е вид.]. — Корсунь-Шевченківський : ФОП Гавришенко В. М., 2015. — 912 с.
193. Етимологічний словник української мови : [у 7 т.]. Т. 3. : Кора – М / [голов. ред. О. С. Мельничук]. — К. : Наук. думка, 1989. — 552 с.

194. Зорько Г. Ф. Большой итальянско-русский словарь / Г. Ф. Зорько, Б. Н. Майзель, Н. А. Скворцова. — [6-е изд., стереотип.]. — М. : Русский язык, 2002. — 1018 с.
195. Короткий словник львівської гвари [Електронний ресурс] / [упоряд. Л. Козак]. — 2015. — Режим доступу : <http://www.ji.lviv.ua/n36-1texts/gwara.htm>.
196. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [за ред. А. Волкова]. — Чернівці : Золоті литаври, 2001. — 636 с.
197. Літературознавчий словник-довідник / [за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка]. — К. : Академія, 2007. — 752 с.
198. Лукаш Г. П. Словник конотативних власних назв / Галина Павлівна Лукаш. — Вінниця : Нілан-ЛТД, 2015. — 392 с.
199. Мифы народов мира : энциклопедия : [в 2-х т.] / [глав. ред. С. А. Токарев]. — М. : Советская энциклопедия, 1980.
Т. 1. — 1980. — 654 с.
Т. 2. — 1980. — 712 с.
200. Мюллер В. Великий німецько-український словник. Близько 170000 слів та словосполучень / [уклад. В. Мюллер]. — К. : Чумацький шлях, 2005. — 792 с.
201. Онацький Є. Італійсько-український словник // Євген Онацький. — Рим : Український католицький університет ім. св. Климента папи, 1977. — 633 с.
202. Отин Е. С. Словарь коннотативных собственных имен / Евгений Степанович Отин. — [3-е изд., перераб. и доп.]. — Донецк : Юго-Восток, 2010. — 518 с.
203. Польсько-український, українсько-польський словник [Електронний ресурс] / А. В. Малецька, З. Є. Ландовські ; [Під заг. ред. В. Бусел]. — Електр. текст. дані. — К. : Перун, 2007. — Систем. вимоги : 512 Mb RAM ; Windows Vista, Server, XP. — Назва з контейнера.
204. Руднев В. П. Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты / Вадим Петрович Руднев. — М. : Аграф, 1999. — 384 с.

205. Рыбакин А. И. Словарь английских личных имен : 3000 имен / Анатолий Иванович Рыбакин. — М. : Советская энциклопедия, 1973. — 408 с.
206. Рыбакин А. И. Словарь английских фамилий : ок. 22700 фамилий / Анатолий Иванович Рыбакин. — М. : Русский язык, 1986. — 576 с.
207. Селіванова О. О. Лінгвістична енциклопедія / Олена Олександрівна Селіванова. — Полтава : Довкілля-К, 2011. — 844 с.
208. Скорина Л. П. Латинсько-український, українсько-латинський словник / Л. П. Скорина, О. А. Скорина. — К. : Обереги, 2004. — 448 с.
209. Скрипник Л. Г. Власні імена людей : словн.-довід. / [за ред. В. М. Русанівського]. — [2-е вид.]. — К. : Наукова думка, 1996. — 335 с.
210. Словарь української мови / [упор. з дод. влас. матеріалу Б. Грінченко] : в 4-х т. Т.4. — К. : Вид-во АН УРСР, 1958. — 564 с.
211. Словник античної міфології / [уклад. І. Я. Козовик, О. Д. Пономарів]. — [2-е вид.]. — К. : Наук. думка, 1989. — 240 с.
212. Словник сучасного українського сленгу / [упор. Т. М. Кондратюк]. — Харків : Фоліо, 2006. — 350 с.
213. Словник української ономастичної термінології / [уклад. Д. Г. Бучко, Н. В. Ткачова]. — Харків : Ранок-НТ, 2012. — 256 с.
214. Ставицька Л. Український жаргон : словн. / Леся Ставицька. — К. : Критика, 2005. — 496 с.
215. Ставицька Л. Українська мова без табу: словник нецензурної лексики та її відповідників: обценізми, евфемізми, сексуалізми / Леся Ставицька. — К. : Критика, 2008. — 456 с.
216. Українська радянська енциклопедія : [в 12-ти т.] / [гол. ред. М. П. Бажан ; Редкол.: О. К. Антонов та ін.]. — [2-ге вид.]. — К. : Голов. ред. УРЕ, 1977
- Т. 2 : Боронування — Гергелі. — 1978. — 542 с.
- Т. 3 : Гердан — Електрографія. — 1979. — 551 с.
- Т. 8 : Олефіни — Поплін. — 1982. — 527 с.
- Т. 9 : Поплужне — Салуїн. — 1983. — 558 с.

217. Українсько-польський, польсько-український словник / [Уклад. : М. Юрковський, В. Назарук]. — К. : Школа, 2003. — 934 с.
218. Чесько-український словник : [у 2 т.] Т.1: А—О / Я. Ф. Андерш, Т. Б. Бобошко, Г. І. Неруш та ін. — Київ : Наукова думка, 1988—1989. — 482 с.
219. Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона : [в 86 т.]. Т. 41. / [под ред. К. К. Арсеньева]. — С-Пб. : Типография Брокгауза и Эфрона, 1904. — 586 с.
220. A Dictionary of Muslim names / [Ed. by S. A. Rahman]. — Toronto : Laurier Books Ltd, 2003. — 158 p.
221. Aeon // Encyclopaedia Britannica [Electronic Resource]. — 2016. — Access Mode : <https://www.britannica.com/topic/aeon>.
222. Albaigés Olivart J. M. Diccionario de nombres de personas / José Maria Albaigés Olivart. — Barcelona : Univesitat de Barcelona Publicacions, 1993. — 327 p.
223. Aulestia G. Basque-English Dictionary / Gorka Aulestia. — Reno ; Las Vegas : University of Nevada Press, 1989. — 666 p.
224. Bunson M. R. Encyclopedia of Ancient Egypt. Revised Edition / Margaret R. Bunson. — New York : Facts on File, 2002. — 481 p.
225. Caradec F. Dictionnaire du français argotique et populaire / F. Caradec, J.B. Pouy. — Paris : Larousse, 2009. — 366 p.
226. Cirlot J.-E. Diccionario de símbolos / Juan-Eduardo Cirlot. — Barcelona : Editorial Labor, 1992. — 476 p.
227. Collins English Dictionary [Electronic Resource]. 2017. — Access Mode : <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/>.
228. Cotterell A. Oxford Dictionary of World Mythology / Arthur Cotterell. — Oxford — Melbourne : Oxford University Press, 1986 — 314 p.
229. Der Duden in 12 Bänden. Der 10. Band : das Fremdwörterbuch / M. Wermke, K. Kunkel-Razum, W. Scholze-Stubenrecht. — [10. Auflage]. — Mannheim ; Zürich : Dudenverlag, 2010. — 1110 S.

230. Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux. — [5^e édition]. — Paris : La compagnie des libraires associés, 1752. — 2176 p.
231. Durkin Ph. The Oxford Guide to Etymology / Philip Durkin. — Oxford : Oxford University Press, 2011. — 360 p.
232. Encyclopaedia Britannica. Vol. 10 : Game Birds — Gun Metal. — Chicago ; London ; Toronto : Encyclopaedia Britannica, Inc. ; William Benton, 1960. — 987 p.
233. Encyclopaedia Iranica. Vol. III : Ātaš – Bayhaqi. — London : Eisenbrauns 1989. — 896 p.
234. Enzyklopädie des Märchens: Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Band 6 : Gott und Teufel auf Wanderschaft – Hyltén-Cavallius / [begr. K. Ranke ; Hrsg. R. W. Brednich, H. Bausinger]. — Berlin ; New York : de Gruyter, 1990. — 1435 S.
235. Ferber M. A Dictionary of Literary Symbols / Michael Ferber. — Cambridge : Cambridge University Press, 1999. — 271 p.
236. Frenken A. Wallenrode, Johannes von // Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon. — Band 13. — Herzberg, 1998. — S. 215—218.
237. Gauche I. The A to Z of Names [Electronic Resource] / Isebell Gauche. — 2012. — Access Mode : <https://books.google.com.ua/books?id=h4npAwAAQBAJ>.
238. Gnosticism / M. Williams // Encyclopaedia Britannica [Electronic Resource]. — 2017. — Access Mode : <https://www.britannica.com/topic/gnosticism>.
239. Hanks P. Dictionary of American Family Names / Patrick Hanks. — Oxford : Oxford University Press, 2003. — 2128 p.
240. Hecquet-Boucrand P. Dictionnaire étymologique des noms propres d'hommes, contenant la qualité: l'origine et la signification des noms propres se rattachant à l'histoire, à la mythologie des noms de baptême, etc / Paul Hecquet-Boucrand. — Paris : Victor Sarlit, 1868. — 258 p.

241. Jewish Encyclopaedia. In 12 Vol. / [ed. I. Singer, I. K. Funk, W. Popper and others]. — New York ; London : Funk and Wagnalls Company, 1901.
Vol. 1 : Aach — Apocalyptic Literature. — 1901. — 713 p.
Vol. 9 : Morawczyk — Philippson. — 1901. — 713 p.
242. Kaganoff B. C. A Dictionary of Jewish Names and Their History / Benzion C. Kaganoff. — Lanham : Rowman & Littlefield, 1996. — 250 p.
243. Klein E. A Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language / Ernest Klein. — Amsterdam ; London ; New York : Elsevier Publishing Company, 1966. — 1776 p.
244. Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française / [sous la direction de Josette Rey-Debove et Alan Rey]. — Paris : Dictionnaires le Robert, 1993. — 2844 p.
245. Leick G. A Dictionary of Ancient Near Eastern Mythology / Gwendolyn Leick. — London, New York : Routledge, 2002. — 240 p.
246. . Mayer R. Français d'Afrique du Nord: Dictionnaire biographique [Ressource électronique] / René Mayer. — 2015. — Mode d'accès : <http://en.calameo.com/books/000059729310077f2ef20>.
247. Mucke E. (Muka A.) Wörterbuch der niederwendischen Sprache und ihrer Dialekte / Ernst Mucke. — [2. Ausgabe]. — Bautzen ; Budyšin : Domowina-Verlag, 2008.
Band 1. — 2008. — 1064 S.
Band 2. — 2008. — 1202 S.
248. Pumpern // Duden [Die elektronische Ressource]. — 2017. — Das Regime des Zugriffes : <http://www.duden.de/rechtschreibung/pumpern>.
249. Seibicke W. Historisches Deutsches Vornamenbuch / Wilfried Seibicke. — Berlin ; New York : De Gruyter, 1996.
Band 2. — 1998. — 724 S.
Band 4. — 2003. — 540 S.
250. Słownik literatury polskiej XIX wieku / [J. Bachórz, A. Kowalczykowa]. — Wrocław : Ossolineum, 2002. — 1112 s.

251. The American Heritage Dictionary of Idioms / [Christine Ammer]. — Boston ; New York : Houghton Mifflin Company, 1997. — 729 p.
252. The Concise New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English / [Ed. T. Dalzell, T. Victor]. — London ; New York : Routledge, 2007. — 744 p.
253. The International Standard Bible Encyclopedia / [Ed. G. W. Bromiley]. — Grand Rapids : Wm. B. Eerdmans Publishing, 1979. — Vol. 2 — 1194 p.
254. The Encyclopedia of World Religions / [Ed. by Robert S. Elwood]. — New York : Facts on File, 1998. — 394 p.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

1. ЮА-П — Андрухович Ю. Перверзія. Ч. 1 / Ю. Андрухович // Сучасність. — 1996. — № 1. — С. 9—85.
2. Андрухович Ю. Перверзія. Ч. 2 / Ю. Андрухович // Сучасність. — 1996. — № 2. — С. 9—80.
3. Р — Андрухович Ю. Рекреації. Романи / Юрій Андрухович. — К. : Час, 1997. — 287 с.
4. ЕПР — Андрухович Ю. Екзотичні птахи і рослини з додатком "Індія" / Юрій Андрухович. — [2-е вид.]. — Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. — 112 с.
5. П — Андрухович Ю. Перверзія / Юрій Андрухович. — Львів : Класика, 2002. — 289 с.
6. ДНМ — Андрухович Ю. Дезорієнтація на місцевості / Юрій Андрухович. — Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2006. — 128 с.
7. М-Е — Величковський І. Марія — Еґва [Електронний ресурс] / Іван Величковський. — 2017. — Режим доступу : <http://litopys.org.ua/velych/vel06.htm>.
8. Гоголь — Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений и писем : [в 17 т.]. Т. 1. Вечера на хуторе близ Диканьки; Т. 2 Миргород / Николай Васильевич Гоголь [Сост., подгот. текстов и коммент. И. А. Виноградова, В. А. Воропаева]. — М. : Издательство Московской Патриархии, 2009. — 664 с.
9. Г-О — Гончаров И. А. Обрыв / Иван Александрович Гончаров. — Кишинев : Лумина, 1970. — 672 с.
10. ПГА — Гулак-Артемівський П. Поетичні твори / П. Гулак-Артемівський, Є. Гребінка. — К. : Наукова думка, 1984. — 610 с.
11. Егри й Тугри // Казки народів СРСР / [упор. Л. Ф. Дунаєвська]. — К. : Рад. шк., 1987. — С. 82—87.
12. Ефіопія — Жадан С. Ефіопія / Сергій Жадан. — Харків : Фоліо, 2009. — 121 с.
13. ВйН — Жадан С. Вогнепальні й ножові / Сергій Жадан. — Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2012. — 160 с.

14. Марадона — Жадан С. Марадона: нова книга віршів / Сергій Жадан. — Харків : Фоліо, 2008. — 169 с.
15. Гімн — Жадан С. Гімн демократичної молоді / Сергій Жадан. — Харків : Фоліо, 2006. — 223 с.
16. Капітал — Жадан С. Капітал / Сергій Жадан. — Харків : Фоліо, 2009. — 797 с.
17. АК — Жежера В. Авторська колонка: збірка / В. Жежера, С. Пиркало, А. Бондар, М. Рябчук. — К. : Нора-друк, 2007. — 208 с.
18. Костенко — Костенко Л. Вибране / Ліна Костенко. — К. : Дніпро, 1989. — 559 с.
19. Енеїда — Котляревський І. Енеїда / Іван Котляревський. — К. : Наук. думка, 1982. — 320 с.
20. ТЗП — Коцюбинський М. М. Тіні забутих предків // Твори в 7-ми т. / Михайло Михайлович Коцюбинський. — К. : Наукова думка, 1973. — Т. 3. — С. 178—227.
21. Крылов — Крылов И. А. Басни / Иван Андреевич Крылов. — М. : Государственное издательство художественной литературы, 1947. — 111 с.
22. ЧР — Куліш П. Чорна рада // Твори в 2-х т. / Пантелеймон Куліш. — К. : Дніпро, 1989. — Т. 2. — С. 6—153.
23. ККС — Куприн А. И. К славе // Собрание сочинений в 9-ти т. / Александр Иванович Куприн. — Т. 1. — М. : Худ. литература, 1970. — С. 197—226.
24. Лепкий — Лепкий Б. Поезії / Богдан Лепкий. — К. : Радянський письменник, 1990. — 383 с.
25. Матіос — Матіос М. Жіночий аркан в саду нетерпіння / Марія Матіос. — [2-е вид.]. — Львів : Піраміда, 2011. — 308 с.
26. Мисима Ю. Комната, запертая на ключ [Электронный ресурс] / Юкио Мисима. — 2016. — Режим доступа : <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9C/misima-yukio/zvuk-vodi/1>.
27. Нб-Л – Набоков В. В. Лолита / Владимир Владимирович Набоков ; [пер. с англ. В. В. Набоков]. — Санкт-Петербург : Азбука, 2012. — 480 с.

28. Некрасов — Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений в пятнадцати томах. Т.5 : Кому на Руси жить хорошо / Николай Алексеевич Некрасов ; [ред. Т. А. Беседина, А. И. Груздев]. — Ленинград : Наука, 1982. — 690 с.
29. Нечуй-Левицький І. Баба Параска та баба Палажка // Твори в 2-х т. / Іван Нечуй-Левицький. — К. : Наукова думка, 1985. — Т. 1. — С.414—436.
30. КС — Нечуй-Левицький І. Кайдашева сім'я / Іван Нечуй-Левицький. — Харків : Фоліо, 2010. — 605 с.
31. Носов Н. Приключения Незнайки и его друзей / Николай Носов. — М. : Советская Россия, 1977. — 178 с.
32. Островский А. Н. Лес // Тургенев И. С. Записки охотника ; Отцы и дети ; Роман. Лесков Н. С. Леди Макбет Мценского уезда ; Очарованный странник ; Левша ; Тупейный художник. Островский А. Н. Пьесы / [Предисл. и коммент. В. И. Коровина]. — М. : Дет. лит., 1981. — 735 с.
33. ПіК — Правда і Кривда // Українські народні казки / [упор. та передм. Л. Ф. Дунаєвської]. — [2-ге вид.]. — К. : Веселка, 1988. — С. 259—264.
34. ПВ — Поезія вагантів. Латинською та українською мовами / [укл. М. Борецький ; пер. з лат. М. Борецького та А. Содомори]. — Львів : Світ, 2007. — 270 с.
35. Прылуцкі — Прылуцкі С. Дзевяностыя forever : вершы / Сяргей Прылуцкі. — Мн. : Медисонт, 2008. — 148 с.
36. Сковорода Г. Повна академічна збірка творів / [За ред. проф. Л. Ушкалова]. — Харків ; Едмонтон ; Торонто : Майдан ; Видавництво Канадського Інституту Українських Студій, 2011. — 1400 с.
37. Дмитренко — Українські народні думи : [у 5 т.]. Т. 1 : Думи раннього козацького періоду / [упоряд.: М. К. Дмитренко, відп. ред. Г. А. Скрипник]. — К. : ІМФЕ НАН України, 2009. — 856 с.
38. УНК — Українські народні казки / [за ред. К. Литвинчук]. — К. : Молодь, 1954. — 315 с.

39. Цветаева — Цветаева М. Сочинения : [в 2-х т.]. Т. 1. Стихотворения; Поэмы; Драматические произведения / [Вступ. статья Вс. Рождественского ; Подг. текста и коммент. А. Саакянц]. — М.: Худож. лит., 1984. — 567 с.
40. Чехов — Чехов А. Человек в футляре : повести и рассказы / Антон Чехов. — М. : Художественная литература, 1980. — 126 с.
41. Шевченко Т. Г. Катерина // Зібрання творів : [у 6 т.] / Тарас Григорович Шевченко. — К. : Наукова думка, 2003. — Т. 1 : Поезія 1837 —1847. — С. 92-109.
42. AeC — Baudelaire Ch. Abel et Caïn [Ressource électronique] / Charles Baudelaire. — 2015. — Mode d'accès : <http://fleursdumal.org/poem/190>
43. Molloy — Beckett S. Molloy / Samuel Beckett. — Paris : Les éditions de minuit, 1994. — 277 p.
44. Moll-Eng — Beckett S. Three Novels : Molloy, Malone Dies, The Unnamable / Samuel Beckett. — New York : Grove Press, 2009. — 416 p.
45. Grimm — Brüder Grimm. Ferenand getrü un Ferenand ungetrü / Brüder Grimm // Kinder- und Haus-Märchen. — Berlin : Realschulbuchhandlung, 1815 — Band 2. — S. 204—211.
46. CO — Burgess A. A Clockwork Orange [Electronic Resource] / Anthony Burgess. — 2015. — Access Mode : <https://books.google.com.ua/books?id=qUI8pbpCNJUC>.
47. TaM — Burns R. To a Mouse [on turning her up in her nest with the plough] [Electronic Resource] / Robert Burns. — 2015. — Access Mode : <http://www.bartleby.com/337/811.html>.
48. Cain – Byron G. G. Lord Byron's Cain, a Mystery : with notes, wherein the religion of the Bible is considered, in reference to acknowledged philosophy and reason / George Gordon Byron ; [notes by H. Grant]. — London : Wm. Crofts, 1830. — 458 p.
49. Camus — Camus A. L'Etranger / Albert Camus. — Paris : Gallimard, 1996. — 189 p.

50. Alice – Carroll L. The Annotated Alice: Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass / Lewis Carroll ; [with an introduction and notes by M. Gardner]. — New York : W. W. Norton & Company, 2000. — 329 p.
51. GVS — Corso G. Greenwich Village Suicide / G. Corso // The Outlaw Bible of American Poetry / [ed. A. Kaufman, S. A. Griffin]. — New York : Thunder's Mouth Press, 1999. — P. 154.
52. Keding — English Folktales / [ed. D. Keding, A. Douglas]. — Westport : Libraries Unlimited, 2005. — 231 p.
53. Flaubert — Flaubert G. L'Education sentimentale [Ressource électronique] / Gustave Flaubert. — 2016. — Mode d'accès : https://www.ebooksgratuits.com/ebooksfrance/flaubert_education_sentimentale.pdf.
54. JdlF — Fontaine J. Fables choisies mises en vers : [en 3 t.]. T. 3 / Jean de La Fontaine. — Paris : Desaint et Saillant, 1756 — 146 p.
55. Lorca — García Lorca F. Poesía / Federico García Lorca. — La Habana : Editorial arte y literatura, 1977. — 520 p.
56. El amor — García Márquez G. El amor en los tiempos del cólera [Recurso electrónico] / Gabriel Garcia Márquez. — 2015. — Modo de acceso : <http://www.instituto127.com.ar/Bibliodigital/GarciaMarquezElAmorenlosTiemposdlColera.pdf>.
57. García Márquez G. El rastro de tu sangre en la nieve [Recurso electrónico] / Gabriel Garcia Márquez. — 2017. — Modo de acceso : <http://ciudadseva.com/texto/el-rastro-de-tu-sangre-en-la-nieve/>
58. Gay — Gay J. Fifty-one Original Fables with Morals and Ethical Index / John Gay. — London : Hamilton, Adams and co., 1833. — 276 p.
59. America — Ginsberg A. America [Electronic Resource] / Allen Ginsberg. — 2013. — Access Mode : http://www.english.illinois.edu/maps/poets/g_l/ginsberg/onlinepoems.htm.
60. PO — Ginsberg A. Plutonian Ode [Electronic Resource] / Allen Ginsberg. — 2013. — Access Mode : <http://www.poemhunter.com/poem/plutonian-ode/>.

61. Bibamus — Goethe J. W. Ergo bibamus [Die elektronische Ressource] / Johann Wolfgang von Goethe. — 2015. — Das Regime des Zugriffes : <http://www.poetarium.info/goethe/ergo.htm>.
62. PRM – Goethe J. W. Prometheus // Goethes Werke, Hamburger Ausgabe / Johann Wolfgang von Goethe ; [Bearbeitung von Benno von Wiese und andere]. — München : C.H. Beck'sche Verlagshandlung, 1982. — Band 4 : Dramen II. — S. 176—187.
63. GaD – Graves R. Goliath and David / R. Graves // World War One Poets: Brooke, Owen, Sassoon, Rosenberg, and others / [Ed. Candace Ward]. — Mineola ; New York : Dover Publications, Inc., 1997 — P. 40—41.
64. Heine — Heine H. Der arme Peter [Die elektronische Ressource] / Heinrich Heine. — 2015. — Das Regime des Zugriffes : <http://www.heinrich-heine.net/peterd.htm>.
65. Herrick — Herrick R. Selected Poems / Robert Herrick ; [Ed. by D. Jesson-Dibley]. — New York : Routledge, 2003. — 90 p.
66. Zaches — Hoffmann E. T. A. Märchen und Erzählungen / Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. — Berlin ; Weimar : Aufbau-Verlag, 1982. — 667 S.
67. Hrabal — Hrabal B. Obsluhoval jsem anglického krále [Elektronický zdroj] / Bohumil Hrabal. — 2015. — Režim přístupu : <https://ceskaknihovna.files.wordpress.com/2013/02/bohumil-hrabal-obsluhoval-jsem-anglickc3a9ho-krc3a1le.pdf>.
68. NDdP — Hugo V. Notre Dame de Paris [Ressource électronique] / Victor Hugo. — 2013. — Mode d'accès : <http://www.gutenberg.org/files/19657/19657-h/19657-h.htm>.
69. Juana — Juana Inés de la Cruz. Obra selecta / Sor Juana Inés de la Cruz. — Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1994. — 471 p.
70. Schloss — Kafka F. Das Schloß [Die elektronische Ressource] / Franz Kafka. — 2015. — Das Regime des Zugriffes : <https://archive.org/details/KafkasSchloss>.
71. Lawrence D. H. Lady Chatterley's Lover / David Herbert Lawrence ; [introduc. M. Schorer]. — New York : Grove Press, 1959. — 385 p.
72. Marchabrun — Marcabrun. Amics Marchabrun, car digam [Ressource électronique] / Marcabrun, Catola Ugo. — 2015. — Mode d'accès : <http://www.trobar.org/troubadours/marcabru/mcbr6.php>.

73. Mickiewicz — Mickiewicz A. Konrad Wallenrod / Adam Mickiewicz. — Fundacja Nowoczesna Polska. — 45 s.
74. O'Hara — O'Hara F. Answer to Voznesensky and Yevtushenko / F. O'Hara // The Collected Poems of Frank O'Hara / Frank O'Hara ; [Ed. D. Allen]. — Berkeley : University of California Press, 1995. — P. 468.
75. Orwell G. Animal Farm [Electronic Resource] / George Orwell. — 2015. — Access Mode : <http://gutenberg.net.au/ebooks01/0100011h.html>.
76. Palacio Valdés A. Marta y María [Recurso electrónico] / Armando Palacio Valdés. — 2017. — Modo de acceso : <http://www.feedbooks.com/book/6180.pdf>
77. Pavić M. Mediteranske price / Milorad Pavić. — Beograd : Vulkan, 2014. — 160 s.
78. Krabat — Preußler O. Krabat [Die elektronische Ressource] / Otfried Preußler. — 2015. — Das Regime des Zugriffes : http://aldebaran.ru/author/preu_ler_otfried/kniga_krabat/.
79. Pröhle — Pröhle H. Kinder- und Volksmärchen / [gesammelt von H. Pröhle]. — Leipzig : Avenarius und Mendelsohn, 1853. — 254 S.
80. MC — Rushdie S. Midnight's Children / Salman Rushdie. — London : Random House, 2010. — 672 p.
81. FMdS — Samaniego F. M. Fabulas / Félix María de Samaniego. — Madrid : Librería de la sra. viuda de Calleja e hijos, 1841 — 304 p.
82. Sartre J.-P. La Nausée / Jean-Paul Sartre. — Paris : Gallimard, 1974. — 254 p.
83. Sepúlveda — Sepúlveda L. Un viejo que leía novelas de amor / Luis Sepúlveda. — Barcelona : Tusquets Editores, 1997. — 63 p.
84. Shakespeare — Shakespeare W. The Complete Works of William Shakespeare: All the Plays in Chronological Order with All the Sonnets and Poems / William Shakespeare. — Ware : Wordsworth Editions Ltd, 1994. — 1276 p.
85. Steinbeck — Steinbeck J. Of Mice and Men / John Steinbeck. — London : Penguin books, 2000. — 112 p.

86. Stevenson — Stevenson R. L. Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde / Robert Louis Stevenson ; [Ed. by M. A. Danahay]. — Peterborough : Broadview Press, 2015. — 232 p.
87. DAE – Twain M. The Diaries of Adam and Eve [Electronic Resource] / Mark Twain. — 2015. — Access Mode : <http://www.kelleytown.com/shared%20files/adam%20and%20eve.pdf>.
88. Tolkien J. R. R. The Lord of the Rings. Parts 1–3 / J. R. R. Tolkien. — New York : Ballantine Books, 2006. — Part 1 : 462 p. ; Part 2 : 402 p. ; Part 3 : 494 p.
89. Vallejo — Vallejo C. Poemas humanos / César Vallejo. — Lima : Perú Nuevo, 1959. — 135 p.
90. Llosa — Vargas Llosa M. Travesuras de la niña mala [Recurso electrónico] / Mario Vargas Llosa. — 2015. — Modo de acceso : <http://www.mercaba.org/SANLUIS/ALiteratura/Literatura%20Peruana/Vargas%20Llosa,%20Mario/Travesuras%20de%20la%20ni%C3%B1a%20mala.pdf>.
91. Ward R. Cinderella's Stepmother / Rebecca Ward. — Robinsdale : Fawcett Crest, 1991. — 220 p.
92. Wheeler K. E. The Price of Scorn. Cinderella's Evil Stepmother / Kae Elle Wheeler. — CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015. — 182 p.

Наукове видання

ГАВРИЛЮК ІРИНА СЕРГІЇВНА

**СТРУКТУРА І СЕМАНТИКА ПОЕТОНІМНИХ ОПОЗИЦІЙ
У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ**

Монографія

Суми: Видавництво СумДПУ, 2018 р.
Свідоцтво № 231 від 02.11. 2000 р.

Відповідальний за випуск ***В. І. Шейко***
Комп'ютерний набір ***І. С. Гаврилюк***
Комп'ютерна верстка ***О. Л. Суріна***

Здано в набір 7.11.2018 р. Підписано до друку 26.11.2018 р.
Формат 60х84/16 Гарн. Cambria. Папір друк. Друк. ризогр.
Умовн. друк. арк. 12,20 . Обл.-вид. арк. 13,10.
Тираж 300 прим. Вид. № 62.

Видавництво СумДПУ імені А. С. Макаренка
40002, м. Суми, вул. Роменська, 87

Виготовлено на обладнанні СумДПУ імені А. С. Макаренка

