

*Латинцев І. С.,**здобувач ступеня вищої освіти Доктор філософії
Донецького національного університету імені Василя Стуса*

ПОЕТОНІМИ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО ТЕКСТУ: ОЦІНЮВАННЯ Й ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ «ЧУЖОГО» (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ДЖ. ФАУЛЗА «THE COLLECTOR»)

Анотація. Онімні одиниці «The Collector», запозичені з найширшого культурного простору, висвітлюють ідейно-художню концепцію роману і стають домінуючим засобом образності постмодерністського тексту і значущими маркерами авторського сприйняття й переосмислення світової культурної спадщини. Мета статті полягає в аналізі засобів і прийомів поетики онімів «The Collector», що зумовлюють обігрування, оцінювання й переінтерпретацію текстів-джерел і забезпечують утворення цілісного змісту роману. Досліджено вплив історико-культурних імен на розвиток сюжету і конструювання полісемантичних образів персонажів. В іменах-образах Фредеріка і Міранди зображено дві літературно-художні моделі: жертва (художник / творець) і насильник (обиватель), сформовані з оперття на шекспірівську спадщину: Miranda (героїня «The Tempest») – Miranda Grey; Ferdinand, Caliban (персонажі «The Tempest») – Frederick Clegg. Психологічний портрет героїв «The Collector» висвітлюється кризою системи номінацій, серед яких найбільш значущими у семантичному плані є імена шекспірівського походження. Парадигма антропоетоніма Frederick Clegg з промовистим протиставленням (Фредерік Клегг – не Фердинанд, а Каліббан) і негативно-оцінними семантичними характеристиками демонструє ознаки постмодерністського твору через переосмислення шекспірівських образів та переінтерпретацію п'єси Шекспіра через запозичення, цитати й алузії.

Більшість історико-культурних онімних одиниць відтворює коло читання й обізнаності Міранди Грей або спільне коло інтересів Міранди і G.P. Типова роль історико-культурних онімів із високою культурною репутацією – позначити коло інтересів і обізнаності персонажів через їхнє позитивне / негативне оцінювання музичних, літературних творів, творчості художників тощо і рекомендацію подивитися / прочитати / прослухати твір, не знайомий співрозмовнику. Історико-культурні оніми використовуються також для самохарактеристики Міранди або оцінювання героїнею інших персонажів, згадуваних осіб, певних прошарків суспільства, завдяки чому у романі актуалізоване протиставлення «справжнє мистецтво – масова культура».

Особливість поетики імен роману полягає у вживанні історико-культурних імен для: створення ситуацій, неможливих у реальності; з'ясування бажання Міранди бути схожою на відому персону, чий погляд на мистецтво близький позиції героїні; демонстрації ідеї індивідуальності художника, виявленої через відмову від копіювання, плагіату і здатність до особистісного зростання. Прийом зіставлення (ототожнення) дійових осіб із відомими художниками і літературними героями спрацьовує на полісемантизм імен-образів як суттєву ознаку постмодерністського тексту.

Ключові слова: інтертекст, поетонім, текст, обігрування, постмодернізм, функція.

Постановка проблеми. Твердження про інтертекстуальність як основоположну тенденцію постмодерністського дискурсу протягом останніх десятиліть є загальним місцем у лінгвістичних і літературознавчих дослідженнях. За традицією, інтертекстуальність розглядають як «<...> існування тексту в іншому тексті, функціонування тексту в складному дискурсі, зв'язки і відносини тексту з іншими текстами в тій чи іншій культурі» [1]. Присутність всередині тексту елементів «чужих» текстів є обов'язковою ознакою творів постмодерністського напрямку, оскільки постмодернізм заперечує існування нових тем та нового висловлення й апелює до вже створеного, сказаного, існуючого. Постмодерністський твір є своєрідним діалогом з попередніми (вже існуючими) текстами, загальнолюдською культурною спадщиною і передбачає різноманітність і відкритість інтерпретацій. Постмодерністи відкинули «дитячу наївність» своїх попередників: все в них просякнуте іронією, скепсисом, сарказмом, пародійністю, знижене авгурівською посмішкою: немає художнього образу – є симулякр, немає оригінальності – є «палімесестність», немає автора – є скриптор-компілятор [2, с. 9].

Стирання чітких кордонів між своїм – чужим текстом породжує змішування, спрямоване на обігрування, трансформацію та переоцінку цінностей. Інтертекстуальні елементи збагачують, ускладнюють породжуваний текст через їхнє переосмислення й переінтерпретацію. Важливою рисою твору постмодерністського напрямку визнають також певну незавершеність і відкритість, зорієнтовану на множинність інтерпретацій.

Такі характерні риси постмодерністської поетики, як змішування хронотопу, колаж текстів, карнавалізація, гібридизація жанрів, зниження класичних зразків, інтертекстуальна гра, іронізування і пародіювання знаходять відображення у цілісній системі власних імен художнього тексту (поетонімосфері).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Англомовна художня проза, зокрема роман Дж. Фаулза «The Collector», неодноразово ставала об'єктом спеціальних наукових розвідок, спрямованих на з'ясування специфіки поетики постмодернізму. Сучасні вітчизняні й зарубіжні дослідження роману «The Collector» присвячені питанням проблематики і поетики сюжету [3], полісемантиці закритого простору [4], особливостям хронотопу [5], потрактуванню біблійного виміру твору [6], тем альтерності, визнання та влади [7] та ін. Проте роль і сутність власних імен (поетонімів) роману Дж. Фаулза, серед яких переважають номінативні одиниці історико-культурного походження, залишається не з'ясованою. Вважаємо, що оніми «The Collector», запозичені з найширшого культурного простору, висвітлюють концепцію роману і стають домінуючим засобом

образності постмодерністського тексту і значущими маркерами авторського сприйняття й обігрування наявних смислів.

Мета статті полягає у виявленні й аналізі засобів поетики онімів роману Дж. Фаулза, що зумовлюють обігрування, оцінювання й переінтерпретацію текстів-джерел і забезпечують конструювання цілісного змісту «The Collector».

Виклад основного матеріалу. Інтертекстуальність роману пов'язана з переосмисленням вже відомого. Адекватне потрактування твору Дж. Фаулза повинно здійснюватися з урахуванням ключового пратексту – п'єси В. Шекспіра «The Tempest» («Буря»), який експліцитно й імпліцитно обіграється у романі «The Collector» через запозичення імен, пряму цитату й численні алузії.

Роман має форму щоденника, де слово надається двом оповідачам: колекціонеру та його жертві. Протиставлення світоглядних позицій обивателя (Frederick Clegg) і митця (Miranda Grey) втілює постмодерністську тему конфлікту між соціальними нормами та внутрішньою свободою. Дослідники роману наголошують, що образи Міранди Грей і Фредеріка Клегга позначають протилежні світи, і вбачають у протиставленні головних героїв авторське потрактування проблеми «багатьох і вибраних» [8], обивателів і творців [9], «масового – елітарного» [10], екзистенційних моделей «буття для себе» – «буття-для-інших» [11]. Специфіка постмодерністського тексту Дж. Фаулза полягає у зіставленні двох типових образів (ката і жертви) – єдиних дійових осіб і водночас оповідачів. В іменах-образах Фредеріка і Міранди зображено дві літературно-художні моделі: жертва (художник / творець) і насильник (обиватель), які «сконструйовані» з опертям на шекспірівську спадщину.

Парадигма іменувань головних героїв свідчить про багатогранність тем і конфліктів роману і дозволяє краще зрозуміти внутрішній світ персонажів, віддзеркалює різні психологічні стани та емоційні переживання. Психологічний портрет персонажів певною мірою висвітлюється кризою систему номінацій, серед яких найбільш значущими у семантичному плані вважаємо імена шекспірівського походження.

Діалог роману Дж. Фаулза з текстом В. Шекспіра уможливорюється насамперед завдяки уявно реальним та вигаданим поетонімам. Прекрасне й вишукане особове ім'я Miranda (her name as beautiful as herself, *Miranda* [12]) походить від імені героїні трагікомедії «The Tempest», маленької доньки чарівника Просперо. Вже в «прелюдії» до імені образ Міранди постає завершеним в уявленні Фредеріка, оскільки через 'схожість з метеликом', 'винятковість', 'вишуканість' (like a mermaid, Pale Clouded Yellow [12]) героїня стає його обраною, полонянкою. З розвитком сюжету у щоденнику Фредеріка вживається велика кількість безонімних номінацій, які відтворюють стан Міранди у полоні (I want you to be my *guest* [12]), актуалізують тему колекціонування і сприйняття Міранди як рідкісного екземпляра колекції (It was like not having a *net and catching a specimen* you wanted in your first and second fingers (I was always very clever at that), coming up slowly behind and you had it, but you had to nip the thorax, and it would be quivering there [12]), але саме шекспірівське ім'я, літературне джерело якого залишається прихованим для Фредеріка, приваблює колекціонера: I prefer *Miranda*, I said. It was the most beautiful for me [12]¹.

¹ Пор.: – Мені дуже подобається «*Міранда*», – сказав я. Для мене це ім'я було найкрасивіше [13].

Найбільш змістовними, контекстно й інтертекстуально насиченими, вважаємо шекспірівські імена Ferdinand (Фердинанд) – Caliban (Каліббан), що знаходяться у відношеннях протиставлення. У п'єсі «Буря» принц Фердинанд закоханий у Міранду. Парадоксальним чином це іноземне й вишукане ім'я обирає для себе (вигадує) Фредерік Клегг, коли представляється «своєю» Міранді: «What's your name?» she said.

Clegg, I answered.

«Your first name?»

Ferdinand.

She gave me a quick sharp look. «That's not true,» she said. I remembered I had my wallet in my coat with my initials in gold I'd bought and I showed it. She wasn't to know F stood for *Frederick*. *I've always liked Ferdinand*, it's funny, even before I knew her. There's something foreign and distinguished about it [12]².

Відмова Міранди вірити у справжність імені («I suppose people call you Ferdie. Or Ferd.» / – Люди, мабуть, називають тебе Ферді чи Ферд) зумовлена тим, що героїня відразу розпізнає шекспірівські витоки імені та встановлює невідповідність імені сутності носія, який тримає її у полоні. З розгортанням тексту з'являється іронічний варіант, нав'язаний Шекспіром і пристрасною Фредеріка до ентомології: Uncle Dick used to call me it sometimes, joking. *Lord Ferdinand Clegg, Marquis of Bugs*, he used to say [12]³.

Для свого ката Міранда обирає ім'я потворного дикуна Caliban (Калібана), яке сприймається як саркастично переосмислений образ із п'єси Шекспіра та утворює опозицію Фредерік Клегг – не Фердинанд, а Каліббан: I have to give him a name. I'm going to call him *Caliban* [12]⁴; She liked to get me stumbling after her (*as she said one day – poor Caliban, always stumbling after Miranda*, she said), sometimes she would call me *Caliban*, sometimes *Ferdinand* [12]⁵; I've called him Ferdinand (*not Caliban*) three times, and complimented him on a horrid new tie [12]⁶ та ін.

У шекспірівській «Бурі» варіантність безонімних позначень Калібана коливається від акцентування потворної зовнішності до вказівки на нелюдську сутність: beast (чудовисько), half a fish and half a monster (напівриба, напівчудовисько), deprived of human shape (позбавлений людських рис), misshapen knave (потворний раб) та ін. [14]. Науковці підкреслюють суперечливу природу образу, оскільки Каліббан своєрідно поєднує комічні й трагічні риси. Як комічний персонаж Каліббан стає носієм низьких вад: грубості, невігластва, розпусти, отже, знаходиться біля підніжжя соціальної та жанрової ієрархії. Водночас образ Калібана вміщує протилежні ознаки: він зображений як людина й чудовисько, злодій та жертва, істота підступна й

² Пор.: – Як тебе звати? – спитала вона.

– Клегг, – відповів я.

– А ім'я?

– *Фердинанд*.

Вона кинула на мене швидкий гострий погляд.

– Неправда, – заперечила вона. Я згадав, що маю в кишені новий гаманець, на якому золотом написано мої ініціали, і показав їй. Вона ж не знала, що «Ф» – це Фредерік. Мені завжди подобалося ім'я Фердинанд, дивно, навіть до того, як я дізнався про неї. У ньому є щось іноземне й вишукане [13].

³ Пор.: Дядько Дик, бувало, називав мене жартома «*лорд Фердинанд Клегг, маркіз комашок*» [13].

⁴ Пор.: Я маю дати йому якесь ім'я. Називатиму його *Каліббан* [13].

⁵ Пор.: Їй подобалося, коли я перечіпався, йдучи за нею (як вона одного разу сказала: «*Бідолашний Каліббан, шкандибає за Мірандою, спотикається*»); іноді вона називала мене *Каліббаном*, іноді – *Фердинандом* [13].

⁶ Пор.: Назвала його Фердинандом (*не Каліббаном*) тричі, похвалила його жакхиту нову краватку [13].

наївна. Образ Калібана уособлює непокорність, стихійно-руйнівну іпостась природи.

У Дж. Фаулза прозання Caliban нарощує в структурі антропостоніма Frederick Clegg семи 'божевільний', 'недолюдина', 'потворність' тощо. Іронічно-презирливе прізвисько tortoise є також алюзією на «Бурю» Шекспіра: "Come, thou *tortoise*!" she cried (a literary quotation, I think it was) [14]. Такими словами в п'єсі (дія 1, сцена 2) Калібана гукає його господар чарівник Просперо.

Онімні й безонімні найменування, вжиті Мірандою, виявляють статус Фердинанда (Mr. Clegg / містер Клегг), але насамперед породжують в імені-образі іронічно-презирливі або відверто негативні семантичні характеристики: 'омертвіла людина' (You're like a *little old maid* who thinks marriage is dirty and everything except cups of weak tea in a stuffy old room is dirty. Why do you take all the life out of life? Why do you kill all the beauty?⁷), 'невідверта людина' («You're just like a *Chinese box*»⁸), 'напівлюдина, недолудина' (Simple as sneezing to put him on the defensive. His face has a sort of natural «*hurt*» *set*. *Sheepish*. *No, giraffish. Like a lanky gawky giraffe*⁹; If only I had the strength to kill you. I'd kill you. *Like a scorpion*¹⁰), 'колекціонер' (He's a *collector*. That's the great dead thing in him¹¹), 'не чоловік' ("Oh, God *you're not a man, if only you were a man*¹²"), 'диявол' (I know he's the *Devil* showing me the world that can be mine¹³), 'півлюдини, не-людина' (You're *not a human being*. You're just a *dirty little masturbating worm*¹⁴), більшість з яких натякає на схожість персонажа із шекспірівським Калібаном.

Явний підтекст роману не лише демонструє паралелізм образів Міранда (дочка Просперо) – Міранда (героїня Фаулза), Фредерік Клегг – не Фердинанд, а Калібан, але й стає суб'єктивною інтерпретацією (із включенням цитат і коментування) п'єси Шекспіра головною героїнею «Колекціонера», що слід вважати ознакою постмодерністського тексту. На прочитання шекспірівського твору Мірандою накладається осмислення сутності Калібана-Клегга. Пор.: Reading The Tempest again all the afternoon. Not the same at all, now what's happened has happened. *The pity Shakespeare feels for his Caliban, I feel (beneath the hate and disgust) for my Caliban. Half-creatures.*

«Not honour'd with a human shape.»

«Caliban my slave, who never yields us kind answer.»

«Whom stripes may move, not kindness.»

PROS. ...and lodged thee

In mine own cell, till thou didst seek to violate
The honour of my child.

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

Thou didst prevent me; I had peopled else

This isle with Calibans....

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

⁷ Пор.: Ти мов якась *стара діва*, яка вважає, що і шлюб – це брудно, і взагалі все брудно, крім випити чашечку слабенького чаю в задушливій кімнаті. Чому ти не живеш повним життям? Навіщо ти биваєш усю красу? [13].

⁸ Пор.: – Ти просто як *китайська коробочка*, – сказала вона [13].

⁹ Пор.: У нього обличчя просто від природи якесь ображене. *Овече. Ні, жираф'яче. Такий худий, сором'язливий, незграбний жираф* [13].

¹⁰ Пор.: – Якби я тільки мала силу вбити тебе. Я б тебе вбила. *Як скорпіона* [13].

¹¹ Пор.: Він – *колекціонер*. Оце в ньому міцно сидить [13].

¹² Пор.: – О Боже, *ти не чоловік, якби ж ти був чоловіком* [13].

¹³ Пор.: Я знаю, він – *Диявол*, який показує мені світ, котрий міг би бути моїм [13].

¹⁴ Пор.: – *Ти – огідна, брудна, підла сволота*; – Ти – не людина. Ти просто *дрібний брудний черв'як-мастурбатор* [13].

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

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

«I'll be wise hereafter.»

«O brave new world.»

O sick new world.

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

He's changed. He frightens me now [12]¹⁵.

Отже, парадигма позначень Frederick Clegg з промовистим протиставленням (Фредерік Клегг – не Фердинанд, а Калібан) і негативно-оцінними (зневажливими, образливими, презирливими і т.ін.) семантичними характеристиками виявляє ознаки постмодерністського твору через переосмислення шекспірівських образів та своєрідну інтерпретацію п'єси Шекспіра завдяки запозиченням, цитатам і алюзіям на «першоджерело».

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

Музичне мистецтво представлено іменами видатних композиторів і назвами їхніх творів: Mozart / Моцарт, Bartok / Барток, Bach / Бах, the Goldberg Variations / «Варіації» Гольдберга та ін. Реальні (імена письменників, науковців тощо) та вигадані (імена дійових осіб) літературні оніми відображують переважно вибір Міранди та її рекомендації (поради) Фредерикові. Серед літературно-художніх / літературно-наукових онімних одиниць виокремлено такі угруповання: 1) імена класиків світової літератури, філософів, науковців тощо (Shakespeare / Шекспір, Jung / Юнг, Alan Sillitoe / Алан Силлітоу, Dante / Данте); 2) імена персонажів (Robinson Crusoe / Робінзон Крузо, Professor Higgins / професор Гігінс, Emma Woodhouse / Емма Вудгауз, Mr. Elton / містер Елтон, Frank Churchill / Френк Черчилль, Mr. Knightley / містер Найтлі, Marianne / Маріанна, Eleanor / Елеонора, Holden Caulfield / Голден Колфілд, Sinbad / Синдбад, Old Man of the Sea / Морський Старець, Arthur Seaton / Артур Ситон, Caliban / Калібан, Prospero / Просперо, Stephano / Стефано, Trinculo / Тринкуло); 3) назви творів художньої

¹⁵ Пор.: Знову від самого обіду читаю «Бурю». Зовсім не те саме, але сталося те, що сталося. *Той жаль, який Шекспір відчуває до свого Калібана, я (на споді ненависті й огиди) відчуваю до свого Калібана. Недолудки.*

«Він і слівця по-доброму не скаже».

«На тебе діє лиш батіг, не ласка».

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

В своїй печері прихистив, докіль ти

Не зазіхнув на честь дочки моєї.

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

Завадили, а то б я заселив

Цей острів Калібанами...»

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

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

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

«О, я зроблю це і надалі буду

Обачніший».

«Який чудесний світ новий оцей!...»

Який потворний світ новий оцей!

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

Він змінився. Я тепер його *боюся* [13].

літератури (*The Catcher in the Rye* / «Ловець у житі», *Emma* / «Емма», *Sense and Sensibility* / «Почуття і чутливість», *Saturday Night and Sunday Morning* / «Вечір суботи і ранок неділі», *The Tempest* / «Буря»).

Набагато численнішою є система поетонімів (антропоетонімів та артіонімів) зі сфери живопису, оскільки G.P. (Дж. П.) і Міранда є художниками за покликанням, які не усвідомлюють життя поза творчістю: *Piero* / П'єро¹⁶, *Jackson Pollock* / Джексон Поллок, *Picasso* / Пікассо, *Matisse* / Матисс, *Berthe Morisot* / Берта Мори́зо, *Michelangelo's David* / «Давид» Мікеланджело, *Rembrandt* / Рембрант, *Kokoschka* / Кокошка, *Pasmore* / Пасмор, *Matthew Smith* / Метью Сміт, *Augustus John* / Огастес Джон, *Braque* / Брак, *Nicholson* / Ніколсон, *Mondrian* / Мондріан, *Uccello*, *The Hunt* / «Полювання» Уччелло, *Goya* / Гойя та ін.

Типова роль історико-культурних онімів із високою культурною репутацією – позначити коло інтересів і обізнаності персонажів через їхнє позитивне / негативне оцінювання музичних, літературних творів, творчості художників і рекомендацію подивитися / прочитати / прослухати той чи той твір, не знайомий співрозмовнику. У численних контекстах спостерігається саме таке функційне навантаження історико-культурних онімних одиниць. Пор.: *M.* You can jolly well read *The Catcher in the Rye*. I've almost finished it. Do you know I've read it twice and I'm five years younger than you are?

C. I'll read it.

M. It's not a punishment.

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

M. And you didn't like it.

C. I'll try it [12]¹⁷; He took me straight to the *Rembrandt* and talked about it, without lowering his voice, and I had the smallness to be embarrassed because some other people there stared at us. I thought, we must look like father and daughter. He told me all about the background to the picture, what *Rembrandt* probably felt like at that time, what he was trying to say, how he said it [12]¹⁸; You know the Ashmolean *Uccello*? *The Hunt*? No? The design hits you the moment you see it. Apart from all the other technical things. You know it's faultless [12]¹⁹; After a while he said, you've read *Jung*? – No, I said [12]²⁰ та ін.

Крім того, історико-культурні оніми використовуються для самохарактеристики Міранди або оцінювання оповідачкою інших персонажів, згадуваних осіб, певних прошарків суспільства, завдяки чому актуалізується протиставлення «справжнє мистецтво – масова культура». Пор.: If he does think about the pictures, he accepts everything I say. If I said *Michelangelo's David*

was a *frying-pan* he'd say – «I see.» [12]²¹ (іронічно-презирлива оцінка Фердинанда Мірандою); A fortnight today. I have marked the days on the side of the screen, like *Robinson Crusoe* [12]²² (оцінка Мірандою власного становища); That was the first time. He hated me for attracting him. The Professor *Higgins* side of him [12]²³ (зіставлення із п'єсою Бернарда Шоу «Пігмаліон» вводить іронічну паралель: професор Гігінс (Дж. П.) – Еліза Дуллітл (Міранда)); I used to think D and M's class the worst. All golf and gin and bridge and cars and the right accent and the right money and having been to the right school and hating the arts (the theatre being a pantomime at Christmas and Hay Fever by the Town Rep – *Picasso* and *Bartok* dirty words unless you wanted to get a laugh) [12]²⁴ (презирлива характеристика Мірандою своєї родини і класу загалом).

Показовим є коло читання і зацікавлень Фредеріка Клеґга, обмежене колекціонуванням метеликів і відвідуванням музеїв ентомології. До кола читання персонажа входять неназвані у тексті a few measly detective novels / жалюгідні детективчики (бібліотека Клеґга), освіченість щодо музики Моцарта і невисока оцінка творчості генія (Як на мене, ця мелодія не відрізнялася від інших), знання про історію кохання Ромео і Джульєтти, подане у контексті роздумів про самогубство через власну трагедію (We would be buried together. *Like Romeo and Juliet*. It would be a real tragedy [12] / Нас поховано разом. *Як Ромео і Джульєтта*. То буде справжня трагедія [13]). Примітивність і жорстокість Фредеріка демонструє читання за власним вибором (на відміну від «Ловця у житі» Селінджер, рекомендованого Мірандою): It happened one day before ever she came I was reading a book called *Secrets of the Gestapo* – all about the tortures and so on they had to do in the war, and how one of the first things to put up with if you were a prisoner was the not knowing what was going on outside the prison. I mean they didn't let the prisoners know anything, they didn't even let them talk to each other, so they were cut off from their old world. And that broke them down. Of course, I didn't want to break her down as the Gestapo wanted to break their prisoners down. But I thought it would be better if she was cut off from the outside world, she'd have to think about me more [12]²⁵.

Особливість поетики імен роману вбачаємо у вживанні історико-культурних імен для: 1) створення ситуацій, неможливих у реальності: I thought of *Piero* standing in front of a *Jackson Pollock*, no, even a *Picasso* or a *Matisse*. His eyes. I can just see his eyes. The things *Piero* says in a hand. In a fold

²¹ Пор.: Якщо він і думає про картини, то бере на віру все, що я скажу. Коли б я сказала, що «Давид» Мікеланджело – це скворітка, то він би сказав: «Так, я бачу» [13].

²² Пор.: Сьогодні два тижні. Познаючи дні на одному боці ширми, як *Робінзон Крузо* [13].

²³ Пор.: Оце вперше таке сталося. Йому було неприємно, що я його приваблюю. Він троху як професор Гігінс [13].

²⁴ Пор.: Колись я думала, що клас Т і М – найгірший. Суцільний гольф, джін, бридж, машини, правильна вимова, правильні гроші, правильна школа, зневага до мистецтва (театр – це пантоміма на Різдва і «Сінна лихоманка» в репертуарі місцевого театру; *Пікассо* і *Бартук* у ролі лайливих слів, якщо не йдеться про те, щоб посміятись) [13].

²⁵ Пор.: Колись, іще до того, як вона приїхала до мене, я читав книжку «Тамнічні гестапо» – про тортури і таке інше, що вони робили під час війни. Там зазначалося, що перше, з чим був змушений змиритися їхній в'язень, – це відсутність інформації про зовнішній світ. Я хочу зауважити, що вони не давали в'язням дізнатися новини, навіть спілкуватися між собою, повністю відрізали їх від зовнішнього світу. Це людину ламало. Звичайно, я не хотів зломити її так, як гестапо робило зі своїми в'язнями. Але я гадав, що краще відрізати її від зовнішнього світу, щоб вона більше думала про мене [13].

¹⁶ Очевидно, йдеться про П'єро делла Франческа – італійського художника Раннього Відродження (XV ст.) і автора відомих на той час трактатів із геометрії й теорії перспективи.

¹⁷ Пор.: М. Ти цілком можеш почитати «Ловця у житті». Я майже дочитала цю книжку. Знаси, я її читала двічі, а я ж на п'ять років від тебе молодша.

К. Прочитаю.

М. Це не покарання.

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

М. І тобі не сподобалося.

К. Спробую почитати [13].

¹⁸ Пор.: Він пові мене просто до Рембранта і говорив про цю картину притишеним голосом, і я малодушно соромилася, що на нас дивляться інші люди... Він розповів мені все про те, що стоїть за цією картиною, що Рембрант, імовірно, відчував, коли її писав, що він хотів сказати, як він це висловив [13].

¹⁹ Пор.: – Бачила Уччелло в галереї Ешмола? «Полювання»? Ні? Задум вражає одразу, як побачиш. Без огляду на всі інші технічні штучки. Розуміши, що він бездоганний [13].

²⁰ Пор.: – Ти Юнга читала? – Ні [13].

in a sleeve [12]²⁶; 2) з'ясування бажання Міранди бути схожою на відому персону, чий погляд на мистецтво близький до позиції героїні: I want to paint like *Berthe Morisot*, I don't mean with her colours or forms or anything physical, but with her simplicity and light. I don't want to be clever or great or «significant» or given all that clumsy masculine analysis. I want to paint sunlight on children's faces, or flowers in a hedge or a street after April rain. The essences. Not the things themselves [12]²⁷; 3) демонстрації ідеї індивідуальності художника, виявленої через відмову від копіювання, пасивного спостереження, плагиату, подібності і здатності до особистісного зростання: You've obviously seen quite a lot of good painting. Tried not to plagiarize too flagrantly. But this thing of your sister – *Kokoschka*, a mile off [12]²⁸.

З'ясування кола читання та зацікавлень Міранди оригінально перегукується із оцінюванням ситуації ув'язнення та, ширше, сприйняттям Мірандою себе як творчої особистості. Це зреалізовано завдяки прийому зіставлення (ототожнення у теперішньому або у майбутньому) самої себе / Фредеріка Клегга / знайомих із відомими літературними героями – Голденом Колфілдом, головним героєм роману Дж. Селінджера «Ловець у житті» (*M. I gave you that book to read because I thought you would feel identified with him. You're a Holden Caulfield. He doesn't fit anywhere and you don't... He tries to construct some sort of reality in his life, some sort of decency* [12]²⁹); Морським Старцем, героєм арабських казок «Тисяча й одна ніч» (It's true. He is the *Old Man of the Sea*. I can't stand stupid people like Caliban, with their great deadweight of pettiness and selfishness and meanness of every kind [12]³⁰); Артуром Ситонем, героєм роману Алана Силлітоу «Вечір суботи і ранок неділі» (It shocked me too because of Caliban. I see there's *something of Arthur Seaton* in him, only in him it's turned upside down. I mean, he has that hate of other things and other people outside his own type. He has that selfishness – it's not even an honest selfishness, because he puts the blame on life and then enjoys being selfish with a free conscience. He's obstinate, too [12]³¹, *He's worse than the Arthur Seaton kind*. If Arthur Seaton saw a modern statue he didn't like, he'd smash it. But Caliban would drape a tarpaulin round it. I don't know which is worse. But I think Caliban's way is [12]³²) та ін.

Шляхом зіставлення (самоототожнення) Міранди із літературними героїнями автор створює мінливий, дещо суперечливий і семантично непрозорий образ, сконтамінований

із персонажів романів Джейн Остін – Емми Вудхайз («Емма»), Маріанни та Елеонори («Почуття і чутливість»): *I am Emma Woodhouse*. I feel for her, of her and in her. I have a different sort of snobbism, but I understand her snobbism. Her priggishness. I admire it. I know she does wrong things, she tries to organize other people's lives, she can't see Mr. Knightley is a man in a million. She's temporarily silly, yet all the time one knows she's basically intelligent, alive. Creative, determined to set the highest standards. A real human being. Her faults are my faults: her virtues I must make my virtues [12]³³), I'm reading *Sense and Sensibility* and I must find out what happens to Marianne. *Marianne is me; Eleanor is me as I ought to be*³⁴. Імплицитний зміст такого порівняння реактуалізує важливу для роману ідею унікальності – подібності (схожості), індивідуальної – масової свідомості, конформізму – нонконформізму, активної індивідуальної позиції – пасивної безособової позиції тощо.

Висновки і перспективи. Еволюційний розвиток образів Frederick Clegg і Miranda Grey віддзеркалений у розгорнутій парадигмі іменувань персонажів та історико-культурних онімах, що входять до системи «коло читання і обізнаності». Прийом зіставлення (ототожнення) дійових осіб із відомими художниками і літературними героями спрацьовує на полісемантизм імен-образів. Поетонімогенез, спрямований на пародійне обігравання, засвідчує ідею постмодерністського тексту, ґрунтованого на переінтерпретації текстів-джерел і конструюванні цілісного змісту твору. Перспективним для трактування роману Дж. Фаулза «The Collector» стане з'ясування взаємодії запозиченого (історико-культурні власні імена) й нового (вигадані поетоніми), що дозволить встановити амбівалентність постмодерністського тексту й адекватно схарактеризувати принципи ігрової поетики Дж. Фаулза.

Література:

1. Serl John R. Proper Names. Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language. Cambridge University Press. 1969. 398 p.
2. Ковбасенко Ю. Література постмодернізму: штрихи до портрету. Acta Neophilologica. 2009. С. 45–67.
3. Козюра О. Проблематика і поетика сюжету роману Джона Фаулза «Колекціонер». Літературознавство. Фольклористика. Культурологія. 2012. С. 161–170.
4. Левицька О. Полісемантика закритого простору дому в романі Джона Фаулза «Колекціонер». Сучасні літературознавчі студії. 2016. Вип. 13. С. 321–330.
5. Мельникова К. Особливості хронотопу в художній літературі постмодернізму на прикладі романів Джона Фаулза «Жінка французького лейтенанта» та «Волхв». Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія. 2020. № 46(3). С. 91–93.
6. Остапенко Л. Біблійний вимір роману Джона Фаулза «Колекціонер». Literature and Culture of Polissya № 109. Series «Philology Research». 2023. № 23. С. 198–208.
7. Lee S. Otherness, Recognition and Power: The Hegelian Themes in John Fowles's The Collector. Georgia: University of Georgia. 2005.

²⁶ Пор.: Я уявля собі, як *П'єро* стоїть перед картиною *Джексона Поллока*, ні, навіть перед роботою *Пікассо* чи *Матисса*. Його очі. Просто уявляю собі його очі. Те, що *П'єро* може сказати лише зображенням руки. Складкою рукава [13].

²⁷ Пор.: Я хочу малювати, як *Берта Моризо*, маю на увазі не кольорову гаму, форми чи ще щось матеріальне, а її світло і простоту. Я не хочу бути «розумною», «великою» чи «видатною» чи стати об'єктом того незграбного маскулінного аналізу. Хочу малювати сонце на дитячих обличчях, квіти в живоїплоті чи вулиці після квітневого дощу. Сутності. Не самі речі [13].

²⁸ Пор.: – Ви, очевидно, бачили чимало гарного живопису. Намагалися не чинити відвертого плагиату. Але в цьому портреті сестри за мілью видно *Кокоску* [13].

²⁹ Пор.: Я тобі дала цю книжку почитати, бо подумала, що ти відчуєш себе на місці головного героя. *Ти – теж Голден Колфілд*. Він нікуди не вписується, так само як ти... Він намагається створити для себе якусь реальність, якусь пристойність [13].

³⁰ Пор.: А так воно і є. *Морський Старець*. Ненавиджу таких людей, як Калібан, з їхнім тягарем дріб'язковості, егоїзму, вслякої підлості [13].

³¹ Пор.: Також мене книжка шокувала з огляду на Калібана. Я бачу, що в ньому є щось від *Артура Ситона*, тільки поставлене з ніг на голову. Тобто в нього є оця ненависть до людей і речей до його типу. Є оцей егоїзм – і це навіть не чесний егоїзм, бо він скидає всю провину на життя і з чистою совістю тішитися своїм егоїзмом. І пертий теж [13].

³² Пор.: Він (Калібан) гірший за *Артурів Ситонів*. Коли б Артур Ситон побачив сучасну статую і вона йому не сподобалася, він би її розбив. А Калібан загорнув би її в брезент. Не знаю, що гірше. Але мені здається, що ставлення Калібана [13].

³³ Пор.: Я – *Емма Вудгауз*. Я співпереживаю їй, розумію її відчуття, дивлюся її очима. У мене децю інший різновид снобізму; але я розумію її снобізм. Її скрупульозність. Я нею захоплююсь. Розумію, що вона поводить себе неправильно, що намагається організувати життя інших людей, не бачить, що такий чоловік, як містер Найтлі, прапється один на мільйон. Вона тимчасово нерозумна, але їй видно, що в неї, по суті, світлий розум, вона жива. Творча, налаштована встановлювати високу планку. Справжня людина. Її помилки – і мої помилки теж: її чесноти я повинна зробити своїми [13].

³⁴ Пор.: Зараз читаю «Почуття і чутливість» і хочу дізнатися, що ж буде з Маріанною. *Маріанна – це я, Елеонора – це та людина, якою мені треба бути* [13].

8. Чобанюк М. Ідейно-художні особливості творчості Джона Фаулза у світлі теорії концептуального художнього синтезу. Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Сер.: Філологія. 2014. № 1107. Вип. 70. С. 133–136.
9. Тереховська О. Конфлікт обивателів і творців у романі Дж. Фаулза «Колекціонер»: проблемно-тематичний аналіз. Наукові записки Харківського національного університету імені Г. С. Сковороди. Літературознавство. 2020. Вип. 2(96). С. 146–158.
10. Льюїс Н. Роман Джона Фаулза «Колекціонер» у парадигмі «подвійного кодування». Південний архів (філологічні науки). 2021. № 86. С. 45–52.
11. Кіндзерська Ю. Концепція існування в романі Джона Фаулза «Колекціонер». Мандрівець. Видання Національного університету Києво-Могилянська академія. 2002. № 2 (37). С. 41–45.

Використані літературні джерела:

12. Fowles J. The Collector: A Novel. London. 1963. 283 p.
13. Фаулз Дж. Колекціонер; пер. з англ. Ганни Яновської. Харків. 2015. 304 с.
14. Shakespeare W. The Tempest. Режим доступу: <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/the-tempest/read/>

Latyntsev I. Poetonyms of the postmodern text: assessment and reinterpretation of the ‘other’ (based on the novel “The Collector” by J. Fowles)

Summary. The onymic units of “The Collector”, borrowed from the widest cultural space, highlight the ideological and artistic concept of the novel and become the dominant means of imagery of the postmodern text and markers of the author’s perception and reinterpretation of the world cultural heritage.

The purpose of the article is to analyse the means and techniques of the poetics of numerals in “The Collector”, which determine the play, evaluation and reinterpretation of source texts and ensure the formation of the integral content of the novel. The influence of historical and cultural names on the development of the plot and the construction

of polysemantic characters’ images is investigated. The names-images Frederick and Miranda depict literary and artistic models: the victim (artist/creator) and the rapist (philistine), formed on the basis of Shakespeare’s heritage: Miranda (the heroine of “The Tempest”) – Miranda Grey; Ferdinand, Caliban (characters of “The Tempest”) – Frederick Clegg. The psychological portrait of the narrators of “The Collector” is illuminated through the system of nominations, among which the most semantically significant are names of Shakespearean origin. The paradigm of the anthroponym Frederick Clegg with its eloquent opposition (Frederick Clegg is not Ferdinand, but Caliban) and negative characteristics demonstrates the signs of a postmodern work through the rethinking of Shakespearean images and the reinterpretation of Shakespeare’s play through borrowings, quotations, and allusions.

Most of the historical and cultural onyms reflect Miranda Grey’s reading and awareness or the common circle of interests of Miranda and G.P. A typical role of names with a high cultural reputation is to indicate the characters’ circle of interests and awareness through their assessment of music, literature, artists, etc. and the recommendation to watch/read/listen to a work that is unfamiliar to the interlocutor. Historical and cultural onyms are also used for Miranda’s self-characterisation or the heroine’s assessment of other characters, the persons mentioned, and certain strata of society, thus making the novel’s opposition between ‘true art and mass culture’ actual.

The peculiarity of the poetics of names lies in the use of historical and cultural nominal units to create situations that are impossible in reality; to clarify the desire to be like a famous person whose views on art are close to the position of the heroine; to demonstrate the idea of the artist’s individuality, manifested through the refusal to copy, plagiarism. The technique of comparing (identifying) the protagonists with famous artists and literary heroes works to polysemanticism of names-images as an essential feature of the postmodern text.

Key words: intertext, poetonym, text, play, postmodernism, function.