

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ПАТРІАРХ Вікторія Олександрівна

УДК 81'373.2:801.82:[821.111-31+821.112.2-31](043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ПОЕТИКА ІМЕНІ ТА БЕЗІМЕННОСТІ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ
(НА МАТЕРІАЛІ РОМАНІВ Е. ГЕМІНГВЕЯ «FOR WHOM THE BELL
TOLLS» ТА Е. М. РЕМАРКА «IM WESTEN NICHTS NEUES»)**

035 «Філологія»

03 «Гуманітарні науки»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



В. О. Патріарх

Науковий керівник: Кравченко Елла Олександрівна, доктор філологічних
наук, доцент

Вінниця – 2026

АНОТАЦІЯ

Патріарх В. О. Поетика імені та безіменності художнього тексту (на матеріалі романів Е. Гемінгвея «For Whom the Bells Tolls» та Е. М. Ремарка «Im Westen nichts Neues»). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 «Філологія». – Донецький національний університет імені Василя Стуса. Вінниця, 2026. 258 с.

Значуща роль номінативних одиниць у побудові тексту, сюжету, композиції, персонажної системи художнього твору одностайно визнається вітчизняними і зарубіжними мовознавцями, однак засоби і прийоми поетики онімів, які розвивають образи дійових осіб, забезпечують конструювання сюжету і дозволяють говорити про літературний твір як унікальне естетико-художнє утворення залишаються на сьогодні недостатньо висвітленими. Важливою проблемою сучасної поетонімології вважаємо проблему безіменності в художньому тексті, тісно пов'язану з іменністю. *Актуальність* теми вмотивована потребою комплексного дослідження поетики онімних – безонімних номінацій оригінальних творів Е. Ремарка та Е. Гемінгвея. Аналіз традиційних та оригінальних прийомів іменності – безіменності з урахуванням жанрової природи, ідейно-художньої концепції тощо сприяє визначенню особливостей антивоєнного роману, що уможливить оптимальну інтерпретацію і дозволить встановити художню цінність творів письменників.

Мета дослідження – опрацювати теоретико-методологічний підхід до вивчення *іменності – безіменності* як взаємопов'язаних складників літературного тексту і показників ідейно-художньої концепції, аналіз яких забезпечує розуміння сутності, авторського послання та позиції. Передумовою досягнення мети став розв'язок таких завдань, як: (1) окреслення теоретико-методологічних засад поетонімології для дослідження взаємодії *іменності – безіменності* в художньому тексті; (2) опис специфіки поетики онімів / безонімних номінацій прозових творів;

(3) вдосконалення типології контекстів поетонімів, необхідних для інтерпретації цілісності; (4) доведення ідеї поетонімогенезу як поступового нарощування компонентів парадигми; певну послідовність етапів (зародження – еволюція – встановлення), через які проходить ім'я художнього тексту; (5) виявлення й аналіз образотвірної, сюжетотвірної, жанроутворювального потенціалу онімних і безонімних номінацій, парадигм найменування, мікросистем тощо; (6) доведення зумовленості постійної та тимчасової безіменності воєнною тематикою та антивоєнною спрямованістю романів; (7) визначення сутності, ролі та функційного навантаження онімних одиниць як маркерів часопростору; (8) виявлення й опис прийомів поетики іменності – безіменності, що спрацьовують на формування “чорного гумору” (Е. Ремарк), підтекстового (імпліцитного) смислу (Е. Гемінгвей); (9) встановлення традиційних та унікальних прийомів поетики іменності – безіменності досліджуваних романів; (10) обґрунтування можливості перетворення імені художнього тексту в оказіональний конотонім, індивідуально-авторський символ.

Об'єкт роботи – онімні та безонімні лексеми романів Е. Ремарка «Im Westen nichts Neues» та Е. Гемінгвея «For Whom the Bells Tolls». *Предмет* – поетикальні засоби і прийоми образності, за допомогою яких здійснюється та впізнається тексто- й образотвірна, сюжетотвірної жанроутворювальна роль поетонімів та еквівалентів власних імен. *Дослідницький матеріал* охоплює понад 2300 онімних і безонімних лексем та 4000 контекстів різного обсягу й функційно-семантичної спрямованості, виокремлених з оригінальних творів та українськомовних перекладів.

Робота ґрунтується на авторській методиці, змодельованій на основі залучення комплексу загальнонаукових, загальнофілологічних прийомів та методів, а також спеціальних методів поетонімології, зокрема: систематизації й опису; опозиційного аналізу; контекстуально-інтерпретаційного аналізу; контекстного аналізу поетонімів і безонімних номінацій; комплексного поетонімологічного аналізу; методу відтворення відношень у парадигмі

поетоніма й поетонімосфері; зіставного методу; інтертекстуального аналізу; лінгвістичного аналізу; методу розшифрування підтекстових смислів; прийому виявлення протилежності й суперечності в парадигмі поетоніма; етимологічного аналізу; суцільної вибірки онімних і безонімних лексем.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній уперше: (1) окреслено теоретико-методологічні засади дослідження взаємодії *іменності* – *безіменності* в художньому тексті; (2) удосконалено ідею поетонімогенезу як поступового нарощування компонентів парадигми; певну послідовність етапів (зародження – еволюція – встановлення) ВІ; (3) вмотивовано зосередження в онімних – безонімних лексемах образо- й текстотвірного, сюжето- й жанроутворювального потенціалу; (4) доведено зумовленість постійної безіменності воєнною тематикою та антивоєнною спрямованістю романів; (5) визначено прийоми поезики іменності – безіменності, що впливають на формування “чорного гумору” (Е. Ремарк), підтекстового (імпліцитного) смислу (Е. Гемінгвей); (6) визначено традиційні та унікальні прийоми поезики іменності – безіменності; (7) поглиблено ідею перетворення імені художнього тексту в оказіональний конотонім, індивідуально-авторський символ.

Теоретична цінність роботи полягає у внеску в розвиток ідеї поетонімогенезу як поступового нарощування компонентів парадигми через взаємодію імені з контекстом. Дослідження підтверджує зосередження в поетонімі образо-, текстотвірного, сюжетоутворювального потенціалу. Робота вдосконалює теоретичну складову поетонімології за рахунок доведення ідеї поетоніма як жанроутворювального складника літературного твору. Теоретично значущим і перспективним є доведення внеску безіменності в ідейно-художню концепцію антивоєнного роману, у розмежуванні та аналізі постійної та тимчасової безіменності, виявленні поетикальних засобів і прийомів, що забезпечують образність і цілісність літературно-художнього тексту.

Практичне значення визначається тим, що результати роботи можна використати в процесі читання лекційних курсів та на практичних заняттях у закладах вищої освіти, зокрема із загального мовознавства, лексикології, лінгвістичної поетики, лінгвістики тексту, стилістики, зарубіжної літератури; у курсах за вибором з ономастики, поетонімології, інтертекстуального аналізу художнього тексту; застосуванні матеріалів у лексикографічній практиці в укладанні словників онімної – безонімної лексики окремих художніх творів, словників мови письменників, а також для створення монографій і посібників з літературної ономастики.

Структура й обсяг дослідження. Дисертація містить анотації двома мовами, список публікацій здобувача за темою дисертації, список скорочень, вступ, чотири розділи, висновки, список використаних джерел (212 позицій, із них 40 іноземними мовами), список лексикографічних джерел (28 позицій), 2 додатки. Загальний обсяг роботи становить 258 сторінок, обсяг основного тексту – 225 сторінок, література – 22 сторінки, обсяг додатків – 11 сторінок.

У Вступі обґрунтовано актуальність, предмет, об'єкт, матеріал та джерельну базу, мету й завдання, дослідницькі методи, новизну, теоретичне й практичне значення, вказано загальну структуру дослідження.

У *першому* розділі «Теоретико-методологічні основи дослідження іменності – безіменності у художньому тексті» обґрунтовано методологічні засади дослідження, доведено залежність поетонімів – безонімних номінацій від авторського стилю, жанрової природи тексту, тематики, персонажної системи, особливостей хронотопу, ідейно-художньої концепції твору та ін. Окрему увагу приділено типології контекстів, що породжують і розвивають змістову структуру онімних – безонімних лексем. Встановлено роль поетоніма як тексто-, сюжето-, образотвірної та жанроутворювальної одиниці тексту. Доведено необхідність дослідження онімних – безонімних номінацій творів воєнної тематики з оперттям на опозиції *мир – війна, свій – чужий, фронт – тил* та з урахуванням статусу персонажа у часопросторі

(головні – другорядні, однореферентні – метаоб’єктні, позначені іменами – безіменні).

Другий розділ «Поетика постійної та тимчасової безіменності у романах Е. Гемінгвея «For Whom the Bells Tolls» та Е. М. Ремарка «Im Westen nichts Neues» присвячено аналізу постійної безіменності однореферентних і метаоб’єктних образів, вмотивованої активною / пасивною участю персонажів у сюжетній дії. Виявлено й описано традиційні й оригінальні засоби і прийоми поетики, що спрацьовують на розвиток і розгалуження сюжету, панорамне зображення подій, достовірність зображуваного, поліфонію голосів та ін. Тимчасову безіменність потрактовано як стадію поетонімогенезу, оскільки еволюція імені прямо співвідноситься з розвитком експліцитної та імпліцитної інформації художнього тексту.

У *третьому* розділі «Поетика імені у романі Е. М. Ремарка “Im Westen nichts Neues”» явище іменності висвітлено крізь взаємодію ім’я↔текст. Проаналізовано парадигми антропоетонімів головних – другорядних – периферійних персонажів, описано унікальні прийоми образності, конотонімізацію, символізацію в межах цілісності. Доведено жанроутворювальну й сюжетотвірну роль імен історико-культурного походження, описано традиційні й унікальні засоби поетики топонімів.

Четвертий розділ «Поетика імені у романі Е. Гемінгвея “For Whom the Bells Tolls”» демонструє своєрідність поетикальної системи Е. Гемінгвея щодо вибору, змістового наповнення й функційного навантаження антропоетонімів (головні – другорядні персонажі), історико-культурних онімних одиниць, топонімів та ін. Виявлено і прокоментовано домінантні й унікальні прийоми поетики, схарактеризовано стадії й умови перетворення імені в індивідуально-авторський символ, розшифровано імпліцитні смисли у змістовій структурі поетонімів.

Кожний розділ завершується стислими висновками.

У загальних висновках зроблено підсумок дослідження та запропоновано дослідницьку *перспективу*, що полягає в (а) необхідності

комплексного аналізу поетонімосфери романів Е. Ремарка та Е. Гемінґвея; (б) подальшому розвитку засобів і прийомів поетики експліцитного – імпліцитного в художньому тексті; (в) удосконаленні принципів трактування взаємозв'язку *іменність – безіменність* у художньому тексті; (г) вирішенні проблеми адекватності українськомовних перекладів досліджуваних романів.

Ключові слова: постійна / тимчасова безіменність, жанр, інтертекстуальність, контекст, образність, онім, поетика, поетонім, підтекст, семантика, символ, сюжет, художній текст, функціонування.

SUMMARY

Patriarkh V. O. The poetics of the name and the namelessness in the artistic text (on the materials of novels E. Hemingway “For Whom the Bell Tolls” and E. M. Remarque “Im Westen nichts Neues”). – Manuscript.

Thesis for the degree of Doctor of Philosophy in specialty 035 “Philology”.
– Vasyl’ Stus Donetsk National University. Vinnytsia, 2026. 258 p.

The significant role of nominative units in the construction of the text, plot, composition, and the character system of the artistic text is unanimously recognised by domestic and foreign linguists. However, the means and methods of the poetics of onyms, which develop the images of characters, ensure the construction of the plot and allow us to speak of a literary work as a unique aesthetic and artistic creation, remain insufficiently explored today. We consider the problem of namelessness in artistic texts, closely related to namelessness, to be an important problem of contemporary poetonymy.

The relevance of the topic is motivated by the need for the comprehensive study of the poetics of onyms – nameless nominations of original works by E. M. Remarque and E. Hemingway. The analysis of traditional and original techniques of naming and namelessness, taking into account the genre nature, the ideological and artistic concept, etc., contributes to the definition of the

characteristics of the anti-war novel, which will enable the adequate interpretation and allow establishing the artistic value of the writers' works.

The aim of the study is to develop the theoretical and methodological approach to the study of naming and namelessness as interrelated components of a literary text and the indicators of ideological and artistic concept, the analysis of which provides an understanding of the essence, author's message and position. The prerequisite for achieving this goal was the solution of such *tasks* as: (1) defining the theoretical and methodological foundations of poetonymology for studying the interaction of naming and namelessness in artistic texts; (2) describing the specifics of the poetics of onymic/non-onymic nominations in prose works; (3) improving the typology of poetonym contexts necessary for text interpretation; (4) proving the idea of poetonymogenesis as a gradual accumulation of paradigm components; a certain sequence of stages (origin – evolution – establishment) through which the name of a literary text passes; (5) identification and analysis of the image- and text-forming, plot- and genre-forming potential of onymic and non-onymic nominations, naming paradigms, microsystems, etc.; (6) proving the determinacy of permanent and temporary namelessness by the military theme and anti-war orientation of the novels; (7) determining the essence, the role and the functional load of onymic units as markers of time and space; (8) identifying and describing the techniques of the poetics of naming and namelessness that contribute to the formation of 'black humour' (E. M. Remarque) and subtextual (implicit) meaning (E. Hemingway); (9) establishing traditional and unique techniques of the poetics of namelessness in the novels under study; (10) justification of the possibility of transforming the name of an artistic text into the occasional connotative symbol, an individual authorial symbol.

The object of the study is the onymic and non-onymic lexemes in the novels "Im Westen nichts Neues" by E. Remarque and "For Whom the Bell Tolls" by E. Hemingway. *The subject* is the poetic means and techniques of imagery used to implement and recognise the text- and image-forming, plot- and genre-forming role of poetonyms and equivalents of proper names. *The research material* consists

of over 2 300 onymic and non-onymic lexemes and 4 000 contexts of varying volume and functional-semantic orientation, selected from the original works and Ukrainian translations.

The work is based on the author's methodology, which is modelled on the basis of the complex of general scientific and philological techniques and methods, as well as methods of poetonymology: systematisation and description; oppositional analysis; the method of contextual-interpretative analysis; contextual analysis of poetonyms and non-onymic nominations; the method of comprehensive poetonymological analysis; the method of reproducing relations in the paradigm of poetonym and poetonymosphere; the comparative method; the method of intertextual analysis; linguistic analysis; the method of deciphering subtextual meanings; technique of identifying opposites and contradictions in the poetonym paradigm; etymological analysis; continuous sampling of onymic and non-onymic lexemes.

The scientific novelty of the work lies in the fact that it is the first to: (1) outline the theoretical and methodological foundations for studying the interaction between naming and namelessness in artistic texts; (2) refine the idea of poetonymogenesis as a gradual accumulation of paradigm components; a certain sequence of stages (emergence – evolution – establishment) of proper names; (3) motivates the concentration of image- and text-forming, plot- and genre-forming potential in onymic and non-onymic lexemes; (4) the inevitability of constant namelessness due to the military theme and anti-war orientation of the novels has been proven; (5) the techniques of the poetics of naming and namelessness that contribute to the formation of 'black humour' (E. Remarque) and subtextual (implicit) meaning (E. Hemingway) have been identified; (6) traditional and unique techniques of the poetics of naming and namelessness have been identified; (7) the idea of transforming the name of an artistic text into an occasional connotative symbol, an individual authorial symbol, has been explored in depth.

The theoretical value of the work lies in its contribution to the development of the idea of poetonymogenesis as a gradual accumulation of paradigm

components through the interaction of a name with its context. The research confirms the concentration of image-forming, text-forming, and plot-forming potential in poetonymy. The work improves the theoretical component of poetonymy by proving the idea of poetonymy as a genre-forming component of a literary work. Theoretically significant and promising is the proof of the contribution of namelessness to the ideological and artistic concept of the anti-war novel, in the differentiation and analysis of permanent and temporary namelessness, and in the identification of poetic means and techniques that ensure the imagery and integrity of the literary and artistic text.

The practical significance is determined by the fact that the results of the work can be used in the process of reading lecture courses and practical classes in higher education institutions, in particular in general linguistics, lexicology, linguistic poetics, text linguistics, stylistics, and foreign literature; in elective courses on onomastics, poetonymy, and the intertextual analysis of literary texts; the application of materials in lexicographical practice in the compilation of dictionaries of onymic and non-onymic vocabulary of individual literary works, dictionaries of writers' language, as well as for the creation of monographs and manuals on literary onomastics.

Structure and scope of the study. The thesis contains abstracts in two languages, a list of the author's publications on the topic of the thesis, an introduction, four chapters, conclusions, a list of sources used (212 items, including 40 in foreign languages), a list of lexicographical sources (28 items), and 2 appendices. The total volume of the work is 258 pages, the volume of the main text is 225 pages, the bibliography is 22 pages, and the volume of appendices is 11 pages.

The introduction justifies the relevance, subject, object, material and source base, purpose and objectives, research methods, novelty, theoretical and practical significance, and indicates the general structure of the study.

The first chapter, "Theoretical and Methodological Foundations for Studying Naming and Namelessness in Literary Texts", substantiates the

methodological foundations of the study and proves the dependence of poetonyms and non-naming nominations from the author's style, the genre nature of the text, the theme, the character system, the features of the chronotope, the ideological and artistic concept of the work, etc. Particular attention is paid to the typology of contexts that generate and develop the content structure of onymic and non-onymic lexemes. The role of the poetonym as a text-, plot-, image-forming and genre-forming unit of the text has been established. The necessity of studying onymic and non-onymic nominations in works on military themes is based on the oppositions of *peace – war, friend – foe, front – rear*, and taking into account the position of the character in time and space (main – secondary, single-referent – meta-object, named – unnamed).

The second chapter, “The Poetics of Permanent and Temporary Namelessness in Ernest Hemingway’s “For Whom the Bell Tolls” and E. M. Remarque’s “Im Westen nichts Neues,”” is devoted to the analysis of the permanent anonymity of single-referent and meta-object images, motivated by the active/passive participation of characters in the plot. Traditional and original means and techniques of poetics that contribute to the development and branching of the plot, panoramic depiction of events, authenticity of the depicted, polyphony of voices, etc. are identified and described. The temporary namelessness is interpreted as a stage of poetonymogenesis, since the evolution of a name directly correlates with the development of explicit and implicit information in the artistic text.

In the third chapter, “The Poetics of Names in E. M. Remarque’s Novel “Im Westen nichts Neues,”” the phenomenon of naming is examined through the interaction between name↔text. The paradigms of anthroponyms of main, secondary and peripheral characters are analysed, and unique techniques of imagery, connotation and symbolisation within the framework of integrity are described. The genre-forming and plot-forming role of names of historical and cultural origin is proven, and traditional and unique means of toponym poetics are described.

The fourth chapter, “The Poetics of Names in E. Hemingway’s novel “For Whom the Bell Tolls” demonstrates the uniqueness of E. Hemingway’s poetic system in terms of the choice, content and functional load of anthroponyms (main and secondary characters), historical and cultural onymic units, and toponyms. The dominant and unique techniques of poetics are identified and commented on, the stages and conditions of the transformation of a name into an individual authorial symbol are characterised, and the implicit meanings in the content structure of poetonyms are deciphered.

Each section concludes with brief conclusions.

The general conclusions summarise the research and propose a research perspective, which consists of (a) the need for a comprehensive analysis of the poetonymosphere of the novels of E. M. Remarque and E. Hemingway; (b) further development of the means and methods of explicit-implicit poetics in literary texts; (c) improvement of the principles of interpreting the relationship between naming and namelessness in literary texts; (d) solving the problem of the adequacy of Ukrainian translations of the novels under study.

Key words: permanent / temporary namelessness, genre, context, imagery, onym, poetics, poetonym, intertextuality, subtext, plot, semantics, symbol, literary text, functioning.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Статті у наукових фахових виданнях України:

1. Патріарх В.О. Інтерпретація слова-знака і слова-символу в сучасному науковому дискурсі. *Лінгвістичні студії Linguistic Studies*. 2023. Вип. 46. С. 68–75.

2. Патріарх В.О. Онімний простір роману Еріха Марії Ремарка “Im Westen nichts Neues”. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. 2024. Вип. 22 (90). С. 157–161.

3. Патріарх В.О. Ядро антропонімного простору роману Ернеста Гемінгвея «For whom the bell tolls». *Проблеми гуманітарних наук*. 2024. Вип. 60. С. 98–108.

4. Патріарх В.О. Функційне навантаження топонімів як маркерів часопростору у романі Е. Гемінгвея «For whom the bell tolls». *Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського*. 2025. Т. 36 (75), №2. С. 128–136.

5. Патріарх В.О. Поетика онімів історико-культурного походження у романі Е. Гемінгвея «For Whom the Bell Tolls». *Закарпатські філологічні студії*. 2025. Вип. 41, Т. 1. С. 211–216.

6. Патріарх В.О. Безіменність як прийом поезики у романі Е. М. Ремарка “Im Westen nichts Neues”. *Лінгвістичні студії Linguistic Studies*. 2025. №50. С. 119–133.

Тези доповідей, що засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

7. Патріарх В.О. До проблеми співвідношення понять символ та метафора. *Сучасні тенденції розвитку лінгвістики та лінгводидактики: збірник матеріалів IV Всеукраїнської науково-практичної конференції (м. Рівне, 10 травня 2023 р.)*. С. 83–85.

8. Патріарх В.О. Феномен концепту війна у лінгвістичних дослідженнях. *Сучасні виклики та актуальні проблеми науки, освіти, технологій та суспільства: збірник тез доповідей міжнародної науково-практичної конференції (м. Біла Церква, 01 листопада 2023 р.)*. Ч. 2. С. 32–34.

9. Патриарх В.О. Специфіка антропонімів у романі Еріха Марії Ремарка «Im Westen Nichts Neues». *Сучасна філологія: теорія та практика*: матеріали VI Всеукраїнської науково-практичної конференції (м. Київ, 19 квітня 2024 р.). С. 47–48.

10. Patriarkh V.O. Functions of toponyms in the artistic work (based on the novel by Erich Maria Remarque “Im Westen nichts Neues”. *Topical aspects of modern scientific research: proceedings of the 8th International scientific and practical conference* (Tokyo, 2024). Pp. 424–428.

11. Patriarkh V.O. Form, content and functions of ideonyms in E. M. Remarque’s novel “Im Westen nichts Neues”. *Global science: prospects and innovations: proceedings of the 9th International scientific and practical conference* (Liverpool, 2024). Pp. 394–397.

12. Патриарх В.О. «Чорний гумор» у романі Еріха Марії Ремарка «Im Westen nichts Neues». *Актуальні питання вивчення германських, романських і слов'янських мов і літератур та методики викладання іноземних мов*: збірник тез доповідей Міжнародної наукової конференції (м. Вінниця, 21-22 червня 2024 р.). С. 224–226.

13. Патриарх В.О. Антивоєнна спрямованість роману Еріха Марії Ремарка «Im Westen nichts Neues». *Відновлення України у повоєнні часи: виклики, стратегічні пріоритети, ресурсне забезпечення, потенціал майбутнього розвитку*: матеріали міжнародної науково-практичної конференції (м. Вінниця, 10-11 жовтня 2024 р.). С. 436–439.

14. Patriarkh V.O. Historical and cultural names in the novel by Ernest Hemingway “For Whom the Bell Tolls”. *Science in the modern world: innovations and challenges: proceedings of the 8th International scientific and practical conference* (Toronto, 2025). Pp. 520–524.

15. Патриарх В.О. Прийоми поетики онімів у романі Ернеста Гемінгвея «For Whom the Bell Tolls». *Актуальні питання вивчення германських, романських і слов'янських мов і літератур та методики викладання*

іноземних мов: збірник тез доповідей Міжнародної наукової конференції (м. Вінниця, 19-20 червня 2025 р.). С. 168–170.

ЗМІСТ

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ	18
ВСТУП	19
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЙНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ІМЕННОСТІ – БЕЗІМЕННОСТІ В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ	27
1.1 Специфіка поетоніма як домінанти художнього тексту	27
1.2 Розвиток образності поетоніма в “необхідному і достатньому” контексті	32
1.3 Функційне навантаження поетоніма	35
1.4 Опозиції та відношення в поетонімосфері як основа інтерпретативного аналізу онімів	40
1.5 Поетика антивоєнного роману крізь призму поетоніма	45
1.5.1 Антивоєнний роман як художньо-естетичний феномен	45
1.5.2 Інтерпретативний аналіз творів Е. М. Ремарка	49
1.5.3 Інтерпретативний аналіз творів Е. Гемінґвея	55
1.5.3.1 Історія і стан дослідження творчості Е. Гемінґвея	55
1.5.3.2 Ідейно-художня концепція роману «For Whom the Bell Tolls»	58
Висновки до розділу 1	64
РОЗДІЛ 2 ПОЕТИКА ПОСТІЙНОЇ ТА ТИМЧАСОВОЇ БЕЗІМЕННОСТІ В РОМАНАХ Е.М. РЕМАРКА «IM WESTEN NICHTS NEUES» ТА Е. ГЕМІНґВЕЯ «FOR WHOM THE BELLS TOLLS»	68
2.1 Безіменність як прийом поетики в романі Е. Ремарка	68
2.2 Постійна безіменність як прийом поетики в романі Е. Ремарка	89
2.3 Поетика тимчасової безіменності в романі «Im Westen nichts Neues»	97
2.4 Постійна безіменність (узагальнений – одиничний референт) в романі Е. Гемінґвея	104
2.5. Тимчасова безіменність як стадія поетонімогенезу	

в романі «For Wohm the Bells Tolls»	113
Висновки до розділу 2	122
РОЗДІЛ 3 ПОЕТИКА ОНІМА В РОМАНІ	
Е.М. РЕМАРКА «IM WESTEN NICHTS NEUES»	127
3.1 Парадигма антропоетонімів: ядро – периферія онімного простору.....	127
3.1.1 Система імен головних героїв	125
3.1.2 Система імен другорядних персонажів	136
3.1.3 Периферія антропонімного простору	144
3.2 Конотонімізація як прийом поетики оніма	147
3.3 Роль і призначення історико-культурних імен	151
3.4 Роль топопоетонімів у конструюванні часопростору та персонажної системи	156
Висновки до розділу 3	161
РОЗДІЛ 4 ПОЕТИКА ОНІМА В РОМАНІ Е. ГЕМІНГВЕЯ «FOR WOHN THE BELLS TOLLS»	165
4.1 Антропоетоніми як домінантні компоненти тексту	165
4.2 Поетика онімів історико-культурного походження	185
4.3 Узуальні й okazіональні конотативні оніми	197
4.4 Поетика й функціонування топонімів	201
4.5 Символізація топонімів у цілісному тексті	215
Висновки до розділу 4	221
ВИСНОВКИ	227
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ	239
ДОДАТКИ	261

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

англ. – англійська мова

АР – антивоєнний роман

ВІ – власне ім'я

ім. – іменник

ісп. – іспанська мова

КО – конотативний онім

лат. – латинська мова

нім. – німецька мова

О.в. – орудний відмінок

Р.в. – родовий відмінок

УКЛА1 – узуальний конотативний літературний антропонім, відомий у низці мов

укр. – українська мова

числ. – числівник

ВСТУП

Усвідомлення значущого внеску власних імен (ВІ) літературного твору – *поетонімів* – у продукування цілісності (тексту) зумовлює численні розвідки науковців вітчизняних ономастичних шкіл (Донецької, Київської, Одеської, Ужгородської та ін.). Предметом зацікавлення неодноразово ставали семантика ВІ різних розрядів (у тому числі специфіка значення поетоніма), онімний простір творів української та зарубіжної літератури, різнобічне вивчення функційно-стилістичних можливостей онімних лексем, їхня систематизація і взаємодія з контекстом і т. ін.

Вагома роль номінативних одиниць у побудові тексту, сюжету, композиції, персонажної системи художнього твору видається беззаперечною і визнається мовознавцями, однак засоби і прийоми поезики онімів, які розвивають образи дійових осіб, забезпечують конструювання сюжету і загалом дозволяють говорити про літературний твір як унікальне естетико-художнє утворення залишаються на сьогодні недостатньо висвітленими.

Найгострішою проблемою сучасної поетонімології вважаємо проблему *безіменності* в художньому тексті, тісно пов'язану з *іменністю*. Загально визнано, що ім'я художнього тексту не надається випадково і співвідноситься з ідейною концепцією твору, жанровою приналежністю, літературним напрямом і стилем автора. Так само відмова в імені персонажам (або іншим художнім об'єктам) виявляється спланованою, навмисно обраною як специфічний прийом, який відіграє певну роль і має бути витлумаченим. Перед дослідником образності художнього твору наявні два шляхи, які насправді зливаються в цілісний потік: дослідження взаємодії *іменність* – *безіменність* в окремому літературному творі.

Актуальність теми. Незважаючи на значну кількість літературно-ономастичних праць, проблема взаємозв'язку *іменності* – *безіменності* залишається недостатньо вивченою у вітчизняному й зарубіжному мовознавстві. Актуальність теми вмотивована потребою комплексного

дослідження поетики онімних – безонімних лексем оригінальних творів Е. Ремарка та Е. Гемінгвея, яка ще не досліджувалася науковою спільнотою. Аналіз традиційних та оригінальних прийомів іменності – безіменності з урахуванням жанрової природи сприяє визначенню особливостей антивоєнного роману, що уможливить оптимальну інтерпретацію і дозволить встановити художню цінність тексту.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертацію виконано в межах наукової теми факультету іноземної та слов'янської філології Донецького національного університету імені Василя Стуса «Синхронні та діяхронні дослідження мовних одиниць різних рівнів» (номер державної реєстрації 0119U102510) (20222026 рр.). Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради Донецького національного університету імені Василя Стуса (протокол № 3 від 28.10.2022 р.) та уточнена Вченою радою Донецького національного університету імені Василя Стуса (протокол № 10 від 30.06.2023 р., протокол № 4 від 27.09.2024).

Мета роботи – опрацювати теоретико-методологічний підхід до вивчення *іменності – безіменності* як взаємопов'язаних складників літературно-художнього тексту й показників ідейно-художньої концепції творів, аналіз яких забезпечує розуміння сутності, авторського послання та позиції автора.

Відповідно до мети актуалізовано такі **завдання**:

- 1) окреслити теоретико-методологічні засади поетонімології для дослідження взаємодії *іменності – безіменності* в художньому тексті;
- 2) описати специфіку поетики онімів / безонімних номінацій прозових творів;
- 3) вдосконалити типологію контекстів поетонімів, необхідних для інтерпретації тексту;
- 4) довести ідею поетонімогенезу як процесу поступового нарощування компонентів парадигми; певну послідовність етапів (зародження – еволюція – встановлення), через які проходить ім'я в художньому тексті;

5) виявити й проаналізувати образо- й текстотвірний, сюжето- й жанроутворювальний потенціал онімних і безонімних номінацій, парадигм найменування, мікросистем тощо;

6) довести зумовленість постійної та тимчасової безіменності воєнною тематикою та антивоєнною спрямованістю романів;

7) визначити сутність, роль і функції онімних одиниць як маркерів часопростору;

8) виявити та описати прийоми поетики іменності – безіменності, що забезпечують формування “чорного гумору” (Е. Ремарк), підтекстового (імпліцитного) смислу (Е. Гемінгвей);

9) встановити традиційні та унікальні прийоми поетики іменності – безіменності досліджуваних романів;

10) обґрунтувати та довести можливість перетворення імені художнього тексту в okazіональний конотонім, індивідуально-авторський символ.

Об’єктом дослідження є онімні та безонімні лексеми романів Е. М. Ремарка «Im Westen nichts Neues» та Е. Гемінгвея «For Whom the Bells Tolls». **Предметом** – поетикальні засоби й прийоми образності, за допомогою яких реалізується та розпізнається тексто- й образотвірна, сюжето- й жанроутворювальна роль поетонімів та еквівалентів власних імен.

Джерельною базою дослідження є німецькомовний текст роману Е. М. Ремарка «Im Westen nichts Neues» та англomовний текст роману Е. Гемінгвея «For Whom the Bells Tolls», а також їх українськомовні переклади «На Західному фронті без змін» К. Гловацької (2023) і «По кому подзвін» у перекладі А. Савенця (2021), що вважаємо перспективним з позиції літературної рецепції та інтерпретації оригінальних творів перекладачами й читацькою аудиторією.

Дослідницький матеріал. Емпіричним матеріалом дослідження слугували номінативні одиниці (поетоніми та безонімні найменування) романів Е. М. Ремарка «Im Westen nichts Neues» і Е. Гемінгвея «For Whom the

Bells Tolls», а також поодинокі онімні ряди й інші угруповання (парадигми поетонімів, мікросистеми, онімні пари, онімно-апелятивні комплекси і. т. ін.).

Для виявлення та аналізу поетикальних засобів іменності – безіменності, а також простеження тексто- й образотвірного, сюжето- й жанроутворювального потенціалу номінативних одиниць було залучено близько 2 300 онімних і безонімних лексем (поодинокі найменування і компоненти парадигми), серед яких: VI історико-культурного походження, VI як твірна база поетонімів (протооніми), конотоніми, безонімні номінації, онімні перифрази та ін. Було проаналізовано понад 4 000 контекстів різного обсягу та функційно-семантичної спрямованості, виокремлених із оригінальних творів та українськомовних перекладів.

Методи дослідження. У дисертації використано комплекс загальнонаукових, загальнофілологічних прийомів та спеціальних методів поетонімології, зокрема: 1) систематизація та опис; 2) опозиційний аналіз; 3) метод контекстуально-інтерпретаційного аналізу; 4) контекстний аналіз поетонімів і безонімних (однореферентних і метаоб'єктних) номінацій; 5) метод комплексного поетонімологічного аналізу; 6) метод відтворення відношень у парадигмі поетоніма й поетонімосфері; 7) зіставний метод (з метою виявлення спільних і відмінних ознак іменності та безіменності в романах Е. Ремарка і Е. Гемінгвея); 8) метод інтертекстуального аналізу; 9) лінгвістичний аналіз; 10) метод розшифрування підтекстових смислів номінацій; 11) прийом виявлення протилежності і суперечності в парадигмі поетоніма; 12) етимологічний аналіз; 13) суцільна вибірка онімних і безонімних лексем.

Наукова новизна роботи полягає в обґрунтуванні значущого внеску імені та безіменності в формування художнього тексту як цілісності. Експлікація взаємозв'язку між поетонімами (еквівалентами VI) дає змогу виявити глибинні смисли, відтворити й проаналізувати приховані семантичні шари, що зумовлюють неповторність художнього твору.

Уперше в українському мовознавстві: 1) окреслено теоретико-методологічні засади дослідження взаємодії *іменності* – *безіменності* в художньому тексті; 2) удосконалено ідею поетонімогенезу як поступового нарощування компонентів парадигми; певну послідовність етапів (зародження – еволюція – встановлення); 3) вмотивовано зосередження в онімних – безонімних лексемах образо- й текстотвірного, сюжето- й жанроутворювального потенціалу; 4) доведено зумовленість постійної безіменності воєнною тематикою та антивоєнною спрямованістю романів; 5) визначено прийоми поетики іменності – безіменності, що впливають на формування “чорного гумору” (Е. Ремарк), підтекстового (імпліцитного) смислу (Е. Гемінгвей); 6) визначено традиційні та унікальні прийоми поетики іменності – безіменності; 7) поглиблено ідею перетворення імені художнього тексту в okazіональний конотонім, індивідуально-авторський символ.

Теоретичне значення роботи полягає в її внеску в розвиток ідеї поетонімогенезу як процесу поступового нарощування компонентів парадигми та взаємодії ВІ з контекстом. Дослідження підтверджує зосередження в поетонімі образо-, текстотвірного, сюжетоутворювального потенціалу. Робота поглиблює теоретичну складову поетонімології шляхом обґрунтування поетоніма як жанроутворювального компонента літературного твору. Теоретично значущим та перспективним є доведення змістовності безіменності для ідейно-художньої концепції антивоєнного роману, в розмежуванні та аналізі постійної та тимчасової безіменності, виявленні поетикальних засобів і прийомів, що забезпечують образність і цілісність літературно-художнього тексту.

Практичне значення дисертації визначається тим, що її результати можна використати в процесі читання лекційних курсів та на практичних заняттях у закладах вищої освіти, зокрема із загального мовознавства, лексикології, лінгвістичної поетики, лінгвістики тексту, стилістики, зарубіжної літератури; у курсах за вибором з ономастики, поетонімології, інтертекстуального аналізу художнього тексту; застосуванні матеріалів у

лексикографічній практиці в укладанні словників онімної – безонімної лексики окремих художніх творів, словників мови письменників, а також для створення монографій і посібників з літературної ономастики.

Апробація результатів дослідження була здійснена на 9 конференціях різних рівнів: Всеукраїнській науково-практичній конференції «Сучасні тенденції розвитку лінгвістики та лінгводидактики» (10 травня 2023 р., м. Рівне); Міжнародній науково-практичній конференції «Сучасні виклики та актуальні проблеми науки, освіти, технологій та суспільства» (1 листопада 2023 р., м. Біла Церква); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Сучасна філологія: теорія та практика» (19 квітня 2024 р., м. Київ); International scientific and practical conference «Topical aspects of modern scientific research» (18-20 April 2024, Tokyo, Japan); International scientific and practical conference «Global science: prospects and innovations» (25-27 April 2024, Liverpool, United Kingdom); Всеукраїнській науковій конференції «Актуальні питання вивчення германських, романських і слов'янських мов і літератур та методики викладання іноземних мов» (21-22 червня 2024 р., 19-20 червня 2025 р., м. Вінниця); Міжнародній науково-практичній конференції «Відновлення України у повоєнні часи: виклики, стратегічні пріоритети, ресурсне забезпечення, потенціал майбутнього розвитку» (10-11 жовтня 2024 р., м. Вінниця); International scientific and practical conference «Science in the modern world: innovations and challenges» (17-19 April 2024, Toronto, Canada).

Публікації. Основні положення і результати дисертаційного дослідження висвітлено в 15 публікаціях автора, з яких 6 – одноосібні статті, опубліковані у фахових виданнях, що включені до переліку ДАК МОН України, 9 – у матеріалах доповідей на наукових і науково-практичних конференціях.

Особистий внесок здобувача полягає в тому, що всі теоретичні положення та практичні результати розроблено й отримано в дисертації одноосібно.

Обсяг і структура роботи. Дисертація складається з анотацій, списку скорочень, вступу, основної частини, яка містить чотири розділи з висновками, загальних висновків, списку теоретичних джерел (182 позиції), списку лексикографічних джерел та ілюстративного матеріалу (33 позиції), додатків. Загальний обсяг роботи становить 258 сторінок, обсяг основного тексту – 225 сторінок.

РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЙНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ *ІМЕННОСТІ* – *БЕЗІМЕННОСТІ* В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ

1.1 Специфіка поетоніма як домінанти художнього тексту

Представники ономастичних шкіл України неодноразово наголошували на особливому функційному навантаженні, стилістичній ролі та семантичному наповненні поетонімів – власних імен художнього тексту, уналежнених до різних розрядів (антропоетоніми, зоопетоніми, топопоетоніми, міфопоетоніми, космопоетоніми тощо). Проблема участі онімних одиниць у формуванні змістової цілісності літературного твору залишається остаточно не вирішеною через відсутність однастайності в поглядах на поняттєво-термінологічний апарат літературної ономастики (поетики оніма, поетонімології), сутність поетоніма і поетонімосфери («ієрархічної системи елементів (поетонімів) завершеного літературного тексту, інтегрованих у різнорідні та різнорівневі множини (мікросистеми, макросистеми, надсистеми), що підпорядковується закону художньої цілісності» [57, с. 478-479]), взаємодію власних імен із цілісним контекстом твору, співпрацю онімів із іншими елементами художньої образності і т. ін.

Ще у 2001 році Ю. Карпенко констатував, що без аналізу власних імен, «центральної вузлів» художнього твору, «справжнє розуміння тексту, його глибинних, підтекстових змістових шарів просто неможливе» [Цит. за : 106, с. 605], (див. також [44], [45]), а у 2002 році Л. Белей наголосив на необхідності потрактування цілісного онімного простору літературного твору: «Нерідко вивчення антропоетонімів зводиться до встановлення етимології власних назв персонажів, структурного аналізу та семантичної класифікації іменувань, однак цього замало для розуміння цілісної картини онімного простору художнього твору. Сучасний стан української антропоетоніміки виявляє гостру потребу збору, систематизації численних

українських антропонімів, різнобічного вивчення їхніх функціонально-стилістичних можливостей, виявлення загального та індивідуального в принципах номінації персонажів <...>» [2, с. 4] (див. також [3], [4]).

Сучасні дослідники цілком усвідомлюють причинно-наслідковий зв'язок власних імен літературних творів, оскільки вибір онімних елементів для позначення художніх об'єктів вмотивований багатьма чинниками: жанровою природою тексту, стилем автора, його індивідуальними вподобаннями, особливостями часопростору, ідейно-художньою концепцією твору та ін. Не викликає заперечень твердження щодо специфіки значення оніма літературно-художнього тексту. Загальновизнано, що семантику поетоніма слід «розмежовувати на рівні мови, мовлення та художнього тексту. Мовленнєвий ракурс, одним із проявів якого є художній текст, дає ВН більше можливостей проявити свої потенції у всій повноті й багатогранності. ВН, включена в різноманітні зв'язки художнього тексту, взаємодіючи з найближчим, мінімальним контекстом і макроконтекстом, що утворює дискурс твору, набуває багатьох змістових зв'язків, складних асоціацій і конотацій» [83, с. 78].

На початку літературного твору ім'я зазвичай має мінімальну образність (наявність або відсутність традиції вживання в мові, уналежнення до певної культури, прозора внутрішня форма, фонетичні або інші асоціації тощо). «Входячи до художнього тексту семантично недостатнім, власне ім'я виходить з нього семантично збагаченим і виступає сигналом, що збуджує широкий комплекс певних асоціативних значень. Їх можна вважати локальною семантичною структурою, що закріплюється за даним іменем у даному контексті, – індивідуально-художнім значенням власного імені», – стверджує В. Кухаренко [65]. Отже, науковці визнають, що «індивідуально-художнє значення» поетоніма породжується контекстом, який розвиває семантику власних імен і виформовує його значущість. Логічним здається акцентування на *текстотвірній* ролі літературно-художніх антропонімів. Розглядаючи антропоніми поезій О. Забужко як невід'ємний компонент

змістової, стилістичної та структурної організації тексту та автономну онімну підсистему, І. Скорук наголошує на таких домінантних ознаках, як “свій” об’єкт номінації, вторинність, суб’єктивність та особлива стилістична навантаженість, оскільки «антропонімія художнього твору ніколи не буває дзеркальним відображенням власних особових назв, які вживаються в реальності, а його проєкцією, що проходить через призму творчості автора і залежить від його світогляду та естетичних уподобань» [114, с. 124].

Кореляцію *поетонім – сюжет* (сюжетотвірна функція поетоніма) підкреслює О. Горенко, яка вважає, що т.зв. *природність* імені «у просторових і часових межах тексту означає не лише його відповідність психологічній характеристиці літературного персонажа, але й адекватність усій логіці сюжетної лінії» [26, с. 9–10].

У науковій традиції узвичаєним став погляд на *образотвірну* роль поетоніма як вагомого елемента характеристики, оцінки та візуалізації персонажа. Зокрема зазначається, що особливу роль у літературно-художньому антропоніміконі Еріха Марії Ремарка відіграють характеристичні імена. Імена персонажів містять авторську підказку для визначення читачем характеру персонажа та виконують так звану прогнозувальну функцію» [61, с. 314].

Крім того, значне нашарування в онімному просторі складають імена (насамперед антропоніми) історико-культурного походження. Такі “вторинні” онімні одиниці виформовують картину світу автора, демонструючи його пріоритети й антипатії, слугують відображенням психологічного портрету письменника, показником його морально-естетичних цінностей і – ширше – виявляють сприйняття й осмислення світу [59]. М. М. Торчинський називає культурний компонент оніма, тобто зв’язок власного імені з культурою народу, що її створила, важливим складником значення: «Найбільш яскраво він проявляється у пропріальних одиницях, які є визначальними для певного етносу, своєрідними знаками його етнокультури. Етнокультурна знаковість власної назви має стати одним із компонентів комплексної характеристики

пропріальних одиниць, як і з'ясування їхніх конотативних, асоціативних, символічних, концептуальних і подібних значень, більш детальне вивчення яких ще чекає на своїх дослідників» [123, с. 130]. У працях науковців історико-культурні поетоніми, запозичені письменниками з найширшого контексту (інтертексту), потрактовуються як значущі текстові одиниці й ключові лексичні репрезентанти мовної особистості автора. Досліджуючи поетоніми поетичних збірок Василя Стуса, Е. Кравченко доводить пряму залежність пізнання лінгвоперсона «від вибору імені, власне-текстового і позатекстового потенціалу поетонімів, основою яких стали інтерлінгвальні та інтралінгвальні імена реальних осіб (історичних діячів, письменників, художників, композиторів і т. ін.) або вимислених об'єктів, наявних у культурному просторі» [58].

Слід наголосити на важливості топопоетонімів як тексто-, сюжето- й образотвірних елементів художнього тексту. Якщо підсистема антропоетонімів позначає головних / другорядних/ епізодичних персонажів, то підсистема топопоетонімів призначена розмістити дійових осіб у вигаданому просторі художнього тексту: «топопоетоніми постають передусім засобом локалізації дії, становлячи собою вагомий складник чинників, що виконують хронотопічну функцію» [42, с. 74]. Дослідження топонімних одиниць на матеріалі творів різних письменників (див. праці Н. Бербер, М. Бережної, Є. Боевої, Д. Козловської, Т. Крупеньової, Г. Лукаш, М. Мельник, О. Мороз та ін.) демонструють їх визначеність у побудові композиції, сюжету, системи образів, розкритті індивідуально-авторської концепції твору, визначенні специфіки ідіостилю автора. Досліджуючи топопоетоніми романів Люко Дашвар, Д. Козловська пропонує умовний розподіл на групи, який дозволяє виявити різноманітність значення онімних одиниць, виокремлюючи: *образотвірні* (інформують про минуле або теперішнє місцезнаходження персонажів, їхнє переміщення; повідомляють про наміри персонажів щодо зміни свого місця перебування, маршрути переміщення; сприяють висвітленню фактів біографії персонажів; беруть

участь в описі історій життя героїв та їхніх родин; допомагають схарактеризувати персонажа; сприяють характеризуванню значущості персонажа в межах населеного пункту; допомагають передати атмосферу певного місця, суголосну із внутрішнім станом персонажа та ін.) й *сюжетотвірні*, спрямовані на конструювання часопростору (служують маркерами минулого й сьогодення; постають персонажами творів; репрезентують культурно-історичну сутність населеного пункту; слугують засобом досягнення сатиричного ефекту завдяки мовній грі та ін. [50, с. 139–147] (див. також [65], [68]).

Поетонімам як складникам художнього тексту властива конотативність – «здатність виявляти у контексті потенційні семантичні нашарування: інформативні, емотивні або оцінні, завдяки чому власна назва стає джерелом переосмислень, трансформацій, що розширює функціональні можливості поетонімів і збагачує художньо-образну систему твору» [129, с. 23]. Особливим різновидом онімних одиниць літературного твору можуть стати імена, вжиті в переносному значенні, або *конотоніми*. Вперше термін *конотонім* був запропонований Є. Отінім для «позначення різновиду ВН, які, на відміну від денотативних ВН, що є носіями власне онімного, нейтрального значення, наділені вторинними емоційно-експресивними та змістовими нашаруваннями на власне онімні значення, що дає їм можливість виступати своєрідними онімними метафорами з метою створення мовної експресії» [92, с. 46] (див. також [82], [83]). Для розпізнавання переносного значення прийнято залучати «необхідний і достатній контекст», який доводить непряму референтну співвіднесеність конотоніма: «Такий контекст підтверджує, що переносне значення імені “відбулося” і частина семантики первинного оніма предикована іншому об’єкту (-ам)» [57, с. 110].

Отже, найбільш продуктивним для визначення поетики онімів літературного твору постає контекст, який породжує, закріплює, розвиває, трансформує і т. ін. змістову структуру онімної лексеми. Поняття смислопороджувального контексту тісно пов’язане з ідеєю *поетонімогенезу*,

під якою розуміють «поступовий рух семантики поетоніма (нарощування і поєднання компонентів у семему), пов'язаний з розгортанням тексту. Саме внаслідок поетонімогенезу (...) усвідомлюється текстотвірна й текстоактуалізаційна роль власного імені» [57, с. 38].

1.2 Розвиток образності поетоніма в “необхідному і достатньому” контексті

Основоположною для повноцінної інтерпретації поетонімів стає ідея узгодження імені з художнім об'єктом, тобто відповідність форми і значення, своєрідна гармонія імені-образу. Як зазначає О. Карпенко, автор, «на відміну від батьків, що іменують своїх дітей немовлятами, називає вже дорослих, сформованих людей. У доборі наймень він так чи інакше, свідомо чи несвідомо допасовує їх до створюваних образів, домагається гармонії образу та його імені» [42, с. 69] (див. також [147]). Узгодженість форми і значення імені засновується і виявляється завдяки всім без винятку контекстам, що містять той чи той поетонім або його “замінник” (еквівалент). Вирішення проблеми взаємодії *поетонім – текст* з урахуванням двобічного впливу (поетонім ↔ текст) допомагає усвідомити створення художнього світу автором: “Вивчення взаємодії передбачає розгляд і впливу контексту на поетонім, і впливу поетоніма на контекст, а до того ж, дослідження того сукупного ефекту, який внаслідок взаємодії поетоніма та контексту виявляється в художньому творі” [Цит. за : 57, с. 40]. Інший ракурс проблеми знаходиться у встановленні зв'язків і відношень між іменами художнього тексту, які співіснують і функціонують у межах поетонімосфери: «<...> автор створює в тексті свою замкнену номінаційну систему, де імена героїв взаємодіють між собою [167, с. 17]. Співучасть *імені – тексту* в створенні образності прослідковується на різних етапах (стадіях) поетонімогенезу: **зародження – еволюція – встановлення**. Останній процес як завершальна

стадія ознаменовує сутність імені, яке “відбулося” в цілісному тексті. Дослідники вважають, що вершиною розвитку поетоніма може стати символізація: «Поступове збагачення змісту та змістовності є ознакою традиційного перевтілення імені художнього тексту в символ» [57, с. 34]. Суттєво, що у вітчизняній ономастиці все частіше йдеться про символізацію онімного простору [124], символічне наповнення імен і т. ін. (див. [90], [137], [85]). У дисертаційному творі Л. Лемець, присвяченому символам у поезії Івана Франка, виявлено символічний потенціал міфонімів, теонімів та біблієонімів *Лаокоон, Німезида, Ісус Христос, Пілат, Адам, Єва, Марія Магдалина* та ін. [70, с. 11–13]. Авторка простежує динаміку (символічне ядро – периферія) імен-символів і характеризує символні значення-новотвори у дискурсі І. Франка, які доповнюють і збагачують символами власних імен, існуючі в національно-мовній картині світу [70, с. 18].

Звичайно, що вигадані автором імена (фіктоніми) не так часто перетворюються на символи, як загальновідомі інтер- або інтралінгвальні онімні одиниці. Проте зростання імені до символу шляхом накопичення семантичних компонентів, нарощення експресивно-емоційних конотацій може відбутися в цілісному контексті твору або в *комплексному* тексті автора, який вміщує всі без винятку твори письменника. Отже, виявлення умов і стадій символізаційного утворення уможлиблюється лише завдяки контекстам різного поширення й різноманітного призначення, які спрацьовують на “ідею” поетоніма.

Традиційно контекст (від лат. *confexus* з’єднання, зв’язок, зчеплення) трактується як «відносно завершена частина тексту чи висловлювання, у межах якої *оптимально* (курсив наш – В. П.) виявляє себе сенс і значення окремого слова, фрази, образного вислову» [69, с. 268]. Показово, що контекст витлумачують як засіб ідентифікації лексичного чи стилістичного значення слова, звороту, тропа [69, с. 268]. Контекст слова-поетоніма є необхідною умовою виявлення елементів смислу – здійснення (реалізації) значення. Крім того,

контекст поетоніма експлікує його образність, тобто дозволяє говорити про ім'я як виразний засіб поетики тексту.

Опертям для експлікації поетики й сутності оніма слугує типологія контекстів поетонімів, зорієнтована на цілісний зміст художнього твору, запропонована у дисертаційному дослідженні Е. Кравченко. Оскільки поетонім постає як парадигма номінацій (контекстних синонімів, онімних перифраз, художніх дескрипцій, інших варіантів імені тощо), дослідниця визначає контекст, у якому будь-яка форма позначення зі складу цієї парадигми з'являється вперше, *репрезентувальним*. Двобічна взаємодія *поетонім* ↔ *контекст* виявляється таким чином: будь-яка онімна чи безонімна номінація художнього об'єкта породжує семи (компоненти семеми), тоді як контекст актуалізує позицію оповідача / персонажа й обґрунтовує появу тієї чи тієї форми іменування [57, с. 95–96]. Кожен репрезентувальний контекст водночас є *актуалізованим*, оскільки «експлікує природу і функційне навантаження якогось члена онімної парадигми й формує семантичний компонент (-и) власного імені» [57, с. 96].

Оскільки будь-який варіант онімної парадигми здатний до повторення (відтворення), що спричиняє закріплення семантичного компонента, контекст із повторюваним ім'ям названо *підтримувальним*. Проте образність поетоніма розвивається насамперед не через повторення, а через увиразнення (поширення, посилення, вдосконалення тощо) сем, тому дослідниця пропонує контекст, спрямований на прирощення змісту, позначити як *інтенсифікувальний* [57, с. 96]. Доцільність визначення такого типу вбачаємо у можливості розмежувати ядерні та периферійні компоненти семеми завдяки усвідомленню домінантних ознак поетоніма. Формальний та / або смисловий зв'язок складників парадигми поетоніма дозволяє авторці ввести поняття *узгоджені контексти*, які «формують когерентність внаслідок схрещення змістових ознак» [57, с. 99]. Не викликає заперечень і виділення *розв'язувального* контексту, який «анулює будь-яку невизначеність, неясність

чи неточність змісту поетоніма. У розв'язувальному контексті експліковано те, що було навмисно приховане від читача і / або персонажа» [57, с. 99].

На нашу думку, власні імена великих за обсягом епічних творів функціонують у контекстах визначених типів: репрезентувальний / актуалізувальний, підтримувальний, інтенсифікувальний, розв'язувальний, узгоджені, які допомагають з'ясувати зміст, образність і роль онімів у конструюванні цілісності. Наступні типи контекстів, запропоновані Е. Кравченко, вважаємо факультативними – не обов'язковими для потрактування поетики онімів, оскільки не кожне ім'я художнього твору вміщує приховану (скриту, підтекстову) інформацію, актуалізовану в *передбачувальному* контексті. Крім того, накопичення семантичних компонентів в процесі еволюції поетоніма є обов'язковою (облігаторною) умовою його існування в тексті, тоді як згасання / знищення, вилучення якоїсь семи в *трансформаційному* контексті вважаємо специфічним явищем, властивим поодиноким іменам художніх творів [57, с. 99].

Обґрунтована типологія контекстів поетоніма здається нам прийнятною на сучасному етапі розвитку теорії поетонімології «*репрезентувальний* контекст подає ім'я / його еквівалент; *підтримувальний* – реалізує когезію, *передбачувальний* і *узгоджені* контексти формують когерентність. *Актуалізований, інтенсифікувальний, розв'язувальний* і *трансформаційний* контексти беруть участь у смислопородженні та виявляють еволюцію поетоніма, отже, кожний вид контексту виконує, з одного боку, образотвірну функцію власного імені, з іншого – реалізує текстоструктурувальну та текстоактуалізаційну функції» [57, с. 104].

Таким чином, залучення типології контекстів, спрямованих на інтерпретацію цілісного, завершеного змісту художнього твору, забезпечить оптимальне потрактування поетики *оніма* – *тексту* з урахуванням функційного навантаження власних імен.

1.3 Функційне навантаження поетоніма

Питання функціонування онімів з огляду на їх семантику та ідейно-естетичну позицію в художньому творі набуває подальшої актуальності. Вирішенням проблеми впродовж останніх десятиліть займалися українські та зарубіжні науковці: Л. Белей, І. Герус-Тарнавецька, Ю. Карпенко, О. Климчук, Н. Колесник, Т. Крупеньова, Д. Лампінг, Г. Мельник, М. Мельник, С. Співак, В. Філінюк, Л. Шестопалова та ін., проте на сьогодні питання не має однозначної відповіді [105, с. 30], відсутня цілісна класифікація функцій ВІ в художньому тексті, і цей список є відкритим, оскільки «література як матеріал для дослідження літературної ономастики має властивість невпинно розвиватися в аспекті появи новітніх літературних течій і напрямків, що дають підґрунтя для внесення нових коректив у теорію літературної ономастики, зокрема і в бачення проблеми функцій онімної лексики художнього тексту» [83].

Загальним місцем стали твердження Ю. Карпенко, Л. Белей та їхніх послідовників, які наголошують на превалюванні стилістичної функції поетонімів у створенні образності художнього мовлення [44; 45; 2; 3]. У найзагальнішому вигляді функцію поетоніма слід назвати «естетичною, поетичною, стилістичною» [43, с. 148]. В. Калінкін констатує основоположну відмінність поетоніма як одиниці мовлення від власних імен, що вибудовують онімний простір мови: наявність естетичної функції та домінування у семантичній сфері “поетичних” конотацій [Цит. за: 50, с. 24]. Л. Коваль та О. Білоус досліджують варіативність номінативної та експресивної функцій поетонімів у романах Наталки Доляк [48].

Проаналізувавши класифікації функцій поетонімів, запропоновані українськими та зарубіжними дослідниками, М. Торчинський виділяє *номінативно-диференційну* (поетоніми характеризуються відсутністю конотацій і функціонують у художньому мовленні, щоб одночасно називати денотатів і диференціювати їх від інших одно- чи різнотипних об'єктів номінації), *характеристичну* (поетоніми мають соціальну, національно-

регіональну, часову або іншу інформаційно-оцінну значущість), *ідеологічну* (поетоніми дають енциклопедичну характеристику та ідеологічну оцінку денотата, причому часто це відбувається на рівні символізму), *емотивну* (поетоніми співвідносяться з реальними прототипами), *емоційно-експресивну* (поетоніми викликають певну емоційно-експресивну оцінку зображуваного), *естетичну* (поетоніми як мірило прекрасного) та *ідіостилістичну* (поетоніми мають різнопланові стилістично-виражальні можливості, які значною мірою залежать від індивідуальності митця) функції [126, с. 25]. На домінуванні стилістичних функцій поетонімів епістолярію В. Стуса наголошують Л. Коваль та А. Грабова [49].

Над загальною класифікацією функцій поетонімів працював також А. Вільконь, який виокремив: 1) локалізувальну (поділяється на просторово-локалізувальну і темпорально-локалізувальну) – відтворює зв'язок змісту твору з окремими часовими та просторовими відомостями; 2) соціологічну – вказівка на соціальну приналежність, середовище, в якому живе денотат та його походження разом із національною приналежністю; 3) алюзійну – згадка в сюжеті певних місць, подій, осіб, що утворюють асоціативний зв'язок із місцями, подіями та особами, що фігурують у творі; 4) семантичну – характеристика персонажа, місця подій через пряму або метафоричну назву; 5) експресивну – відтворення експресивно-емоційного навантаження літературних онімів [179, с. 82–111].

Ф. Дебюс виокремлює для імен художніх творів такі функції: функція *ідентифікації*, завдяки якій об'єкти отримують свою ідентичність; функція *фікціоналізації*, завдяки якій реальні власні назви та їхні носії входять до фіктивного літературного світу та стають на один рівень з фіктивними (уявними) власними назвами, що створює літературну ілюзію; функція *характеризації*; функція *міфологізації*, яка ґрунтується на давній впевненості у невідомій, таємничій силі, прихованій в іменах; функція *акцентуації* /анонімності, яка, з одного боку, сприяє створенню потужної емпізи, а з іншого – табуванню чи прихованості наймення [152], [43].

Класифікація функцій власних імен художніх текстів, запропонована Н. Васильєвою, майже повністю відтворює класифікацію німецького науковця Д. Лампінга, представлену в ґрунтовній праці «Ім'я в нарративі: до поетики особового імені». Авторка виокремлює такі функції: ідентифікація персонажа / місця, створення і підтримка ілюзії достовірності світу оповіді (ілюзійоноуюча функція), характеризує, функція виділення і групування персонажів, функція перспективації (участь імені в перспективі оповіді), естетична, міфологічна, деконструктивна (характерна здебільшого для постмодерних художніх текстів) [Цит. за: 83, с. 79].

Зауважимо, що більшість функцій, виокремлюваних дослідниками, *a priori* властиві поетонімам, зокрема образотвірна, текстоутворювальна та сюжетотвірна. Нам близька позиція науковців Донецької ономастичної школи, які трактують функцію власного імені в художньому тексті як «специфічну діяльність, спрямовану на створення художньої образності; “змінну” категорію, що трансформується залежно від граматичної форми, варіантів поетоніма, семантичних і синтаксичних властивостей контексту, у який “занурений” поетонім, а також від інформаційної й естетичної організації висловлюванням загалом» [60, с. 6]; «Функція власного імені залежить від акту художньої комунікації, який безперервно перетворює й оновлює інформацію, передавану поетонімом. Будучи включеним у смислові зв'язки з текстом твору та широким культурним контекстом, він насичений змістовим та інтерпретативно-смисловим потенціалом, водночас здатний накопичувати й зберігати інформацію. Отже, поетонім постає багатофункціональною одиницею поетичного мовлення, а кожне конкретне вживання актуалізує лише частину функцій із числа потенційно притаманних йому або реалізованих у художньому творі» [50, с. 24].

Аналізуючи функції поетонімів поетичних текстів В. Стуса з урахуванням парадигми імені, а також “необхідного і достатнього контексту”, Е. Кравченко значно розширює перелік функцій, зреалізованих у конкретних контекстах. Серед образотвірних і текстоутворювальних функцій

поетонімів зазначено такі: *алюзійна, вказівна, генетивна, зображувальна, зображувально-оцінювальна, зображувально-характеризувальна, іронічна, локалізувальна, метафорична, метонімічна, мнемонічна, оцінювальна, порівняльна, риторичне звертання, риторичне питання, саркастична, символічна, характеризувальна, хронотопічна* та ін. [60, с. 7–8].

Переконливою є позиція щодо розширення спектру функцій у імен історико-культурного походження. Було висловлено припущення про різне функційне навантаження поодинокого поетоніма і поетоніма як складника поетонімосфери: “Висвітлюючи коло читання, вподобань ліричного героя як *alter ego* автора, імена відрізняються специфічним образотвірним і текстотвірним призначенням, яке певною мірою залежить від 1) наявності / відсутності в тексті інших онімних одиниць; 2) наявності / відсутності парадигми антропоетоніма” [56, с. 25].

Для М. Торчинського переважна більшість поетонімів виконує одиничні функції [126, с. 25], Е. Кравченко, навпаки, стверджує, що «поетонім зрідка виконує лише одну функцію, його роль у тексті значно ширша, ніж формування хронотопу, зображувальна характеристика ліричного героя тощо. Крім того, образотвірне і текстотвірне призначення поетоніма залежить від зв’язків і відношень з іншими номінативними одиницями тексту, найближчого контекстного оточення, позиції в строфі тощо» [57, с. 23]. Приклади, наведені у «Словнику власних імен поетичних текстів Василя Стуса», підтверджують, що «Змістова значущість і плідна співпраця імені з контекстом виявляється суміщенням двох – чотирьох функцій, які посилюють образотвірну та / або текстотвірну роль онімної одиниці» [60].

Ю. Карпенко і М. Мельник виокремлюють шість функцій власних імен у творах Ліни Костенко: 1) номінативну, 2) хронотопічну; 3) характеризувальну; 4) виразності, образності, тропеїчності; 5) експресивну; 6) текстоутворювальну. Водночас у монографії «Літературна ономастика Ліни Костенко» постульовано *поліфункційність* поетонімів, які здатні виконувати “мало не всі функції відразу” [45]. У зв’язку з цим логічно видається

необхідність поетапного диференціювання функцій поетоніма: 1) виявити всі вживання поетоніма в тексті; 2) окреслити контекст, необхідний і достатній для визначення внеску поетоніма в образність; 3) встановити функційне навантаження кожного варіанта онімної парадигми [58, с. 136].

1.4 Опозиції та відношення в поетонімосфері як основа інтерпретативного аналізу онімів

Як відомо, теорію опозицій у лінгвістиці пов'язують з поняттями “протилежність”, “заперечення” [103]. У роботах філософського, мовознавчого, культурологічного, літературознавчого характеру стверджується наявність універсальних опозицій, що відображають найважливіші аспекти життя людини: ‘внутрішній’ – ‘зовнішній’, ‘свій’ – ‘чужий’, ‘чоловік’ – ‘жінка’, ‘близько’ – ‘далеко’, ‘там’ – ‘тут’, ‘схід’ – ‘захід’, ‘білий’ – ‘чорний’ та ін. Семантична структура та функційні особливості опозицій неодноразово ставали предметом спеціальних досліджень (див. [18], [39], [103], [81] та ін.). В. Пилипак стверджує, що трансформована семантична опозиція ‘там’ – ‘тут’ є «найбільш семантично місткою, абстрактною, первинною, а інші семантичні опозиції ‘далекий’ – ‘близький’, ‘зовнішній’ – ‘внутрішній’, ‘невидимий’ – ‘видимий’, ‘чужий’ – ‘свій’, ‘нерідний’ – ‘рідний’, ‘він’ – ‘я’, ‘небажаний’ – ‘бажаний’, ‘невідомий’ – ‘відомий’, ‘раніше’ – ‘тепер’, ‘у майбутньому’ – ‘тепер’, ‘байдуже’ – ‘небайдуже’ та ін. похідними від неї» [102, с. 4]. Для нашого дослідження важливо, що СО ‘там’ – ‘тут’ «охоплює сферу і фізичного простору мовця, і явища ментального, психологічного характеру (сприйняття / несприйняття, участі / неучасті, добре / погано і т. п.)» [102, с. 4]. М. Малич досліджує концепти ‘правда’–‘неправда’ в українській літературній мові в семантико-стилістичному аспекті. Автор доходить висновку, що основними семами аналізованої опозиції є ‘справедливість’, ‘правильність’, ‘дійсність’,

‘реальність’, ‘вигаданість’, ‘недійсність’, ‘уявність’, ‘хибність’, ‘шахрайство’, ‘обман’, ‘несправедливість’ [76]. Бінарна концептосфера «Війна і Мир» витлумачується як «складне лінгвоментальне утворення, що характеризується яскраво вираженими понятійними, сенсорно-рецептивними, образно-асоціативними ознаками та складає опозитивну пару» [34, с. 2].

Поширеним у мовознавчих студіях є структурно-семантичне наповнення, образно-ціннісні складники концепту ВІЙНА в мовних картинах світу [139], [17]; репрезентація концепту в різних дискурсивних практиках [21], [79]; особливості вербалізації концептів *війна* та *мир* у політичному дискурсі [38]; асоціативне поле концептів *війна* та *мир* як фрагментів національно-мовної картини світу українців [8], [9].

Сучасні дослідження творів, присвячені воєнним подіям (зокрема Першій світовій війні) здійснюються з урахуванням системи ідейно-образних уявлень письменників про низку концептів, пов’язаних із художнім відтворенням воєнного лихоліття тих часів, начамперед концепту ВІЙНА [122, с. 291]. К. Близнюк вважає, що українські мовознавці найчастіше вивчають концепт ВІЙНА на матеріалі художньої літератури [8; 9]. Наприклад, С. Богдан ідентифікує зв’язки цього концепту в епістолярії Лесі Українки з концептами БИТВА, ВОРОГ, ВІЙСЬКО і протилежним за значенням та оцінкою – МИР [11]. Н. Бойко досліджує специфіку лексико-семантичного поля концепту ВІЙНА у кіноповісті О. Довженка «Україна в огні» й виділяє пов’язані з ним концепти ЗБРОЯ, БИТВА, СМЕРТЬ, КРОВОПРОЛИТТЯ, ВТРАТА, СЛЪОЗИ, СТРАЖДАННЯ. ВОРОГ, СТРАХ, РОЗЛУКА, ВІРА, ПЕРЕМОГА, АРМІЯ, БІЛЬ, КРОВ та ін. [14].

Дослідження О. Товт, присвячене аналізу епічних творів західноукраїнських прозаїків (Ольги Кобилянської, Василя Стефаника, Марка Черемшини, Дмитра Макогона та ін.), переконує, що наскрізний концепт ВІЙНА визначає естетичну цінність текстів і репрезентує індивідуальну картину світу письменників. Багатогранність та поліфункційність концепту ВІЙНА пояснюється усвідомленням різних аспектів: війна як вияв нищення

людини і всього навколишнього, війна як прагнення зберегти пам'ять про неї, війна як страх і жорстокість у людських взаєминах, війна як травматичний досвід про неї та ін. [122, с. 291]. Найчастотніші ключові слова в індивідуально-авторській картині світу Ліни Костенко відтворюють концептуальні семантичні змісти: війна – це смерть, несправедливість, руїна, горе, втрати тощо [116, с. 82]. Зв'язки концепту ВІЙНА з іншими, близькими за семантикою концептами мовної картини світу нашого народу: БИТВА, БІЙ, ВОРОГ тощо, дозволяють уналежнити ці слова до асоціативного поля концепту *війна*, оскільки їх об'єднує сема 'протистояння сторін' [116, с. 86]. До аналізу творів Ліни Костенко залучено також поняття *боротьба*, *свобода*, що переконує в доцільності інтерпретації творів антивоєнного спрямування крізь призму домінантного протиставлення *мир – війна*.

Дослідження художнього дискурсу військової тематики повинно здійснюватися з урахуванням сутнісного змісту ключових опозицій *життя – смерть*, *мир – війна*, *там – тут*, *правда – брехня*, *свій – чужий*, *друг – ворог*, *перемога – поразка*, *визволення – загарбництво*, *фронт – тил* тощо. Вочевидь визначені опозиції передбачають розподіл персонажів на *своїх* (*друг*) – *чужих* (*ворог*), структурують наративну оповідь (зображення подій на фронті – в тилу), беруть участь у розвитку сюжету, конструюють діалоги (розмови й рефлексія дійових осіб про мир і війну, життя і смерть), демонструють невідповідність реального *тут* й бажаного *там* (*тут – там* співвідноситься з опозицією *війна – мир*). Таким чином, аналіз поетонімів з опертям на визначені опозиції уможливить визначення жанротвірної ролі власних імен художнього тексту.

У більш широкому сенсі висновки, що стосуються поетики онімії художнього твору як образної системи, ґрунтуються на визначенні системи опозицій, які відтворюють ціннісні орієнтири в реальному онімному просторі мови й культури. Оскільки в основі опозицій лежать антоніми, що виражають протилежні поняття (*добро – зло*, *життя – смерть*, *свій – чужий* тощо), виявлення в семантичній структурі поетонімів сем і конотем, які

відповідають «полюсам» протиставлення, спрацьовує на адекватну інтерпретацію образів персонажів і змістової цілісності (тексту) загалом.

Е. Кравченко визнає опозицію «системоутворювальним чинником поетонімосфери у зв'язку зі співіснуванням протиставлених за змістом та / або вираженням онімів» [57, с. 30]. На думку дослідниці, системність онімії та образну зв'язність художнього тексту забезпечувано низкою чинників, серед яких: 1) традиційний розподіл персонажів за опозицією позитивний – негативний герой (*Prince Florizel – President*), протагоніст – антагоніст / кат – жертва (*O'Brien – Winston Smith; Frederick Clegg – Miranda Grey*); 2) двійництво персонажів (*Jekyll – Hyde*); 3) наявність “родових” онімів – прізвищ членів однієї сім'ї та ін. Водночас опозиція важлива не лише для потрактування контрастних за змістом онімів. Персонажний простір художнього твору організований таким чином, що в ньому співіснують головні (центральні) – другорядні (периферійні) дійові особи, повномасштабні – стаффажні, явлені – неявлені, пов'язані з планом зображуваного – минулого, однореферентні – метаоб'єктні, позначені іменами – безіменні та ін. Від позиції персонажа в часопросторі залежить й відповідно усвідомлюється (впізнається) його текстотвірна та сюжетотвірна роль.

Домінантною методологією підвалиною нашого дослідження є класифікація відношень у поетонімосфері, запропонована Е. Кравченко. Науковиця витлумачує відношення як «результат співдіяльності, ґрунтований на об'єднанні елементів (онімів) у формально-змістові угруповання поетонімосфери (мікросистеми, макросистеми, надсистеми) після встановлення тотожного / подібного плану вираження та виявлення спільних / відмінних сем» [57, с. 132] Поетику поетику зв'язків і відношень дослідниця визначає як «вивчення взаємозумовленості та кореляції між власними іменами як компонентами поетонімосфери й текстовими домінантами, що забезпечують створення художнього цілого та досягнення естетичного результату» [57, с. 63].

Компоненти поетонімосфери (окремі поетоніми або їх “комплекси”) загалом підпорядковані правилам встановлення типів відношення в лексикології¹, проте «вираження відношень у загальних назв і поетонімів суттєво відрізняється» [57, с. 64]. Досліджуючи спроможність поетонімів до співдіяльності через взаємообмін інформацією в межах тексту, Е. Кравченко виокремлює такі відношення: *еквівалентні, відношення включення, перетину, суперечності, протилежності*.

Еквівалентні відношення характерні для власних імен з ідентичним звуковим складом, що належать: до однієї або до різних підсистем (*Hamlet* (батько) – *Hamlet* (син) в «*Hamlet, Prince of Denmark*» В. Шекспіра. Поетонімологічний аналіз доводить наявність інтегральних компонентів (ядерних або периферійних сем) в іменах з однаковою звуковою структурою [57, с. 63].

Найпоказовішим відношенням *включення* (підпорядкування, субординації) є кореляція ‘назва твору (заголовок) – поетонім озаглавленого художнього тексту’; прізвище членів сім’ї як “стовбур” генеалогічного древа імен-образів. Наприклад, у циклі творів «*The Forsyte Saga*» Дж. Голсуорсі родове дерево *Forsytes* розгалужено на три головних гілки, а між іменами старшого (the old Forsytes: *Anne, Old Jolyon, James, Swithin, Roger, Julia (Juley), Hester, Nicholas, Timothy, Susan*), молодшого (the young Forsytes: *Young Jolyon, Soames, Winifred, George, Francie*) й наймолодшого (*June, Jolly, Holly, Jon, Fleur, Val, Imogen*) поколінь установлено відношення включення. Під включенням розуміють гіперо-гіпонімічні відношення між компонентами поетонімосфери, що вміщують: 1) інтегральні семи, зумовлені збігом формальних і / або смислових характеристик двох (декількох) ВІ; 2) диференційні семи видового рівня [57, с. 64].

Відношення *перетину* мають опертям збіг (неповну еквівалентність) плану вираження та / або плану змісту (*Chizzle, Mizzle, Drizzle* у Ч. Діккенса)

¹ Традиційно визначають типи відношень: 1) включення (підпорядкування, субординація), 2) еквівалентність (тотожність, рівнозначність), 3) перетин (перехрещення), 4) позаположення (несумісність).

[57, с. 66]. Протилежність визначено як «різновид відношень між компонентами поетонімосфери, що мають опертям онімну опозицію, змодельовану протилежними (антонімічними) семами»: *Марічка* ‘істинна’ – *Палагна* ‘хибна’ обраниці Івана в повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» [57, с. 67]. Відношення суперечності актуалізовані: 1) між елементами парадигми поетоніма, які вміщують взаємовиключні семи; 2) між компонентами онімного угруповання, якщо внутрішня форма ВІ несумісна з контекстною семантикою; 3) між складниками поетонімосфери, угрупованими з опертям на сюжетну колізію. Пор., наприклад, гвинтівка «*Смерть у Венеції*» (Ю. Андрухович), кнур *Napoleon* (Дж. Орвелл), *The Ministry of Truth, The Ministry of Peace, The Ministry of Love, The Ministry of Plenty* (Дж. Орвелл) [57, с. 72–73].

Отже, формування відношень у поетонімосфері зумовлюється взаємодією різнорідних сем, зокрема: еквівалентності (тотожні), включення й перетину (інтегральні та диференційні), протилежності (антонімічні), суперечності (взаємовиключні) [57, с. 132]. Визначення поетики онімів досліджуваних романів Е. Ремарка і Е. Гемінгвея здійснюється з опертям на типологію відношень у межах онімної парадигми / поетонімосфери.

1.5 Поетика антивоєнного роману крізь призму поетоніма

1.5.1 Антивоєнний роман як художньо-естетичний феномен

У літературознавстві поняття *антивоєнний роман* часто межує з такими поняттями, як воєнна, мілітарна література, воєнна проза, воєнний, батальний, антифашистський роман. Німецькі дослідники визначають романи окресленої тематики як *воєнно-критичні, пацифістські, демократично-воєнні* [175, с. 11]. Проте антивоєнний роман “досі не має не лише теоретичного визначення, але й визнання як термін” [32, с. 132]. К. Гурдуз констатує, що навіть у ґрунтовних дослідженнях, присвячених роману чи проблемам жанру загалом, антивоєнний роман не називається, а

його зразки “аналізуються в контексті соціального, психологічного, філософського, історичного, патріотичного, пригодницького, автобіографічного роману чи їх синтетичних жанроутворень” [32, с. 132].

Особливе місце антивоєнного роману як художньо-естетичного феномену спричиняє промовиста назва *антивоєнний*, яка відразу налаштовує на засудження війни і передбачає домінантну антиномію *війна – мир* (див. [138], [104], [19]). Дослідження М. Гуменного і В. Гуменної, виконане на матеріалі творів А. Барбюса, Е. Ремарка, О. Гончара, висвітлює канони жанру антивоєнного роману. Специфічним у структурі жанру дослідники вбачають такі облігаторні риси: «художнє і філософське осмислення образу “смерті” на війні, який входить у кожен стильову систему своєрідно» і трагічний контраст, що стає “універсальним художнім принципом”, наскрізним у структурі романів на всіх рівнях: тематичному, психологічному, філософському, історичному, естетичному, поетикальному» [30, с. 14]. Створення образу смерті безпосередньо обумовлюється опозицією *мир – війна*, а контрастне зображення локусів, системи персонажів тощо зумовлює вихідне протиставлення *свій – чужий*.

Ідейна настанова на категоричне засудження війни й утвердження гуманістичного начала впливає на організацію художньої системи антивоєнного роману шляхом “орієнтації всіх художньо-виражальних засобів на антивоєнний пафос” [30, с. 17]. Власне тому потужний гуманістичний пафос (засудження війни, викриття її злочинницької проти природної суті) визнають ключовим жанровим маркером: “антивоєнний пафос є тим художньо-стильовим мірилом, що дозволяє виокремити АР з-поміж багатьох інших його жанрових модифікацій”. Суттєво, що багато текстів, уналежнених до антивоєнної прози, “не містять розлогих повчань і моралізаторських настанов щодо розуміння війни, але підводять читача до усвідомлення її нищівної сили” [32, с. 133].

Концепт війни прийнято потрактовувати як художнє осереддя антивоєнного роману, оскільки він стає поштовхом для композиційної

структури, зображення військових подій, ситуацій, настроїв тощо, розгортання сюжету в локусі *фронт*. Оповідь, пов'язана зі змістовою площиною *тил*, прямо або побічно залежить від наративу війни. Події, співвіднесені із концептом МИР, зазвичай віднесені до плану минулого дійових осіб (спогади, листи і т. ін) або прогнозованого майбутнього (мрії, сподівання тощо).

Крім класичних ознак романного жанру (складна побудова, розлога система персонажів, масштабність зображуваних подій, широкий і багатогранний хронотоп, поліфонія голосів тощо), антивоєнний роман має низку специфічних жанрових характеристик. До жанроутворювальних маркерів слід віднести:

– реалістичність (правдивість) зображуваного. Е. Гемінгвей наголошував: «Війна – одна із найважливіших тем, до того ж така, про яку найважче написати правдиво. Письменники, які не бачили війни, із задрощів намагаються переконати себе та інших, ніби ця тема незначна, або неприродна, або нездорова, тоді як насправді їм просто не довелося пізнати того, чого нічим не можна надолужити» [210, с. 148];

– хронотоп, зорієнтований на всебічне висвітлення війни. «Хронотоп антивоєнного роману типологічно стійкий, підпорядкований головній організуючій ідеї зображення війни в усіх її іпостасях, реалізація якого можлива лише в просторово-часових координатах» [29, с. 9–10];

– багаторівнева архітектоніка, «ускладнена за рахунок різноманітних позатекстових елементів (дедикацій, присвят, жанрових підзаголовків, назв окремих частин і розділів) та жанрових вставок (листи, сни, новели й оповідання тощо)» [32, с. 133];

– різнобічне (панорамне, точкове, багатоаспектне) зображення воєнної теми. Досліджуючи новітній український переклад роману Е. Гемінгвея «Прощай, зброє», Н. Романенко зацентровує увагу, що «читач бачить передову і тил, солдатів і цивільних, наступи, відступи, партизанську війну, бої, евакуації, страждання біженців, поведінку людей перед загрозою смерті,

воєнну медицину та фізичні травми, помилки військового командування, мужність і відданість, фронтові будні, мародерства, зґвалтування, психологічні травми та їх наслідки, кохання на фронті та особисті трагедії тощо» [110, с. 211]. Дослідники наголошують на зображенні Е. Ремарком бойових дій, під час яких гинуть бійці [30, с. 14];

– образ «колективного» героя (узагальнені образи військовослужбовців як носіїв певної ідеї (противники – прибічники війни), яким загалом не властиві індивідуалізовані риси. М. Гуменний і В. Гуменна простежують у структурі персонажів «прикмети гетерогенності, різнорідності їхніх натур, тобто в процесі їх формування світоглядних позицій», наголошуючи, що «голоси персонажів є голосом “колективного” героя. Тому можна констатувати, що персонажі в їхніх романах індивідуально не завершені, адже постають своєрідними інгредієнтами цілого, у межах якого набувають домінантного змісту і розкриваються через нього» [30, с. 16];

– образ оповідача як репрезентанта народної позиції. «Наскільки зв’язаний представник народу з епічним часом історії, виявляється через його вчинки, думки і почуття» [31];

– інтенсивний психологічний аналіз (стан героїв в моменти сильного душевного хвилювання, поведінка в екстремальних ситуаціях тощо) [31];

– ідея розвитку персонажів, підпорядкована різним сюжетним лініям;

– психологічне осягнення війни героями. «Розмови персонажів підпорядковані закону своєрідного пояснення й обґрунтування, у багатьох відношеннях подібного до “самоаналізу”» [31].

– домінування засобів епічного і драматичного зображення; перевага історичного часу над біографічним: «Епічні й драматичні начала переважають над ліричними, а з погляду власне жанрової – історичний час домінує над біографічним» [29, с. 9–10];

– прийоми інтроспекції, ретроспекції й антиципації, які «допомагають швидко змінювати часові й просторові координати й витворюють в уяві

читача складний калейдоскоп переживань людини на тлі мирного й воєнного часу» [32, с. 133].

З посиланням на працю Х. Ортеги-і-Гассета, який висловлює міркування щодо виявлення спільного у художніх творах («Немає нічого більш легкого, ніж підмічати відмінності між окремими творами. Але подібне акцентування відмінностей і специфіки ні до чого не приведе, якщо спочатку не визначити те спільне, що різноманітно, а часом і суперечливо утверджується у всіх них. Власне кажучи, види – це специфіка роду, і ми розрізняємо їх тільки тоді, коли можемо побачити в багатоманітті мінливих форм їх спільний корінь»). К. Гурдуз пропонує осмислення поетикальної парадигми антивоєнного роману з урахуванням типологічних збігів у різних національних літературах: «Визначення художньої специфіки жанрової моделі українського й зарубіжного АР неможливе без вивчення її спільних рис» [32, с. 132–133].

Дослідження онімних і безонімних номінацій антивоєнних романів Е. Ремарка і Е. Гемінгуея, на нашу думку, дозволить з'ясувати тотожні /схожі прийоми поетики, які спрацьовують на висвітлення ідейно-художньої концепції романів. До таких відносимо аналіз номінацій, що зумовлюють образ т. з. «колективного героя», аналіз топопонімів на визначення локусів *фронт – тил*, інтерпретація іменувань у межах опозиції *свій – чужий* (образи захисника, противника, ворога тощо), вмотивованість імен історико-культурного походження пацифістськими, революційними та ін. настановами автора, потрактування онімних / безонімних лексем як жанроутворювальних маркерів (актуалізація жанроутворювальної функції поетонімів) тощо. Тим не менш вважаємо за доцільне зосередитися на оригінальних / унікальних засобах і прийомах образності номінативних одиниць, які демонструють відмінність поетики всесвітньовідомих романів антивоєнного спрямування завдяки неповторній творчій манері письменників.

1.5.2 Інтерпретативний аналіз художніх творів Е. М. Ремарка

Німецький письменник Еріх Марія Ремарк народився на рубежі XIX і XX століть у Європі, що роздирається політичними і військовими пристрастями. Він належить до так званого «втраченого покоління» – покоління людей, чия юність припала на період Першої світової війни. Роман «Im Westen nichts Neues» («На Західному фронті без змін») входить до «великої тріади» літератури «втраченого покоління» поряд із романами «Прощавай, зброє» Е. Гемінгвея та «Смертю героя» Р. Олдінгтона. «Im Westen nichts Neues» був виданий у 1929 році. Спочатку в берлінській газеті «Vossische Zeitung» було надруковано уривок твору. У тому ж році він виходить вже в книжковому варіанті й має шалений успіх: «Im Westen nichts Neues» стає «найбільшим успіхом в історії німецької літератури» (“wird zum größten Erfolg in der Geschichte der deutschen Literatur”) [160]. Роман одразу ж видається кількістю 500 тисяч екземплярів, перекладається 12 мовами і стає найбільш відомим і читабельним твором Німеччини за всю її історію [161, с. 159–160].

Поки коректура роману готувалася до друку, в пресі вже з’являлися хвалебні відгуки про Е. Ремарка, якого возвеличували як автора, що зобразив «завзятий героїзм солдата» (“verbissene Heldentum des Soldaten”) і репрезентував новий тип людини – окопного солдата (“positive Didaktik des neuen Menschentyps, der 1918 im Grabensoldaten fest geprägt war”) [162].

З іншого боку, зарубіжні дослідники зазначають, що жоден німецький письменник не зазнав таких лютих нападок, як Е. Ремарк [160]². «Im Westen nichts Neues» засуджується як легковажне читиво, стиль Ремарка визнають нелітературним, а автора називають зрадником, який зганьбив честь німецької армії [160]³. Т. Шнайдер стверджував, що навіть після закінчення

² Поп. : “Kein deutscher Autor ist jemals so erfolgreich gewesen, aber auch so vehement angegriffen worden wie Remarque [160].

³ Поп. : ““Im Westen nichts Neues” wird als leichte Kost, der Stil Remarques als unliterarisch verdammt, der Autor als Nestbeschmutzer diffamiert, der die Ehre des deutschen Heeres beleidigte» [160].

Другої світової війни праві кола у Німеччині сприяли формуванню досить негативного образу Е. Ремарка [Цит. за: 154]⁴.

Проте Е. Ремарк є однією з культових постатей літературної течії «втраченого покоління», а роман «Im Westen nichts Neues» до сьогодні залишається найкращим зразком антивоєнного роману. Взагалі твори про трагедію «втраченого покоління» (покоління молодих людей, які стали жертвами безглуздої Першої світової війни) становлять вагомую частину творчості Е. Ремарка: «Повернення», «Три товариші», «Чорний обеліск» та ін. Показово, що у 2020 році виходить друком стаття Елмара Стефана, озаглавлена «50. Todestag: Das Werk Erich Maria Remarques fasziniert noch immer» («50 років від дня смерті: творчість Еріха Марії Ремарка досі заворожує»). Дослідник пояснює заслугу автора ідейною настановою і пацифістською спрямованістю його творів: «Він описав долю солдатів, які переживають війну, побоюючись за своє життя. Він показав, як людям доводиться жити в умовах диктатури, і показав, як це – тікати з батьківщини та будувати нове життя десь в іншому місці» [154].⁵

Е. Ремарк уникає героїчного пафосу, певної романтизації в описі воєнних дій і відтворює світобачення покоління, юність якого понівечена війною, а зрілість припадає на повоєнні часи, схарактеризовані як економічний занепад і політичний хаос. У передмові до «Im Westen nichts Neues» автор виявляє особисту позицію щодо сутності роману: «Dieses Buch soll weder eine Anklage noch ein Bekenntnis sein. Es soll nur den Versuch machen, über eine Generation zu berichten, die vom Kriege zerstört wurde – auch wenn sie seinen Granaten entkam» («Ця книга – не викриття і не сповідь. Це лише спроба розповісти про покоління, яке занапастила війна, про тих, хто став її жертвою, навіть якщо врятувався від снарядів»).

⁴Поп. : “Aber auch nach Ende des Zweiten Weltkrieges hätten rechte Kreise in Deutschland zu einem eher negativen Image Remarques beigetragen” [154].

⁵ Поп. : «Er beschrieb das Schicksal von Soldaten, die in Todesangst den Krieg erleben. Er schilderte, wie Menschen unter den Bedingungen einer Diktatur leben müssen, und er zeigte, wie es ist, aus der Heimat zu flüchten und sich woanders ein neues Leben aufbauen zu müssen” [154].

Показовим є твердження Е. Ремарка, яке відображає ідею домінантного образу представників «втраченого покоління», з одного боку, позбавленого майбутнього, з іншого – зверненого (через мрії, плани і сподівання) до мирного майбутнього: «Ich war außerordentlich überrascht über die politische Wirkung. Mein eigentliches Thema war ein rein menschliches, dass man junge Menschen von 18 Jahren, die eigentlich dem Leben gegenübergestellt werden sollten, plötzlich dem Tod gegenüberstellte. Und was würde mit ihnen geschehen? Aus dem Grunde habe ich auch ‚Im Westen nichts Neues‘ eher als ein Nachkriegsbuch angesehen als ein Kriegsbuch» («Я був надзвичайно здивований політичним резонансом. Моя ж тема була суто людською: 18-річні молоді люди, які мали зіткнутися з життям, раптово зіштовхнулися зі смертю. І що з ними буде? Тому я розглядав «На Західному фронті без змін» скоріше як книгу про повоєнну, ніж про воєнну епоху») [155].

Безжальна критика війни та винищення людства – ключова ідея літератури «втраченого покоління», де кожен автор знаходить власні композиційні та стилістичні засоби реалізації антивоєнних ідей, пропонує власну концепцію дійсної картини подій і усвідомлення війни як безглуздої трагедії з її жахливими наслідками для духовного розвитку людства. Пор.: *Wie sinnlos ist alles, was je geschrieben, getan, gedacht wurde, wenn so etwas möglich ist! Es muß alles gelogen und belanglos sein, wenn die Kultur von Jahrtausenden nicht einmal verhindern konnte, daß diese Ströme von Blut vergossen wurden, daß diese Kerker der Qualen zu Hunderttausenden existieren. Erst das Lazarett zeigt, was der Krieg ist* [211, с. 192].

Сучасні дослідження вітчизняних науковців присвячені насамперед жанровим показникам романів антивоєнної тематики (реалістичність, пацифізм та ін.), образу втраченого покоління (світобачення й світосприйняття) крізь призму “чорного гумору” (див. праці А. Болаболенько, Н. Левицької, Н. Черниш та ін.). Т. Хом’як у статті «Світові війни очима Ремарка» відзначає приналежність автора до пацифістського руху, а його твори називає романами-протестами [130]. Є. Боровська в праці

«Чи справді покоління втрачене» наголошує на важливості розглянутого у творах Е. Ремарка питання “втраченої генерації” та його особливостей в післявоєнні роки [16]. У дисертації К. Галич здійснено системне порівняльне дослідження антивоєнної романістики Е. Ремарка та О. Гончара, визначено їх спільні та відмінні поетикальні особливості в руслі традицій і новаторства. Запропонований дослідницею новий ракурс щодо розуміння художньо-стильової специфіки антивоєнної романістики Е. Ремарка та О. Гончара уможливив аналіз основних тенденцій вітчизняного і зарубіжного ремаркознавства, зокрема з’ясування типологічних особливостей поетики на матеріалі творчості зазначених письменників [23].

Поняття “чорний гумор” набуває поширення лише в 60–70-х роках ХХ століття завдяки розвитку літератури чорного гумору в американській культурі [64, с. 182]. Як відомо, гумор у середовищі військових має велику популярність і затребуваність та все частіше стає об’єктом дослідження різних лінгвістичних напрямів (психолінгвістики, когнітивної лінгвістики, дискурсології, соціолінгвістики тощо). Військова субкультура є сприятливим середовищем для гумору, який «залежить і від біологічної еволюції психіки, і від логіки культури, аж до логіки зміни парадигмальних наукових понять» [131, с. 243]⁶. О. Самара підкреслює, що “чорний гумор” прийнято інтерпретувати як «гібридне катарсичне утворення, побудоване на допущенні, що незворотнє є зворотнім. Для виникнення чорного гумору оборотність смерті повинна чітко усвідомлюватися, а смерть сприйматися як дрібниця. Те, що за змістом повинне викликати сумне переживання, оформлюється як смішне» [112, с. 190]. Згідно з бостонським «Словником світових літературних термінів», “чорний гумор” – це «гумор, який виявляє предмет своєї забави в перекиданні моральних цінностей, які викликають похмуру посмішку» [153, с. 42], [47, с. 113]. Н. Левицька розглядає “чорний гумор” як категорію світоглядного характеру, наближену до поетологічного поняття [67,

⁶ Фрейд вважав, що гумор – це акт прихованої агресії проти інституцій або людей, які мають владу <...> Сміх над домінуючим дискурсом є вивільненням агресії та актом знищення цієї інституції, яка має велику владу над своїми глядачами [157, с. 36].

с. 83]. З метою творення комічного ефекту “чорні” гумористи вживають «усілякі лексичні трансформації: використання прямого й переносного, буквального та фразеологічного, актуального й потенційного, денотативного й етимологічного значення слова, а також його двозначності [47, с. 116].

Цілком справедливою є думка, що чорний гумор перебуває на межі між смішним і страшним або навіть огидним. У найузагальненішому сенсі чорний гумор знаходить смішне в жорстокому й жахливому [47, с. 114]. Отже, гумор, іронія, комічне, абсурдне залучаються Е. Ремарком для зображення трагедії молодого покоління. Усвідомлення неминучого кінця (смерті) зображується як своєрідний виклик, небажання здаватися солдатської “карнавальної” свідомості на екзистенційний страх. Подолання страху смерті через сміх – ідея ремарківського “чорного гумору”. Н. Левицька слушно зауважує, що “чорний гумор” Е. Ремарка – явище далеко не однозначне, а скоріше багатовимірне, багатогранне, що змінюється як за «ступенем забарвленості», за атрибутивними ознаками, так і за функціональною роллю в різних художніх ситуаціях [67, с. 83].

До характеристичних ознак “чорного гумору” в романі «Im Westen nichts Neues» зараховують такі:

- опозиційне протиставлення *людина-солдат* – *людина-офіцер*, яке передбачає введення до сюжетної дії пародійних постатей воєначальників, військових чиновників тощо;
- зсув усталеної системи цінностей через афоризми, породжені естетикою “чорного гумору”;
- зіткнення ціннісних систем мирного та воєнного часу;
- пошук альтернативи війні через її висміювання;
- інверсія – удавано позитивні погляди, твердження тощо перетворюються на негативні;
- “карнавалізація” фронтового побуту;

– контекстуальний “чорний гумор”, під яким розуміють “трансформацію нейтральних слів і виразів, що в умовах абсурду війни набувають абсурдного характеру” [67, с. 83–84];

– алогічні ситуації та епізоди, пов’язані з локусом *фронту*, які функціонують як маркери сміхової культури;

– ненормативна лексика, зооморфні зіставні образи, що працюють на зниження образу війни загалом [67, с. 84].

Інтерпретація онімної й безонімної лексики роману «Im Westen nichts Neues» дозволить з’ясувати проблеми, пов’язані з жанровою приналежністю (узагальнений образ “колективного” героя; образ оповідача як носія народної ідеї; розвиток персонажів, підпорядкований різним сюжетним лініям), усвідомити ознаки “чорного гумору” крізь призму поетонімів, які мають широкий спектр позитивних – негативних позначень. Можуть стати в нагоді висловлені раніше припущення щодо зреалізованих у поетонімосфері відношень протиріччя і суперечності, оскільки опозиція *людина-солдат* – *людина-офіцер* передбачає зіткнення протилежних поглядів на війну, експлікованих своєрідною системою номінацій.

1.5.3 Інтерпретативний аналіз художніх творів Ернеста Гемінгвея

1.5.3.1 Історія і стан дослідження творчості Ернеста Гемінгвея

Ернест Гемінгвей – американський письменник і журналіст, учасник декількох воєн, активний антифашист, одна з найбільш харизматичних постатей у літературі ХХ століття. Здобувши у молодому віці світове визнання як письменник “втраченого покоління” (романи «Фієста» та «Прощавай, зброє»)⁷, він піднімається до вершин гуманізму у своїх пізніх творах «По кому подзвін» та «Старий і море» [133]. У 1954 р. американський критик Ф. Янг зазначив, що «протягом останніх двадцяти п’яти років вплив

⁷ Герої Е. Гемінгвея, які ще не зміцнили етично і життєво, потрапляли в горнило світової війни, а потім приходили додому, відчужені «від діяльності, від прагнень, від прогресу» [41, с. 165].

Е. Хемінгуея на новітню прозу був такий великий, що його навряд чи можна виміряти» [133].

У праці Д. Шнейдера, присвяченій роману «Прощавай, зброе», вирішується проблема жанрової своєрідності творчості Е. Гемінгвея загалом із виділенням ліричного начала як домінанти жанра. Ч. Нехел у роботі «Форма оповіді у прозі Е. Гемінгвея» («The Narrative Pattern of Ernest Hemingway's Fiction») виокремлює й аналізує оповідь “активну”, що передбачає традиційну послідовність подій, і “пасивну”, що заперечує час (час виявляється контрольованим волею людини) [149], проте поза увагою науковця залишається змістова цілісність творів письменника. Л. Литвак, досліджуючи героїко-епічну традицію американського роману ХХ століття, зацентровує увагу на найбільш довершених творах пізнього Гемінгвея – «По кому подзвін» та «Старий і море». В обох творах дослідник знаходить «успішний компроміс між епічною традицією та глибокою прихильністю автора до суто індивідуальної форми героїзму» [166, с. 86]. З одного боку, тогочасні дослідження зосереджені на фундаментальних засадах вивчення поезики на естетики Е. Гемінгвея, з іншого – концентруються на питаннях відбору й організації текстового матеріалу, мистецтві композиції, запозиченнях, літературних алюзіях тощо.

У праці В. Вільямса «Трагічне мистецтво Гемінгвея» схарактеризовано категорію трагічного, але знов-таки безвідносно до конкретного змісту того чи того твору [178]. Свідченням духовно-ідеологічної переоцінки творчості письменника стала робота французького дослідника Д. Буле, предмет аналізу якої – Гемінгвей як людина і письменник, герой та автор в одній особі [145]. На думку Д. Буле, Е. Гемінгвей – своєрідний філософ у житті та творчості, одержимий вічними питаннями людського існування. Науковець розвінчує образ, що склався в суспільній свідомості. Він вважає, що насправді підводна частина «айсберга» – це Гемінгвей-нігіліст, розгадка особистості якого полягає в «нещасті людини, позбавленої Бога» [145]. Американський критик

Р. Нелсон пропонує звернутися до модерністської, суб'єктивної манери письменника, яку називає експресіоністською.

На сучасному етапі творчість Е. Гемінгвея ґрунтовно досліджує Ш. Муеллер, у праці якого простежується еволюція політичних поглядів письменника; Е. Лерман робить спробу інтегрувати маскулітні атрибути у світ його жіночих персонажів; С. Квон досліджує бумеранговий ефект насильства в житті і творчості Е. Гемінгвея; В. Лепший пропонує інтертекстуальне прочитання творчого доробку Гемінгвея та Гейнса з метою виявлення авторських концепцій щодо проблем генерацій [55].

Активне сприйняття спадщини митця в Україні почалося лише в 60-х роках минулого століття, тобто приблизно на тридцять років пізніше, ніж у країнах Європи та Америки⁸. Як зазначає Р. Доценко, «...зеніт “Хемінгуеївської ери в літературі” – 30-40-ві роки, <...> ми про нього тоді чули тільки з третіх уст...» [Цит. за: 134]. Поява культу Е. Гемінгвея в Україні має глибинний зв'язок із “шістдесятництвом”. За визначенням В. Яременка, це був «рух української інтелігенції», що мав «світове підґрунтя, коріння його в міжнародному спротиву комунізму взагалі» [Цит. за : 134]. Водночас українське письменство 20-х–30-х років вже було готове до сприйняття творів американського прозаїка. **На це вказують результати типологічного** зіставлення спадщини Е. Гемінгвея з доробком В. Стефаніка (проведене О. Тарнавським) та М. Хвильового (здійснене Т. Денисовою). «Світ Гемінгвея, – писав О. Тарнавський, – це, як у Стефаніка, світ трагічного приречення». Гемінгвеїв герой – це «людина, приголомшена трагічністю долі, як і герой у Стефаніка, але збагачена ... якоюсь визначеною системою гідної і чесної поведінки, шляхетного ставлення до інших людей, відвагою і погордою до смерті – системою, яка визначає Гемінгвеївську мораль» [Цит. за: 134]. Суттєво, що О. Тарнавський вважає героя Гемінгвея більш трагічним, ніж античний герой: «Античний герой розумів свою долю, він

⁸ «По кому подзвін» українською мовою публікується 1969 року, тоді як у США він побачив світ 1940 року [55].

знав, що вона вирішується богами. Гемінгвеїв герой не розуміє своєї долі; він вважає її просто якимсь поганим трюком. Тут починається приналежність Е. Гемінгвея до “втраченого покоління”. Хоч він не письменник-мислитель, його місце побіч тих сучасних письменників, які <...> говорили про сумління сучасної людини» [119, с. 66–67].

Вітчизняні дослідження, присвячені доробку Е. Гемінгвея, сконцентровані навколо проблеми адекватного перекладу і особливостях критичної рецепції творів (див. [110], [88], [89]), характеристичних ознаках публіцистики [66], літературній репутації роману «По кому подзвін» [54] та ін.

Досліджуючи *non fiction* Е. Гемінгвея, В. Кухаренко виділяє спільні ознаки – маркери публіцистичних текстів автора: «фактографічний опис події з обов’язковою передачею його емоційного сприйняття автором; тісний часовий зв’язок між подією та її описом; зумовлена останньою обставиною яскравість і безпосередність враження автора; передача враження й особистого ставлення до описуваного за допомогою емоційної лексики і синтаксису; тісна взаємозалежність між обраною темою, суб’єктивним станом письменника в момент її розробки і об’єктивними суспільними факторами» [66], які впливають на формування художнього світу його романів.

Н. Романенко зацентровує увагу на складності творчої манери письма Е. Гемінгвея «через наявність величезного масиву імпліцитної інформації, розташованої у підтексті. Саме тому успішність відтворення авторської поетики прямо залежить від здатності перекладача проникнути у приховані шари, зрозуміти та ментально візуалізувати ситуацію з урахуванням імпліцитного шару» [110, с. 211].

На думку Т. Некряч і Р. Довганчиної, органічне сприйняття авторського задуму забезпечує «інтерпретація деталі як сигналу адресованості автора до читача», аналіз власних імен різних розрядів, за допомогою яких досягається об’єктивація картини світу Е. Гемінгвея: «У своєму прагненні створити

візуальну картину світу Е. Гемінгвей довіряв документально точним вказівкам на місце події чи певний предмет» [89]. Звернення до аналізу системи власних імен літературно-художніх творів Е. Гемінгвея, виявлення експліцитних і підтекстових (імпліцитних) смислів поетонімів забезпечить адекватне потрактування образності та змістової цілісності.

1.5.3.2 Ідейно-художня концепція роману «For Whom the Bell Tolls»

У червні 1937 р. на Другому конгресі американських письменників Е. Гемінгвей висловлює, що «фашизм – брехня, проголошувана бандитами» [41, с. 165]. Незабаром він вирушає військовим кореспондентом на громадянську війну до Іспанії. Повернувшись на батьківщину, Е. Гемінгвей пише роман «For Whom the Bell Tolls» / «По кому подзвін» (1940). Герой-оповідач, американський доброволець Роберт Джордан, із загоном іспанських партизан намагається підірвати стратегічно важливий міст. Конкретна подія стає засобом виявлення непростих характерів, приводом для роздумів про природу воєн і революцій. Через особисте (міркування, самооцінювання, власні спогади тощо) письменник показує загальне, створює ситуацію, що розкриває одночасно героїку, романтику і трагедію війни [41, с. 165–166].

У 60-х–80-х роках минулого століття до аналізу творів письменника залучалися стилістичні особливості, структурна архітектоніка, система персонажів, наративні прийоми та ін. Проте до сьогодні творчість пізнього періоду, у тому числі роман «По кому подзвін», «висвітлена лише фрагментарно, а то й зовсім не репрезентована» [55], що відкриває шляхи до цілісного аналізу оригінального тексту, який ще не ставав предметом спеціального дослідження: «Фактично твір знову опинився на периферії, хоча саме він з усього доробку Е. Хемінгуея найбільше потребує очищення від ідеологічних нашарувань, має право бути осмисленим із перспективи сучасності й виданим у повному обсязі» [55].

Ідея роману висвітлена в епіграфі – словах англійського поета XVII ст. Джона Донна: «No man is an Iland, intire of it selfe; every man is a peece of the Continent, a part of the maine; if a Clod bee washed away by the Sea, Europe is the

lesse, as well as if a Promontorie were, as well as if a Mannor of thy friends or of thine owne were; any mans death diminishes me, because I am involved in Mankinde; And therefore never send to know **for whom the bell tolls**; It tolls for thee» [с. 2] / «Немає людини, що була б як Острів, сам по собі: кожна людина є частиною Материка... смерть кожної людини зменшує і мене, бо я єдиний зі всім Людством, а тому не питай ніколи, **по кому Подзвін**: він по Тобі» [с. 7]. Важливість ідейної настанови автора підтверджується винесенням цитати з епіграфа до заголовку: назва роману і епіграф переграються переконанням у відповідальності кожного за долі людей, морального обов'язку перед людством, співпричетності особистості до минулого – сучасного – майбутнього людського роду.

Заголовок та епіграф якнайкраще виявляють зміни у світосприйнятті письменника і перцепції війни. Якщо головний герой роману «Прощавай, зброе» (1929) Фредерік Генрі бойкотує війну, стає дезертиром і відмежовується від суспільства, то Роберт Джордан («По кому подзвін»), навпаки, свідомий обов'язку перед людством і готовий вмерти за те, за що він воює. «Чи не вперше у Хемінгуея, – стверджує Р. Доценко, – загибель героя не є, так би мовити, “позасоціальна”, бо долю свою він пов'язав з долею цілого народу, для якого остаточна поразка неможлива, бо помирає він – єдиний з-поміж Хемінгуєєвих героїв – з вірою у свою справу, Роберт Джордан – переможений, але не подоланий» [37]⁹.

У монографії Т. Некряч та Р. Довганчиної «Айсберг в океані перекладу: Відтворення ідіостилю Ернеста Гемінгвея в перекладах українською та російською мовами», присвяченій дослідженню особливостей відтворення ідіостилю письменника Е. Гемінгвея у перекладах, детально проаналізовані специфічні мовні засоби та характеристичні риси його стилю: лаконічність, стриманість, використання коротких речень, повторів, простої лексики та “прихованого” змісту, що створює ефект “айсберга” в його творах.

⁹ У статті-реквіемі «Американцям, що полягли за Іспанію» (1939) Е. Гемінгуей писав: «Нехай ви загинули, не перемігши, але жертва ваша не марна і перемога все одно за вами» [37].

Дослідники фокусують увагу на багатопланових заголовках, сенсорній лексиці, індивідуально-авторських символах, підтекстових смислах діалогу та ін. засобах і прийомах поетики, які забезпечують унікальність стилю Е. Гемінгвея [88]. Зарубіжні науковці так чи так торкаються проблеми підтекстових смислів у художніх текстах письменника, усвідомлюючи наявність імпліцитного як один з основних творчих методів (див. праці [141], [142], [147], [146], [151], [158], [163], [165], [168], [172] та ін.).

Поняття підтексту (*принцип айсберга*, за Е. Гемінгвеєм) мотивує необхідність дослідження поетики імпліцитного у власних іменах художніх творів. Е. Кравченко наголошує, що «Імпліцитна (змістовно-підтекстова) інформація художнього тексту, засоби вираження і механізми утворення (виявлення) імпліцитності – об’єкт дослідження лінгвістики й семіотики тексту, теорії інтертекстуальності, герменевтики та інших філологічних дисциплін, спрямованих на освоєння цілісного змісту літературного твору» [57, с. 218] і присвячує окремий розділ дисертаційного дослідження поетиці імпліцитного в межах поетонімосфера ↔ текст. Погоджуємося з міркуванням Л. Невідомської про те, що «саме імпліцитні значення мовних знаків, у тому числі й лексичних, взаємодіючи з експліцитними, значною мірою спричиняють ефект образності, органічно притаманний художньому мовленню» [87, с. 298].

Е. Гемінгвей будує свої тексти за власним принципом, який позначає як “принцип айсберга” – прийом, коли думки автора й емоції героїв залишаються прихованими у підтексті. Відповідно до цього читач може бачити лише “верхівку айсберга”, тоді як напластування внутрішніх переживань, вмотивованість дій персонажів залишається прихованим: «Я завжди намагаюся писати за принципом айсберга. Сім восьмих його перебуває під водою, і лише одна восьма на поверхні. Ви можете пропустити що завгодно з того, що знаєте, і від цього ваш айсберг стане лише міцнішим. Ваші знання залишаються в підводній його частині<...>» [156]. Е. Гемінгвей ігнорує повчання, коментарі, оцінювання, натомість намагається наблизити

читача до персонажів, занурити його в сюжетну дію як свідка, майже учасника наративу й співавтора. Такий інтелектуальний читач залучається до осмислення тексту через усвідомлення змістово-підтекстової інформації, наявної в деталях, повторях, власних іменах та інших засобах художньої образності.

Сучасні вітчизняні дослідники потрактовують “принцип айсберга” (або “теорію айсберга”) як концептуальний художній спосіб зображення подій, при якому на поверхні твору (в експліцитній його частині) міститься незначна кількість інформації (змістово-фактуальна), необхідної для розуміння ідеї твору, у той час, як більша частина є імпліцитною [118] (див. також [128], [1], [28], [53]). У статті «Підтекст як особлива форма авторської позиції» Н. Тимків слушно наголошує на необхідності розшифрування підтекстових смислів, що уможлиблюється завдяки контексту, символіці, діалогам, психологічним станам героїв, які розкриваються через їхні дії та вчинки, а також у зображенні соціального контексту, що впливає на події та образи персонажів [121]. Дуже влучно про це говорить У. Еко: «Щоб організувати текст, його автор повинен покладатися на низку кодів, що надають певного змісту висловлюванням, які він використовує. Щоб зробити свій текст комунікативним, автор повинен вважати, що ансамбль кодів, на які він покладається, є такий самий, як ансамбль кодів, що їх поділяє його можливий читач. Отже, автор мусить передбачати зразок можливого читача (надалі Зразковий Читач), здатного інтерпретаційно трактувати висловлення так само, як генеративно трактує їх автор» [Цит. за : 128, с. 60–61]. Отже, створення підтексту автором змушує читача стати співтворцем і шукати “ключі” до підспудної інформації заради всебічного й правильного осягнення глибинного сенсу художнього твору.

Показовим у цьому плані є дослідження О. Вертипорох, яка аналізує *прийом айсберга* в сучасній мілітарній поезії (С. Жадан, Б. Гуменюк, К. Калитко, М. Кривцов та ін.). Авторка відшукує і формулює структуру механізму проникнення читача в неявну думку автора і виявляє підтекст,

натяки, недомовленість тощо. У роботі наголошено на метамодерній стилістиці віршів з різноманітними алюзіями та символами, зі специфічною метафориною, елементами інтертекстуальності тощо, завдяки чому сучасна поезія про війну визнається *авторerefлексивною*, потребує ретельного дешифрування, заповнення смислових лакун, розгортання гіпертекстуальності та нових інтерпретаційних підходів [20].

Складна система персонажів у романі «For Whom the Bell Tolls» і розгалужена парадигма варіантів номінацій поряд з іншими образними засобами спрацьовує на імпліцитність, впливає на відтворення різних мінливих позицій персонажів і забезпечує поліфонію голосів. Цілісний зміст поетоніма / безонімної лексеми / онімного угруповання / фрагмента поетонімосфери передбачає змістовність тексту і потребує комплексного аналізу.

Висновки до розділу 1

Проблема участі онімних одиниць у формуванні змістової цілісності літературного твору залишається остаточно не вирішеною через відсутність одностайності в поглядах на поняттєво-термінологічний апарат літературної ономастики, сутність поетоніма і поетонімосфери, взаємодію ВІ із контекстом твору, співпрацю онімів із іншими елементами художньої образності. Вибір імен для художніх об'єктів вмотивований багатьма чинниками: жанровою природою тексту, стилем автора, його індивідуальними вподобаннями, особливостями часопростору, ідейно-художньою концепцією твору та ін. Найбільш продуктивним для визначення поетики онімів визнаємо контекст, який породжує, закріплює, розвиває, трансформує і т. ін. змістову структуру онімної лексеми. Поняття смислопороджувального контексту тісно сполучається з ідеєю поетонімогенезу. Узгодженість форми і значення імені засновується і виявляється завдяки всім без винятку контекстам, що містять той чи той поетонім або його “замінник” (еквівалент). Кореляція ім'я↔образ, ім'я↔текст, ім'я↔сюжет дозволяє визнати вагому роль поетоніма як тексто-, сюжето- й образотвірної одиниці тексту.

Співучасть імені – тексту в створенні образності прослідковується на різних стадіях поетонімогенезу: **зародження – еволюція – встановлення**. Контекст слова-поетоніма є необхідною умовою виявлення елементів смислу – здійснення (реалізації) значення. Крім того, контекст поетоніма експлікує його образність, тобто дозволяє говорити про ім'я як виразний засіб поетики тексту.

Власні імена функціонують у таких контекстах: репрезентувальний / актуалізувальний, підтримувальний, інтенсифікувальний, розв'язувальний, узгоджені. Залучення контекстів, спрямованих на інтерпретацію цілісного змісту художнього твору, забезпечить оптимальне потрактування поетики оніма – тексту з урахуванням функційного навантаження власних імен.

Функцію оніма художнього тексту потрактуємо як специфічну діяльність, спрямовану на створення художньої образності; “змінну”, що

трансформується разом із граматичною формою, варіантами поетоніма, семантичними і синтаксичними властивостями контексту, в якій “занурений” поетонім, інформаційним і естетичним висловлюванням в цілому.

Дослідження художнього дискурсу військової тематики повинно здійснюватися з урахуванням сутнісного змісту ключових опозицій *життя – смерть, мир – війна, там – тут, свій – чужий, фронт – тил* тощо. Протиставлення передбачають розподіл персонажів на *своїх (друг) – чужих (ворог)*, структурують наративну оповідь (зображення подій на фронті – в тилу), беруть участь у розвитку сюжету, конструюють діалоги, демонструють невідповідність реального *тут* й бажаного *там*. Аналіз поетонімів з опертям на визначені опозиції уможливить з’ясування жанроутворювальної ролі поетонімів. Оскільки в основі опозицій лежать антоніми, виявлення в семантичній структурі поетонімів сем і конотем, які відповідають “полюсам” протиставлення, спрацьовує на інтерпретацію образів персонажів і цілісності. Від певної позиції персонажа у часопросторі (головні – другорядні, однореферентні – метаоб’єктні, позначені іменами – безіменні та ін.) залежить і впізнається його текстотвірна й сюжетотвірна роль.

Визначення поетики іменності – безіменності у досліджуваних романах Е. Ремарка і Е. Гемінгвея логічно здійснювати з опертям на типологію відношень у парадигмі / поетонімосфері: еквівалентність (тотожні семи), включення й перетин (інтегральні та диференційні), протилежність (антонімічні), суперечність (взаємовиключні).

Облігаторними рисами жанру антивоєнного роману визнають художнє і філософське осмислення образу смерті, трагічний контраст як універсальний наскрізний принцип, гуманістичний пафос. До маркерів жанру традиційно уналежнюють також реалістичність зображуваного; хронотоп, зорієнтований на всебічне висвітлення війни; багаторівневу архітектоніку; образ “колективного” героя; образ оповідача як представника народної позиції; психологічне осягнення війни героями; домінування засобів епічного і драматичного зображення; прийоми інтроспекції, ретроспекції й антиципації

та деякі інші. Дослідження онімних і безонімних номінацій антивоєнних романів Е. Ремарка і Е. Гемінгвея дозволить з'ясувати тотожні / схожі прийоми поетики, які спрацьовують на висвітлення ідейно-художньої концепції романів. До таких відносимо аналіз номінацій, які зумовлюють образ “колективного” героя, аналіз топопоетонімів на визначення локусів *фронт – тил*, інтерпретація іменувань в межах опозиції *свій – чужий* (образи захисника, противника, ворога тощо), вмотивованість імен історико-культурного походження пацифістськими, революційними та ін. настановами автора, потрактування онімних / безонімних лексем як жанроутворювальних маркерів тощо. Зосередження на унікальних прийомах образності номінативних одиниць дозволить виявити відмінність поетикальних засобів у Е. Ремарка і Е. Гемінгвея.

Основним творчим методом антивоєнних романів Е. Ремарка із доміантним образом втраченого покоління визнано “чорний гумор”, залучений для зображення трагічного. Неоднозначність і багатовимірність ремарківського “чорного гумору” актуалізують та інтенсифікують прийоми образності поетонімів та безонімних номінацій дійових / згадуваних осіб. Інтерпретація онімної й безонімної лексики «Im Westen nichts Neues» дозволить з'ясувати проблеми, пов'язані з жанровою приналежністю (узагальнений образ бійця; образ оповідача як носія народної ідеї та ін.), усвідомити ознаки “чорного гумору” крізь призму поетонімів, які мають широкий спектр позитивних – негативних позначень, конструюють опозицію *людина-солдат – людина-офіцер* для зіткнення протилежних поглядів на війну.

Звернення до аналізу системи ВІ літературно-художніх творів Е. Гемінгвея, виявлення експліцитних і підтекстових смислів поетонімів забезпечить адекватне потрактування образності та змістової цілісності. Поняття підтексту (*принципу айсберга*) мотивує необхідність дослідження поетики імпліцитного у власних іменах і безонімних номінаціях «For Whom the Bell Tolls», що передбачає осмислення тексту. Складна система

персонажів, розгалужена парадигма варіантів номінацій, сув'язь “реального” і вигаданого поряд з іншими образними засобами доводить взаємодію експліцитного – імпліцитного, впливає на відтворення мінливих позицій персонажів і забезпечує поліфонію голосів. Цілісний зміст поетоніма / безонімної лексеми / онімного угруповання / фрагмента поетонімосфери передбачає змістовність тексту і потребує комплексного аналізу.

РОЗДІЛ 2 ПОЕТИКА ПОСТІЙНОЇ ТА ТИМЧАСОВОЇ БЕЗІМЕННОСТІ У РОМАНАХ Е. ГЕМІНГВЕЯ «FOR WHOM THE BELLS TOLLS» ТА Е. М. РЕМАРКА «IM WESTEN NICHTS NEUES»

2.1 Безіменність як прийом поезики у романі Е. Ремарка

Традиційно під *безіменністю* у літературно-художньому творі розуміють відсутність імені в художнього об'єкта [40, с. 109]. Науковці вважають безіменність не менш значущою, ніж *іменність* (наявність імені), оскільки «замовчування імені слід вважати одним із найбільш виразних образотвірних і текстоутворювальних засобів через невідповідність відмови в звичайному (загальноприйнятому) позначенні денотата» [40, с. 109–110]. О. Боева зазначає, що як антропоніми, так і безонімні номінації «виконують у контексті твору особливу стилістичну функцію, мають значне експресивне, стилістичне навантаження» [12, с. 103] (див. також [143], [177], [176], [148]).

Зазвичай аналіз смислового, функційного та композиційного навантаження персонажів, не названих на ім'я, ґрунтується на визначенні протиставлених ознак (опозицій) на кшталт *центральный – периферійний, активний – пасивний, актуальний – потенціальный* та ін. [40, с. 110]. Враховуючи специфіку роману Е. Ремарка, присвяченого подіям Першої світової війни, доцільно виокремити низку опозицій, зорієнтованих на висвітлення мирного і воєнного стану у вигаданому, ґрунтованому на реальному, просторі. Для виявлення змістово-концептуальної інформації потрібно виділити домінантні протиставлення *мир – війна* і *свій – чужий*, навколо яких угруповуються безіменні дійові або згадувані оповідачем особи, серед яких останні не беруть безпосередньої участі в сюжетному розвитку.

Зображення подій війни передбачає специфічні просторово-часові координати й вміщення великої кількості персонажів, різних за військовим званням, родом діяльності, національністю тощо. Сюжет переважно

розгортається у панорамному просторі *фронт – тил*, тому автор вживає безонімні узагальнені іменування, використовуючи переважно форму множини (*die Soldaten, die Landsturmlleute, die Sanitäter, die Flieger, Generäle* та ін.) або однини у значенні множини для позначення сукупності осіб (*ein Unteroffizier, ein Hauptmann, Artillerie* та ін.) / конкретні або збірні іменники/.

Композиційно й сюжетоутворювальними ознаками традиційного роману воєнної тематики слід вважати номінації, що позначають групові образи учасників бойових дій за військовим званням або родом діяльності, яка так чи так стосується перебігу війни. Такі метаоб'єктні іменування актуалізовані в романі Е. Ремарка у мовленні героя-оповідача та інших персонажів¹⁰: *der Truppen (Was in den Kriegszeitungen steht über den goldenen Humor der Truppen, die bereits Tänzchen arrangieren, wenn sie kaum aus dem Trommelfeuer zurück sind, ist großer Quatsch. Wir tun das nicht, weil wir Humor haben, sondern wir haben Humor, weil wir sonst kaputt gehen [с. 103]¹¹, Offiziere (Du bedienst wohl nur Offiziere <...> [с. 15]¹²); Soldaten (Jedesmal ist es dasselbe: wir fahren ab und sind mürrische oder gutgelaunte Soldaten; – dann kommen die ersten Geschützstände, und jedes Wort unserer Gespräche hat einen veränderten Klang [с. 40]¹³, Mannschaften (Wenn Sie nächstens mit 'rausgehen, werden die Mannschaften, bevor sie sterben, erst vor Sie hintreten, die Knochen zusammenreißen und zackig fragen [с. 67]¹⁴; Landsturmlleute (Die Landsturmlleute, die sie bewachen, erzählen, daß sie anfangs lebhafter waren*

¹⁰ Цитати у тексті дисертації наводяться за виданнями: *Remarque E. M. «Im Westen nichts Neues»*. Berlin: Verlag Kiepenheuer & Witsch; Ullstein AG, 1971. 215 с. URL: https://ivannikovairina.files.wordpress.com/2012/10/remarque_im_weste_n_nichts_neues_pdf.pdf (позиція 212 у списку джерел ілюстративного матеріалу), *Ремарк Е. М. На Західному фронті без змін*. Пер. з нім. К. Гловацької. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2023. 240 с. (позиція 209).

¹¹ Усе, що пишуть у військових газетах про надзвичайний гумор **солдатів**, які, мовляв, одразу ж, тільки-но виберуться з-під шквального вогню, влаштовують собі вечірки з танцями, – все це страшенна нісенітниця. Ми жартуємо не тому, що нам притаманне почуття гумору, ні, ми вдаємося до гумору через те, що без нього ми б загинули [с. 46].

¹² – Ти бережеш його, мабуть, тільки для **офіцерів** <...> [с. 5].

¹³ Щоразу повторюється те саме: коли ідемо сюди, ми похмурі чи веселі, тобто звичайні **солдати**; далі ми бачимо перші батареї, і відтоді кожне слово в нашій розмові набуває особливого змісту [с. 18].

¹⁴ Коли ми наступного разу потрапимо туди разом із вами, то **солдати**, перше ніж померти, підходять до вас і, виструнчившись, бадьоро питають: «Дозвольте вийти із строю?» [с. 31].

[с. 141]¹⁵); *Generäle* (**Generäle** werden auch berühmt durch den Krieg [с. 150]¹⁶), *Feldwebel* (Komisch, daß fast alle etatsmäßigen **Feldwebel** dick sind [с. 65]¹⁷); *Korporale* (Es gab auch viele anständige **Korporale**, die vernünftiger waren; die anständigen waren sogar in der Überzahl [с. 20]¹⁸); *die Flieger* (Unterhaltung ist ebenfalls da, die **Flieger** sorgen dafür [с. 95]¹⁹); *Scharfschützen* (<...> um nicht von den **Scharfschützen** gleich erwischt zu werden, wenn ich versuche, auszureißen [с. 159]²⁰); *die Sanitäter* (<...> was uns die **Sanitäter** draußen schon erzählt haben [с. 13]²¹); *Trommler* (Man hört nur **Trommler** üben <...> [с. 32]²²); *Posten* (Überall stehen **Posten** an den Brücken [с. 107]²³); *Patrouille* (Es soll eine **Patrouille** ausgeschickt werden <...> [с. 152]²⁴); *Funker* (Inzwischen ist Besuch gekommen, zwei **Funker**, die freigebig zum Essen eingeladen werden [с. 171]²⁵); *Schwestern* (Hier oben wird jeden Morgen auf dem Korridor gebetet von den **Schwestern** [с. 183]²⁶); *Nonnen* (Die **Nonnen** sind zuverlässiger [с. 187]²⁷) та ін.

Сюжет розвивається як спостереження наратора на фронті або в тилу (під час перебування Пауля Боймера у лазареті, у відпустці та ін.), тому події набувають осмислення й оцінювання з позиції фронтовика. Вживання форми однини у значенні множини (*Jeder Soldat, Gemeinen, ein Unteroffizier, ein Leutnant, ein Hauptmann, Artillerie*) підкреслює семантику ‘спільності’, ‘узагальнення’, водночас характеризує кожного з учасників бойових дій протиборчих сторін, зображує їхнє життя за законами і звичаями війни. Пор. : *Für niemand ist die Erde so viel wie für den Soldaten* [с. 40]²⁸; *Jeder Soldat bleibt*

¹⁵ *Ополченці*, що стережуть цих полонених, розповідають, ніби спершу вони були набагато бадьоріші [с. 65].

¹⁶ *Генералів* війна теж уславлює [с. 70].

¹⁷ Смішно, та майже всі *ротні фельдфебелі* – товстуни [с. 30].

¹⁸ *Серед унтер-офіцерів* були й порядні люди, що поводитися куди розумніше, такі складали навіть більшість [с. 9].

¹⁹ *Розвагу ми теж тут маємо, про це дбають льотчики* [с. 44].

²⁰ <...> коли спробую тікати, мене відразу вб'ють їхні *снайпери* [с. 73].

²¹ <...> те, що нам сказали на подвір'ї *санітари* [с. 5].

²² Тільки чути, як вправляються *барабанички* <...> [с. 14].

²³ Скрізь на мостах стоять *вартові* [с. 49].

²⁴ Треба йти у розвідку, щоб визначити, як далеко до ворожих позицій <...> [с. 71].

²⁵ Тим часом до нас приходять гості – двоє *радистів*, ми щиро запрошуємо їх попоїсти з нами [с. 79].

²⁶ Тут, нагорі, *сестри* щоранку читають у коридорі молитву [с. 85].

²⁷ *Черниці* надійніші [с. 87].

²⁸ Нікому земля не дає стільки, як *солдатіві* [с. 19].

*nur durch tausend Zufälle am Leben [с. 74]²⁹; Der Kommiß besteht nun darin, daß immer einer über den andern Macht hat. Das Schlimme ist nur, daß jeder viel zuviel Macht hat; ein **Unteroffizier** kann einen **Gemeinen**, ein **Leutnant** einen **Unteroffizier**, ein **Hauptmann** einen **Leutnant** derartig zwiebeln, daß er verrückt wird [с. 33]³⁰; Unsere **Artillerie** funkt [с. 83]³¹.*

Жанротвірною ознакою вважаємо безонімні іменування, які утворюють контрастне протиставлення *свій – чужий* і вмотивовані ним вказівки на національність / расову приналежність противника. За твердженням Ю. Рилова, здатність антропонімів вказувати на національну (регіональну) приналежність формує опозицію “свій – чужий”, яка «у різних видах пронизує всю культуру і є одним з головних концептів усього колективного, масового, народного, національного світовідчуття» [115, с. 37]. Вибір оповідача зумовлений реальними протиборчими сторонами під час Першої світової війни: Троїстий союз (Німеччина, Австро-Угорщина, Італія) та Антанта (Росія, Англія, Франція). Противник поіменованій у такий спосіб: *englische Artillerie, Engländer (Nun aber gab es gerade am letzten Tage bei uns überraschend viel Langrohr und dicke Brocken, **englische Artillerie**, die ständig auf unsere Stellung trommelte <...> [с. 3–4]³²; Wir sind in einem Trichter, seitlich sitzen **Engländer**, sie rollen die Flanke auf und gelangen hinter uns [с. 202]³³; Franzmann (Aber erst müßt ihr den **Franzmann** verkloppen! [с. 123]³⁴; Russen (Ich bin öfter auf Wache bei den **Russen** [с.141]³⁵); Schwarze (Im Graben haben sie vorhin erzählt, es wären **Schwarze** vor uns [с. 153]³⁶); Todfeinde, Feinde (<...>wir wollen töten, denn das dort sind unsere **Todfeinde** jetzt, ihre Gewehre*

²⁹ **Кожний солдат** залишається жити тільки завдяки тисячам різних випадковостей [с. 35].

³⁰ Військова служба в тому й полягає, що завжди хтось один має владу над іншим. І погано те, що кожен має надто багато влади; **унтер-офіцер** знімає стружку з **рядового**, **лейтенант** – з **унтер-офіцера**, **капітан** – з **лейтенанта**, і так знімають, що людина може збожеволіти [с. 15].

³¹ **Наша артилерія** б'є [с. 39].

³² Але в останній день **англійці** зненацька сипонули по нашій позиції «скринями» з великих гармат. Вони сипали їх так довго <...> [с. 1].

³³ Ми теж сидимо у вирві, а збоку чатують **англійці**. Їхні частини зім'яли наш фланг і тепер опинилися позаду нас [с. 93].

³⁴ Але спершу вам треба віддухонелити **француза**! [с. 57].

³⁵ На варті біля табору **росіяни** найчастіше стою я [с. 65].

³⁶ У нас розповідали, що у ворожих окопах перед нами сидять **негри** [с. 71].

und Granaten sind gegen uns gerichtet, vernichten wir sie nicht, dann vernichten sie uns! [с. 85]³⁷; *Es ist sonderbar, diese unsere **Feinde** so nahe zu sehen* [с. 139]³⁸).

Єдність і взаємну підтримку Пауля Боймера з друзями-однокурсниками і – ширше – із усіма фронтовиками, що воюють на боці Германії, виражають номінації, що унаочнюють протиставлення *свій – чужий*. Своїх Пауль Боймер називає *unsere (toten) Kameraden, die Kameraden, meiner Kameraden: Aber unsere Kameraden sind tot, wir können ihnen nicht helfen, sie haben Ruhe – wer weiß, was uns noch bevorsteht* [с. 103]³⁹; *Die Tage, die Wochen, die Jahre hier vorn werden noch einmal zurückkommen, und unsere toten Kameraden werden dann aufstehen und mit uns marschieren, unsere Köpfe werden klar sein, wir werden ein Ziel haben, und so werden wir marschieren, unsere toten Kameraden neben uns, die Jahre der Front hinter uns: – gegen wen, gegen wen?* [с. 104]⁴⁰; *<...> die Kameraden sich in die Gräben drücken!* [с. 125]⁴¹; *Sie sind mehr als mein Leben, diese Stimmen, sie sind mehr als Mütterlichkeit und Angst, sie sind das Stärkste und Schützendste, was es überhaupt gibt: es sind die Stimmen meiner Kameraden* [с. 155]⁴².

Художнє осмислення автором проблеми війни і миру відображують номінації з вказівкою на кількість (вбитих, поранених, полонених тощо), завдяки чому виникає конкретизоване достовірне уявлення про трагічні наслідки війни з позиції наратора й самого автора. Пор. :... *die ständig auf unsere Stellung trommelte, so daß wir starke Verluste hatten und nur mit **achtzig Mann** zurückkamen* [с. 4]⁴³; *Unsere Verluste sind geringer, als anzunehmen war:*

³⁷ <...> ми прагнемо вбивати, бо перед нами – наші **смертельні вороги**, їхні гранати й гвинтівки спрямовані на нас, як ми не знищимо їх, то вони знищать нас! [с. 40].

³⁸ Як дивно бачити наших **ворогів** зблизька [с. 64].

³⁹ Але **наших товаришів** убито, ми нічим не змогли їм зарадити, тепер вони заспокоїлись, — а хто знає, що нас чекає попереду? [с. 48].

⁴⁰ Дні, тижні, роки, що ми їх пробули тут, на фронті, ще раз повернуться до нас, і наші вбиті товариші повстають тоді з-під землі й підуть поруч із нами; ми матимемо ясні голови, ясну мету і підєм пліч-о-пліч із **нашими вбитими товаришами**, несучи на собі фронтові роки [с. 48].

⁴¹ <...> **мої товариші** силкуються якнайглибше сховатися в окопах! [с. 58].

⁴² Вони, ці голоси, дорожчі мені за власне життя, дорожчі за материнську ласку і дужчі за страх; взагалі найдужчий і найнадійніший на світі захист — це голоси **моїх товаришів** [с. 72].

⁴³ ... ми зазнали великих втрат і з нашої роти вернулося назад тільки **вісімдесят душ** [с. 1].

fünf Tote und acht Verwundete. Es war nur ein kurzer Feuerüberfall. Zwei von unseren Toten liegen in einem der aufgerissenen Gräber; wir brauchen sie bloß zuzubuddeln [с. 54–55]⁴⁴; Wir rechnen: von zwanzig sind sieben tot, vier verwundet, einer in der Irrenanstalt [с. 62]⁴⁵; Geschosse der Flaks. Da waren wir gestern. Fünf Tote, acht Verwundete [с. 67]⁴⁶; Dadurch verlieren wir elf Leute an einem Tag, darunter fünf Sanitäter. Zwei werden so zerschmettert... [с. 95]⁴⁷.

Для вираження ідейної концепції роману значущими стають найменування зі значенням ‘вік’, оскільки головні герої – семеро дев’ятнадцятирічних однокласників, названих автором “втраченим поколінням”. Усталений вислів означає покоління, яке досягло повноліття в роки Першої світової війни, тобто ‘дезорієнтоване, що блукає безцільно’. На думку Е. Ремарка, молоді люди, покликані на фронт у вісімнадцятирічному віці, через душевні й психологічні травми, отримані на війні, не зможуть адаптуватися до мирного життя. У романі такі позначення вживаються у контекстах, налаштованих на контрастне зображення *батьків* (старшого покоління) і *дimei* (молодшого покоління), а також на унікальне за змістом протиставлення *steinaltes Militär – Rekruten*. Остання опозиція підкреслює протиприродний досвід, який дев’ятнадцятирічні або двадцятирічні *стари служаци* встигли отримати, на відміну від вісімнадцятирічних юнаків, котрі не звикли до бойових дій.

Конфлікт поколінь з позиції автора-оповідача залишається невирішеним через відсутність у молодих минулого, пережитого (*Die älteren Leute sind alle fest mit dem Früheren verbunden, sie haben Grund, sie haben Frauen, Kinder, Berufe und Interessen, die schon so stark sind, daß der Krieg sie nicht zerreißen kann. Wir Zwanzigjährigen aber haben nur unsere Eltern und manche ein Mädchen. <...> Außer diesem gab es ja bei uns nicht viel anderes*

⁴⁴ Наші втрати менші, ніж можна було чекати: *п'ятьох убито, вісьмох поранено*. То був лише недовгий вогневий наліт. *Двоє вбитих* лежать в одній із розкиданих могил, нам застається тільки їх засипати [с. 25].

⁴⁵ Ми підраховуємо: з двадцяти душ *сімох* уже *вбито, чотирьох поранено, один — у божевільні* [с. 29].

⁴⁶ То від пострілів зеніток. Ми були там учора. *П'ятеро загинуло, вісьмох поранено* [с. 31].

⁴⁷ За один день ми втрачаємо *одинадцять чоловік*, у тому числі *п'ятьох санітарів*. *Двох так пошматовано...* [с. 44].

*mehr; etwas Schwärmertum, einige Liebhabereien und die Schule; weiterreichte unser Leben noch nicht [с. 16]⁴⁸; Wir sind dann keine Soldaten mehr, sondern **beinahe Knaben**, man würde auch nicht glauben, daß wir Tornister schleppen können [с. 24]⁴⁹; Als wir zum Bezirkskommando gingen, waren wir noch eine Klasse von **zwanzig jungen** <...> Wir hatten keine festen Pläne für die Zukunft, Gedanken an Karriere und Beruf waren bei den wenigsten praktisch bereits so bestimmt, daß sie eine Daseinsform bedeuten konnten; – dafür jedoch steckten wir voll Ungewisser Ideen, die dem Leben und auch dem Kriege in unseren Augen einen idealisierten und fast romantischen Charakter verliehen [с. 17–18]⁵⁰; Und mit mir sehen das alle Menschen meines Alters hier und drüben, in der ganzen Welt, mit mir erlebt das **meine Generation** [с. 193]⁵¹; Man wird uns auch nicht verstehen – denn vor uns wächst **ein Geschlecht**, das zwar die Jahre hier gemeinsam mit uns verbrachte, das aber Bett und Beruf hatte und jetzt zurückgeht in seine alten Positionen, in denen es den Krieg vergessen wird <...> [с. 212]⁵²; Es ist das gemeinsame Schicksal **unserer Generation** [с. 65]⁵³), тому в утворенні опозиції беруть участь номінації *meine / unserer Generation, Zwanzigjährigen, zwanzig jungen, beinahe Knaben* та, з іншого боку, найменування, призначені продемонструвати життєвий досвід, здобутки, існування в довоєнному (мирному) минулому старшого покоління: *unsere Eltern, ein Geschlecht, die älteren Leute, Frauen, Kinder*.*

⁴⁸ Люди, старші за нас, тісно зв'язані з минулим, вони мають ґрунт під ногами, мають жінок, дітей, фах, свої зацікавлення; ці зв'язки такі міцні, що війна не може їх розірвати. А ми, **двадцятирічні**, маємо тільки **батька й матір** <...> Крім цього, було ще, може, трохи мрій, трохи захоплень та була школа, — оцим і заповнювалося наше життя [с. 7].

⁴⁹ Тоді ми вже не солдати, а **майже хлопчачки**, ніхто не повірив би, що ми можемо тягати на собі ранці [с. 10].

⁵⁰ Йдучи до окружного призового управління всім класом, ми, **двадцятєро хлопців** <...> Ми не мали ніяких певних планів на майбутнє, думки про кар'єру і професію тільки в небагатьох були практично вже визначені на все життя; зате нас переповнювали невизначні ідеї, що надавали життю і навіть війні в наших очах ідеалізованого, майже романтичного сяйва [с. 8].

⁵¹ І разом зі мною це бачать усі люди мого віку, тут і за кордоном, в усьому світі, зі мною це переживає все **моє покоління** [с. 89].

⁵² Та нас і не зрозуміють, адже перед нами є **старше покоління**, яке хоч і перебуло разом із нами всі ці роки тут, на фронті, але ті люди вже мали до того і родину, і фах, тож тепер вони повернуться на свої колишні місця і забудуть урешті про війну <...> [с. 98].

⁵³ Це спільна доля **нашого покоління** [с. 30].

Протиставлення посилюється за допомогою описової номінації *andere Menschen*, призначеної констатувати відмінність, суперечливість і непорозуміння поколінь: *Es sind andere Menschen hier, Menschen, die ich nicht richtig begreife, die ich beneide und verachte* [с. 125]⁵⁴.

Замість розлогих повчань і моралізаторських настанов щодо розуміння жорстокої сутності війни автор висловлює свою позицію через думки Пауля Боймера та його товаришів, які негативно оцінюють старше покоління (дорослих, начальство тощо). Більшість номінацій спрямована не лише на засудження війни як такої, а й на винесення вироку її ідеологам – тим, хто виправдовує війну і наживається на ній. Прості солдати критикують військових, які перебувають на вищих щаблях ієрархії, воєнних лікарів, армійський юристів, фабрикантів, кайзера тощо, вдаючись до іронії, глузування, сарказму як експліцитних маркерів “чорного гумору”. Пор. : *Diese Erzieher haben ihr Gefühl so oft in der Westentasche parat; sie geben es ja auch stundenweise aus* [с. 10]⁵⁵; *Nun ist ein Lazarettinspektor, genau wie ein Proviantamtsinspektor, zwar jemand, der einen langen Degen und Achselstücke trägt, aber eigentlich ein Beamte* <...> [с. 185]⁵⁶; *Doch was begreifen Kriegserichter hundert Kilometer hinter der Linie davon?* [с. 201]⁵⁷; *Die Fabrikbesitzer in Deutschland sind reiche Leute geworden – uns zerschrimmt die Ruhr die Därme* [с. 203]⁵⁸; *Es mag gute Ärzte geben, und viele sind es; doch einmal fällt bei den hundert Untersuchungen jeder Soldat einem dieser zahlreichen Heldengreifer in die Finger, die sich bemühen, auf ihrer Liste möglichst viele a. v. und g. v. in k. v. Zu verwandeln* [с. 204–205]⁵⁹; *Und jeder größere Kaiser braucht mindestens einen Krieg, sonst wird er nicht berühmt* [с. 150]⁶⁰.

⁵⁴ Тут *інші люди*, люди, яких я не зовсім розумію, я заздрю їм і водночас зневажаю їх [с. 58].

⁵⁵ Такі *вихователі* найчастіше тримають свої почуття напохваті десь у жилетній кишені й виказують їх саме тоді, коли їм треба [с. 4].

⁵⁶ Але цей *лазаретний інспектор*, так само як і *продовольчий*, — звичайний собі *чиновник* <...> [с. 86].

⁵⁷ Та що знають про це *військові судді*, сидячи за сто кілометрів від лінії фронту? [с. 93].

⁵⁸ *Фабриканти в Німеччині* на нас збагатили, а нам розриває кишки кривавий пронос [с. 94].

⁵⁹ Напевне, бувають і чесні *лікарі*, вони безперечно існують; але кожен солдат, проходячи раз у раз всякі комісії, може натрапити й на такого лікаря, одного з тих численних «*мисливців за героями*», що дбають лише про те, аби в їхніх списках слово «*придатний*» замінило слова «*не придатний*» та «*обмежено придатний*» [с. 94].

⁶⁰ А *кожний* більш-менш порядний *кайзер* мріє хоча б про одну війну, а то він не уславиться [с. 70].

Друга контрастна пара (*steinaltes Militär – Rekruten*) також спрямована на засудження війни, викриття її протиприродної суті. Порівняно з новобранцями (*Auf einen alten Mann fallen fünf bis zehn **Rekruten*** [с. 97]⁶¹), *beinahe Knaben* відчують себе *alte Leute, steinaltes Militär*. Позначення **МОЛОДОГО** й **МОЛОДШОГО** покоління, яким “відмовлено” в майбутньому, мають розгалужену парадигму (збірні іменники, атрибутиви, художні дескрипції) і вживаються в контекстах антивоєнного спрямування з потужним гуманістичним пафосом. Пор. :

молоде покоління: (не) *Jugend, alte Leute, steinaltes Militär: Aber jung? Jugend? Das ist lange her. Wir sind **alte Leute*** [с. 16]⁶²; *Wir werfen uns in die Brust, lassen uns auf dem Hof rasieren, stecken die Hände in die Hosentaschen, sehen uns die Rekruten an und fühlen uns **als steinaltes Militär*** [с. 27]⁶³; *Von den **alten Leuten** sind nicht mehr viele da. Ich bin der letzte von den sieben Mann aus unserer Klasse hier* [с. 212]⁶⁴;

молодше покоління: *Rekruten, die Kinder, Ersatzleuten, der jüngsten, junge, unschuldige Kerle; die armen Kerle; dieser armen Hunde; blutarme, erholungsbedürftige Knaben, Gesichter haben die entsetzliche Ausdruckslosigkeit gestorbener Kinder: Aber vor allem wollte jeder seinen guten Posten hier in der Heimat so lange behalten wie möglich, und das konnte er nur, wenn er stramm mit den **Rekruten** war* [с. 21]⁶⁵; «Hast du die **Kinder** gesehen?» <...> *Wir wandern durch die Pferdeställe und kommen zu den **Ersatzleuten**, die gerade Gasmasken und Kaffee empfangen. Kat fragt einen **der jüngsten*** <...> [с. 27]⁶⁶; *So **junge, unschuldige Kerle*** [с. 54]⁶⁷; *Dieses Trommelfeuer ist zuviel für **die armen Kerle***

⁶¹ Серед убитих на одного бувалого солдата припадає від п'яти до десяти **новобранців** [с. 45].

⁶² Та хіба ми молоді? Хіба ми – молодь? То було колись. Тепер ми старі люди [с. 7].

⁶³ Ми тепер зашипилися, голимося при всіх на подвір'ї, походжаємо, заклавши руки в кишені, згорда поглядаємо на новобранців і відчуваємо себе **бувалими фронтовиками** [с. 12].

⁶⁴ Нас, «**старих**», залишилося вже небагато. Из сімох моїх однокласників я зостався сам-один [с. 98].

⁶⁵ Але всі вони передовсім прагнули якнайдовше зостатися на своєму тепленькому тиловому посту, а цього домагався тільки той, хто не жалів **новобранців** [с. 9].

⁶⁶ — Ти вже бачив тих **дітлахів**? <...>; Ми йдемо через стайні і підходимо до **новачків**, вони саме одержують протигази й каву. Кач питає в одного з **наймолодших** <...> [с. 12].

⁶⁷ Такі **молоді, безневинні хлопці**... [с. 25].

[с. 81]⁶⁸; *Unsere frischen Truppen sind blutarme, erholungsbedürftige Knaben, die keinen Tornister tragen können, aber zu sterben wissen* [с. 204]⁶⁹; *Die blassen Steckrübengesichter, die armselig gekrallten Hände, die jammervolle Tapferkeit dieser armen Hunde, die trotzdem vorgehen und angreifen, dieser braven, armen Hunde, die so verschüchtert sind, daß sie nicht laut zu schreien wagen und mit zerrissenen Brüsten und Bäuchen und Armen und Beinen leise nach ihrer Mutter wimmern und gleich aufhören, wenn man sie ansieht!* [с. 96]⁷⁰; *Ihre toten, flaumigen, spitzen Gesichter haben die entsetzliche Ausdruckslosigkeit gestorbener Kinder* [с. 97]⁷¹.

Особливістю поетики безіменності Е. Ремарка вважаємо наполегливе повторення номінацій, об'єднаних у тріаду *живий – поранений – мертвий*, за допомогою якої опис людських втрат на фронті набуває видовищності й осмислюється як трагедія. Мотив смерті супроводжує оповідь Пауля Боймера, достовірність якої підсилюють реалістично огидні зображення поранених і вбитих. Коло таких номінацій поповнюється не лише лексемами *die Verwundeten* (*Die Verwundeten, die nicht sehr weit weg liegen, können wir meistens holen* [с. 92]⁷²; *Im Stockwerk tiefer liegen Bauch- und Rückenmarkschüsse, Kopfschüsse und beiderseitig Amputierte. Rechts im Flügel Kieferschüsse, Gaskranke, Nasen-, Ohren- und Halsschüsse. Links im Flügel Blinde und Lungenschüsse, Beckenschüsse, Gelenkschüsse, Nierenschüsse, Hodenschüsse, Magenschüsse* [с. 192]⁷³; *die Toten* (*Die Angriffe wechseln mit Gegenangriffen, und langsam häufen sich auf dem Trichterfeld zwischen den*

⁶⁸ Такий ураганний вогонь – затяжке діло для *бідлашних* [с. 38].

⁶⁹ Наше поповнення – це *бліді, слабосилі хлопчачки*, вони навіть не можуть тягати на собі ранці, але вмирати можуть [с. 94].

⁷⁰ Ці худі, змарнілі від бруквяної дієти обличчя, ці судомно стиснуті руки, ця жалюгідна хоробрість *бідлашних щенят*, які хоч би там що, а йдуть в атаку і б'ються, ці *славні бідлашні щенята* такі залякані, що не наслідуються голосно кричати і з роздертим животом чи грудьми, з відірваною рукою чи ногою тихенько скавучать <...> [с. 45].

⁷¹ Їхні вкриті пушком, загострені, наче неживі обличчя мають жахливий вираз байдужості, властивий *мертвим дітям* [с. 45].

⁷² *Поранених*, що лежать не дуже далеко, нам здебільшого щастить винести [с. 43].

⁷³ На поверх нижче лежать *поранені в живіт, у хребет, у голову і з ампутацією обох рук чи ніг. У правому крилі будинку – солдати з розтроценими щелепами, отруєні газом, поранені в ніс, вуха чи шию. У лівому — сліпі й поранені в легені, в таз, у суглоби, в нирки, в калитку* [с. 89].

Gräben **die Toten** [с. 92]⁷⁴), але й *der Sterbenden* (*Wir sehen die Zeit neben uns schwinden in den farblosen Gesichtern **der Sterbenden** [с. 99]⁷⁵), Leichen* (*Särge und **Leichen** liegen verstreut [с. 53]⁷⁶), die Leute mit blauen Gesichtern, tot* (*Auf den Brustwehren, in den Unterständen, wo sie gerade waren, standen und lagen **die Leute mit blauen Gesichtern, tot** [с. 119]⁷⁷. Пор. також семантично значущу триаду **Tote, Verwundete und Überlebende**: <...> alles ist fließend und aufgelöst, eine tiefende, feuchte, ölige Masse Erde, in der die gelben Tümpel mit spiralig roten Blutlachen stehen und **Tote, Verwundete und Überlebende** langsam versinken [с. 208]⁷⁸.*

Безіменні іменування солдатів, молодого покоління, коливаються від позитивно оцінних (співчуття автора крізь призму оповідача) до іронічно-презирливих і негативно характеризувальних (переважно як самооцінювання), з різноманітними семами й експресивно-емоційними конотаціями. Узагальнений образ солдата постає із сукупності суперечливих семантичних ознак, серед яких домінують такі:

‘героїзм’: *Ein wehender Vollbart bezeichnete uns deshalb ganz gerührt als **Heldenjugend** [с. 38]⁷⁹;*

‘подібність тваринам’ (поведінка під час військових дій, зображення якої своєрідно спрацьовує на зниження образу війни): *geduckt **wie Katzen** laufen wir – [с. 84]⁸⁰; Sie sind hilflos in diesem schweren Angriffsgebiet und fallen **wie die Fliegen** [с. 96]⁸¹; **Wie die Schafe** drängen sie sich zusammen, anstatt auseinanderzulaufen, und selbst die Verwundeten werden noch **wie Hasen** von den Fliegern abgeknallt [с. 96]⁸²; Wir brüllen **wie Stiere** [с. 185]⁸³;*

⁷⁴ Атаки чергуються з контратаками, і на вкритому вирвами полі між двома лініями окопів поступово нагромаджується чимало **вбитих** [с. 43].

⁷⁵ Час збігає у нас на очах, ми бачимо це з безбарвних облич **тих, що вмирають** [с. 46].

⁷⁶ Скрізь порозкидані труни й **мерці** [с. 24].

⁷⁷ На брустверах, у сховищах, скрізь, де їх зненацька заскочила смерть, стояли і лежали **люди з синіми обличчями, всі вже мертві** [с. 55].

⁷⁸ <...> усе тече, все порозкисало, земля стала вогким, слизьким, масним місивом, на її поверхні жовтіють ковбані з червоними спіралями крові; **вбиті, поранені й живі** повільно загрузають у це болото [с. 96].

⁷⁹ І якийсь стариган із скуйовдженою бородою розчулено назвав нас **героїчною молоддю** [с. 17].

⁸⁰ ...скоцюрбившись, **мов кішки**, ми біжимо [с. 39].

⁸¹ У важких умовах фронту вони зовсім безпорадні й гинуть, **наче мухи** [с. 44].

⁸² Новачки, **немов ті віці**, юрмляться докупи замість того, щоб розбігатися навсебіч. А з ворожих літаків відстрілюють поранених, **як зайців** [с. 45].

‘люди-автомати, позбавлені почуттів’: *Wären wir keine Automaten in diesem Augenblick, wir blieben liegen, erschöpft, willenlos* [с. 85]⁸⁴; *Die braune Erde, die zerrissene, zerborstene braune Erde, fettig unter den Sonnenstrahlen schimmernd, ist der Hintergrund rastlos dumpfen Automatentums <...>* [с. 85]⁸⁵; *Wir sind gefühllose Tote, die durch einen Trick, einen gefährlichen Zauber noch laufen und töten können* [с. 86]⁸⁶;

‘подвійність’: *Wir sind verlassen wie Kinder und erfahren wie alte Leute, wir sind roh und traurig und oberflächlich – ich glaube, wir sind verloren* [с. 91]⁸⁷;

‘напівлюди – напівтварини’: *Wir fahren ab als mürrische oder gutgelaunte Soldaten, – wir kommen in die Zone, wo die Front beginnt, und sind Menschentiere geworden* [с. 42]⁸⁸;

‘небезпечні звірі, а не безсилі жертви’: *Aus uns sind gefährliche Tiere geworden. Wir kämpfen nicht, wir verteidigen uns vor der Vernichtung. Wir schleudern die Granaten nicht gegen Menschen, was wissen wir im Augenblick davon, dort hetzt mit Händen und Helmen der Tod hinter uns her, wir können ihm seit drei Tagen zum ersten Male ins Gesicht sehen, wir können uns seit drei Tagen zum ersten Male wehren gegen ihn, wir haben eine wahnsinnige Wut, wir liegen nicht mehr ohnmächtig wartend auf dem Schafott, wir können zerstören und töten, um uns zu retten und zu rächen* [с. 84]⁸⁹; *<...>das Leben ist nur auf einer ständigen Lauer gegen die Bedrohung des Todes, – es hat uns zu denkenden Tieren gemacht, um uns die Waffe des Instinktes zu geben* [с. 198–199]⁹⁰; *Genau*

⁸³ *Ми ревемо, наче бугаї* [с. 86].

⁸⁴ *Коли б ми тоді не були автоматами, ми б zostалися лежати, знесилені, безвладні* [с. 40].

⁸⁵ *По бурій землі, знівеченій, потрісканій бурій землі, що масно виблискує проти сонця, невпинно рухаються отупілі люди-автомати <...>*[с. 40].

⁸⁶ *Ми — байдужі мерці, що завдяки якомусь штукарству чи лихим чарам ще можуть бігати і вбивати* [с. 40].

⁸⁷ *Безпорадні, як діти, і досвідчені, як старі люди, ми жорстокі, і сумні, і несерйозні, – мені здається, ми вже пропаці* [с. 42].

⁸⁸ *Ми їдемо сюди звичайними солдатами, похмурими чи веселими, а коли потрапляємо в зону, де починається фронт, то стаємо напівлюдьми, напівтваринами* [с. 19].

⁸⁹ *Ми перетворились на небезпечних звірів. Ми не б'ємося, ми рятуємо себе від знищення. Гранати кидаємо не в людей, ми про них не думаємо, тепер на нас полює в тих касках, тими руками сама смерть; уперше за три дні ми можемо глянути їй у лице, вперше за три дні можемо від неї боронитися, нас поїняла скажена лють, ми вже не лежимо безвладно на ешафоті, чекаючи своєї долі, ми нищимо і вбиваємо, аби врятувати себе, врятувати себе і помститися* [с. 39].

⁹⁰ *<...> життя перетворило нас у мислячих тварин і озброїло нас інстинктом* [с. 92].

wie **wir zu Tieren werden**, wenn wir nach vorn gehen, weil es das einzige ist, was uns durchbringt <...> [с. 102]⁹¹.

‘дикуни, бродяги’: *es hat uns die Gleichgültigkeit von Wilden verliehen* <...> [с. 199]⁹²; *Wir unterscheiden uns äußerlich in der Lebensform kaum von Buschnegern* <...> [с. 199]⁹³;

‘бандити, вбивці, дияволи’: *...wir, überschwemmt von dieser Welle, die uns trägt, die uns grausam macht, zu Wegelagerern, zu Mördern, zu Teufeln meinetwegen, dieser Welle, die unsere Kraft vervielfältigt in Angst und Wut und Lebensgier, die uns Rettung sucht und erkämpft* [с. 84]⁹⁴;

‘втрата людяності та особистісного’: *Eine Kolonne – keine Menschen* [с. 42]⁹⁵; *Wir sind Flüchtende. Wir flüchtenvor uns. Vor unserem Leben* [с. 65]⁹⁶; *Es ist, als ob wir früher einmal Geldstücke verschiedener Länder gewesen wären; man hat sie eingeschmolzen, und alle haben jetzt denselben Prägestempel.* <...> *Wir sind Soldaten und erst später auf eine sonderbare und verschämte Weise noch Einzelmenschen* [с. 197]⁹⁷;

‘ні бунтівники, ні дезертири, ні боягузи’: *Wir wurden darum keine Meuterer, keine Deserteure, keine Feiglinge – alle diese Ausdrücke waren ihnen ja so leicht zur Hand –, wir liebten unsere Heimat genauso wie sie, und wir gingen bei jedem Angriff mutig vor* <...> [с. 12]⁹⁸;

‘дотепники і ледари’: <...> *so werden wir zu oberflächlichen Witzbolden und Schlafmützen, wenn wir in Ruhe sind* [с. 102]⁹⁹.

⁹¹ Так само, як на передовій ми обертаємось у **тварин**, бо це єдине, що може нас урятувати <...> [с. 47].

⁹² воно озброїло нас байдужістю **дикунів** <...> [с. 92].

⁹³ Зовнішніми формами життя ми майже нічим не відрізняємося від **дикунів** <...> [с. 92].

⁹⁴ ...вона перетворює нас на нелюдів, на **бандитів, убивць**, мені навіть здається – на **дияволів**; та хвиля помножує наші сили, бо вселяє в нас жах, і лють, і жадобу життя; вона веде нас до порятунку й перемоги... [с. 39].

⁹⁵ Тільки **колона, не люди** [с. 19].

⁹⁶ Ми **втікачі**. Тікаємо від самих себе. Від свого життя [с. 30].

⁹⁷ Це так, наче колись ми **були монетами різних країн; потім їх перетопили, і тепер на всіх стоїть один і той самий карб.** <...> Ми насамперед солдати, і тільки вже потім якимось дивно і соромливо ми це відчуваємося **особистостями** [с. 91].

⁹⁸ Але від цього ніхто з нас не став ані **бунтівником**, ані **дезертиром**, ані **боягузом**, – вони ж так легко кидалися тими словами; ми любили батьківщину так само, як і вони, і мужньо йшли в атаку <...> [с. 5].

⁹⁹ <...> під час відпочинку ми стаємо дешевими **дотепниками й ледацюгами** [с. 47].

Представники “втраченого покоління” схарактеризовують себе через гротеск, іронію, сарказм (<...>*noch Schwächere, noch Stumpfere, noch Hilflosere da sind, die mit aufgerissenen Augen uns ansehen als Götter, die manchmal dem Tode entrinnen können* [с. 99]¹⁰⁰). У такий спосіб вони відмовляються від офіційної істини та позиціонують народний погляд на війну – абсурдну й беззмістовну. Призначення ремарківського “чорного гумору” – захистити свідомість солдата від деструкції війни – якнайкраще передають негативно-оцінювальні номінації та самономінації, утворені на базі порівняльних конструкцій: *Schweinehunde, Heiden, wie Reisende / Händler / Schlächter*. Пор. : *Zwar bezeichnete er uns immer noch als Schweinehunde* [с. 21]¹⁰¹; *«Heiden», zwitschert sie, macht aber doch die Tür zu* [с. 184]¹⁰²; *Heute würden wir in der Landschaft unserer Jugend umhergehen wie Reisende. Wir sind verbrannt von Tatsachen, wir kennen Unterschiede wie Händler und Notwendigkeiten wie Schlächter* [с. 91]¹⁰³.

Напластування безонімних іменувань примножується позитивно-оцінювальними характеристиками, які опоетизують молоде покоління, змушене приносити себе в жертву. Перифраза *kleine Flammen (...wir sind kleine Flammen, notdürftig geschützt durch schwache Wände vor dem Sturm der Auflösung und der Sinnlosigkeit, in dem wir flackern und manchmal fast ertrinken* [с. 199]¹⁰⁴) передає складні почуття молодих фронтовиків, демонструє само- й світосприйняття втраченого покоління, ґрунтоване на суміші героїчного й банального, чорного гумору і душевних страждань.

Домінантний мотив, до якого автор вдається, маючи за мету створити подвійний узагальнений образ солдата, – перетворення (трансформація) самосвідомості та переосмислення суті війни. Семантичні компоненти на

¹⁰⁰ <...> Широко розплющеними очима вони дивляться на нас, немов на богів, бо нам часом щастить уникнути смерті [с. 46].

¹⁰¹ Правда, він і далі називав нас **чортовим кодром** [с. 9].

¹⁰² – **Безбожники!** – цвірінькає вона, але зачинає за собою двері [с. 85].

¹⁰³ Сьогодні ми блукали б по місцях нашої молодості, як **подорожні**. Ми обпеклися на фактах, ми розрізняємо речі, як **гендлярі**, й розуміємо необхідність, як **різники** [с. 42].

¹⁰⁴ Ми – **невеличкі племінці**, ледве захищені хисткими стінами від буревію смерті чи божевілля, ті племінці лише мерехтять, а часом майже гаснуть [с. 92].

кшталт ‘напівлюди – напівтварини’, ‘бандити, вбивці, дияволи’, ‘втрата людяності та особистісного’, ‘небезпечні звірі’, ‘дотепники і ледари’ та ін. пов’язані з **перевтіленням** (пор.: *Wir wurden, sind geworden*) молодого покоління, спричиненим війною. Образ солдата віддзеркалює не справжні властивості юнаків, а їхні самовідчуття через пізнання нищівної сутності війни. Майбутнє молодих солдат руйнується, вони немовби випадають із нормального життя, оскільки втратили своє місце в генерації поколінь: <...> *und hinter uns wächst ein **Geschlecht**, ähnlich uns früher, das wird uns fremd sein und uns beiseite schieben. Wir sind überflüssig für uns selbst, wir werden wachsen, einige werden sich anpassen, andere sich fügen, und viele werden ratlos sein; – die Jahre werden zerrinnen, und schließlich werden wir zugrunde gehen* [с. 212–213]¹⁰⁵.

Переосмислення суті війни полягає в подвійному зображенні (сприйнятті) ворога, чужого. Приєднуємося до думки Х. Кляйна, який вважає, що ворогом для представників втраченого покоління стає не противник на полі бою, а правляча верхівка, що віддає накази, яким необхідно беззаперечно підкорятися [164, с. 10]¹⁰⁶. Ця ідея актуалізована у великій кількості контекстів (*Ich sehe, daß **Völker** gegeneinandergetrieben werden und sich schweigend, unwissend, töricht, gehorsam, unschuldig töten. Ich sehe, daß **die klügsten Gehirne der Welt** Waffen und Worte erfinden, um das alles noch raffinierter und länger dauernd zu machen* [с. 193]¹⁰⁷) і набуває підтвердження завдяки додатковим образним прийомам. Серед домінант, що працюють на подвійне (змінне) сприйняття ворога, виокремлюємо такі:

¹⁰⁵ <...> а за нами підростає **покоління**, подібне до нас, тих, якими ми колись були, для нього ми станемо чужі, й невдовзі воно зіпхне нас зі свого шляху. Ми зайві самі собі, та ми житимемо й далі, дехто пристосується, інші підкоряться долі, а багато хто не дасть собі ради. Проминуть роки, і ми загинемо [с. 98].

¹⁰⁶ Пор. : «In den hier besprochenen Texten ist der Feind im wesentlichen nicht mit dem Kampfgegner identisch, sondern mit den kriegsbetreibenden und kriegstragenden Teilen der Bevölkerung im eigenen Land und woanders: der herrschenden Schicht, dem militärischen und behördlichen Apparat und deinen, die diesen Kräften fraglos Folge leisten» [164, с. 10].

¹⁰⁷ Я бачу, що хтось нацьковує народ на народ, і **люди** вбивають – мовчки, слухняно, по-дурному, не розуміючи, що роблять, і не відчуваючи ніякої провини. Я бачу, що **найкращі уми людства** винаходять зброю і слова, аби це тривало й далі, та ще й у найвигодливіших формах [с. 89].

– використання порівняльних конструкцій, риторичних питань, спрямованих на позитивне зображення зовнішності, характеру, поведінки противника: *Sie geben sich sehr scheu und ängstlich, dabei haben die meisten Barte und sind groß; dadurch wirken sie wie verprügelte **Bernhardiner*** [с. 138]¹⁰⁸; *Ich bin öfter auf Wache bei den Russen. In der Dunkelheit sieht man ihre Gestalten sich bewegen, wie kranke Störche, wie große Vögel* [с. 141]¹⁰⁹; *Wer kann da noch unterscheiden, wenn er diese stillen Leute hier sieht mit den kindlichen Gesichtern und den Apostelbärten!* [с. 142]¹¹⁰;

– вживання конструкцій порівняння (ототожнення) зовнішності *своїх* – *чужих*, завдяки яким утрадиційнений образ ворога частково нівелюється: *Es ist sonderbar, diese unsere Feinde so nahe zu sehen. Sie haben Gesichter, die nachdenklich machen, gute Bauerngesichter, breite Stirnen, breite Nasen, breite Lippen, breite Hände, wolliges Haar. <...> Sie sehen noch gutmütiger aus als unsere Bauern in Friesland* [с. 139]¹¹¹;

– актуалізація ідеї несприйняття війни шляхом зіставлення позицій простих людей протиборчих сторін: *<...> unsere Professoren und Pastöre und Zeitungen sagen, nur wir hätten recht, und das wird ja hoffentlich auch so sein; – aber die französischen Professoren und Pastöre und Zeitungen behaupten, nur sie hätten recht, wie steht es denn damit?* [с. 149]¹¹²; *Richtig, aber bedenk doch mal, daß wir fast alle einfache Leute sind. Und in Frankreich sind die meisten Menschen doch auch Arbeiter, Handwerker oder kleine Beamte. Weshalb soll nun wohl ein französischer Schlosser oder Schuhmacher uns angreifen wollen? Nein,*

¹⁰⁸ Поводяться вони боязко, похливо; усі вони високі на зріст, здебільшого бородані і чимось скидаються на побитих смирних **сенбернарів** [с. 64].

¹⁰⁹ На варті біля табору росіян найчастіше стою я. У пільмі їхні постаті рухаються, нагадуючи хворих **чорногузів, отих великих птахів** [с. 65].

¹¹⁰ *І хто може побачити ворогів у цих тихих мовчазних людях з дитячими обличчями й апостольськими бородами!* [с. 66].

¹¹¹ Як дивно бачити наших ворогів зблизька. Їхні обличчя примушують нас замислюватись, добрі селянські обличчя – з великим чолом, великим носом, великими губами; в них великі руки та чуби наче з вовни. *<...> На вигляд вони ще лагідніші, ніж наші фрісландські селяни* [с. 64].

¹¹² *<...> але наші вчителі, і пастори, і газети запевняють, ніби правда – наша, і треба сподіватися, що так воно і є; але французькі вчителі, і пастори, і газети й собі запевняють, ніби правда на їхньому боці. Кому ж вірити?* [с. 69].

das sind nur die Regierungen [с. 150]¹¹³; <...> wir sind doch hier, um unser Vaterland zu verteidigen. Aber die Franzosen sind doch auch da, um ihr Vaterland zu verteidigen. Wer hat nun recht? [с. 148]¹¹⁴;

– гіпотетичне (бажане) перевтілення *ворог* → *друг* (*Ein Befehl hat diese stillen Gestalten zu unsern Feinden gemacht; ein Befehl könnte sie in unsere Freunde verwandeln [с. 142]¹¹⁵*), завдяки якому опозиція *свій – чужий* переосмислюється в протиставлення ‘прибічник – противник війни (пацифіст)’. Ці особливості переконливо доводять критичне ставлення Е. Ремарка до війни, її абсурдного характеру і безглузких жертв, що підкреслює його пацифістські переконання.

Найбільш частотною збірною номінацією в романі стає лексема *Menschen*, яка вживається на позначення обох протиборчих сторін, візуалізує образи поранених на полі бою (*Wir sehen Menschen leben, denen der Schädel fehlt; wir sehen Soldaten laufen, denen beide Füße weggefetzt sind; sie stolpern auf den splitternden Stümpfen bis zum nächsten Loch; <...> wir sehen Leute ohne Mund, ohne Unterkiefer, ohne Gesicht <...> [с. 100]¹¹⁶*), зображує трагічні наслідки життя в аду, руйнівний характер війни тощо.

Центральний образ втраченого покоління, позбавленого особистісного, індивідуального, втілений у текстових домінантах, навмисно повторюваних у найближчому – розширеному контексті: *wir, eiserne Jugend*. Узагальнювальна номінація *wir / ми* у мовленні оповідача виражає єдність думок, поглядів, рефлексії представників втраченого покоління щодо війни та її першопричин, зміни самосвідомості: ... *wir liebten unsere Heimat genauso wie sie, und wir gingen bei jedem Angriff mutig vor; aber wir unterschieden jetzt, wir hatten mit*

¹¹³ – Та певне, але подумай: ми майже всі – прості люди. І у Франції більшість населення теж робітники, ремісники, дрібні службовці. Навіщо якомусь французькому слюсареві чи шевцеві нападати на нас? Ні, це все вигадують уряди [с. 69].

¹¹⁴ <...> Ми отинились тут, щоб боронити нашу батьківщину. Але французи теж тут і теж боронять свою батьківщину. На чьому ж боці правда? [с. 69].

¹¹⁵ Чийсь наказ перетворив ці тихі постаті в наших ворогів; інший наказ міг би перетворити їх у наших друзів- [с. 66].

¹¹⁶ Ми бачимо людей, ще живих, хоч їм відірвало голову; бачимо солдатів, яким відтягло обидві ступні, вони шкандибають до найближчої вирви на своїх обрубах із уламками кісток<...>; ми бачимо людей без рота, без нижньої щелепи, без обличчя <...>[с. 46].

einem Male sehen gelernt. Und wir sahen, daß nichts von ihrer Welt übrig blieb [с. 12]¹¹⁷; Wir waren noch nicht eingewurzelt. Der Krieg hat uns weggeschwemmt. Für die andern, die älteren, ist er eine Unterbrechung, sie können über ihn hinausdenken. Wir aber sind von ihm ergriffen worden und wissen nicht, wie das enden soll. Was wir wissen, ist vorläufig nur, daß wir auf eine sonderbare und schwermütige Weise verroht sind, obschon wir nicht einmal oft mehr traurig werden [с. 17]¹¹⁸; Wir zerbrachen nicht, wir paßten uns an; unsere zwanzig Jahre, die uns manches andere so schwer machten, halfen uns dabei [с. 21]¹¹⁹; Wir sind abgeschlossen vom Tätigen, vom Streben, vom Fortschritt. Wir glauben nicht mehr daran; wir glauben an den Krieg [с. 65]¹²⁰; Wir haben kein Fleisch und keine Muskeln mehr, wir können uns nicht mehr ansehen, aus Furcht vor etwas Unberechenbarem. So pressen wir die Lippen auf einander – es wird vorübergehen – es wird vorübergehen- vielleicht kommen wir durch [с. 82]¹²¹.

Домінанта *eiserne Jugend* стає семантично зниженим контекстним синонімом узагальненого образу “втраченого покоління”. У контексті воєнних обставин позитивна метафора набуває протилежних характеристик і усвідомлюється як “чорний гумор” із трагічними нотами. Характеристика молоді класним керівником Канторекком втілює позицію ідеологів війни, тоді як ремарківські герої намагаються подолати через сміх відчуття втраченого життя. Пор. : «*Was hat dir der Kantorek eigentlich geschrieben?*» *Er lacht: «Wir wären die eiserne Jugend.» Wir lachen alle drei ärgerlich. Kropp schimpft; er ist froh, daß er reden kann. –Ja, so denken sie, so denken sie, die hunderttausend Kantoreks! Eiserne Jugend. Jugend! Wir sind alle nicht mehr als zwanzig Jahre*

¹¹⁷ ми любили батьківщину так само, як і вони, і мужньо йшли в атаку; але тепер ми навчилися розуміти, навчилися раптом бачити [с. 5].

¹¹⁸ Війна вирвала нас із ґрунту. Для інших, старших, війна – це тільки якийсь часовий відтинок, вони можуть подумки його проминути. А нас війна вихотила із звичайного життя, і ми не знаємо, чим це скінчиться. Тим часом ми збагнули тільки, що якось дивно й болюче зашкарубли, зате тепер ми вже не часто сумуємо [с. 7].

¹¹⁹ Ми не зломилися, ми пристосувалися. У цьому нам зарадили наші двадцять років, хоч саме через них децю давалося нам надто важко [с. 9].

¹²⁰ Нас відрізано від справжньої діяльності, від прагнень, від прогресу. Ми вже не віримо в них: ми віримо у війну [с. 30].

¹²¹ У нас уже немає ні м'язів, ні тіла, ми не можемо дивитись один на одного зі страху перед чимось несподіваним. Ми міцно стуляємо губи... Це мине... Це мине... Може, ми витримаємо [с. 38].

[с. 15–16]¹²²; *Gerade für uns Zwanzigjährige ist alles besonders unklar, für Kropp, Müller, Leer, mich, für uns, die Kantorek als eiserne Jugend bezeichnet* [с. 16]¹²³.

Не лише основне місце сюжетної дії (план зображуваного теперішнього), але й ключова ідея трагедії втраченого покоління зумовлює незначну кількість безонімних номінацій на позначення мирного минулого й майбутнього часів: *unsere Lehrern, Mägden, Geschwistern*. Події, винесені за межі сюжету, постають як спогади оповідача про часи навчання (*Hier haben wir gesessen, oft – wie lange ist das her; über diese Brücke sind wir gegangen und haben den kühlen, fauligen Geruch des gestauten Wassers eingeatmet; <...> und wir haben uns jenseits der Schleuse an heißen Tagen über den spritzenden Schaum gefreut und von unseren Lehrern geschwätzt* [с. 115]¹²⁴), згадка про рідний край Хайе в уявленні Пауля Боймера (*Haie blickt ihn betroffen an und schweigt. In seinen Gedanken sind jetzt wohl die klaren Abende im Herbst, die Sonntage in der Heide, die Dorfglocken, die Nachmittage und Nächte mit den Mägden <...>* [с. 59]¹²⁵), відчуження від минулого вмираючого Франца Кеммериха (*Er spricht nicht von seiner Mutter und seinen Geschwistern, er sagt nichts, es liegt wohl schon hinter ihm; – er ist jetzt allein mit seinem kleinen neunzehnjährigen Leben und weint, weil es ihn verläßt* [с. 25]¹²⁶).

До майбутнього віднесено номінації *Mädchen* (ліричний відступ оповідача), *unsere Familien und unsere Lehrer* (роздуми Боймера щодо змін у солдатському лексиконі як спроба подолати війну комічним), *die Minister und Generäle der beiden Länder in Badehosen, mit Knüppeln bewaffnet* (пошуки

¹²² А що, власне, написав тобі Канторек?

– Що ми – залізна молодь, – посміхається Кроп.

Ми, всі троє, гірко сміємося; Отак вони всі думають, оті сотні тисяч Кантореків! Залізна молодь! Молодь! Кожному з нас не більше двадцяти [с. 7].

¹²³ Надто незрозуміло це нам, двадцятирічним, – Кропові, Мюллерові, Леєрові, мені, – нам, залізній молоді, як називає нас Канторек [с. 7].

¹²⁴ Колись ми тут сиділи і часто – скільки років уже збігло відтоді? – ходили греблею, вдихаючи прохолодний, застоюний дух води у загаті; <...>, а в спеку ми сиділи по цей бік шлюзів, милуючись шумовинням і бризками, та правили теревені про наших учителів [с. 53].

¹²⁵ Гайє вражено дивиться на нього і замовкає. Напевне, в його уяві вже виникли тихі осінні вечори, неділі в селі, бамкання дзвонів, вечори й ночі, проведені з наймичками <...> [с. 27].

¹²⁶ Він не згадує ні матері, ні братів і сестер, він взагалі нічого не говорить, це вже, напевне, зосталося десь позаду; він опинився сам на сам із своїм недовгим дев'ятнадцятирічним життям і плаче, бо воно залишає його [с. 11].

альтернативи війні з позиції “філософа” Кроппа як елемент “чорного гумору”). Пор. : *Gedanken an Mädchen, an blühende Wiesen, an weiße Wolken fliegen mir plötzlich durch den Kopf* [с. 26]¹²⁷; *Unsere Familien und unsere Lehrer werden sich schön wundern, wenn wir nach Hause kommen, aber es ist hier nun einmal die Universalsprache* [с. 8]¹²⁸; *Er schlägt vor, eine Kriegserklärung solle eine Art Volksfest werden mit Eintrittskarten und Musik wie bei Stiergefechten. Dann müßten in der Arena die Minister und Generäle der beiden Länder in Badehosen, mit Knüppeln bewaffnet, aufeinander losgehen* [с. 31]¹²⁹. Зосередженість оповідача на військових подіях і відповідний вибір номінацій унаочнюють мотив фізичної та духовної спустошеності солдат, відсторонення молодого покоління від нормального життя з його надіями, сподіваннями, вірою у майбутнє.

Просторовість персонажного простору поширюється за рахунок безонімних узагальнених номінацій у формі множини, вжитих оповідачем у контексті спостереження над тимчасовим оточенням. Зміни локації та перебування в різних просторах зумовлюють появу “пасивних” скороминущих образів, що призначені зафіксувати наслідки війни. Основною функцією таких іменувань є зображувальна (зображувально-оцінювальна, зображувально-характеризувальна), оскільки вони залишаються метаоб’єктами, безмовними і нагадують кіностатистів. Номінації актуалізовані лише у мовленні оповідача і пов’язані з його пересуваннями *фронт – тил – дім – госпіталь*. Пор. : *der Bauern, Mädchen, Kinder; Radfahrer, Menschen (Eine Schranke, vor der Bauern warten, Mädchen, die winken, Kinder, die am Bahndamm spielen, Wege, die ins Land führen, glatte Wege, ohne Artillerie* [с. 114]¹³⁰; *Radfahrer, Wagen, Menschen sind da unten <...>* [с. 115]¹³¹; *die*

¹²⁷ Думки про *дівчат*, про квітучі луки, про білі хмарки раптом зринають у мене в голові [с. 12].

¹²⁸ Коли ми повернемося додому, наші *рідні й учителі* страшенно здивуються, але тут до цієї мови вдаються всі. [с. 1].

¹²⁹ Він пропонує, щоб день оголошення війни відзначався наче всенародне свято з музикою і вхідними квитками, як ото під час бою биків. На арену повинні вийти *міністри й генерали обох держав, у самих трусах, озброєні дрючками*, і нехай собі б’ються [с. 14].

¹³⁰ За шлагбаумом чекають *селяни, дівчата* махають руками, *діти* граються біля залізничного насипу, дороги стеляться крізь лани, хороші дороги, не розбиті снарядами [с. 53].

*fliehenden Bewohner, Die Kinder, der Mütter, die Kleinen (Unterwegs begegnen uns die fliehenden Bewohner, die ausgewiesen sind. <...>. Die Kinder hängen an den Händen der Mütter, manchmal führt auch ein älteres Mädchen die Kleinen <...> [с. 174]*¹³².

Отже, безіменність дійових / згадуваних персонажів зумовлена зображенням панорамного простору *фронт – тил* і опозиціями *мир – війна, свій – чужий*. Контрастні протиставлення *старше – молодше покоління, steinaltes Militär – Rekruten* зреалізовані номінаціями, що висвітлюють відмінність і суперечливість поколінь, критичне ставлення оповідача до ідеологів війни, викриття протиприродної суті війни. Позначення *steinaltes Militär* й *Rekruten* мають розгалужену парадигму і вживаються в контекстах антивоєнного спрямування: (не) *Jugend, unschuldige Kerle; dieser armen Hunde*. Особливістю поезики безіменності є наполегливе повторення номінацій *Tote – Verwundete – Überlebende*. Узагальнений образ втраченого покоління постає з сукупності суперечливих семантичних ознак ('героїзм', 'подібність тваринам', 'люди-автомати, позбавлені почуттів' та ін.). Семантичні компоненти на кшталт 'напівлюди – напівтварини', 'бандити, вбивці, дияволи' тощо, пов'язані з перевтіленням молодого покоління, спричиненим війною. Переосмислення суті війни полягає також у подвійному зображенні ворога, актуалізованому за допомогою порівняльних конструкцій і зіставлення позицій протиборчих сторін.

¹³¹ *За вікном, унизу,— велосипедисти, підводи, сіра вулиця, сірий тунель <...> [с. 53].*

¹³² *Дорогою нам зустрічаються біженці, яких виселили звідти. <...> Діти чіпляються за руки матерів, часом малят веде трохи старша дівчинка <...> [с. 81].*

2.2 Постійна безіменність як прийом поетики у романі Е. Ремарка

Наративна частина роману Е. Ремарка «Im Westen nichts Neues» передбачає введення великої кількості поодиноких, не названих на ім'я осіб, з якими зустрічається Пауль Боймер або таких, що опиняються в полі його зору під час військових дій (топос *фронт*) / перебування в лазареті, у відпустці (топос *тил*). Отже, важливим виявом безіменності в Е. Ремарка стає постійна безіменність, під якою розуміють «відсутність імені в референта впродовж усього художнього тексту» [57, с. 479]. З урахуванням статусу художніх об'єктів та їхньої участі в розгорненні сюжету розмежуємо постійну безіменність на позначення: 1) згадуваних осіб (пасивні персонажі); 2) дійових осіб (активні персонажі).

Як і у випадку з безіменністю сукупних (узагальнених) об'єктів, вибір номінацій окремих референтів насамперед зумовлений темою війни (опозиція *мир – війна*) і протиставленням *свій – чужий, живий – мертвий*. Частка безонімних лексем пов'язана за походженням з військовим званням, ієрархічним статусом військовослужбовців, родом діяльності згадуваних осіб на фронті та в тилу: *der Feldwebel (An der Spitze der Kolonne trabt der dicke Feldwebel [с. 65]¹³³), ein Ersatzreservist (der andere, ein Ersatzreservist, schluchzt [с. 78])¹³⁴; Kompanieführer (Unser Kompanieführer klettert herein und berichtet, daß zwei Unterstände weg sind [с. 79]¹³⁵; ein Unteroffizier (Ein Unteroffizier kriecht herein; der hat ein Brot bei sich [с. 80]¹³⁶, ein Gefreiten (Neben mir wird einem Gefreiten der Kopf abgerissen [с. 84]¹³⁷), der Furier (Es war ziemlich ruhig in unserm Abschnitt, und der Furier hatte deshalb für den Tag unserer Rückkehr das normale Quantum Lebensmittel erhalten und für die*

¹³³ До нас рушає кілька чоловіків на чолі з огрядним *фельдфебелем* [с. 30].

¹³⁴ Інший, недавно *призваний із резерву*, схлипує [с. 36].

¹³⁵ *Ротний командир* спускається до нас і розповідає, що зруйновано два бліндажі [с. 37].

¹³⁶ До нас залазить *унтер-офіцер*, у руках він тримає хлібину [с. 37].

¹³⁷ *Єфрейторові*, що біг поруч зі мною, відірвало голову [с. 39].

*hundertfünfzig Mann starke Kompanie vorgesorgt [с. 3]¹³⁸; ein Sanitäter (Wir halten draußen **einen Sanitäter** an und reden ihm zu, Kemmerich eine Spritze zu geben [с. 15]¹³⁹ Ein Sanitätsgefreiter (**Ein Sanitätsgefreiter** ist dabei, der uns eine Tetanusspritze in die Brust jagt [с. 176]¹⁴⁰), Maschinengewehrschützen (Kat schlägt einem der unverwundet gebliebenen **Maschinengewehrschützen** mit dem Kolben das Gesicht zu Brei [с. 86]¹⁴¹), der Lazarettinspektor (Mittags kommt **der Lazarettinspektor** und ranzt uns an [с. 184]¹⁴²); der Chefarzt (Bei der Visite entdeckt **der Chefarzt** sie und bleibt freudig stehen [с. 189]¹⁴³, der Schreiber (Meine Knochen wollen nicht zusammenwachsen, sagt der Schreiber des Arztes [с. 189]¹⁴⁴) та деякі інші.*

Протиставлення *свій – чужий* і вмотивовані ним вказівки на національність противника актуалізують номінації *ein Franzose, ein zweiter, ein dritter, einem riesigen Franzosen* (**Ein junger Franzose** bleibt zurück, er wird erreicht, hebt die Hände <...> **Ein zweiter** sieht es und versucht, weiterzuflüchten, ein Bajonett zischt ihm in den Rücken [с. 86]¹⁴⁵; **Ein dritter** wirft das Gewehr weg, kauert sich nieder, die Hände vor den Augen [с. 86]¹⁴⁶; Haie stößt **einem riesigen Franzosen** seinen Spaten in den Hals und wirft die erste Handgranate [с. 86]¹⁴⁷), які набувають додаткових описових або кількісних характеристик.

Повторювальні метаоб'єктні номінації зі значенням визначеної / невизначеної кількості вбитих співіснують із найменуваннями окремих жертв війни (*ein Toter, ein Körper*), наповнених жахливою видовищністю в описових контекстах: *Ich öffne die Augen, meine Finger halten einen Ärmel umklammert, einen Arm. Ein Verwundeter? Ich schreie ihm zu, keine Antwort – ein Toter*

¹³⁸ На тій ділянці фронту було досить спокійно, тож на день; коли ми мали повернутися сюди, **каптенармус** одержав звичайну норму харчів — на повну роту в сто п'ятдесят чоловік [с. 1].

¹³⁹ Ми перестриваємо на подвір'ї **якогось санітара** і умовляємо, щоб він зробив Кеммеріхові укол [с. 6].

¹⁴⁰ **Санітар**, що супроводить поранених, вганяє нам у груди протиправцевий укол [с. 81].

¹⁴¹ Кач б'є прикладом **одного з французьких кулеметників**, б'є просто в обличчя, перетворюючи його на криваву кашу [с. 49].

¹⁴² Опівдні приходить **інспектор лазарету** і дає нам часу [с. 86].

¹⁴³ Під час огляду це помічає **головний лікар** і зрадило зупиняється біля них [с. 88].

¹⁴⁴ **Писар** мого лікаря каже, що кістки в мене не хочуть зростатись [с. 88].

¹⁴⁵ Якийсь **молоденький француз** відстав, його наздоганяють, тоді він піднімає руки <...> **Інший француз** бачить це і тікає щосили, та йому в спину із свистом врізається багнет [с. 40].

¹⁴⁶ **Третій** кидає геть свою гвинтівку, сідає навпочіпки й затуляє долонями очі [с. 40].

¹⁴⁷ Гаїє встромлює свою лопату в шию **велетенського француза** і кидає першу гранату [с. 40].

[с. 51]¹⁴⁸; *Ein Körper liegt da, der nur an einem Bein noch ein Stück Unterhose und um den Hals den Kragen des Waffenrockes hat. Sonst ist er nackt, der Anzug hängt im Baum herum* [с. 152]¹⁴⁹.

Деякі поодинокі лексеми, дескрипції тощо стають стислими характеристиками, наданими оповідачем, який перебуває / переміщується у певному просторі: *Ein wehender Vollbart bezeichnete uns deshalb ganz gerührt als Heldenjugend* [с. 38]¹⁵⁰ (від'їзд новобранців на фронт); *Eine alte Frau will gar nicht fort, aber sie kann die Nacht über ja nicht dableiben* [с. 188]¹⁵¹; *Unsere Stube erhält zwei Blinde. Einer davon ist ein ganz junger Musiker* [с. 190–191]¹⁵².

Оригінальним образним засобом є існування у пасивних безіменних персонажів декількох варіантів позначення, розміщених у контактному – розширеному контексті. Двокомпонентна парадигма іменування використовується в сюжетних ситуаціях, свідком / учасником яких є Пауль Боймер. Водночас варіантність позначень може входити до наративу ‘роздуми солдат щодо чуток на фронті’. Зазвичай парадигма конструюється за рахунок описових слів (зовнішність, одяг), назв професії, віку, оцінювальних номінацій, що висвітлюють офіційну – народну позицію щодо війни, найменувань з експресивно-емоційними позитивними / негативними конотаціями: *die Nachtschwester – die dicke Alte, der Kompanieführer – stramm, der Feldwebel – wie eine Mutter, der Chefarzt – der Alte – ein hohes Tier, ein Musiker – Geiger in Berlin*. Поп. : *Die Nachtschwester kommt nicht. Wir haben sie abends ziemlich stark in Anspruch genommen, weil wir alle neue Verbände und deshalb Schmerzen hatten. <...> die dicke Alte hatte böse gebrummt zuletzt und die Türen geschlagen* [с. 186]¹⁵³; *Der Kompanieführer hat seinen Kopf durchgesetzt, weil er die Macht dazu hat. Niemand wird ihn tadeln, im Gegenteil,*

¹⁴⁸ *Поранений? Гукаю до нього... Ніякої відповіді... Він мертвий* [с. 23].

¹⁴⁹ *Ось лежить зовсім голий трун, на одній нозі в нього ще зостався клапоть спідніх та навкруг шиї – комір від мундира* [с. 70].

¹⁵⁰ *І якийсь стариган із скуйовдженою бородою розчулено назвав нас героїчною молоддю* [с. 17].

¹⁵¹ *Якось стара жінка зовсім не хоче йти звідси, але їй же не можна залишатися тут на ніч* [с. 87].

¹⁵² *До нашої палати кладуть двох сліпих. Один із них – це зовсім молодий музикант* [с. 88].

¹⁵³ *Але нічна сестра не приходить. Увечері ми завдали їй багато клопоту, бо нам усім зробили перев'язку, а після того завжди боляче. <...> врешті стара гладуха почала сердито бурчати і грюкнула дверима* [с. 86].

*er gilt als **stramm** [с. 34]¹⁵⁴; Der Feldweibel betreut uns wie eine Mutter [с. 178]¹⁵⁵; Bei der Visite entdeckt **der Chefarzt** sie und bleibt freudig stehen; Am andern Morgen läßt **der Alte** beide herunterholen und redet und schnauzt so lange auf sie ein, bis sie doch einwilligen. Was sollen sie anders tun. – Sie sind ja nur Muskoten, und er ist **ein hohes Tier** [с. 189–190]¹⁵⁶; Ich kenne jetzt einige von ihnen, die ziemlich gut Deutsch sprechen. Ein Musiker ist dabei, er erzählt, daß er **Geiger in Berlin** gewesen sei [с. 143]¹⁵⁷.*

Найбільш рельєфно трагізм військового досвіду виявляють номінації, утворені на базі метонімії (*Unter einem der Helme **ein dunkler Spitzbart und zwei Augen**, die fest auf mich gerichtet sind. Ich hebe die Hand, aber ich kann nicht werfen in diese **sonderbaren Augen**, einen verrückten Moment lang rast die ganze Schlacht wie ein Zirkus um mich und diese **beiden Augen**, die allein bewegungslos sind, dann reckt sich drüben **der Kopf** auf, eine Hand, eine Bewegung, und meine Handgranate fliegt hinüber, hinein [с. 83]¹⁵⁸)* або описів померлих на полі бою (*Einem andern wird **der Unterleib** mit den Beinen abgerissen. Er lehnt tot auf der Brust im Graben, sein Gesicht ist zitronengelb, zwischen dem Vollbart glimmt noch die Zigarette [с. 95]¹⁵⁹).*

Унікальне за змістом протиставлення *steinaltes Militär – Rekruten*, актуалізоване в номінаціях із загальним денотатом, у випадках з одиничним референтом реалізується за рахунок розширеної парадигми: *ein verängstigter Rekrut, ein Flachskopf – wie ein Kind – Rekruten – Kleiner*. З розвитком контексту образ солдата молодшого покоління візуалізується, отримує сему 'дитячість', що акцентує співчуття солдата досвідченого. Пор.: *Neben uns*

¹⁵⁴ Та просто **командир роти** зробив так, як йому забаглося, адже він має на це владу [с. 15].

¹⁵⁵ **Фельдшер** дбає за нас, **наче рідна мати** [с. 82].

¹⁵⁶ Під час огляду це помічає **головний лікар** і зраділо зупиняється біля них; Наступного ранку **старий** наказує привести їх униз, починає їх умовляти, ще й гримає на них, поки вони кінець кінцем усе-таки погоджуються. Справді, що їм робити? Адже вони – бидло, а він – **велике цабе** [с. 88].

¹⁵⁷ Тепер я вже знаю кількох полонених, які досить добре говорять німецькою мовою. Серед них є музикант, він розповідає, що колись був **скрипалем у Берліні** [с. 66].

¹⁵⁸ Під однією каскою – **темна гостренька борідка і двоє очей**, вони дивляться просто на мене. Я піднімаю руку, та відчуваю, що не можу кинути гранату в ці дивовижні **очі**. Якусь шалену мить усе бойовище кружляє, ніби карусель, навколо мене і цих **двох очей**, що одні-єдині тільки нерухомі, але потім **та голова** підводиться вище, рука робить рух – і моя граната летить прямо туди [с. 39].

¹⁵⁹ **Верхня частина** стоїть, прихилившись до окопної стіни, обличчя лимонно-жовте, а в бороді ще тліє цигарка [с. 44].

*liegt ein verängstigter Rekrut, ein Flachskopf. <...> Er sieht auf, stößt den Helm fort und kriecht wie ein Kind mit dem Kopf unter meinen Arm, dicht an meine Brust [с. 46]¹⁶⁰; Ich setze mich auf und rüttele den **Rekruten** an der Schulter. »Vorbei, **Kleiner!** Ist noch mal gutgegangen [с. 46]¹⁶¹.*

Наративний простір стає густонаселеним завдяки дійовим особам – периферійним (стафажним), епізодичним / другорядним персонажам, які беруть участь у сюжетному дійстві, вступаючи в діалог з оповідачем. Пор. : *Der Artillerist grinst höhnisch. »Spann man! Verheb dich nicht dabei [с. 29]¹⁶²; Eine Rote-Kreuz-Schwester bietet mir etwas zu trinken an [с. 115]¹⁶³. Ich drehe mich um, ganz in Gedanken, und stehe einem **Major** gegenüber [с. 120]¹⁶⁴, Es ist mein **Deutschlehrer**, der mich mit den üblichen Fragen überfällt. Na, wie steht es draußen. Furchtbar, furchtbar, nicht wahr? Ja, es ist schrecklich, aber wir müssen eben durchhalten [с. 122–123]¹⁶⁵; Ich werde großartig empfangen, ein **Direktor** gibt mir die Hand und sagt: «So, Sie kommen von der Front? Wie ist denn der Geist dort?» [с. 123]¹⁶⁶.*

Локус *dim* репрезентований номінаціями, віднесеними до кола ‘родина Пауля Боймера’. Відсутність особових імен і настійливе повторення лексем *Mutter – Vater – Schwester* здається невинновипадковим через схожість участі всіх представників втраченого покоління. Навмисно відмовляючи рідним Пауля в імені, автор підкреслює метаоб’єктність: родина Пауля (думки, переживання, очікування) подібна сім’ям його однокласників і товаришів. Пор. : *Meine Schwester kommt zurück und fragt: «Was hast du denn?»; Ich gehe hinein zu ihr, gebe ihr die Hand und sage, so ruhig ich kann: «Da bin ich, Mutter»¹⁶⁷, Doch*

¹⁶⁰ Поряд із нами лежить настраханий **новобранець із лляним чубом**. <...> Та він підводить очі, відштовхує каску і, **наче дитина**, лізе головою під мою руку, тупиться мені до грудей [с. 21].

¹⁶¹ Я зводжусь і торсаю **новобранця** за плече:

– Уже минулося, **хлопче!** Ще раз минулося [с. 21].

¹⁶² **Артилерист** регоче:

– Що надумав! Тут геть усе виметено, навіть шкоринки хліба не знайдеш [с. 13].

¹⁶³ **Якась сестра-жалібниця** пропонує мені щось випити [с. 53].

¹⁶⁴ Ще замислений, я обертаюсь і бачу перед собою **якогось майора** [с. 56].

¹⁶⁵ Це наш **учитель німецької мови**, він одразу засипає мене звичайними питаннями:

– Ну, як там, на фронті? Жахливо, жахливо, еге ж? Так, це жахливо, але ми повинні витримати [с. 57].

¹⁶⁶ Мене вітають захоплено, якийсь **директор** простягає руку й каже:

– О, то ви просто з фронту? Як настрої в армії? [с. 57].

¹⁶⁷ Я іду до **матері**, простягаю їй руку і як тільки можу спокійно кажу:

schon mit meinem Vater ist es anders. <...> So beschränke ich mich darauf, ihm einige lustige Sachen zu erzählen. Er aber fragt mich, ob ich auch einen Nahkampf mitgemacht hätte [с. 122]¹⁶⁸.

Іноді активні персонажі отримують стислу парадигму іменувань із актуалізацією зовнішності, статусу, національності тощо. До таких безонімних номінацій відносяться, наприклад, повторювальні описові лексеми в сцені побачення Пауля Боймера та його друзів із французженками: **Die Schmale, Dunkle macht Tanzschritte** [с. 107]¹⁶⁹; **Die Schmale, Dunkle, streicht mir über das Haar und sagt, was alle französischen Frauen immer sagen<...>** [с. 109–110]¹⁷⁰:

Образність персонажів, що миттєво з'являються й швидко зникають, посилюють художні дескрипції, оригінальні порівняння з експресивно-оцінними конотаціями, які визначаємо як маркери “чорного гумору”: *Herr Doktor – ein blonder Bursche, höchstens dreißig Jahre alt, mit Schmissen und einer widerlichen goldenen Brille (Entschuldigen Herr Doktor, ich werde stillhalten, aber chloroformieren Sie mich nicht; Er ist ein blonder Bursche, höchstens dreißig Jahre alt, mit Schmissen und einer widerlichen goldenen Brille* [с. 177]¹⁷¹), *eine Schwester – die Kleine – wie ein hübscher Kaffeewärmer (Nach einer Minute erscheint eine Schwester. Sie sieht in ihrer weiß und schwarzen Tracht aus wie ein hübscher Kaffeewärmer; Die Kleine von vorhin ist die letzte* [с. 184]¹⁷²), *das Weib – jung – die Schwester – Dame – ein Folterknecht (Das Weib ist trotzdem ein Folterknecht, es zwingt mich alles zu sagen; Wäre sie eine alte Frau, so ginge es eher, ihr Bescheid zu sagen, aber sie ist ja ganz jung;*

— *Ось і я, мамо* [с. 54].

¹⁶⁸ *А з батьком – уже інакше. <...> І я обмежуюся лише розповідями кількох кумедних випадків. Але батько питає, чи я брав коли участь у рукопашному бою* [с. 57].

¹⁶⁹ *Тоненька, чорнява ледь пританцьовує* [с. 50].

¹⁷⁰ *Ота тонка чорнява гладить мене по голові й каже те, що завжди кажуть усі французькі жінки <...>* [с. 51].

¹⁷¹ – *Пробачте, пане лікар, я лежатиму спокійно, тільки не треба хлороформу; Це білявий чоловік, щонайбільше років тридцяти, з рубцями на обличчі і в огидних золотих окулярах* [с. 82].

¹⁷² *За хвилину до нас заходить сестра. У своєму чорно-білому вбранні вона скидається на гарненьку ляльку-ковпачок для кавника; Останньою йде та мала, що оце заходила до нас* [с. 85].

*Er ruft die Schwester an; Unter uns draußen ist das mit einem einzigen Wort gesagt, aber hier, einer solchen Dame gegenüber [с. 181]*¹⁷³.

Проте удаваний гумор молодого покоління постає як засіб самозахисту солдата в нелюдських умовах війни. Тотальний страх перед смертоносною війною якнайкраще демонструють номінації, що віддзеркалюють справжні емоції та переживання солдата. Так зображено *der Flachskopf*, який з розвитком сюжету перетворюється в активного персонажа, що стикається зі смертю. Деякі номінації, вжиті в попередніх контекстах, збігаються за формою і змістом, але парадигма поширюється й ускладнюється. Повторювальні ознаки ‘молодий вік’ (*ein Rekrut, dieser Junge*), ‘дитячість’ (*ein Kind*), ‘товариські стосунки, братерство’ (*Kamerad*) нарощують семантику, а фінальна описова номінація *ein kreischendes Bündel unerträglicher Schmerzen* передбачає трагічну смерть юнака. Пор. : *Der am Boden ist ein Rekrut.* <...> *Kat hält meine Hand zurück und beugt sich über ihn: »Wo hat's dich erwischt, Kamerad? <...> Wir legen die Hüfte bloß. Sie ist ein einziger Fleischbrei mit Knochensplittern. Das Gelenk ist getroffen. Dieser Junge wird nie mehr gehen können. <...> Ich sehe ihn genauer an: es ist der Flachskopf von vorhin. <...> Man kann nicht erkennen, ob er verstanden hat; er wimmert wie ein Kind hinter uns her: »Nicht weggehen –«Kat sieht sich um und flüstert: »Sollte man da nicht einfach einen Revolver nehmen, damit es aufhört?«Der Junge wird den Transport kaum überstehen, und höchstens kann es noch einige Tage mit ihm dauern. Alles bisher aber wird nichts sein gegen diese Zeit, bis er stirbt. Jetzt ist er noch betäubt und fühlt nichts. In einer Stunde wird er ein kreischendes Bündel unerträglicher Schmerzen werden [с. 53–54]*¹⁷⁴.

¹⁷³ Проте ця жінка – справжній кат, вона змушує мене все сказати; Коли б то була якась стара жінка, я, либонь, зважився б сказати, в чому річ, але ця сестра ще зовсім молода; Він гукає сестру; На фронті поміж нами це визначалося одним-єдиним словом, але тут, у присутності такої дами... [с. 84].

¹⁷⁴ На землі лежить якийсь новобранець. <...> Та Кач відводить мою руку й нахилиється до солдата:

– Куди тебе поранено, хлопче?<...>

Ми звільняємо від одягу стегно і бачимо суцільну криваву кашу із уламками кісток. Пошкоджено суглоб. Цей хлопець уже ніколи не зможе ходити. <...>

Я пильніше придивляюся до хлопця – це той, із лляним чубом. <...> Не знати, чи він нас зрозумів; жальбно, наче дитина, він скімлить:

– Не йдіть.

Кач озирається й шепоче мені:

Кількісно невеликою є група іменувань пасивних персонажів, що репрезентує план минулого. Спогади головних героїв стосуються родини і мирного життя, що породжує традиційні іменування на кшталт *meine Alte, Jungen, Frau: Er kramt in seiner Wachstumsbrieftasche nach einer Fotografie und zeigt sie stolz herum. «Meine Alte!» Dann packt er sie weg und flucht: «Verdammt Lausekrieg» – «Du kannst gut reden», sage ich. «Du hast deinen Jungen und deine Frau»* [с. 57]¹⁷⁵.

Окрему сюжетну лінію 'зустріч Пауля Боймера з матір'ю загиблого Кеммериха' уналежнюємо також до наративу минулого. Розширена парадигма вміщує домінанту *Kemmerichs Mutter* й описові лексеми на позначення зовнішності та внутрішніх переживань: *eine gute, dicke Frau; bebende, schluchzende Frau: Seine Mutter, eine gute, dicke Frau, brachte ihn zum Bahnhof* [с. 12]¹⁷⁶; *Ich denke an den Brief, den ich morgen schreiben muß an Kemmerichs Mutter Brief, den ich morgen schreiben muß an Kemmerichs Mutter* [с. 15]¹⁷⁷; *Ich muß zu Kemmerichs Mutter gehen. Man kann das nicht niederschreiben. Diese bebende, schluchzende Frau, die mich schüttelt und mich anschreit: «Weshalb lebst du denn, wenn er tot ist!»* [с. 133]¹⁷⁸.

Мотив втраченої молодості передбачає кількісно невелику групу потенційних номінацій, віднесених до плану майбутнього. Вони стосуються міркувань молодого покоління про професію, рід діяльності після закінчення війни (*Student sein ist nicht viel besser* [с. 63]¹⁷⁹; *Man müßte Rentier sein und*

– Чи не краще просто взяти револьвер і покласти цьому край?

Хлопець навряд чи витримає дорогу до лазарету, а як витримає, то протягне щонайбільше кілька днів. А все, пережите досі, – дрібниці супроти того, що йому доведеться зазнати в останні дні перед смертю. Тепер він іще приголомшений і нічого не відчуває. За годину він перетвориться на живий скрутень, що кричатиме від нестерпного болю [с. 25].

¹⁷⁵ Він порпається у своєму цератовому гамані, дістає звідти якусь фотокартку і з гордістю всім показує:

– *Моя стара!*

Тоді ховає картку й люто вищує:

– *Проклятуца, паскудна війна!..*

– *Тобі добре говорити, – кажу я, – у тебе є і син, і жінка* [с. 26].

¹⁷⁶ Його *мати, добросерда огрядна жінка, провела його на вокзал* [с. 5].

¹⁷⁷ Я думаю про листа, якого мені завтра доведеться написати *Кеммеріховій матері* [с. 7].

¹⁷⁸ Мені треба сходити до *Кеммеріхової матері*; Розповісти про жінку, що тремтить, плаче, термосить мене й кричить:

– *Чого ж ти живий, а він помер? <...>* [с. 62].

¹⁷⁹ *Бути студентом не набагато краще* [с. 30].

dann ganz allein in einem Walde wohnen können [с. 64]¹⁸⁰) або плотських бажань, втілених у специфічному солдатському лексиконі. Спроба подолати через сміх трагізм війни властива іронічно-зниженим номінаціям *Muttern*, *strammen Feger*, *Küchendragoner*, включеним у контекст опису мирного життя: *Besaufen könnte man sich ja, sonst aber auf die nächste Eisenbahn – und ab nach Muttern. Mensch, Frieden, Albert* [с. 57]¹⁸¹; *dann würde ich mir so einen strammen Feger schnappen, so einen richtigen Küchendragoner, weißt du, mit ordentlich was dran zum Festhalten, und sofort nichts wie ‘rin in die Betten!* [с. 58]¹⁸².

Отже, з урахуванням статусу художніх об'єктів розмежовано постійну безіменність згадуваних і дійових осіб. Безонімні номінації пасивних персонажів вказують на: 1) військове звання, ієрархічний статус, рід діяльності на фронті та в тилу; 2) національність противника; 3) жертви війни. Наративний простір стає густонаселеним завдяки стафажним, епізодичним / другорядним персонажам, які беруть участь у діалозі з оповідачем; репрезентують локус *дім*; відображають план минулого; унаочнюють план майбутнього і роздумів про мирне життя. Образність периферійних персонажів посилюють художні дескрипції, оригінальні порівняння з експресивно-оцінними конотаціями, які є маркерами “чорного гумору” або показниками трагічної долі втраченого покоління.

2.3 Поетика тимчасової безіменності у романі «Im Westen nichts Neues»

Тимчасовою (непостійною) безіменністю називають “відсутність власного імені у референта на якомусь етапі розгортання тексту, що має два протилежні напрями (іменність → безіменність, безіменність → іменність)”

¹⁸⁰ – *От якби стати рантьє й жити десь у лісі зовсім самому* [с. 30].

¹⁸¹ – *Напитися можна було б, та краще – мерщій на найближчу станцію – і додому, до жінки* [с. 26].

¹⁸² *Тоді я знайшов би собі огрядну молодичку, щоб з неї і куховарка була пристойна, та головне, аби в руки було що взяти – й притьмом у ліжку!* [с. 26].

[57, с. 480]. У романі Е. Ремарка актуалізується рух у напрямі безіменність → іменність, коли “діяльність” / буття персонажа передує появі його імені.

На початку роману «Im Westen nichts neue» оповідь про ротного кухаря розпочинається з безіменності. Його особливе значення підкреслено іронічною номінацією *der Küchenbulle* в репрезентувальному контексті. Опис зовнішності (*mit seinem roten Tomatenkopf*) спричиняє появу прізвиська *die Tomate*, отже, репрезентувальний контекст водночас стає передбачувальним. Пор. : *der Küchenbulle mit seinem roten Tomatenkopf bietet das Essen direkt an; jedem, der vorbeikommt, winkt er mit seinem Löffel zu und füllt ihm einen kräftigen Schlag ein* [с. 3]¹⁸³. До системних компонентів парадигми поетоніма відноситься номінація із семою ‘професія’ (*Wir wurden ungeduldig, denn der ahnungslose Küchenkarl stand noch immer und wartete* [с. 5]¹⁸⁴), після чого безіменність обертається особовим ім’ям: *Nun mach deinen Bouillonkeller schon auf, Heinrich!* [с. 5]¹⁸⁵. Для співвіднесення промовленого імені з попередніми позначеннями вжито повторювальну лексему: *Der Küchenbulle war erschlagen, als er die Tatsachen erfuhr* [с. 5]¹⁸⁶. Далі із згадуваної особи кухар перетворюється на активного персонажа, який бере участь у діалозі. Подальший контекст представляє особове ім’я в функції звертання, супроводжуване поки що остаточно не виявленою (позитивною чи негативною) позицією співрозмовника до кухара – *Menschenskind (Menschenskind, dann hast du ja auch für hundertfünfzig Mann Brot empfangen, was?* [с. 5]¹⁸⁷. Інтенсифікувальний контекст наголошує на винятковій зовнішності персонажа шляхом відтворення порівняльної конструкції (*Der Tomatenkopf nickte wieder* [с. 5]¹⁸⁸), обґрунтовуючи прізвисько *die Tomate*:

¹⁸³ *Наш куховар із червоною, мов помідор, пикою сам набивається з їжею; кожному, хто тільки проходить поблизу, він махає своїм черпаком і щедро насипає в казанок* [с. 1].

¹⁸⁴ *Вже нам уривався терпець, бо куховар, ще нічого не знаючи, стояв і чекав* [с. 2].

¹⁸⁵ – *Генріху, відчиняй-но свою корчму!* [с. 2].

¹⁸⁶ *Ці слова приголомшили куховара* [с. 2].

¹⁸⁷ – *Голубчику, то ти й хліба одержав сьогодні на сто п'ятдесят душ, еге?* [с. 2].

¹⁸⁸ *Куховар знову кивнув своїм червоним «помідором»* [с. 2].

Jetzt aber erwachte die Tomate wieder zum Leben und erklärte: «Das geht nicht» [с. 5]¹⁸⁹.

Відтворення семантичної ознаки ‘схожість зовнішності із помідором’ відбувається у підтримувальному контексті, який закріплює зневажливо-іронічну оцінку дійової особи і розширює парадигму іменування: *Warum geht das denn nicht, du Mohrrübe?* [с. 6]¹⁹⁰.

Повторення прізвиська *die Tomate* в процесі поетонімogeneзу («*Das Essen meinetwegen, aber Portionen kann ich nur für achtzig Mann ausgeben*», *beharrte die Tomate* [с. 6]¹⁹¹; *Wir rückten dem Kerl auf den Leib. Keiner konnte ihn gut leiden, er war schon ein paarmal schuld daran gewesen, daß wir im Graben das Essen viel zu spät und kalt bekommen lüften, weil er sich bei etwas Granatfeuer mit seinem Kessel nicht nahe genug herantraute <...>* [с. 6]¹⁹² та ін.) увиразнює негативну оцінку, актуалізовану через зіставлення поступовання *die Tomate* – його колеги *Bulke* (*Da war Bulke von der ersten ein besserer Bursche. Er war zwar fett wie ein Winterhamster, aber er schleppte, wenn es darauf ankam, die Töpfe selbst bis zur vordersten Linie* [с. 6]¹⁹³) і образливе звертання *alter Speckjäger* (*Und nun fang an, du alter Speckjäger, und erzähle dich nicht* [с. 7]¹⁹⁴). Отже, повна парадигма антропоетоніма вміщує суперечливі семантичні компоненти: *Heinrich* – *die Tomate* – *Der Küchenbulle* – *Der Tomatenkopf* – *Menschenskind* – *Mohrrübe* – *alter Speckjäger*, прихований смисл яких доводить контекст. Показово, що домінантою парадигми стає не особове ім’я *Heinrich*, а прізвисько *die Tomate*, що зумовлено: 1) найбільшою кількістю вживань; 2) наявністю домінантної семи; 3) індивідуально-

¹⁸⁹ Однак *Помідор* нарешті отямився і заперечив:

– Цього не буде! [с. 2].

¹⁹⁰ – А чому не буде, *морквино ти нещасна?* [с. 2].

¹⁹¹ – *Та про мене, обід їжте, а хліб і ковбасу я можу видати тільки на вісімдесятьох, – затявся Помідор* [с. 2].

¹⁹² *Ми напосілися на куховара гуртом. Його всі не любили, вже не раз з його вини їжа попадала до нас у траншеї з великим запізненням і холодна, бо навіть при легенькому обстрілі він не важився близько під'їздити із своєю кухнею <...>* [с. 2].

¹⁹³ *От Бульке, куховар першої роти, був куди кращий хлопець. Правда, гладкий, як хом'як узимку, та коли треба, тягне свої казани аж до самісінької передової* [с. 2].

¹⁹⁴ *Ну, насипай, торбохвате, та гляди не скупись!* [с. 3].

особистісними ознаками; 4) оцінністю, що спрацьовує на розрізнення в межах опозиції *свій – чужий*.

Унікальний шлях *безіменність* → *іменність* проходить антропоетонім *Gérard Duval*, образ якого разом із неназваними членами родини (*Seine Frau, Eltern Kinde*) утворюється в окрему мікросистему. З'ясовано, що безонімні номінації, які утворюють контрастне протиставлення *свій – чужий* (*друг – ворог*), слід вважати однією з жанротвірних ознак воєнної прози. З іншого боку, переосмислення суті війни полягає в подвійному зображенні (сприйнятті) ворога, здійснюваному за допомогою поетикальних прийомів (див. 2.1), які експлікують пацифістські переконання героя-оповідача та автора.

Переосмислення *свій – чужий* в протиставлення *прибічник – противник війни* (*пацифіст*) зреалізоване також за допомогою перетворення безіменного згадуваного персонажа (ворога) на позначеного ім'ям товариша (друга). Поступовий розвиток антропоетоніма *Gérard Duval* починається з номінації *ein Körper*, що відтворює опозицію *живий – (поранений) – мертвий*: *Gerade will ich mich etwas umdrehen, da poltert es, und schwer und klatschend fällt ein Körper zu mir in den Trichter, rutscht ab, liegt auf mir – Ich denke nichts, ich fasse keinen Entschluß ich stoße rasend zu und fühle nur, wie der Körper zuckt und dann weich wird und zusammensackt* [с. 158]¹⁹⁵. Наступна номінація *ein Mann* натякає на підсвідоме осмислення Паулем Боймером вбивства, яке не можна виправдовувати законами війни: *Der andere röchelt. Es scheint mir, als ob er brüllt, jeder Atemzug ist wie ein Schrei, ein Donnern – aber es sind nur meine Adern, die so klopfen. <...> Ein Mann mit einem kleinen Schnurrbart liegt da, der Kopf ist zur Seite gefallen, ein Arm ist halb gebeugt, der Kopf drückt kraftlos darauf* [с. 158–159]¹⁹⁶. Усвідомлення ворога як людини, особистості

¹⁹⁵ Я саме хотів трохи повернутися, та нараз угорі щось забряжчало, гупнуло, і до вирви важко спадає чиясь **тіло**, котиться вниз, валиться на мене. Я ні про що не думаю, нічого не вирішую, а б'ю в нестямі й тільки відчуваю, як те **тіло** здригається, а тоді м'якшає і скочується додолю [с. 73].

¹⁹⁶ Той **чоловік** харчить. Мені здається, що він голосно зойкає, кожний його віддих лунає наче крик, удар грому, – та насправді то стугонить у мене в жилах кров.. <...> Там лежить **чоловік** з невеличкими вусиками, голова в нього схилилася набік, одна рука напівзігнута, і голова безсило спирається на неї [с. 74].

спростовує офіційну позицію щодо війни завдяки перетворенню ворога на товариша, *camarade: Aber als ich anfange, das Hemd zu zerschneiden, öffnen sich die Augen noch einmal, und wieder ist das Schreien darin und der wahnsinnige Ausdruck, so daß ich sie zuhalten, zudrücken muß und flüstern: «Ich will dir ja helfen, Kamerad, camarade, camarade, camarade»* [с. 161]¹⁹⁷. Бажання вбити, щоб вижити самому, змінюється співчуттям до супротивника. Опозиція *життя – смерть* заактуалізована номінацією *Sterbenden (Mehrere Male hole ich dem Sterbenden Wasser und trinke auch selbst davon* [с. 162]¹⁹⁸) і багатокомпонентною дескрипцією *Es ist der erste Mensch, den ich mit meinen Händen getötet habe, den ich genau sehen kann, dessen Sterben mein Werk ist* [с. 162]¹⁹⁹. У контексті ‘смерть ворога’ виникає номінація *Toten (So lege ich den Toten noch einmal zurecht, damit er bequemer liegt, obschon er nichts mehr fühlt. Ich schließe ihm die Augen*²⁰⁰). Рефлексія оповідача про родину померлого і роздуми про його майбутнє життя, обірване війною, спричиняють мотив самозвинувачення, закріплений лексемою *der Tote: Seine Frau denkt sicher jetzt an ihn; sie weiß nicht, was geschehen ist* [с. 162]²⁰¹; *Der Tote hätte sicher noch dreißig Jahre leben können, wenn ich mir den Rückweg schärfer eingepägt hätte* [с. 163]²⁰². Протиставлення *друг – ворог* остаточно знімають повторювальні номінації *ein Mensch, Kamerad*, актуалізовані в контексті подібності (тотожності) противників: *Kamerad, ich wollte dich nicht töten. Sprängst du noch einmal hier hinein, ich täte es nicht, wenn auch du vernünftig wärest* [с. 163]²⁰³; *Kombination habe ich erstochen. Jetzt sehe ich erst, daß du ein Mensch bist wie ich. Ich habe gedacht an deine Handgranaten, an dein Bajonett und deine Waffen – jetzt sehe ich deine Frau und dein Gesicht und das*

¹⁹⁷ Та коли я беруся розрізати сорочку, очі ще раз розплющуються, і в них знову стоїть крик і знову той самий божевільний вираз, тож я мушу їх прикрити, заплющити.

– Я хочу тобі допомогти, – шепочу я, – *товаришу, camarade, camarade, camarade* [с. 74].

¹⁹⁸ Раз у раз приношу воду тому *чоловікові*, а потім п'ю сам [с. 75].

¹⁹⁹ Це *перша людина, що її я вбив власними руками*, і тепер я мушу дивитись, як вона помирає, помирає через мене [с. 75].

²⁰⁰ Тож я повертаю *мерця* так, аби йому було зручніше лежати, хоч він уже нічого не відчуває [с. 75].

²⁰¹ Його *дружина*, напевне, думає про нього, вона ще нічого не знає [с. 5].

²⁰² Той *чоловік* міг би, либонь, ще років тридцять прожити, коли б я краще запам'ятав дорогу назад [с. 75].

²⁰³ – *Хлопче*, я не хотів тебе вбивати. Якби ти стрибнув сюди ще раз, я не вчинив би так, звісно, коли б і ти розумно повівся [с. 75].

Gemeinsame. Vergib mir, Kamerad! [с. 63]²⁰⁴. Риторичне звертання *Kamerad* і породжені контекстом семи ‘тотожність’ / ‘однаковість’ спричиняють появу узагальненого образу солдата безвідносно до протиставлення *друг – ворог*, однак із значущими у семантичному плані компонентами ‘людина’, ‘син’, ‘товариш’, ‘брат’, експліцитно вираженими відповідними номінаціями: *Warum sagt man uns nicht immer wieder, daß ihr ebenso arme Hunde seid wie wir, daß eure Mütter sich ebenso ängstigen wie unsere und daß wir die gleiche Furcht vor dem Tode haben und das gleiche Sterben und den gleichen Schmerz. Vergib mir, Kamerad, wie konntest du mein Feind sein. Wenn wir diese Waffen und diese Uniform fortwerfen, könntest du ebenso mein Bruder sein wie Kat und Albert. Nimm zwanzig Jahre von mir, Kamerad, und stehe auf – nimm mehr, denn ich weiß nicht, was ich damit beginnen soll* [с. 163–164]²⁰⁵. Сприйняття чужої смерті як трагедії і використання номінацій *Bruder = wie konntest du mein Feind sein* у контексті умовного способу зумовлюють рішення оповідача: «*Ich will deiner Frau schreiben*», *sage ich hastig zu dem Toten*, «*ich will ihr schreiben, sie soll es durch mich erfahren, ich will ihr alles sagen, was ich dir sage, sie soll nicht leiden, ich will ihr helfen und deinen Eltern auch und deinem Kinde*» [с. 164]²⁰⁶, яке стає поштовхом до перетворення безіменності в іменність. Суттєво, що саме впізнання імені передбачає закарбовування в пам’яті образу “ворога”: *Die Brieftasche ist leicht zu finden. Aber ich zögere, sie zu öffnen. In ihr ist das Buch mit seinem Namen. Solange ich seinen Namen nicht weiß, kann ich ihn vielleicht noch vergessen, die Zeit wird es tilgen, dieses Bild. Sein Name aber ist ein Nagel, der in mir eingeschlagen wird und nie mehr herauszubringen ist. Er hat die Kraft, alles immer wieder zurückzurufen, er wird stets wiederkommen*

²⁰⁴ І тільки тепер я бачу: ти така ж людина, як і я. Тоді я думав лише про те, що в тебе є багнет, гранати та інша зброя, – а тепер я думаю про твою дружину, бачу твоє обличчя і відчуваю багато спільного між нами. Даруй мені, хлопче! [с. 75].

²⁰⁵ Чому нам не кажуть про те, що ви такі самі нещасні бідолахи, як і ми, що ваші матері так само побиваються за синами, як і наші, і що ми з вами однаково боїмося смерті, однаково вмираємо і однаково страждаємо від ран... Даруй мені, хлопче, хіба ти міг бути мені ворогом? Коли б ми кинули зброю і покидали військову форму, ти міг би бути мені братом, як Кач, як Альберт. Візьми в мене двадцять років життя, хлопче, і підведись... Візьми більше, бо я не знаю, що мені тепер із ним робити [с. 75].

²⁰⁶ – Я хочу написати твоїй дружині, – кваплячись, кажу я мертвому. – Хочу написати, нехай вона дізнається про все від мене, хочу їй сказати все, що кажу тобі, хочу, щоб вона не бідувала, я допомогатиму їй, і твоїм батькам, і твоїй дитині... [с. 76].

und vor mich hintreten können [с. 164]²⁰⁷. Пауль Боймер розглядає фотографії вбитого солдата та його родини, намагається дізнатися про його життя і обіцяє присвятити життя його пам'яті та його родині: *Dieser Tote ist mit meinem Leben verbunden, deshalb muß ich alles tun und versprechen, um mich zu retten; ich gelobe blindlings, daß ich nur für ihn dasein will und seine Familie, – mit nassen Lippen rede ich auf ihn ein, und ganz tief in mir sitzt dabei die Hoffnung, daß ich mich dadurch freikaufe und vielleicht hier doch noch herauskomme, eine kleine Hinterlist, daß man nachher immer noch erst einmal sehen könne* [с. 165]²⁰⁸, хоча й усвідомлює співвідносність свого рішення із власним порятунком, бажанням жити. Про повне ім'я й професію вбитого герой-оповідач дізнається із солдатської книжки (безіменність → іменність): *Und deshalb schlage ich das Buch auf und lese langsam: Gérard Duval, Typograph* [с. 165]²⁰⁹. У внутрішньому монологі наратора експліковано складність почуттів та осмислення вбивства через ідею необхідності врятувати пам'ять загиблого через ототожнення з ним: *Ich habe den Buchdrucker Gérard Duval getötet. Ich muß Buchdrucker werden, denke ich ganz verwirrt, Buchdrucker werden, Buchdrucker* [с. 165]²¹⁰. Вплив образу померлого *Gérard Duval* на хід думок Пауля Боймера відчувається завдяки запам'ятовуванню його імені, але поступово *Der Name verwirrt mich nicht mehr* [с. 165]²¹¹. Колообертання (перехід іменності в безіменність) зумовлений тим, що *Gérard Duval* – один із багатьох солдат, вбитих на війні. Звертання та обіцянка (номінація *Kamerad*) виявляє ключову ідею антивоєнного роману: *свої та чужі* втрачають життя завдяки дегуманізації

²⁰⁷ Я швидко знаходжу його гаман. Але зволікаю розгортати. Там лежить солдатська книжка з його ім'ям. Поки я не знаю, як його звать, я, можливо, ще й забуду про нього, час знищить його образ. А його ім'я – то цвях, що буде забито десь у мене всередині і його звідти ніколи не витягнеш. Ім'я має владу все відновлювати в пам'яті, і минуле може тоді час від часу повертатись і знову виникати перед очима [с. 76].

²⁰⁸ Цей мертвий чоловік з'єднаний з моїм власним життям, тож я мушу все зробити, все пообіцяти, щоб урятувати себе; не замислюючись, я урочисто обіцяю йому, що житиму тільки для нього та його родини; мокрими від сліз устами я запевняю його в цьому, а десь глибоко в душі жевріє надія, що цим я відкуплюсь і, може, ще виберуся звідси – дрібні хитроці й сподівання на те, що там, мовляв, побачимо [с. 76].

²⁰⁹ Тож я розгортаю його солдатську книжку й повільно читаю: *Жерар Дюваль, друкар* [с. 76].

²¹⁰ Я вбив друкаря *Жерара Дюваля*. Тепер я мушу стати друкарем, думаю я, зовсім розгубившись, стати друкарем, друкувати книжки... [с. 76].

²¹¹ Його ім'я мене вже не бентежить [с. 76].

суспільства, політиці керівників тощо. У такий спосіб опозиція *друг – ворог* перевтілюється в протистояння проти влади і зближення “ворогів” через спільну трагічну долю: «**Kamerad**», *sage ich zu dem Toten hinüber, aber ich sage es gefaßt. «Heute du, morgen ich. Aber wenn ich davonkomme, Kamerad, will ich kämpfen gegen dieses, das uns beide zerschlug: dir das Leben – und mir? Auch das Leben. Ich verspreche es dir, Kamerad. Es darf nie wieder geschehen»* [с. 165–166]²¹². Закарбування у пам’яті Пауля Боймера образу вбитого Жерара Дюваля завершує контекст замовчування як бажання уникнути сорому за неприйнятне вбивство: *Von dem toten Buchdrucker sage ich nichts* [с. 167]²¹³.

Отже, розгортання парадигми поетоніма *Gérard Duval* насамперед пов’язане з рефлексією героя-оповідача і спрямоване на усвідомлення ідейно-змістової інформації твору: *ein Körper – ein Mensch – camarade – Sterbenden – der erste Mensch, den ich mit meinen Händen getötet habe, den ich genau sehen kann, dessen Sterben mein Werk ist – Toten – kein Feind – *Bruder – Typograph – Buchdrucker – toten Buchdrucker*.

2.4 Постійна безіменність (узагальнений – одиничний референт) у романі Е. Гемінгвея «For Whom the Bell Tolls»

Композиційно й сюжетоутворювальними ознаками роману «For Whom the Bell Tolls» постають номінації на позначення узагальнених образів, які відображають перебіг війни. Найбільша кількість безіменних метаоб’єктних найменувань пов’язана із національною приналежністю дійових або згадуваних осіб²¹⁴: *Spanish, Americans (There are as many sorts of Spanish as*

²¹² – *Хлопче*, – кажу я до мерця, але вже зовсім спокійно. – Сьогодні – ти, завтра – я. Але якщо я повернуся звідси, то боротимуся проти того, що зламало нас обох: у тебе забрано життя, а в мене? В мене теж забрано життя. Обіцяю тобі, *хлопче*. Це ніколи не повинно повторитися [с. 76].

²¹³ Про *вбитого друкаря* я нічого не кажу [с. 77].

²¹⁴ Цитати у тексті дисертації наводяться за виданнями: Hemingway E. *For Whom the Bell Tolls*. Harmondsworth : Penguin Books, 1955. Repr. 1963. 444 p.. URL : [Full text of "For Whom The Bell Tolls"](#) (позиція 211 у списку джерел ілюстративного матеріалу), Гемінгвей Е. *По кому подзвін* [Текст]: роман; перекл. з англ. Андрія Савенця. Львів : Видавництво Старого Лева, 2021. 608 с. (позиція 208).

there are *Americans* [с. 198]²¹⁵), *Moors* (If they send *Moors* to hunt us out, they will find us and we must go) [с. 18]²¹⁶, *Gallegos* (These at this post are *Gallegos*. I know that from hearing them talk this afternoon [с. 188]²¹⁷), *Russians* (He had not liked Gaylord's, the hotel in Madrid *the Russians* had taken over when he first went there because it seemed too luxurious <...> [с. 219]²¹⁸), "It was the Sacred Heart." "Yes. All *the people of Navarre* wear it." [с. 257]²¹⁹ та ін.

Специфічним поетикальним засобом стає оцінювання (самооцінювання) не поодиноких конкретних осіб, а характеристика того чи того народу загалом, виявлювана в найближчому контексті, що репрезентує звички, закони, традиції, пріоритети, властиві представникам певної національності. Суттєво, що акцентування на відмінностях у національній свідомості відтворюється як своєрідне відсторонення від подій війни через спогади про мирне життя. Зазвичай оповідач або персонажі наголошують на прирівнюванні (→ схожості) тих націй, що беруть участь у війні. Пор. : "," *Anselmo told him; "And what do gypsies do in the war?" Robert Jordan asked him.*

"They keep on being gypsies." [с. 22]²²⁰; "The *gypsies* believe the bear to be a brother of man." "So do *the Indians in America*," Robert Jordan said. "And when they kill a bear they apologize to him and ask his pardon" [с. 42]²²¹; *But I have seen much of them and clearly, since the movement, more. There are many in the hills. To them it is not a sin to kill outside the tribe. They deny this but it is true. "Like the Moors" [с. 42]; Gallegos are either very intelligent or very dumb and*

²¹⁵ *Іспанці* так само є різні, так само, як *американці* [с. 262].

²¹⁶ І якщо пошлють *мавританців* нас викурити, то знайдуть нас, і треба буде забиратися [с. 26].

²¹⁷ Оці, що тут а посту – *Gallegos* (*галісіїці*). Я чув пополудні, як вони говорять [с. 248].

²¹⁸ Коли він уперше потрапив до «Гейлорда», зайнятого *росіянами*, йому там не сподобалося <...> [с. 292].

²¹⁹ – Це було Пресвяте Серце. – Еге ж. Усі *наварці* носять на собі [с. 343].

²²⁰ – *Цигани* багато патякають, а мало вбивають, – сказав йому Ансельмо; – А що *цигани* роблять на війні? – запитав Роберт Джордан. – Лишаються собі далі *циганами* [с. 31–32].

²²¹ – *Цигани* вірять, що ведмідь доводиться людині братом.

– Так само, як *індіанці* в Америці, – сказав Роберт Джордан. – Коли вони завалять ведмедя, то вибачаються перед ним і просять прощення [с. 58].

*brutal [с. 188]²²²; It's odd to see a **gypsy** in a war. They should be exempted like conscientious objectors. Or as the physically and mentally unfit [с. 263]²²³.*

Жанротвірною ознакою стають безонімні найменування, що утворюють домінантне протиставлення *свій – чужий* за рахунок негативно конотованих лексем на позначення противника та оцінювання його дій як несумісних з людською природою: *fascists, enemies, thieves, barbarians*. Пор. : *The **fascists** attacked and made our decision for us. We fight to live [с. 348]²²⁴; We exist here by a miracle. By a mixacle of laziness and stupidity of the **fascists** which they will remedy in time [с. 147–148]²²⁵; “We thresh **fascists** today, said one, and out of the chaff comes the freedom of this pueblo” [с. 105]²²⁶; <...>and now began to be the feeling that these who came out were truly **enemies** and should be killed [с. 109]²²⁷; We've had three **thieves**, let us have the priest [с. 109]²²⁸; “What **barbarians** these **fascists** are! We must do away with all such barbarians in Spain.” <...> “In them is lacking all conception of dignity.” [с. 176]²²⁹.*

Водночас взаємодія безонімних номінацій з контекстом доводить часткове зняття опозиції *свій – чужий* і пацифістський пафос роману через неприйняття вбивства на війні. Ідеологія пацифізму виникає шляхом актуалізації семи ‘однаковість’ (такі самі люди, як ми): *I have watched them all day and they are the same men that we are. <...> It is only orders that come between us. Those men are not fascists. I call them so, but they are not. They are poor men as we are. They should never be fighting against us and I do not like to*

²²² *Галісійці* бувають або дуже кмітливими, або дуже тупими й жорстокими [с. 248].

²²³ Дивно бачити *цигана* на війні. Їх слід було б звільнити від служби, як зухильників із моральних переконань [с. 351].

²²⁴ *Фашисти* напали й прийняли рішення за нас. Ми воюємо, щоб жити [с. 466].

²²⁵ Це просто диво, що ми досі живі. Дякувати ліноцям і тупості *фашистів*, але з часом вони це виправлять [с. 195].

²²⁶ Сьогодні в нас обмолот *фашистів*, – сказав хтось, – і в полові народиться свобода нашого містечка [с. 141].

²²⁷ <...>і всі тепер відчули, що люди, які виходять на майдан, – справжні *вороги*, і їх слід убити [с. 146].

²²⁸ – Було вже троє *розбійників*, то тепер давайте священика! [с. 146].

²²⁹ – Ото вже *тварюки*, ті *фашисти*! Мусимо розправитися з усіма цими *тварюками* в Іспанії. <...> У них немає жодного поняття про гідність! [с. 416].

think of the killing [с. 188]²³⁰. Звідси впливає протиставлення офіційного й народного погляду на війну: перетворення на ворога вмотивовано наказами про знищення противника, які породжують внутрішнє неприйняття вбивства персонажами. Аморальність війни підтверджують міркування про відсутність права позбавляти життя (*Do you think you have a right to kill any one? No. But I have to. How many of those you have killed have been real fascists? Very few. But they are all the enemy to whose force we are opposing force. But you like the people of Navarra better than those of any other part of Spain. Yes. And you kill them. Yes. If you don't believe it go down there to the camp. Don't you know it is wrong to kill? Yes. But you do it? Yes. And you still believe absolutely that your cause is right? Yes* [с. 284–285]²³¹; *no man has a right to take another man's life* [с. 288]²³²), вбивство як гріх (*To me it is a sin to kill a man. Even Fascists whom we must kill <...> I am against all killing of men* [с. 42]²³³), необхідність очищення від вбивства (*I think that after the war there will have to be some great penance done for the killing. If we no longer have religion after the war then I think there must be some form of civic penance organized that all may be cleansed from the killing or else we will never have a true and human basis for living* [с. 190]²³⁴), навіть бажання воскресити померлих ворогів (*"If I could restore them to life, I would," <...> Pablo said. "I would bring them all back to life," Pablo said sadly. "Every one."* [с. 202]²³⁵).

²³⁰ Цілий день на них дивлюся й бачу, що вони **такі самі люди, як ми**. <...> Нас розділяють тільки накази. Ці люди **не фашисти**. Я їх так називаю, але насправді вони **не фашисти**. Це такі самі **бідні люди, як і ми**. Вони не повинні були воювати проти нас, і не хочеться мені думати про те, що їх треба вбити [с. 248].

²³¹ Думаєш, ти маєш право когось убивати? Не маю. Але мушу. А скільки чоловік із тих, кого ти вбив, були істинними фашистами? Дуже мало. Але всі вони вороги, і їхній силі ми протиставимо силу. Але наваррці тобі подобаються більше, ніж мешканці всіх інших частин Іспанії. Так. І ти їх убиваєш. Так. Якщо не вірши, спустися до табору. Ти що, не знаєш, що вбивати не можна? Так. Але ти все одно вбиваєш? Так. І ти досі абсолютно переконаний, що правда на твоєму боці? Так [с. 385].

²³² <...> жодна людина не має права відбирати в іншої життя [с. 386].

²³³ По-моєму, людей убивати – гріх. Навіть якщо це фашисти, яких ми повинні вбивати. <...> Я проти того, щоб людей убивати [с. 59].

²³⁴ Після війни треба буде відбутися якусь велику покуту за вбивства. Якщо в нас після війни вже не буде релігії, то, думаю, треба придумати якусь громадянську покуту, щоб усі очистилися від убивства, інакше в нас ніколи не буде справжньої, людяної основи для життя. Убивати необхідно, знаю, але людині від того дуже погано, і думаю, що коли це все скінчиться й ми виграємо війну, має бути якась покута, щоб ми всі очистилися [с. 252–253].

²³⁵ Якби я міг, то повернув би їм життя, – сказав Пабло. <...> Я би їх усіх воскресив, – сумно сказав Пабло. – Усіх до одного [с. 268].

Певна кількість метаоб'єктних номінацій вживається для візуалізації динаміки й наслідків військових дій. Достовірність оповіді посилюють численні позначення *поранених – мертвих* та / або точні вказівки на кількість вбитих. До кола таких лексем входять: *the wounded, dead, bodies* (*Your nationality and your politics did not show when you were **dead*** [с. 228]²³⁶; “*There were **six dead** on the hill and they had taken the heads,*” *Anselmo said* [с. 312]²³⁷), *bodies* (*There were other **bodies** that he could not see on the other sides of the hill crest* [с. 293]²³⁸), *the wounded, the dead* (*Then he told the number of **the wounded** he had seen and the number of **the dead** across the saddles* [с. 312]²³⁹) та ін. Розмежуванню підлягають також безіменні епізодичні персонажі, уналежнені до військових – цивільних (контекст спогадів): *Is it true that thee killed one of the **civiles**, Pilar?*’ [с. 113]²⁴⁰; “*It was early in the morning when the **civiles** surrendered at the barracks,*” *Pilar began* [с. 97]²⁴¹ і т. ін.

Важливим виявом позначення стає постійна безіменність другорядних / епізодичних персонажів або згадуваних оповідачем осіб. Вибір номінацій окремих референтів насамперед зумовлений опозицією *мир – війна* і протиставленням *свій – чужий, живий – мертвий*. Велика частка безонімних лексем локусу *фронт* пов’язана з військовим званням, ієрархічним статусом військовослужбовців, родом діяльності, фахом: *a corporal, a soldier* (*There are eight men and a **corporal** at the roadmender’s hut* [с. 184]²⁴²; *Well, I don’t want to be **a soldier**, he thought* [с. 321]²⁴³; *Inside the sawmill **one of the soldiers** was sitting on his bunk and greasing his boots. Another lay in his bunk sleeping. The third was cooking and **the corporal** was reading a paper* [с. 188]²⁴⁴), *Dynamiter*

²³⁶ У *мертвих* не видно національності чи політичних поглядів [с. 304].

²³⁷ – На горбі було шість убитих, їм відрізали голови, – сказав Ансельмо [с. 417].

²³⁸ На інших схилах гребеня були й інші тіла, але він їх звідси не бачив [с. 393].

²³⁹ Тоді він розповів, скільки нарахував поранених і вбитих, приторочених до сидел [с. 419].

²⁴⁰ А правда, що ти вбила одного з *civiles*, Пілар? [с. 150].

²⁴¹ – Було це дуже рано, коли *civiles* у казармі здалися, – почала Пілар [с. 132].

²⁴² У хаті дорожнього майстра вісім солдатів і *капрал* [с. 245].

²⁴³ Але я не хочу бути *солдатом*, подумав він [с. 431].

²⁴⁴ Всередині приміщення артака *один із солдатів* сидів на нарах і змащував чоботи жиром. Другий спав на своїх нарах. Третій готував їсти, а *капрал* читав газету [с. 250].

(Comrade **Dynamiter**, what planes were those? [с. 129]²⁴⁵), the sentry (In the sentry box that faced toward them up the road, **the sentry** was sitting holding his rifle, the bayonet fixed, between his knees [с. 38]²⁴⁶), the officer (**The officer** on the folding chair was looking out of the slit in the blue of the window as the car passed but Anselmo did not know this [с. 185-186]²⁴⁷), a flyer (They were two tank drivers and **a flyer** who were too bad to be moved <...>[с. 228]²⁴⁸) тощо. Достовірне уявлення про трагічні наслідки військових дій складається завдяки лексемам *the body, the dead man*: **The body** lay face down in the snow and as he watched Primitivo was going through the pockets [с. 255]²⁴⁹; *The Lieutenant Berrendo* was looking at **the body** of the other lieutenant just below the summit [с. 299]²⁵⁰; **The dead man** was heavy and so stiff you could not bend him and he had to hammer at his head to get it out from where it had wedged, face down, between his seat and the wheel [с. 231]²⁵¹ та ін.

У найзагальнішому сенсі постійна безіменність персонажів спрацьовує на:

– розвиток і розгалуження сюжету (сюжетоутворювальна функція): **The second officer** looked at **the sniper** and shook his head. The sniper looked away but his lips tightened. **The first officer** stood there, his head all clear of the rock and with his hand on his pistol butt [с. 298]²⁵²;

– розширення простору і панорамне зображення подій: **One of the men** turned from the building that he was doing [с. 292]²⁵³; Then **the sniper** behind the

²⁴⁵ Товаришу **підричник**, що то були за літаки? [с. 170].

²⁴⁶ У повернутій до них лицем вартовій будці з ближчого боку сидів **вартовий**, тримаючи гвинтівку з примкнутим багнетом між колінами [с. 53].

²⁴⁷ **Офіцер** на розкладаному кріслі виглядав у щілину в синьому вікні, але Ансельмо про це не знав [с. 247].

²⁴⁸ У готелі «Палас» ві опікувався трьома пораненими росіянами. Це були два танкісти й **льотчик**, занадто тяжко поранені <...>[с. 304].

²⁴⁹ **Тіло** лежало в снігу обличчям донизу; Роберт Джордан бачив, як Прімітіво обстежує його кишені [с. 339].

²⁵⁰ лейтенант Беррендо дивився на **тіло** іншого лейтенанта під самим гребенем [с. 401].

²⁵¹ **Покійник** був важкий і такий закоцюблий, що його не можна було зігнути, і, щоб витягнути його голову, яка застрягла лицем донизу між сидінням і колесом, Роберт Джордан мусив гатити по ній [с. 307-308].

²⁵² **Другий офіцер** подивився на **снайпера** й похитав головою. Снайпер відвів очі й затиснув уста. **Перший офіцер** стояв, виставивши голову з-за каменя й тримаючи руку на рукояті пістолета. Він лаявся й обсипав прокльонами вершину пагорба [с. 400].

²⁵³ **Один із чоловіків**, що споруджував насип, повернув до них голову [с. 391].

boulder a hundred yards down the slope exposed himself and fired. The bullet hit a rock and ricocheted with a sharp whine [с. 297]²⁵⁴;

– репрезентацію подій минулого (хронотопічна функція): *Then let us kneel, the **first civil** said, and the four knelt, looking very awkward with their heads against the wall and their hands by their sides, and Pablo passed behind them and shot each in turn in the back of the head with the pistol, going **from one to another** and putting the barrel of the pistol against the back of their heads, **each man** slipping down as he fired [с. 99-100]²⁵⁵;*

– достовірність і реалістичність зображуваного (жанроутворювальна роль): *He had killed **the young officer** who had led the assault with a grenade that had gone bouncing and rolling down the slope as they came up it, running, bent half over [с. 293]²⁵⁶;*

– різні погляди, бажання, рефлексії персонажів для створення поліфонії голосів: *“I wish I were in Russia,” **another of Sordo’s men** said [с. 292]²⁵⁷.*

Протиставлення *військові* – *цивільні* передбачає широкий спектр найменувань, вмотивованих родинними стосунками, мирними професіями / військовим статусом, а також описових лексем, зорієнтованих на візуалізацію образів. Такі еквіваленти імені нерідко співвідносяться зі спогадами оповідача або інших дійових осіб про мирні часи / початок війни: *the priest (Then Pablo ordered **the priest** to confess the fascists and give them the necessary sacraments [с. 102]²⁵⁸), the man with the wineskin (To kill gives much thirst, **the man with the wineskin** said to me [с. 113]²⁵⁹), the father, the mother, the brother-in-law, the sister (There they shot my **father**. My **mother**. My **brother-in-law** and*

²⁵⁴ Тоді **снайпер**, який ховався за валуном у ста метрах нижче по схилу, висунувся з укриття й вистрелив [с. 398].

²⁵⁵ – Тоді **станьмо на коліна**, – сказав **перший цивил**, і всі четверо уклакли так неоковирно, з головами до стіни й руками по швах, а Пабло пройшовся за ними й застрелив кожного по черзі з пістолета в потилицю – переходив від одного до другого, приставляв дуло до потилиці, і кожен після пострілу осунувся на землю [с. 134-135].

²⁵⁶ **Молодого офіцера**, котрий очолив атаку, він убив гранатою, що з підстрибом покотилася вниз схилом, коли вони бігли під гору [с. 393].

²⁵⁷ – Хотів би я тепер до Росії, – сказав **ще один із людей Ель Сордо** [с. 392].

²⁵⁸ Тоді Пабло звелів **священнику** висповідати фашистів і причастити їх [с. 137].

²⁵⁹ – Від убивання в горлі пересихає, – сказав мені **чоловік із бурдюком** [с. 150].

now my *sister* [с. 130]²⁶⁰), a horse contractor (I worked then for a horse contractor of Zaragoza [с. 176]²⁶¹) і т. ін.

У докладних історіях дієвих (активних) персонажів про минуле, поданих у формі оповіді або рефлексії, безіменні особи можуть отримувати варіанти позначення, які актуалізують їх національність, професію (посаду), відношення до оповідача (родинні стосунки, ступінь знайомства тощо), віросповідання, політичну позицію, стислу характеристику і т. ін. Так, наприклад, у контексті спогадів Марії про розстріл батьків вживається розширена парадигма: *my father – the mayor of the village – an honorable man – a Republican; my mother – an honorable woman – a good Catholic*. Пор. : *My father was the mayor of the village and an honorable man. My mother was an honorable woman and a good Catholic and they shot her with my father because of the politics of my father who was a Republican. I saw both of them shot and my father said, Viva la Republica when they shot him standing against the wall of the slaughterhouse of our village* [с. 332]²⁶².

Рефлексія Джордана про молодого добровольця вміщує вичерпну характеристику щодо зовнішності, віку, національності, місця служби, військової біографії, але згадувана особа залишається безіменною: *a Belgian boy in the Eleventh Brigade – the boy – an orderly – as a draft horse*. Пор. : *He remembered a Belgian boy in the Eleventh Brigade who had enlisted with five other boys from his village. It was a village Of about two hundred people and the boy had never been away from the village before. When he first saw the boy, out at Hans' Brigade Staff, the other five from the village had all been killed and the boy was in very bad shape and they were using him as an orderly to wait on table at the staff. He had a big, blond, ruddy Flemish face and huge awkward peasant hands and he moved, with the dishes, as powerfully and awkwardly as a draft*

²⁶⁰ Вони застрелили мого батька. І матір. І брата. І зятя, а тепер ще й сестру [с. 173].

²⁶¹ Я тоді працював на одного торговця кінями в Сарагосі [с. 235].

²⁶² Мій батько був мером нашого містечка й шанованою людиною. Моя мати була шанованою жінкою й доброю католичкою, і її розстріляли разом з батьком за погляди мого батька, а він був республіканець. Їх розстріляли в мене на очах, і коли батька поставили під стіною скотобійні й стріляли в нього, він вигукнув: «Viva la República!» [с. 444-445].

horse [с. 133]²⁶³. Проте розширена парадигма найменування пасивних недієвих персонажів, які вибудовують простір спогадів, є винятковим явищем через стрімку зміну сюжетних подій, велику кількість учасників та інтенсивність переміщень персонажів у часопросторі.

Персонажну систему сконструйовано за участю анонімних дійових осіб, названих за військовою посадою, національністю, віком: *a man of about forty-eight, a divisional commander, a Hungarian* (*Karkov went over to another man of about forty-eight, who was short, chunky, jovial-looking with pale blue eyes, thinning blond hair and a gay mouth under a bristly yellow moustache. This man was in uniform. He was a divisional commander and he was a Hungarian* [с. 339]²⁶⁴). З розвитком сюжету безіменний персонаж “отримує” військове звання *the General* (мовлення оповідача): “*Well, he should have a report through on it tonight then,*” *the General* said [с. 340]²⁶⁵; “*It was probably the fascists having manoeuvres,*” *the General* grinned [с. 340]²⁶⁶ та ін., але його ім’я замовчується. Проте семантичні ознаки змістової структури образу (‘національність’, ‘звання’) дозволяють висловити припущення, що реальний прототип персонажа – Коста Надь, який під час Громадянської війни в Іспанії був угорським генералом-командиром дивізії та бився на боці республіканців. У такому випадку доцільно кваліфікувати прийом як приховування імені, що спрацьовує на конструювання імпліцитних смислів твору та водночас посилює достовірність зображуваного.

Своєрідним прийомом постійної безіменності вважаємо відсутність особового імені персонажа, який проживав у конкретному названому топосі. У цьому випадку топоніми мають статус подвійної вигадки, оскільки вони

²⁶³ Він пригадав одного бельгійця з Одинадцяті бригади, котрий пішов на війну з п’ятьма іншими хлопцями зі свого села. Село було на дві сотні мешканців, і той хлопчина ніколи раніше з нього не виїжджав. Коли він уперше побачив того бельгійця в штабі бригади Ганса, всі його п’ятеро односельців уже загинули, і хлопчині було геть кепсько, тож його взяли ординарцем у штаб, щоб прислужував за столом. Він мав велике й рум’яне обличчя справжнього фламандця, біляве волосся й величезні незграбні селянські долоні, а рухався з тарілками так важко й вайлувато, як кінь-ломовик [с. 176].

²⁶⁴ Карков підійшов до іншого чоловіка років сорока восьми – низького, кремезногоз благодуним обличчям і блакитними очима, ріденьким світлим волоссям і веселою посмішкою під щетинистими світлими вусами. Чоловік був у військовій формі. Це був командувач дивізії, угорець [с. 455].

²⁶⁵ – Тоді він має прислати цієї ночі рапорт, – сказав генерал [с. 456].

²⁶⁶ – Певно, фашисти провадили маневри, – ошкірився генерал [с. 456].

створюють своєрідний “текст усередині тексту”. Наприклад, тимчасовим оповідачем виступає сестра вбитого кавалериста, чиї листи читає Роберт Джордан. Ім’я померлого супротивника залишається не названим, однак з листування дізнаємося про його місце проживання, родину, односельців, загиблих на війні: *They were from his sister and Robert Jordan learned that everything was all right in Tafalla, that father was well, that mother was the same as always but with certain complaints about her back, that she hoped he was well and not in too great danger and she was happy he was doing away with the Reds to liberate Spain from the domination of the Marxist hordes. Then there was a list of those boys from Tafalla who had been killed or badly wounded since she wrote last. She mentioned ten who were killed. That is a great many for a town the size of Tafalla, Robert Jordan thought* [с. 292]²⁶⁷. Інформація про трагічні наслідки війни для ворожої сторони частково знімає опозицію *свій – чужий* через зображення страждань і смерті населення містечка.

2.5 Тимчасова безіменність як стадія поетонімogeneзу в романі «For Whom the Bells Tolls»

Шляхом від безіменності до іменності (тимчасова безіменність) розвивається зміст антропоетоніма *Anselmo*. Член партизанського загону Ансельмо – другий за сюжетом персонаж, який з’являється у творі, але появи імені передують номінація за віком, а найближчий контекст репрезентує зовнішність персонажа: *The old man looked over his shoulder. He was a short and solid old man in a black peasant’s smock and gray iron-stiff trousers and he wore rope-soled shoes* [с. 5]²⁶⁸. Після багаторазового повтору безіменної форми

²⁶⁷ Писала їх хлопева сестра; Роберт Джордан довідався, що в *Тафальї* все було гаразд, що батько почуватися добре, що з матір’ю все так само, окрім нарікань на спину, що вона сподівається, що в брата все добре і йому нічого особливо не загрожує, і що вона щаслива, оскільки її брат б’є червоних, аби визволити Іспанію від марксистської орди. Потім ішов перелік хлопців із *Тафальї*, котрих убили або важко поранили від часу її останнього листа. Вона згадала десятьох убитих. Для такого містечка, як *Тафалья*, подумав Роберт Джордан [с. 384].

²⁶⁸ *Старий* зазирає йому через плече. Був це *низький і кремений літній чоловік* у чорній селянській сорочці й сірих цупких штанах, взутий у тапці на мотузязній підшві [с. 9].

old man в інтенсифікувальному контексті (“*There is smoke coming from the millhouse,*” *the old man* said. “*There are also clothes hanging on a line.*” [с. 6]²⁶⁹ та ін.) відбувається знайомство героя-оповідача з провідником і мисливцем Ансельмо. З розгортанням оповіді поєднуються прийоми забуття, першого вживання й повтору імені, доповненого семою ‘місце народження’ (тимчасова безіменність замінюється іменністю): *How are you called? I have forgotten.* «*It was a bad sign to him that he had forgotten.*». «*Anselmo,*» *the old man* said. «*I am called Anselmo and I come from Barco de Avila*» [с. 6]²⁷⁰. Отримавши ознаки ‘вік’, ‘походження’, ім’я-образ *Anselmo* набуває індивідуалізації в семах ‘рід діяльності’ і ‘професіоналізм’: *This Anselmo had been a good guide and he could travel wonderfully in the mountains* [с. 9]²⁷¹ і входить до угруповання «члени партизанського загону» зі значенням ‘мудрий’, ‘досвідчений, бувалий’ тощо.

Показовим у семантичній структурі антропоніма *Anselmo* є компонент, спільний для членів партизанського загону: ‘справжня людина’, що засвідчує відношення перетину між складниками поетонімосфери: *But Anselmo’s a man. They are wonderful when they are good, he thought* [с. 19–20]²⁷². Сему ‘справжня людина’ розцінюємо як домінанту, що виражає сутність позитивно оцінювальних персонажів та ідейної концепції роману загалом.

Еволюція поетоніма відбувається за рахунок порівняння Ансельмо з Тарзаном (*like a bloody Tarzan*), героєм романів «Тарзан з роду мавп» (1912), «Повернення Тарзана» (1915) та ін. Едгара Райса Барроуза: “*The other side now, viejo,*” he shouted up to *Anselmo* and climbed across through the trestling, *like a bloody Tarzan in a rolled steel forest* <...> [с. 410]²⁷³, що породжує семи ‘спритний’, ‘енергійний’ тощо. З розвитком сюжету в парадигмі поетоніма

²⁶⁹ – З комина йде дим, – відповідь *старий*. – І одяг сушиться на мотузці [с. 10].

²⁷⁰ <...> Як тебе звати? Я забувся. – Те, що він забувся, здалося йому лихим знаком. – *Ансельмо*, – відказав *старий*. – Я зусь *Ансельмо*, і родом я з *Барко-де-Авіли* [с. 11].

²⁷¹ Цей *Ансельмо* був надійним *провідником* і досконало ходив по горах [с. 13].

²⁷² Але *Ансельмо* – *чоловік хоч куди*. Вони просто прекрасні люди, коли добрі, подумав він [с. 28].

²⁷³ – Тепер із другого боку, *віежо*, – гукнув він угору до *Ансельмо* й подерся крізь плетиво балок – наче якийсь бісів *Тарзан* у лісі з вальцьованої сталі <...> [с. 553].

реактуалізуються онімні (особове ім'я) та безонімні позначення (“*You are **an old man** who may not live long.*” “*I am **an old man** who will live until I die,*” *Anselmo said* [с. 19]²⁷⁴”). Фінальний контекст ‘смерть героя’ спрямований на візуалізацію образу персонажа (повтор імені в описовому контексті, що закріплює семи ‘мертвий’, ‘маленький’, ‘сивий’): *Anselmo lay face down behind the white marking stone. His left arm was doubled under his head and his right arm was stretched straight out. The loop of wire was still around his right fist. <...> He looked very **small, dead**, Robert Jordan thought. He looked **small and gray-headed** and Robert Jordan thought, I wonder how he ever carried such big loads if that is the size he really was* [с. 419]²⁷⁵.

Особливим прийомом, що спрацьовує на збагачення образу, стає перетворення безіменність → іменність у випадку із згадуваними особами, вмотивованими реальними історико-культурними особистостями. Глибинний сенс таких найменувань полягає в ідеї впізнавання прототипа / протооніма, отже, потребує розшифрування імпліцитної інформації. Структура образу розгортається як поступове накопичення дескрипцій у контексті спогадів Джордана про останню зустріч із Карковим. Тимчасова безіменність виявлювана номінаціями із семами ‘рід діяльності’ і ‘місце проживання’: *The last time he had been at Gaylord’s Karkov had been wonderful about a **certain British economist** who had spent much time in **Spain*** [с. 230]²⁷⁶. Подальший розвиток образу пов’язаний з актуалізацією діяльності персонажа як автора численних статей про Іспанію в оцінювальному контексті, який демонструє позицію Джордана-письменника: *Robert Jordan had read this man's writing for years and he had always respected him without knowing anything about him. He*

²⁷⁴ *Ти з таких дідів, що можуть довго не пожити. – Я з таких дідів, що житимуть до смерті, – сказав Ансельмо* [с. 28].

²⁷⁵ *Ансельмо* лежав долілиць за побілим придорожнім каменем. Його ліва рука була зігнута під головою, а права – простягнута вперед. Праве зап’ястя досі було обмотане дротом. <...> Він був **мертвий**, от і все. **Мертвий** він здається дуже **маленьким**, подумав Роберт Джордан. Він виглядав **маленьким і сивим**, і Роберт Джордан подумав: як же це він носив такі великі вантажі, якщо насправді був такого зросту [с. 565].

²⁷⁶ Коли він востаннє був в «Гейлорді», Карков висловлював захоплення **одним британським економістом**, що пробув багато часу в **Іспанії** [с. 306].

*had not cared very much for what this man had written about Spain [с. 230]*²⁷⁷. Зміна статусу персонажа (пасивний → активний) відбувається в контексті знайомства героя-оповідача з *економістом*, де наявні семи зовнішнього вигляду, що забезпечують впізнавання. Проте ім'я відомої особи залишається не названим, натомість спочатку вживаються “безособистісні” номінації *this man, this comrade* і відтворюється індивідуалізована дескрипція *the British economist: Just then he had seen **this man** who had come out from the lee of the apartment house building. He had on a long overcoat and he was bareheaded and his hair was gray, his cheekbones broad and his eyes were deep and set close together. He had a package of Chesterfields in his hand and he took one out and handed it toward Robert Jordan <...> He had recognized this comrade from his pictures. It was the British economist [с. 231-232]*²⁷⁸. Міркування Джордана про зустріч з англійцем вміщують негативну характеристику, співвідносну з перебуванням на фронті – в тилу: *But at the moment, when the man had handed him the cigarette, pushing it out almost like offering a tip for information, the **combatant's** hatred for the **noncombatant** had been too much for him [с. 234]*²⁷⁹.

Далі роль тимчасового оповідача надається Каркову і читач дізнається про біографію персонажа часів війни, достовірність якої підтверджують топоніми і переміщення *the British economist* у просторі: *He left Madrid the next day. Toledo was where he was the bravest, I believe. At Toledo he was enormous. He was one of the architects of our capture of the Alcazar. You should have seen him at Toledo. I believe it was largely through his efforts and his advice that our siege was successful [с. 232-233]*²⁸⁰. Оцінювання героїчної діяльності персонажа уможлиблює розшифрування його імені досвідченим читачем,

²⁷⁷ Роберт Джордан упродовж років читав статті цього чоловіка й завжди поважав його, нічого про нього не знаючи. Йому не надто подобалося, що той чоловік писав про Іспанію <...> [с. 306].

²⁷⁸ От тоді він і побачив **цього чоловіка**, що вийшов з-за рогу житлового будинку. Він був у довгому пальті, сивий і простоволосий, мав широкі вилиці та глибокі, близько посажені очі. В руці тримав пачку «Честерфілда», з якої вийняв одну цигарку і простягнув Робертові Джордану <...> Він упізнав **цього товариша** за фотографіями. Це був той самий **англійський економіст** [с. 308].

²⁷⁹ Але коли **англієць** запропонував йому цигарку, всунувши її, наче чайові за інформацію, він не зміг утримати в собі ненависті, яку відчуває стройовик до нестройовика [с. 309].

²⁸⁰ На другий день він виїхав із Мадрида. Певно, найсмільвіше він поведився у Толедо. У Толедо він просто неймовірний. Він був одним із архітекторів захоплення Альказара. Бачили б ви його в Толедо. Думаю, його зусилля й поради дуже допомогли нам довести облогу до успішного кінця [с. 309].

знайомим з реальними подіями Громадянської війни в Іспанії. Подальший контекст вибудовується як зіткнення протилежних позицій щодо прихильності англійця до політики Радянського Союзу (*"In America," Robert Jordan said, "he is supposed to be very close to Moscow." "He is not," said Karkov [с. 233]²⁸¹*), після чого з'являється особове ім'я *Mitchell*, контекст якого закріплює семи 'виняткова особистість', 'змовник', 'довірений агент Комінтерну': *But this man Mitchell has a face he makes his fortune with. It is the face of a conspirator. <...> Any one seeing him enter a room knows that he is instantly in the presence of a conspirator of the first mark. All of your rich compatriots who wish sentimentally to aid the Soviet Union as they believe or to insure themselves a little against any eventual success of the party see instantly in the face of this man, and in his manner that he can be none other than a trusted agent of the Comintern [с. 233]²⁸²*. Поява імені та його формальна тотожність реальному ВІ передбачає гіпотетичне співвіднесення образу з американським економістом Веслі Клером Мітчеллом, який очолював Національне бюро економічних досліджень (1920–1945). Оригінальність і запам'ятовуваність імені-образу забезпечує перифрастична конструкція, що впливає з іронічної класифікації дурнів, які трапляються в Росії, надана Карковим: *First there is the winter fool. The winter fool comes to the door of your house and he knocks loudly. You go to the door and you see him there and you have never seen him before. He is an impressive sight. He is a very big man and he has on high boots and a fur coat and a fur hat and he is all covered with snow. First he stamps his boots and snow falls from them. Then he takes off his fur coat and shakes it and more snow falls. Then he takes off his fur hat and knocks it against the door. More*

²⁸¹ –В Америці, – сказав Роберт Джордан, – вважають, що він дуже близький до Москви – Нічого подібного, – сказав Карков [с. 309-310].

²⁸² А в цього-от Мітчелла не обличчя, а цілий скарб. Цеи обличчя конспіратора. <...> Кожен, хто побачить, як він заходить у кімнату, моментально розуміє, що перебуває в присутності першорядного конспіратора. І всі ваші багаті співвітчизники, які сентиментально бажають, як їм здається, допомогти Радянському Союзу або хочуть хоч трохи забезпечити себе на випадок успіху партії, моментально бачать з обличчя цього чоловіка і його поведінки, що він не може бути кимось іншим, як тільки довіреним агентом Комінтерну [с. 310].

*snow falls from his fur hat. Then he stamps his boots again and advances into the room. Then you look at him and you see **he is a fool. That is the winter fool.***

“Now in the summer you see a fool going down the street and he is waving his arms and jerking his head from side to side and everybody from two hundred yards away can tell **he is a fool. That is a summer fool. This economist is a winter fool.**” [с. 233]²⁸³. Уналежнення *Mitchell* до *the winter fool* (зимових дурнів) однозначно підриває авторитетність персонажа. Зниження образу пов’язано із семами ‘змовник’ (*gueule de conspirateur* ‘фізіономія змовника’), ‘трюкацтво’, ‘удавання’, ‘лицемірство’, які остаточно розвінчують і переміщують образ до критично (саркастично) осмислених персонажів. Пор.: “His beautiful *gueule de conspirateur*. And his *invaluable trick* of just having come from somewhere else where he is very trusted and important. Of course,” he smiled, “he must travel very much to keep **the trick** working” [с. 234]²⁸⁴. Таким чином, у парадигмі поетоніма *Mitchell* змістовою домінантою стає промовиста перифраза *a winter fool*.

Схожим чином розвивається змістова сторона антропоетоніма *Andre Marty*, пов’язаного за походженням з образом Андре Марті, відомого французького комуністичного діяча, політичного комісара Комінтерну, командуючого Інтернаціональними бригадами в Іспанії (1936–1938). Тотожність форми реального і вигаданого оніма засвідчує змістову кореляцію образів та наявність імпліцитних смислів, спрямованих на висвітлення пацифістських ідей, позиції автора тощо. Проте співвіднесення образів уможлиблюється лише з появою імені, якому передують безіменність.

²⁸³ – Перший дурень – зимовий. Зимовий дурень приходить до вашого дому й гучно стукає у двері. Ви йдете до дверей, а він там стоїть – і ви бачите його вперше в житті. Видовище гідне захоплення. Це здоровенний чоловік у чоботах, кожусі, шапці-вушанці, весь покритий снігом. Спочатку він обтупує чоботи, і з них обтрушується сніг. Потім знімає свого кожуха, стріпує його – і падає ще більше снігу. Потім він знімає шапку і вибиває її об двері. З шапки теж падає сніг. Потім він знов обтупує чоботи й заходить до кімнати. Тоді ви дивитесь на нього й бачите, що це дурень. Це дурень зимовий. А влітку ви бачите дурня, який іде вулицею, розмахує руками, крутить головою з боку на бік, і за двісті метрів кожен розгледить, що це дурень. Це дурень літній. А наш економіст – зимовий [с. 310-311].

²⁸⁴ – Фізіономія, – відповів Карков. – Його прекрасна *gueule de conspirateur*. Ну і ще той безцінний трюк, коли він прибуває з якогось місця, де його надзвичайно цінують і дуже йому довіряють [с. 311].

Анонімний персонаж з'являється в репрезентувальному контексті завдяки деталізованому опису зовнішності: *A large man, old and heavy, in an oversized khaki beret, such as chasseurs a pied wear in the French Army, wearing an overcoat, carrying a map case and wearing a pistol strapped around his greatcoat<...>* [с. 391]²⁸⁵. Прийом впізнавання відомої персони іншим персонажем (Гомесом) поєднується з конкретними біографічними даними (поступове накопичення сем 'француз за національністю', 'політичний діяч', 'автор статей в «Мундо обреро»', 'революціонер', 'керівник повстання французького флоту на Чорному морі', 'високопосадовець'), які передбачають пошук прототипу: *<...> Gomez saw his face clearly in the light and recognized him. He had seen him at political meetings and he had often read articles by him in Mundo Obrero translated from the French. He recognized his bushy eyebrows, his watery gray eyes, his chin and the double chin under it, and he knew him for one of France's great modern revolutionary figures who had led the mutiny of the French Navy in the Black Sea. Gomez knew this man's high political place in the International Brigades <...>* [с. 391]²⁸⁶. Знання біографії та впізнавання портретних рис персонажа не обумовлює обізнаності про його внутрішню сутність. Наступний контекст породжує семи 'розчарування', 'невдоволення своєю діяльністю', 'невситиме честолюбство': *He did not know what this man had become with time, disappointment, bitterness both domestic and political, and thwarted ambition and that to question him was one of the most dangerous things that any man could do* [с. 392]²⁸⁷.

Моментом впізнавання та перевтілення *безіменність* → *іменність* стає вимовляння прізвища у супроводі традиційного звертання: ***Comrade Marty,***

²⁸⁵ *Із задніх дверей у супроводі двох чоловіків у формі Інтернаціональних бригад вийшов рославий чоловік, літній і важкотілий, у децю завеликому береті кольору хакі, який носили chasseurs a pied у французькому війську, у плащі, з офіцерським планшетом і з пістолетом на поясі поверх плаща* [с. 528].

²⁸⁶ *<...> Гомес виразно побачив його обличчя у світлі і впізнав його. Він бачив цього чоловіка на мітингах і читав його статті, перекладені з французької, в «Мундо обреро». Він упізнав його куцуваті брови, сірі водянисті очі, подвійне підборіддя і зрозумів, що перед ним – один із великих французьких революціонерів сучасності, який був ватажком повстання французького флоту на Чорному морі. Гомес знав про високий політичний статус цього чоловіка в Інтернаціональних бригадах <...>*[с. 528].

²⁸⁷ *Він не знав, що з цим чоловіком устигли зробити час, розчарування, гіркий особистий і політичний досвід та нереалізовані амбіції, і що звертатися до нього з питанням – найнебезпечніше, на що тільки можна наразитися* [с. 528].

*we are the bearers of a dispatch for General Golz [с. 392]²⁸⁸. Інтрига розвивається через невідомість, чи правильно Гомес розгадав ім'я, оскільки в парадигмі закріплюються описові характеристики (непряме порівняння зі старим левом, 'мертвотність зовнішності'): **The tall, heavy old man looked at Gomez with his outthrust head and considered him carefully with his watery eyes. Even here at the front in the light of a bare electric bulb, he having just come in from driving in an open car on a brisk night, his gray face had a look of decay. His face looked as though it were modelled from the waste material you find under the claws of a very old lion [с. 392]²⁸⁹.***

Оскільки ні сам персонаж, ні інші учасники сюжетної сцени не реагують на звертання здивуванням, запереченням тощо, читач ототожнює ім'я – образ. Підтримувальний контекст остаточно закріплює ім'я за персонажем (*A dispatch for General Golz to be delivered at his headquarters, Comrade Massart [с. 392]²⁹⁰*); розвивальний контекст вводить особове ім'я *Andre* для переконання в паралелізмі реального й вигаданого образів: *Andre Massart extended his hand for the dispatch and the other papers [с. 392]²⁹¹*. Контекстна семантика поетоніма ґрунтується на історичній основі: у 1936 році у зв'язку з початком Громадянської війни в Іспанії Андре Марті був направлений Комінтерном до Іспанії керувати Міжнародними бригадами. Він був відомий жорстокими методами наведення ладу і отримав прізвисько «М'ясник Альбасете». Жорстокі методи Марті стають підґрунтям повторювальної семи 'божевільний' (контекст 'наказ про розстріл прибічників Республіки'), що заступає позитивні значення 'видатний політичний діяч', 'головний комісар Інтернаціональних бригад'. У такий спосіб виникає й розвивається 'подвійність' персонажа: суміщення

²⁸⁸ – *Товаришу Марті, ми веземо донесення генералові Гольцу [с. 528].*

²⁸⁹ *Високий, масивний літній чоловік, витягнувши шию, поглянув на Гомеса й уважно обдивився його водянистими очима. Навіть тут, на передовій, у світлі голої електролампочки, після подорожі у відкритому автомобілі на свіжому нічному повітрі, його землисте лице мало в сої щось мертвотне. Здавалося, воно було виліплене з бруду, що буває під пазурами дуже старого лева [с. 529].*

²⁹⁰ – *Донесення генералові Гольцу, яке наказано доставити в його штаб, товаришу Марті.*

²⁹¹ *Андре Марті дбзнуєд руку по донесення й інші папери [с. 529].*

суперечливих семантичних ознак ‘божевільний’, ‘маньяк’ – ‘славетна людина’. Пор. : “*Esta loco,*” the guard said. “*He is crazy.*” [с. 392].

“*No. He is a political figure of great importance,*” Gomez said. “*He is the chief commissar of the International Brigades.*” “*Apesar de eso, esta loco,*” the corporal of the guard said. “*All the same he’s crazy*” [с. 392]²⁹²; “*But then came the crazy and you asked him. No one should ask him anything. He is crazy*” [с. 393]²⁹³; *I must take thee to the crazy* [с. 393]²⁹⁴; “*All know that he is crazy.*”

“*I had always taken him for a great figure,*” Gomez said. “*For one of the glories of France.*”

“*He may be a glory and all,*” the corporal said and put his hand on Andres’s shoulder. “*But he is crazy as a bedbug. He has a mania for shooting people.*” [с. 393]²⁹⁵.

У наступних контекстах онімні й безонімні найменування перемежаються і взаємодіють із контекстом, що утворює або реактуалізує ‘подвійність’, ‘манію’, ‘жорстокість’, ‘насильство’, ‘непомірне честолюбство’, ‘хворобливу уяву’, ‘необґрунтовану підозру’: “*Comrade General,*” Andres started. *Andre Marty did not correct him in the mistake in rank. “I was given that packet on the other side of the lines”* [с. 395]²⁹⁶; *He knew that you could trust no one. No one. Ever. Not your wife. Not your brother. Not your oldest comrade. No one. Ever* [с. 395]²⁹⁷; “*Yes,*” Gomez said. “*He is crazy. You are crazy! Hear! Crazy!*” he shouted at *Marty* who was back now bending over the

²⁹² – *Esta loco*, – відповідь вартовий. – *Він скажений*. – Ні. Це дуже значна політична фігура, – заперечив Гомес. – *Він головний комісар Інтернаціональних бригад*. – *Aspesar de eso, esta loco*, – озвався начальник варті. – *Все одно він скажений* [с. 529].

²⁹³ – *Але тоді прийшов цей скажений* – і ти спитав його. Його ні про що не можна питати. *Він скажений* [с. 530].

²⁹⁴ *Я мушу вас завести до цього скаженого* [с. 530].

²⁹⁵ *Усі знають, що він скажений*.

– *А я вчеп час мав його за велику людину*, – сказав Гомес. – *За славу Франції*. – *Можє, він там і слава*, – відповів капрал, поклавши руку Андресові на плече. – *Тільки от скажений він, як собака*. У нього *манія* людей розстрілювати [с. 530].

²⁹⁶ – *Товаришу генерале*, – почав Андрес. *Андре Марті не виправив помилки у званні*. – *Мені дали цей пакет за лінією фронту*... [с. 532].

²⁹⁷ *Він знав, що довіряти не можна нікому. Ніколи. Ні друзині. Ні братові. Ні найдавнішому другові. Нікому. Ніколи* [с. 533].

map with his red-and-blue pencil. "Hear me, you crazy murderer?" [с. 396]²⁹⁸; "I should shoot you, Andre Marty, before I let you put that gray rotten finger on a contour map of mine. Damn you to hell for all the men you've killed by interfering in matters you know nothing of. Damn the day they named tractor factories and villages and co-operatives for you so that you are a symbol that I cannot touch. Go and suspect and exhort and intervene and denounce and butcher some other place and leave my staff alone." [с. 397]²⁹⁹. Отже, супречність онімних і безонімних позначень *Andre Marty* через взаємодію з контекстом доводить розвиток імені-образу і дозволяє потрактовувати тимчасову безіменність як значущу стадію поетонімогенезу.

Висновки до розділу 2

Безіменність дійових / згадуваних персонажів у досліджуваному романі Е. Ремарка зумовлена зображенням панорамного простору *фронт – тил* і опозиціями *мир – війна, свій – чужий*. Сюжет переважно розгортається у просторі *фронт*, тому автор активно вживає безонімні узагальнені іменування, використовуючи переважно форму множини (*die Soldaten, die Landsturmlaute, die Sanitäter, die Flieger, Generäle* та ін.) або однини у значенні множини для позначення сукупності осіб (*ein Unteroffizier, ein Hauptmann, Artillerie* та ін.). Контрастні протиставлення *старше – молодше покоління, steinaltes Militär – Rekruten* зреалізовані номінаціями, що висвітлюють відмінність і суперечливість поколінь, критичне ставлення оповідача до ідеологів війни, викриття протиприродної суті війни. Позначення *steinaltes Militär* й *Rekruten* мають розгалужену парадигму і вживаються в контекстах антивоєнного спрямування: (не) *Jugend, alte Leute,*

²⁹⁸ –Так, – підтвердив Гомес. – Він скажений. Ти скажений. Чуєш? Скажений! – загорлав він на Марті, який знову похилився над картою з червоно-синім олівцем. – Ти чуєш мене, скажений убивце?! [с. 534].

²⁹⁹ “Я мав би швидше пристрелити тебе, Андре Марті, ніж дозволити тобі тицяти тим сірим гнилим пальцем у мою топографічну карту. Дідько б тебе вхопив за всіх людей, яких ти знищив своїм втручанням у справи, про які не маєш уявлення. Хай буде проклятий той день, коли твоїм іменем назвали тракторні заводи, села й кооперативи, так що ти став символом, якого я не можу зачепити. Іди собі підозрювати, закликати, втручатися, викривати й винищувати деінде, а моєму штабу дай спокій” [с. 536].

die Kinder, unschuldige Kerle; die armen Kerle; dieser armen Hunde. Особливістю поетики безіменності є наполегливе повторення номінацій, об'єднаних у триаду *Tote – Verwundete – Überlebende*.

Узагальнений образ втраченого покоління постає із сукупності суперечливих семантичних ознак і експресивно-оцінних конотем 'героїзм', 'подібність тваринам', 'люди-автомати, позбавлені почуттів', 'бандити, вбивці, дияволи', 'дотепники і ледари' та ін. Через гротеск, іронію, сарказм автор-оповідач позиціонує народний погляд на війну (самономінації *Schweinehunde, Heiden, wie Reisende / Händler / Schlächter*). Образ поширюють позитивно-оцінювальні перифрази, які опоетизують молоде покоління (*kleine Flammen*).

Подвійний узагальнений образ солдата виникає із перетворення самосвідомості та переосмислення суті війни. Семантичні компоненти на кшталт 'напівлюди – напівтварини', 'бандити, вбивці, дияволи' тощо, пов'язані з перевтіленням молодого покоління, спричиненим війною. Переосмислення суті війни полягає також в подвійному зображенні (сприйнятті) ворога, актуалізованому у такий спосіб: порівняльні конструкції, спрямовані на позитивне зображення зовнішності й поведінки противника; конструкції порівняння (ототожнення) зовнішності *своїх – чужих*; актуалізація ідеї несприйняття війни шляхом зіставлення позицій простих людей протиборчих сторін (*unsere Professoren und Pastöre und Zeitungen sagen, nur wir hätten recht, und das wird ja hoffentlich auch so sein; – aber die französischen Professoren und Pastöre und Zeitungen behaupten, nur sie hätten recht, wie steht es denn damit?*); гіпотетичне перевтілення *ворог* → *друг* (*Ein Befehl hat diese stillen Gestalten zu unsern Feinden gemacht; ein Befehl könnte sie in unsere Freunde verwandeln*), завдяки якому опозиція *свій – чужий* переосмислюється в *прибічник – противник війни (пацифіст)*. Домінанта *eiserne Jugend* є семантично зниженим контекстуальним синонімом образу "втраченого покоління" і усвідомлюється як маркер "чорного гумору" із трагічними нотами.

З урахуванням статусу художніх об'єктів та їх участі в розгорненні сюжету розмежовано постійну безіменність на позначення: 1) згадуваних осіб; 2) дійових осіб. Безонімні номінації пасивних персонажів вказують на: 1) військове звання, ієрархічний статус, рід діяльності на фронті та в тилу (*der Feldwebel, ein Unteroffizier, ein Sanitäter*); 2) національність противника (*ein Franzose*); 3) жертви війни (*ein Toter, ein Körper*). Оригінальним образним засобом є існування у пасивних персонажів парадигми найменування: *Der Feldwebel – wie eine Mutter, der Chefarzt – der Alte – ein hohes Tier*. Наративний простір стає густонаселеним завдяки стафажним, епізодичним / другорядним персонажам, які 1) беруть участь у діалозі (*eine Rote-Kreuz-Schwester, mein Deutschlehrer*); 2) репрезентують локус *dim* (*Mutter – Vater – Schweste*); 3) відображають план минулого (*meine Alte, Jungen*); 4) унаочнюють план майбутнього і роздумів про мирне життя: *Rentier sein, Küchendragoner*. Образність периферійних персонажів посилюють художні дескрипції, оригінальні порівняння з експресивно-оцінними конотаціями, які є маркерами “чорного гумору” (*wie ein hübscher Kaffeewärmer*) або показниками трагічної долі втраченого покоління (*ein kreischendes Bündel unerträglicher Schmerzen*).

У романі Е. Ремарка актуалізованим є рух у напрямі тимчасова безіменність → іменність, коли “діяльність” (буття) персонажа передуює появі імені: *der Küchenbulle – mit seinem roten Tomatenkopf – die Tomate – Küchenkarl – Heinrich*. Еволюція поетоніма не припиняється із заміною безіменності на іменність. Зневажливо-іронічні прізвиська та інші контекстні синоніми повторюються, накопичуються, вмотивовують нові заміники імені, нарощують семантичні компоненти: *Menschenskind – der Tomatenkopf – die Tomate – Mohrrübe – alter Speckjäger*. Аналіз повної парадигми дозволяє констатувати, що домінантою парадигми може виступати не лише особове ім'я, але й прізвисько або інший контекстний заміник, що зумовлено кількістю вживань, домінантною семою, індивідуально-особистісними ознаками та ін.

Шлях від безіменності до іменності *ein Körper – ein Mensch – camarade – Sterbenden – der erste Mensch, den ich mit meinen Händen getötet habe, den ich genau sehen kann, dessen Sterben mein Werk ist – Toten – kein Feind – *Bruder – Gérard Duval Typograph – Buchdrucker – toten Buchdrucker* актуалізує переосмислення опозиції *свій – чужий* завдяки перетворенню безіменного ворога на *camarade* (семи ‘тотожність’, ‘товариш’, ‘брат’), демонструє зближення “ворогів” через спільну трагічну долю, яке дозволяє усвідомити пацифістські переконання героя-оповідача і автора.

До традиційних прийомів позначення узагальнених об’єктів у романі Е. Гемінгвея належать: найменування за національною приналежністю (ідея схожості націй, що беруть участь у війні); позначення *поранених – мертвих*; негативні номінації противника (*fascists, enemies, barbarians*). Взаємодія безонімних лексем з контекстом доводить часткове зняття опозиції *свій – чужий* і пацифістський пафос роману шляхом актуалізації семи ‘однаковість’, міркування про відсутність права позбавляти життя, бажання воскресити померлих ворогів. Вибір номінацій окремих референтів обумовлений військовим званням, родом діяльності (*a soldier, the officer, a flyer*); опозицією *мертвий – живий* (*the body, the dead man*); протиставленням *військовий – цивільний* (*the priest, a horse contractor*). Розширена парадигма найменування пасивних недієвих персонажів (*a Belgian boy in the Eleventh Brigade – the boy – an orderly – as a draft horse*) є винятковим явищем через стрімку зміну сюжетних подій, велику кількість учасників та інтенсивність переміщень персонажів у часопросторі.

Постійна безіменність персонажів спрацьовує на: 1) розвиток і розгалуження сюжету; 2) розширення простору і панорамне зображення подій; 3) репрезентацію подій минулого; 4) достовірність і реалістичність зображуваного; 4) представлення різних поглядів, бажань, рефлексії для створення поліфонії голосів.

До унікальних прийомів поетики постійної безіменності в романі Е. Гемінгвея уналежнено такі, що спрямовані на формування та

розшифрування імпліцитних смислів тексту: 1) замовчування особового імені та експлікація місця проживання персонажа; 2) анонімні дійові особи, змістова структура образів яких налаштована на впізнавання прототипу.

Еволюція поетоніма може розпочинатися з тимчасової безіменності, яку потрактуємо як певну стадію поетонімогенезу. Накопичання сем і конотем у змістовій структурі імені-образу відбувається завдяки різноманітним дескрипціям, контекстним синонімам та іншим безонімним лексемам, що спрацьовують на розвиток сюжетної дії, образності й утворюють цілісність. Особливим прийомом поезики Е. Гемінгвея стає перетворення безіменність → іменність у випадку із дійовими особами, вмотивованими реальними історико-культурними особистостями (*Mitchell, Andre Marty*). Глибинний сенс тимчасової безіменності полягає в ідеї впізнавання прототипу / протооніма та розшифрування імпліцитної інформації.

РОЗДІЛ 3 ПОЕТИКА ІМЕНІ В РОМАНІ Е. М. РЕМАРКА

«IM WESTEN NICHTS NEUES»

3.1 Парадигма антропоетонімів: ядро – периферія онімного простору

Універсалією поетики онімів художнього тексту є наявність у дійових осіб різноманітних за функційним призначенням і текстовою роллю онімних і безонімних позначень, які утворюють певну сукупність. Для О. Немировської варіанти, замітники й еквіваленти ВІ є *ономастичною лінією* персонажа [Цит. за: 57, с. 35]. Непоодинокими є твердження про те, що всі засоби ідентифікації того чи того персонажа слід вважати *контекстними синонімами*, отже, поетонім є “сукупністю вживань” імені в тексті [57, с. 36]. Повний “набір” (сукупність) онімних і безонімних номінацій, співвіднесених з одним художнім об’єктом, Е. Кравченко позначає як *парадигму*, оскільки «всі номінації існують в єдності (цілісності) – поетонімі, який займає певне місце в ядерній – периферійній зоні поетонімосфери, відповідній підсистемі і т.д. Із сукупності позначень автор обирає варіант, що підходить для відображення сюжетної ситуації, погляду оповідача – персонажа тощо» [57, с. 36].

Із розвитком сюжету й розгорненням тексту парадигма розширюється за рахунок лексем, що актуалізують / реактуалізують образну структуру персонажа. Шлях розвитку поетоніма може започатковуватися 1) безіменністю, яка змінюється на іменність (т. зв. тимчасова безіменність) або 2) іменністю (повна або скорочена форма особового імені, прізвисько тощо). Наповненість парадигми зазвичай не залежить від статусу дійової особи (головна / другорядна / епізодична), але обумовлюється опозицією *активний – пасивний* персонаж.

3.1.1 Система імен головних героїв Розповідь у романі Е. Ремарка ведеться від імені *Paul Bäumer*, який разом з однокласниками потрапив на

фронт під час Першої світової війни. Виступаючи в ролі оповідача, Пауль Боймер повідомляє про події і переживання звичайних солдатів: участь у бойових діях на Західному фронті, перебування у шпиталях, казармах, розмови про мирне життя, спогади про минуле тощо. Погляд героя-оповідача збігається з авторською позицією, що висвітлює ідею “втраченого покоління”:
*Wir wollen die Welt nicht mehr stürmen. Wir sind Flüchtende. Wir flüchten vor uns. Vor unserem Leben. Wir waren achtzehn Jahre und begannen die Welt und das Dasein zu lieben; wir mußten darauf schießen. Die erste Granate, die einschlug, traf in unser Herz. Wir sind abgeschlossen vom Tätigen, vom Streben, vom Fortschritt*³⁰⁰.

Під час представлення дійових осіб (репрезентувальний контекст) виявляється статус головних персонажів: *Paul Bäumer* та його однокласників *Albert Kropp, Müller V, Leer, Franz Kemmerich*. Традиційним образним засобом виступають одно- / двокомпонентні німецькомовні антропонімні формули (*Paul Bäumer, Leer, Kemmerich*)³⁰¹, або онімно-апелятивні комплекси (*der kleine Albert Kropp*), доповнені індивідуалізованими характеристиками: *An der Spitze natürlich die Hungrigsten: der kleine Albert Kropp, der von uns am klarsten denkt und deshalb erst Gefreiter ist; – Müller V, der noch Schulbücher mit sich herumschleppt und vom Notexamen träumt; im Trommelfeuer büffelt er physikalische Lehrsätze; – Leer, der einen Vollbart trägt und große Vorliebe für Mädchen aus den Offizierspuffs hat; er schwört darauf, daß sie durch Armeebefehl verpflichtet wären, seidene Hemden zu tragen und bei Gästen vom Hauptmann aufwärts vorher zu baden; – und als vierter ich, Paul Bäumer [с. 4]*³⁰²; *Hat einer von euch Kemmerich noch mal gesehen? [с. 9]*³⁰³.

³⁰⁰ Пор.: *Ми вже не хочемо завойовувати світ. Ми втікачі. Тікаємо від самих себе. Від свого життя. Нам було по вісімнадцять років, ми тільки починали любити життя і світ, а нам довелося стріляти в них. Перший снаряд влучив у наше серце. Нас відрізано від справжньої діяльності, від прагнень, від прогресу [с. 30].*

³⁰¹ «У німецькій мові починаючи з XII ст. складається так звана двочленна система імен, що включає власне ім'я (Vorname), одне або декілька і прізвище (Name, Nachname) (zweigliedriges System von Vor- und Nachnamen)» [82, с. 59].

³⁰² *Поперед усіх, звісно, найгоłodніші: малий Альберт Кроп, що з нас усіх мав найяснішу голову і тому, мабуть, тільки недавно став єфрейтором; Мюллер П'ятий, який тягає з собою шкільні підручники і мріє скласти екзамени екстерном – навіть під шквальною вогнем вік товче закони фізики; далі – Леєр, бородань,*

Прийомом поетонімогенезу у випадку із головними дійовими особами стає поєднання (накопичення) онімних і безонімних номінацій у контексті, що розгортається: прізвище, особове ім'я, онімно-апелятивний комплекс та ін. Пор. : *Kropp geht mit hinein, er traut ihm nicht und will zusehen* [с. 15]³⁰⁴; *Albert kommt zurück. <...> Plötzlich wirft der kleine Kropp seine Zigarette weg, trampelt wild darauf herum, sieht sich um <...>* [с. 15]³⁰⁵.

Зовнішня та внутрішня сутність головних героїв зображується в трьох часових планах: *минуле* (довоєнні часи, час до розгорнення сюжетних подій) – *теперішнє* (розвиток сюжету) – *майбутнє* (плани, роздуми й очікування персонажів, пов'язані з мирним життям без жахів війни). Парадигми іменувань висвітлюють та індивідуалізують перебування в трьох часових планах, а ідея втрати коренів, спустошеності війною з кожного окремого персонажа переноситься на ціле покоління.

Важливою ознакою для формування парадигми вважаємо категорію простору. Існування головних героїв у різних локусах (*фронт – тил*) не лише спричиняє розвиток сюжету (сюжетоутворювальна функція), але й засвідчує еволюцію образів через поширення парадигми (образотвірна роль антропонімів). Ідею цінності людського життя кожного солдата якнайкраще передають образні номінації, художні дескрипції різного градаційного розподілу (від високого до зниженого, іронічного або саркастичного, спрямування), що не тільки збагачують семантичну структуру антропонімів, але й надають їй особистісного персонажного “зростання”. Пор. :

Парадигма поетоніма *Paul Bäumer*: *Bäumer – Paul – mein Kind – ein Kind – Konfirmand – ein Verurteilter – alten Soldat – ein Soldat – ein Soldat mit großen Stiefeln und vollem Magen, ein kleiner Soldat in der Frühe – ein Indianer –*

що спить і бачить дівчат з офіцерського борделю; він божиться, що за наказом по армії ці дівчата зобов'язані носити шовкові сорочки, а перед тим, як приймати гостей у чині капітана й вище, неодмінно брати ванну; четвертий – це я, Пауль Боймер [с. 1].

³⁰³ – Бачив хто з вас *Кеммеріха*? [с. 4].

³⁰⁴ *Кроп* іде з ним у палату, він не довіряє санітарові й хоче сам подивитися [с.6].

³⁰⁵ Повертається *Альберт*. <...> Нараз *малий Кроп* кидає свою цигарку, розлючено топче її ногами <...> [с. 7].

ein zitterndes Stück Dasein allein im Dunkel – wie ein Hirsch – Mein lieber Junge – ein kleiner Rekrut:

*Ich weiß nicht, ob es Morgen oder Abend ist, ich liege in der bleichen Wiege der Dämmerung und warte auf weiche Worte, die kommen müssen, weich und geborgen – weine ich? Ich fasse nach meinen Augen, es ist so wunderbar, bin ich **ein Kind**? [с. 44–45]³⁰⁶; Da ist der hohe Himmel wieder mit den Sternen und der beginnenden Dämmerung, und ich gehe darunter hin, **ein Soldat mit großen Stiefeln und vollem Magen, ein kleiner Soldat in der Frühe** <...>[с. 72]³⁰⁷; Ich betrachte mich im Spiegel. Das ist ein sonderbarer Anblick. Ein sonnenverbrannter, etwas ausgewachsener **Konfirmand** sieht mich da verwundert an [с. 121]³⁰⁸; Ich kann nicht zurückfinden, ich bin ausgeschlossen; so sehr ich auch bitte und mich anstrengte, nichts bewegt sich, teilnahmslos und traurig sitze ich wie ein **Verurteilter** da, und die Vergangenheit wendet sich ab. ... Ich bin ein **Soldat**, daran muß ich mich halten [с. 128]³⁰⁹; <...>wenn dieser Jammerpelz mich **alten Soldaten** jemals wieder fragen darf »Bäumer, nennen Sie das Imparfait von aller [с. 130]³¹⁰; «**Mein lieber Junge**», sagt meine Mutter leise [с. 118]³¹¹.; Jaja, **mein Kind** [с. 136]³¹²; Noch eine Nacht und eine zweite kampiere ich wie **ein Indianer** [с. 146]³¹³; Ich bin nicht mehr **ein zitterndes Stück Dasein allein im Dunkel** – ich gehöre zu ihnen und sie zu mir, wir haben alle die gleiche Angst und das gleiche Leben, wir sind verbunden auf eine einfache und schwere Art*

³⁰⁶ Не знаю, ранок тепер чи вечір, я лежу в блідій колісці сутінків і чекаю лагідних слів, вони мають зараз прозвучати, лагідні, рятівні слова... Невже я плачу? Торкаюсь очей, це так дивно, хіба я **дитина**? [с. 20].

³⁰⁷ Знову наді мною високе небо із зірками, незабаром світатиме, і я йду туди, у світання, я – **солдат у здоровезних чоботях і з повнісіньким шлунком, малий солдат у світанковій імлі** <...> [с. 34].

³⁰⁸ Я роздивляюсь у дзеркалі. Ну й дивний вигляд. Засмаглий, трохи зависокий **підліток** із подивом витріщається на мене [с. 56].

³⁰⁹ Нараз у душі здіймається жахливе почуття, я тут зовсім **чужий**, я не можу знайти дороги до минулого, мене наче виключили з того життя; хоч би як я щиро благав, хоч би яких сил докладав – все дарма; навкруги все завмерло, і я сиджу збайдужілий і сумний, немов **рокований на смерть**, а минуле відвертає від мене своє лице. В той же час я боюся його ревно багати, бо не знаю, що може статися тоді, як воно повернеться обличчям до мене. Я – **солдат** і мушу про це пам'ятати [с. 59].

³¹⁰ <...> як цей нікчема згодом знову зможе спитати мене, **бувалою солдата**: «**Боймер**, як буде простий минулий час дієслова *aller*?» [с. 60].

³¹¹ – **Любий мій хлопчику**, – тихо каже мати [с. 55].

³¹² – **Гаразд, гаразд, дитино!** [с. 63].

³¹³ Одну ніч, а тоді ще й другу я сплю просто неба, **немов індіанець** [с. 67].

[с. 155]³¹⁴; *Ruhe, Ruhe, Paul, dann bist du gerettet, Paul* [с. 166]³¹⁵; *Fast bin ich angelangt, da pfeift es anschwellend, ich türme wie ein Hirsch, fege um die Betonwand...* [с. 172]³¹⁶; *Und wie du mich aus dem Schlamassel holtest, als ich noch ein kleiner Rekrut und zum erstenmal verwundet war?* [с. 209]³¹⁷.

Оскільки оповідач висловлює думки від імені всього “втраченого покоління”, парадигма антропоетоніма *Paul Bäumer* виявляється найрозгалуженішою і вміщує лексеми на позначення віку, військового статусу, зовнішнього вигляду (*Konfirmand, ein kleiner Rekrut, alter Soldat*), іронічну самооцінку дій і станів (*ein Indianer, wie ein Hirsch*), номінацію-судження щодо власної сутності (*ein Verurteilter*), звертання матері (*Mein lieber Junge, mein Kind*). Найбільш значущими в семантичному плані постають опоетизовані перифрази, які експліцитно виступають контекстними синонімами імені *Paul Bäumer*, але підтекстово співвідносяться з усіма представниками “втраченого покоління”: *ein Soldat mit großen Stiefeln und vollem Magen, ein kleiner Soldat in der Frühe; ein zitterndes Stück Dasein allein im Dunkel*. Повторюваність таких перифраз спрямована на образне вираження ідеї трагічної сутності війни, задля чого контекст може утворюватися як ампліфікація – нагромадження перифраз, що актуалізують зорове сприйняття і внутрішню перцепцію персонажа: *<...> und zu gleicher Zeit sehe ich hinter ihm Wälder und Sterne, und eine gute Stimme sagt Worte, die mir Ruhe geben, mir, einem Soldaten, der mit seinen großen Stiefeln und seinem Koppel und seinem Brotbeutel klein unter dem hohen Himmel den Weg geht, der vor ihm liegt, der rasch vergißt und nur selten noch traurig ist, der immer weitergeht unter dem großen Nachthimmel. Ein kleiner Soldat und eine gute Stimme, und wenn man ihn streicheln würde, könnte er es vielleicht nicht mehr verstehen, der Soldat mit*

³¹⁴ *Тепер я вже не відчуваю себе дрібненьким еством, що самотньо тремтить у п'яті, тепер я поруч із ними, а вони поруч зі мною* [с. 72].

³¹⁵ *Спокійно, спокійно, Паулю... Тоді ти врятований, Паулю* [с. 77].

³¹⁶ *Я майже добігаю, та в повітрі наростає посвист, я мчу, як олень, завертаю за бетонний мур* [с. 79].

³¹⁷ *Тоді я був іще новобранцем і мене вперше поранило* [с. 97].

den großen Stiefeln und dem zugeschütteten Herzen, der marschiert, weil er Stiefel trägt, und alles vergessen hat außer dem Marschieren [с. 71]³¹⁸.

Не менш потужним засобом образності імені героя-оповідача і (в прихованому вигляді) всіх представників покоління, знищеного війною, стає навмисно повторюваний займенник *er / він* у фіналі, коли для повідомлення про смерть Пауля Боймера слово надається alter ego автора: *Er fiel im Oktober 1918, an einem Tage, der so ruhig und still war an der ganzen Front, daß der Heeresbericht sich nur auf den Satz beschränkte, im Westen sei nichts Neues zu melden.*

Er war vornübergesunken und lag wie schlafend an der Erde. Als man ihn umdrehte, sah man, daß er sich nicht lange gequält haben konnte; sein Gesicht hatte einen so gefaßten Ausdruck, als wäre er beinahe zufrieden damit, daß es so gekommen war [с. 213–214]³¹⁹. Такий незвичний шлях до безіменності відображає ідею “втраченого покоління” через втрату (позбавлення) імені і набуває потенційної можливості для перетворення в символ.

Парадигма поетоніма *Albert Kropp*: *Albert – Kropp – Gefreiter – der kleine Albert Kropp – ein Denker – Vorgesetzter zu werden – Mensch – Leutnant (würde):*

Albert geht es schlecht. Er wird geholt und amputiert [с. 190]³²⁰; *Kropp storcht näher, barfuß, die Hosen aufgekrempelet* [с. 31]³²¹; *Kropp dagegen ist ein Denker* [с. 31]³²²; *Kropp war sogar so weit gegangen, daß er sich vorgenommen hatte, im Frieden das Postfach einzuschlagen, um später, wenn Himmelstoß wieder*

³¹⁸ <...> і водночас я бачу десь позад нього ліс і зірки, чийсь лагідний голос промовляє слова, що заспокоюють мене, *солдата у здоровезних чоботях, із портупеєю і харчовою торбою*, цей солдат такий малий під високим небом, він верстає шлях, що лежить перед ним, він швидко все забуває, і тільки зрідка сумує та йде далі й далі під величезним нічним небом.

Малий солдат і лагідний голос; якби хто надумав його попестити, він напевне, цього не зрозумів би, цей солдат у здоровезних чоботях і з заскоружлим серцем, який марширує, бо має чоботи, і який уже все позабував, крім того, що треба марширувати [с. 33].

³¹⁹ Його вбито в жовтні 1918 року, в один із тих днів, коли на всьому фронті було так спокійно й тихо, що в воєнному повідомленні обмежилися тільки однією фразою: «На Західному фронті без змін».

Він упав долілиць і лежав, немов заснув. Коли його перевернули, то побачили, що він, мабуть, недовго страждав; його обличчя мало такий спокійний вираз, наче він був навіть задоволений з того, що все саме так скінчилося [с. 99].

³²⁰ *Справи в Альберта* кепські. Його забирають до операційної – ампутують ногу [с. 88].

³²¹ Підходить *Кроп*, переставляючи, немов лелека, босі ноги в закасаних холошах [с. 14].

³²² *А Кроп*, навпаки, – філософ [с. 14].

Briefträger war; sein Vorgesetzter zu werden [с. 35–36]³²³; *An deiner Stelle würde ich sehen, daß ich Leutnant würde. Dann kannst du ihn schleifen, daß ihm das Wasser im Hintern kocht* [с. 59]³²⁴; «*Mensch, Albert*», *erinnere ich mich, »unser Himmelbett und die Katze* [с. 178]³²⁵. Візуалізації образу *Albert Kropp* сприяє непряме порівняння *Kropp storcht*; оцінюванню внутрішньої сутності з позиції оповідача – іронічне ототожнення з філософом (*ein Denker*), дружні стосунки однокласників і співчуття до пораненого товариша – звертання *Mensch*. Професійно налаштовані номінації *Vorgesetzter, Leutnant* відносяться до роздумів про майбутнє і пов'язані з презирливим ставленням до унтер-офіцера Гіммельштоса, образ якого пародійно уособлює постать військового начальника і формує значуще протиставлення *людина-солдат* – *людина-офіцер*.

Парадигма поетоніма *Leer*: *Leer – wie eine Schauspielerin – wie ein leerlaufender Schlauch – guter Mathematiker*: <...> *damit streckt ihm Leer sein Bein hin wie eine Schauspielerin, und Albert schleift ihn daran die Treppen hinauf* [с. 173]³²⁶; *Leer stöhnt und stemmt sich auf die Arme, er verblutet rasch, niemand kann ihm helfen. Wie ein leerlaufender Schlauch sackt er nach ein paar Minuten zusammen. Was nützt es ihm nun, daß er in der Schule ein so guter Mathematiker war* [с. 206]³²⁷. Порівняльний зворот *wie eine Schauspielerin* з'являється у контексті, присвяченому неочікуваному відпочинку солдат під час охорони продовольчого складу, і репрезентує подеколи насмішкуватий стиль оповіді. Повідомлення про смерть *Leer* набуває особливого трагізму завдяки контрасту номінацій *wie ein leerlaufender Schlauch* (зорове враження, план теперішнього) – *guter Mathematiker* (оцінювання перспектив, яким не судилося здійснитися, план минулого).

³²³ *Кроп* навіть пішов у своєму задумі ще далі: він поклав після війни йти служити на пошту, щоб стати начальником Гіммельштоса, коли той знову працюватиме листоношею [с. 16].

³²⁴ – Бувши тобою, я став би лейтенантом. Тоді ти зміг би його муштрувати, аж поки у нього в череві вода закипить [с. 27].

³²⁵ – Ох, Альберте, – зітхаю я, – а пам'ятаєш наше ліжко з балдахіном? І кішку? [с. 82].

³²⁶ І *Leer* простягає Альбертові ногу, наче балерина, а *Кроп* тягне його за ту ногу сходами нагору [с. 80].

³²⁷ *Leer* зойкає, але тримається, спираючись на руки; він швидко спливає кров'ю, і ніхто не може йому зарадити. За кілька хвилин він осідає на землю, немов шкiряний мішок, з котрого витекла вода. Яка користь йому тепер із того, що в школі він був такий добрий математик [с. 95].

Парадигма поетоніма *Müller V: Müller V – Müller (Müller V, der noch Schulbücher mit sich herumschleppt und vom Notexamen träumt; im Trommelfeuer büffelt er physikalische Lehrsätze [с. 4]³²⁸; Tjaden und Müller haben ein paar Waschschüsseln auf getrieben und sie sich bis zum Rand gestrichen voll geben lassen, als Reserve [с. 3]³²⁹*). Обмежену варіантність парадигми розширює інформація про минуле Мюллера – його індивідуальність виявляє пристрасне бажання вчитися. Серед головних героїв *Müller V* – єдиний, чий образ розвивається насамперед не через характеризувальні описові номінації, а завдяки контекстному оточенню імені, де з'являються семи 'реалістичне й практичне ставлення до війни', 'стійкість', 'невразливість' тощо. Мюллер помирає від осколкового поранення, отриманого в бою і стає однією з численних жертв війни.

Парадигма поетоніма *Franz Kemmerich: Franz Kemmerich – Kemmerich – Franz – unser Kamerad Kemmerich – Oberförster – (нагадував) Mädchen – wie ein Kind*. Поп. : «*Wie geht ' s denn, Franz?*» fragt Kropp [с. 12]³³⁰; *Dort liegt unser Kamerad Kemmerich, der mit uns vor kurzem noch Pferdefleisch gebraten und im Trichter gehockt hat; – er ist es noch, und er ist es doch nicht mehr, verwaschen, unbestimmt ist sein Bild geworden, wie eine fotografische Platte, auf der zwei Aufnahmen gemacht worden sind [с. 14]³³¹; Nach einer Pause sagt er langsam: »Ich wollte mal Oberförster werden [с. 23]³³²; Seine Haut war sehr weiß, er hatte etwas von einem Mädchen [с. 23]³³³; Franz Kemmerich sah beim Baden klein und schmal aus wie ein Kind. Da liegt er nun, weshalb nur? Man sollte die ganze Welt an diesem Bette vorbeiführen und sagen: Das ist Franz Kemmerich,*

³²⁸ Мюллер П'ятий, який тягає з собою шкільні підручники і мріє скласти екзамени екстерном — навіть під шквальною вогнем вік товче закони фізики [с. 1].

³²⁹ Тяден і Мюллер познаходили десь великі миски для прання і набирають їх уцертъ, мовляв, на запас [с. 1].

³³⁰ – Як справи, Франце? – питає Кроп [с. 5].

³³¹ Ось лежить наш товариш Кеммеріх, який ще недавно разом із нами смажив конятину чи ховався у вирвах; це він і водночас це вже не він; його зовнішність розпливлася, стала невиразною, ніби фотографічна пластинка, що на неї зроблено два знімки [с. 5].

³³² Трохи помовчавши, повільно говорить:

– Я так хотів стати лісничим [с. 10].

³³³ Шкіра в нього була біла-білісінька, і він чимось скидався на дівчинку [с. 10].

neunzehneinhalb Jahre alt, er will nicht sterben. Laßt ihn nicht sterben! [с. 24]³³⁴. *Franz Kemmerich* – перший з дієвих персонажів, чия смерть стає сюжетною лінією роману. Товариські стосунки актуалізовані звертанням на ім'я та дескрипцією *unser Kamerad Kemmerich*. У контекст спогадів оповідача включено номінації зі вказівкою на зовнішність у минулому: (нагадував) *Mädchen, wie ein Kind*. Індивідуалізації образу сприяє також припущення самого персонажа щодо майбутнього роду діяльності (*wollte mal Oberförster werden*). Взагалі міркування героїв, які знаходяться на межі між життям та смертю, про майбутнє сповнені особливого трагізму. Оповідач наголошує на відстороненості вмираючого Франца від життя і пояснює своє співчуття близькими стосунками. Симптоматично, що завершення сюжетної лінії ‘смерть Франца’ відбувається із використанням повної форми особового імені. Ім'я промовляється у контексті неприйняття смерті, жаги до життя тих, хто приречений померти. Виклик *Laßt ihn nicht sterben!* демонструє важливість мнемонічної функції поетонімів: імена призначені зберегти пам'ять про загиблих на війні однокласників.

Умовно до головних героїв можна уналежнити персонажа з неактивним статусом згадуваної особи – *Josef Behm*. Така позиція вмотивована тим, що Йозеф Бем, однокласник Пауля Боймера, загинув за три місяці до терміну призову. Розповідь про смерть товариша з'являється на початку повідомлення про патріотично налаштованих однокласників, які прийняли рішення добровільно відправитися на фронт. З роздумів про Йозефа Боймера виформовується ключова опозиція *живий – мертвий* і розпочинається оповідь про трагедію “втраченого покоління”. У репрезентувальному контексті актуалізовані диференційні семи імені-образу (‘огрядний’, ‘лагідний’), що відображають індивідуальність *Josef Behm: Einer von uns allerdings zögerte und wollte nicht recht mit. Das war Josef Behm, ein dicker, gemütlicher Bursche. Er ließ sich dann aber überreden, er hätte sich auch sonst*

³³⁴ Коли ми купалися, **Франц Кеммеріх** ставав зовсім малий і тоненький, наче **дитина**. І от він лежить, чому, скажіть мені, чому? Треба було б провести повз це ліжко весь світ і сказати: це – **Франц Кеммеріх**, йому дев'ятнадцять з половиною років, він не хоче помирати. Не дайте йому померти! [с. 11].

*unmöglich gemacht. <...> Sonderbarerweise war **Behm** einer der ersten, die fielen [с. 10–11]³³⁵.*

Інтенсифікувальний контекст відтворює сему ‘перший із загиблих однокласників Пауля Боймера’, вмотивовану звинуваченням вчителя Канторека, який спонукав учнів записатися в добровольці: *Landsturmmann Kantorek, vor zwei Jahren haben Sie uns zum Bezirkskommando gepredigt, darunter auch den **Joseph Behm**, der eigentlich nicht wollte. Er fiel drei Monate bevor er eingezogen worden wäre [с. 129]³³⁶.*

3.1.2 Система імен другорядних персонажів До другорядних персонажів відносяться фронтові друзі Пауля Боймера та його однокласників – ровесники (*Tiedjen, Haie Westhus*) і представники старшого покоління (*Detering, Stanislaus Katczinsky*). Уналежнення до другорядних дійових осіб підтверджує прийом повторення імен, зумовленого активною участю у різних сюжетних ситуаціях спільно з оповідачем. Розгалужена парадигма антропоніма *Tiedjen* вміщує такі компоненти: *ein magerer Hering – Freund – ein magerer – ein bärenstarker Kerl - eine schwangere Wanze – Mistköter – dreckiger Torfdeubel – dumme Luder – ein Wickelkind*. Пор. : *...es bei Tiedjen auch schlimm war, der nach seiner Mutter brüllte, ein **bärenstarker Kerl**... [с. 25]³³⁷; Wo Tjaden es läßt, ist allen ein Rätsel. Er ist und bleibt **ein magerer Hering** [с. 4]³³⁸; Dicht hinter uns unsere **Freunde**. Tjaden, **ein magerer** setzt sich schlank zum Essen hin und steht dick wie **eine schwangere Wanze** wieder auf [с. 4]³³⁹; Auch Himmelstoß ist nun entfesselt: «Was willst du **Mistköter**, du **dreckiger Torfdeubel**?» [с. 61]³⁴⁰; Dann spielen wir bis in die Nacht Skat. Tjaden gewinnt*

³³⁵ Правда, один наш учень іще зволікав, видно, не хотів іти з усіма. То був **Йозеф Бем**, гладкий, лагідний хлопчина. Але й він піддався умовлянням, а то йому звісно було б непереливки <...> Але й він піддався умовлянням, а то йому звісно було б непереливки [с. 4].

³³⁶ Рядовий Канторек, два роки тому ви своїми промовами заманили нас у добровольці; один учень, **Йозеф Бем**, зовсім не хотів іти на війну. І от він загинув на фронті за три місяці до того дня, коли його мали призвати [с. 60].

³³⁷ ... смерть **Тьядена** теж була нелегкою: цей дужий, як ведмідь, чолов'яга кричма кликав свою матір... [с. 11].

³³⁸ Де дівається те, що з'їдає **Тьяден**, – для всіх загадка. Він худючий, як суха вобла [с. 1].

³³⁹ Відразу за нами стоять наші друзі: худючий **Тьяден**, наш одноліток, слюсар, найбільший ненажера в роті. Сідає до столу тоненький, а підводиться пузатий, немов насмоктана блощиця [с. 1].

³⁴⁰ Але і Гіммельштос уже не стримується: – Ти чого, котолупе нещасний, смердючий виродку? Ану, стати струнко, коли начальство говорить [с. 28].

natürlich, das dumme Luder [с. 68]³⁴¹; *Verrückt und drei sind sieben*«, <...>, *du hast Läuse im Schädel, Tjaden, geh du nur selbst rasch los zur Latrine, damit du einen klaren Kopp kriegst und nicht wie ein Wickelkind redest* [с. 148]³⁴². Крім облігаторних сем, до змістової структури поетоніма входять іронічно оцінні номінації, що перебувають у полі “чорного гумору” і зображують зовнішність (*ein magerer Hering*), розумові здібності (*eine schwangere Wanze, dumme Luder, ein Wickelkind*), поведінку, звички тощо (*ein bärenstarker Kerl*). Показовими є складники парадигми, що виявляють ієрархічні відносини через протистояння *людина-солдат* – *людина-офіцер* і демонструють відношення військових чиновників до простого солдата: *Mistköter, dreckiger Torfdeubel*.

Ще один фронтовик із компанії Пауля Боймера – *Haie Westhus* (<...> *auch Haie Westhus gehört halb und halb dazu* [с. 28]³⁴³). Безонімні компоненти парадигми вказують на професію (*Torfstecher*) і вік (*gleich alt*): *Haie Westhus, gleich alt, Torfstecher, der bequem ein Kommißbrot in eine Hand nehmen und fragen kann: Ratet mal, was ich in der Faust habe* [с. 4]³⁴⁴. Індивідуалізації образу сприяють номінації, спрямовані на зображення ‘мрій про майбутнє’: *Unteroffizier, ein Vogel, ein freier Mann, wie ein Kavalier, Landjäger*. Пор.: *Wenn ich Unteroffizier wäre, würde ich erst noch bei den Preußen bleiben und kapitulieren. “Haie, du hast glatt einen Vogel”* [с. 58]³⁴⁵, «*Hast beim Kommiß in Frieden keine Sorgen*», <...> «*jeden Tag ist dein Futter da, sonst machst du Krach, hast dein Bett, alle acht Tage reine Wäsche wie ein Kavalier, machst deinen Unteroffiziersdienst, hast dein schönes Zeug; abends bist du ein freier Mann und gehst in die Kneipe*» [с. 59]³⁴⁶; *Und wenn du deine zwölf Jahre um hast, kriegst du deinen Versorgungsschein und wirst Landjäger* [с. 59]³⁴⁷. Вжиті в контексті

³⁴¹ Потім ми до пізньої ночі граємо в скат. Звісно, виграє цей лобуряка **Тьяден** [с. 32].

³⁴² – Ти, мабуть, глузду збувся, <...> В голові у тебе джмелі завелися. Сходи-но сам мерції до вбиральні, **Тьяден**, щоб тобі проясніло й ти не патякав, як немовля [с. 69].

³⁴³ <...> І я, і Кроп — його приятелі, і **Гайє Вестгуз**, можна сказати, теж [с. 13].

³⁴⁴ **Гайє Вестгуз**, теж наш одноліток, торфокон, він може запросто взяти в руку пайкову хлібину й спитати: «Ану здогадайтеся, що у мене в кулаці?» [с. 1].

³⁴⁵ – Коли б я був **унтер-офіцер**, то зостався б в армії на надстрокову службу [с. 27].

³⁴⁶ А в армії у мирний час ніякого тобі клопоту, – просторікує він.— Щодня дають харч, а не дадуть, то знімеш галас; в тебе є ліжко і щотижня свіжа білизна, наче в якого джэнджика; ти – **унтер-офіцер**, гарно вбраний, удень відбудеш службу, а ввечері ти сам собі **пан** і йдеш до пивнички [с. 27].

³⁴⁷ – А як відслужши дванадцять років, дістанеш пенсію і підеш у **сільські жандарми** [с. 27].

умовного способу, номінації віддзеркалюють почуття гумору персонажа і водночас відтворюють реальну картину світу Германії в мирні часи.

Представниками старшого покоління, віднесеними до другорядних персонажів, стають імена-образи *Detering* і *Stanislaus Katczinsky*. Відмінність *Detering* від інших фронтовиків репрезентовано семою ‘соціальне становище’, наявною в номінаціях *ein Bauer* (***Detering, ein Bauer, der nur an seinen Hof und an seine Frau denkt*** [с. 5]³⁴⁸), *Landwirt* (*Er ist **Landwirt** und mit Pferden vertraut* [с. 47]³⁴⁹) та рефлексії героя про рідний дім, господарство, власну землю тощо. Персонаж вирізняється чутливістю, підвищеною емоційністю, що зумовлює влучну гумористичну характеристику *Detering* як представника селянства, насильно відірваного від близьких серцю речей: *Wenn diese Bauern aufgerührt sind, haben sie einen sonderbaren Ausdruck, eine Mischung von Kuh und sehnsüchtigem Gott, halb blöde und halb hinreißend* [с. 200–201]³⁵⁰.

З урахуванням близьких товариських взаємин оповідача логічно впливає кількісно велика і семантично багата парадигма поетоніма *Stanislaus Katczinsky*: *Katczinsky – Kat – Haupt unserer Gruppe – wie ein General – der gerissenste – Schuster – altes Frontschwein – mein Freund, Kat – der Landwehrmann Stanislaus Katczinsky*. Поп.: ***Stanislaus Katczinsky, das Haupt unserer Gruppe, zäh, schlau, gerissen, vierzig Jahre alt, mit einem Gesicht aus Erde, mit blauen Augen, hängenden Schultern und einer wunderbaren Witterung für dicke Luft, gutes Essen und schöne Druckposten*** [с. 4–5]³⁵¹; ***Katczinsky behauptet, das käme von der Bildung, sie mache dämlich. Und was Kat sagt, das hat er sich überlegt*** [с. 11]³⁵²; ***Katczinsky steht vor ihr wie ein General***

³⁴⁸ *Детерінг, селянин, який думає тільки про свою господу й про дружину* [с. 2].

³⁴⁹ *Він селянин і знається на конях, тож не може спокійно це чути* [с. 21].

³⁵⁰ *Коли цих селян зворушити, у них на обличчі з'являється якийсь дивний вираз – чи то як у корови, чи то як у зажуреного бога, щось дурнувате, але водночас і чарівне* [с. 93].

³⁵¹ *Станіслаус Качинський, душа нашого гурту, розумний, чіпкий, пронозливий чоловіча сорока років; він має землисте обличчя, блакитні очі, похилі плечі й дивовижний нюх на те, коли почнеться обстріл, де можна наїстися і де переховатися в затишку* [с. 2].

³⁵² *Качинський запевняє, ніби це йде від освіти, від неї люди дурнішають. А що Кач каже, то в цьому він уже переконався* [с. 4].

<...> [с. 28]³⁵³; *Kaczinsky ist nicht zu entbehren, weil er einen sechsten Sinn hat. Es gibt überall solche Leute, aber niemand sieht ihnen von vornherein an, daß es so ist. Jede Kompanie hat einen oder zwei davon. Kaczinsky ist **der gerissenste**, den ich kenne. Von Beruf ist er, glaube ich, **Schuster**, aber das tut nichts zur Sache, er versteht jedes Handwerk* [с. 28]³⁵⁴; *Er hat gar keinen Witz mehr, seit wir hier sind, und das ist schlimm, denn Kat ist ein **altes Frontschwein**, das Witterung besitzt* [с. 77]³⁵⁵; *Ich bin sehr traurig, es ist unmöglich, daß Kat - Kat, **mein Freund, Kat***<...> [с. 210]³⁵⁶; *Es ist alles wie sonst. Nur **der Landwehrmann Stanislaus Kaczinsky ist gestorben*** [с. 211–212]³⁵⁷.

Крім вказівки на військове звання, професію у минулому, дружні стосунки з оповідачем використовуються позитивно оцінювальні номінації, що відображають риси характеру, емоційний стан, цінності й переконання героя. Художні дескрипції та порівняння (*wie ein General, der gerissenste, altes Frontschwein* та ін.) засвідчують індивідуальні особливості, унікальність персонажа. Процитовані контексти дозволяють експлікувати прийоми поетики онімів, використані автором. Наповнення парадигми антропонімів часто відбувається в контексті першого вживання імені. У такий спосіб ім'я персонажа відразу з'являється в оточенні сем-характеристик (наприклад, *Haupt unserer Gruppe*), які породжують первинне уявлення про образ. Поетонімогенез завершується вказівкою офіційної форми імені (іноді з додаванням військового звання) задля закріплення в пам'яті образів загиблих героїв. Специфічним прийомом поетики виступає цілеспрямоване повторення імені в найближчому контексті в епізоді зображення смерті персонажа, супроводжуваного рефлексією оповідача: *Ich bin sehr traurig, es ist unmöglich, daß Kat - Kat, mein Freund, Kat mit den*

³⁵³ *Качинський стоїть перед нею наче генерал* <...> [с. 12].

³⁵⁴ *Качинський — незамінний чоловік, він має якесь шосте чуття. Такі люди є скрізь, але відразу їх важко розпізнати. У кожній роті знайдеться один або й двоє таких солдатів. Качинський найбільший проноза, якого я тільки знаю. За фахом він, здається, **швець**, та річ не в тім, він знається на всякому ремеслі* [с. 13].

³⁵⁵ *Відтоді, як ми тут, він навіть забув про дотепи, а це погано, адже **Кач** — бувалий фронтний вовк, що має добрий нюх* [с. 36].

³⁵⁶ *Мені страшенно сумно, це неможливо, щоб **Кач** — **Кач**, мій друг, **Кач*** <...> [с. 97].

³⁵⁷ *Усе таке ж, як і було. Тільки **рядовий Станіслав Качинський** помер* [с. 98].

*Hängeschultern und dem dünnen, weichen Schnurrbart, **Kat**, den ich kenne auf eine andere Weise als jeden anderen Menschen, Kat, mit dem ich diese Jahre geteilt habe, es ist unmöglich, daß ich Kat vielleicht nicht wiedersehen soll [с. 210]³⁵⁸.*

Вирішальну роль образу *Stanislaus Katczynsky* як виразника народного погляду на війну підтверджує онімно-апелятивний комплекс *Kat und ich* разом із його заміниками. Домінантними семами стають ‘солідаризація’, ‘спільність думок, поглядів’ тощо, які вибудовують відношення схожості старшого й молодого покоління. Подібність позицій представників обох поколінь частково порушує опозицію (*старше – молоде покоління*) через однаковий статус простих солдат і стає ключем для вираження антивоєнної концепції роману. Потужним засобом відтворення подібності виступають перифрастичні конструкції із кількісним числівником *zwei* на позначення протагоніста та його старшого товариша, майже *Brüder* (*Wir sind **Brüder** und schieben uns gegenseitig die besten Stücke zu [с. 72]³⁵⁹; Da ist der hohe Himmel wieder mit den Sternen und der beginnenden Dämmerung, und ich gehe darunter hin, ein Soldat mit großen Stiefeln und vollem Magen, ein kleiner Soldat in der Frühe aber neben mir, gebeugt und eckig, geht **Kat**, mein Kamerad [с. 72]³⁶⁰): zwei Soldaten in abgeschabten Rücken, zwei Menschen, zwei winzige Funken Leben. Поп.: So sitzen wir uns gegenüber, **Kat und ich**, zwei Soldaten in abgeschabten Rücken, die eine Gans braten, mitten in der Nacht [с. 70]³⁶¹; Wir sind zwei Menschen, zwei winzige Funken Leben, draußen ist die Nacht und der Kreis des Todes [с. 70]³⁶².*

Як специфічний прийом поезики онімів Е. Ремарка визначаємо утворення багатокомпонентних онімних (антропонімних) рядів. О. Микитюк

³⁵⁸ Мені страшенно сумно, це неможливо, щоб **Кач** – **Кач**, мій друг, **Кач** з його похилими плечима, з м'якими ріденькими вусами, **Кач**, що його я знаю так, як не знав нікого іншого, **Кач**, з яким я пройшов усі ці роки... Ні, це неможливо, щоб я більше не зустрівся з **Качем** [с. 97].

³⁵⁹ Тепер ми – **брати**, ми підсовуємо один одному найсмачніші шматочки [с. 34].

³⁶⁰ Знову наді мною високе небо із зірками, незабаром світатиме, і я йду туди, у світання, я – солдат у здоровезних чоботях і з повнісіньким шлунком, малий солдат у світанковій імлі, а поруч зі мною йде вайлуватий, зігнутий **Кач**, **мій товариш** [с. 34].

³⁶¹ Отак ми сидимо, **Кач** і я, двоє солдатів у **вигертих мундирах**, і смажимо серед глибокої ночі гуску [с. 33].

³⁶² Ми – двоє людей, два малесенькі **племінці життя**, а навколо – ніч і володіння смерті [с. 33].

пояснює термін *антропонімний ряд* як «подання кількох антропонімів у межах одного текстового висловлювання з відповідною метою – об’єднання як споріднених за політичними поглядами персон, які презентовані різними видами антропонімів (прізвище, ім’я, патронім, псевдо)» [81, с. 160]. На наш погляд, спорідненість імен-образів, включених до певного ряду за будь-якими семантичними ознаками, є важливим “посередником” системності, хоча онімні ряди можуть вміщувати компоненти, об’єднані протиставними або іншими відношеннями. Тим не менш автор-оповідач дотримується саме ідеї схожості фронтовиків, підвладних законам війни, отже, смисловою домінантою постає ‘тотожність / подібність’ персонажів, що перебувають в однакових умовах, ситуаціях, локусах тощо. Контексти з антропонімними рядами сконструйовані в романі для актуалізації ядерної семи ‘товариші за зброєю (бойові друзі)’, без розподілу на старше і молодше покоління: *Da springe ich auf und dränge mich zwischen sie, meine Augen suchen, dort ist Tjaden, da schnaubt Müller, und da sind auch Kat und Kropp* [с. 146]³⁶³; *Verpflegung müssen wir uns aus den Beständen selbst besorgen. Dafür sind wir die richtigen Leute -Kat, Albert, Müller, Tjaden, Leer, Detering, unsere ganze Gruppe ist da. Allerdings, Haie ist tot* [с. 168]³⁶⁴; *Gerade für uns Zwanzigjährige ist alles besonders unklar, für Kropp, Müller, Leer, mich, für uns, die Kantorek als eiserne Jugend bezeichnet* [с. 16]³⁶⁵. Семантично вагомим компонентом останнього онімного ряду стає ім’я померлого *Haie*, яке частково порушує опозицію *живий – мертвий* завдяки підкресленню нерухомості, постійності товариства. Емоційно значущим є контекст зображення спільної долі покоління, приреченого на смерть або каліцтво. Семою, що з’єднує імена персонажів і згадуваних осіб, стає ‘однаковість / схожість вдачі’ простих солдат, чиє існування у тексті закінчується констатацією: *tot / stirbt*. Пор. :

³⁶³ Я схоплююся, пхаюся поміж них, шукаю очима знайомі обличчя, – он *Тьяден*, он сякається *Мюллер*, а ось і *Кач*, і *Крон* [с. 68].

³⁶⁴ Ми маємо самі себе забезпечувати харчами з тих запасів. Це діло якраз для нас – для *Кача*, *Альберта*, *Мюллера*, *Тьядена*, *Лесра*, *Детерінга*. Усі тут, увесь наш гурт. Правда, *Гайс* вже помер [с. 78].

³⁶⁵ Надто незрозуміло це нам, двадцятирічним, – *Кропові*, *Мюллерові*, *Лесрові*, мені, – нам, залізній молоді, як називає нас *Канторек* [с. 7].

Kemmerich ist tot, Haie Westhus stirbt, mit dem Körper Hans Kramers werden sie am Jüngsten Tage Last haben, ihn aus einem Volltreffer zusammenzuklauben, Martens hat keine Beine mehr, Meyer ist tot, Marx ist tot, Beyer ist tot, Hämmerling ist tot, hundertzwanzig Mann liegen irgendwo mit Schüssen, es ist eine verdammte Sache... [с. 103]³⁶⁶.

Визначене домінантне протиставлення *свій – чужий / друг – ворог*, навколо якого угруповуються безіменні дійові / згадувані особи, має своєрідну реалізацію у випадку з іменністю. Так, наприклад, протиставні відношення між антропоетонімами виникають не через реальні військові події, протиборчі сторони тощо. Справжнім противником (антагоністом) автор-оповідач вважає численних військових чиновників з їх абсурдною філософією війни, байдужих до смерті простих фронтовиків. Пацифізм роману забезпечує протиставлення *людина-солдат – людина-офіцер / начальник*, зреалізоване залученням до сюжетної дії пародійних образів класного наставника *Kantorek* і унтер-офіцера *Himmelstoß*. Зіткнення солдата і офіцера відбувається завдяки переважно пейоративним номінаціям для вираження осуду, зневаги, презирливого ставлення і т. ін., включеним до парадигми антропоетонімів. Пауль Боймер звинувачує *Kantorek*, який спонукав учнів записатися в добровольці (*Kantorek hielt uns in den Turnstunden so lange Vorträge, bis unsere Klasse unter seiner Führung geschlossen zum Bezirkskommando zog und sich meldete* [с. 10]³⁶⁷). При першому вживанні прізвище *Kantorek* оточують описові лексеми та порівняння, які передбачають знижений план образу: *Kantorek war unser Klassenlehrer, ein strenger, kleiner Mann in grauem Schoßrock, mit einem Spitzmausgesicht* [с. 10]³⁶⁸. Перевтілення вчителя із згадуваної (план минулого) в дієву особу (план зображуваного) пов'язано із своєрідною помстою долі, оскільки

³⁶⁶ *Кеммеріх помер, Гайє Вестгуз помирає, з тілом Ганса Крамера, який попав під пряме влучання, в день страшного суду матимуть клопіт: доведеться збирати його по шматках; у Мартенса немає ніг, Майєра вбито, Байєра вбито, Геммерлінга вбито, сто двадцять чоловік лежать десь поранені* [с. 47].

³⁶⁷ *На уроках гімнастики Канторек виступав перед нами з такими довгими промовами, що врешті ми всім класом під його проводом подалися до окружного призовного управління і зголосилися в добровольці* [с. 4]

³⁶⁸ *Канторек був наш шкільний учитель, суворий, невисокий чоловічок у сірому сюртуку, з гострим мишачим обличчям* [с. 4].

Канторек опиняється на фронті і стає підлеглим у своїх колишніх учнів: *Er erzählt mir, daß **Kantorek** eingezogen worden sei als Landsturmmann* [с. 128]. Зустріч класного наставника-ополченця із учнями-солдатами стає виявом “чорного гумору” завдяки відверто іронічним / саркастичним найменуванням (*wie Topfhenkel, ein unmöglicher Soldat, wie ein aufgescheuchtes Wildschwein* та ін.) або пародійно налаштованому контексту, де ім’я-образ набуває негативно-презирливих конотацій: *Ich sehe ihn groß an und antworte: **Landsturmmann Kantorek, Dienst ist Dienst und Schnaps ist Schnaps, das sollten Sie selbst am besten wissen. Nehmen Sie Haltung an, wenn Sie mit einem Vorgesetzten reden. Du hättest sein Gesicht sehen müssen! Eine Kreuzung aus Essigurke und Blindgänger*** [с. 129]³⁶⁹; ***Landsturmmann Kantorek, ist das Knopfputz? Sie scheinen es nie zu lernen. Ungenügend, **Kantorek**, ungenügend*** [с. 130]³⁷⁰; *Es ist noch kaum zwei Jahre her; und jetzt steht hier der **Landsturmmann Kantorek, jäh entzaubert, mit krummen Knien und Armen wie Topfhenkel, mit schlechtem Knopfputz und lächerlicher Haltung, ein unmöglicher Soldat*** [с. 130]³⁷¹; *Kantorek wird dabei wohlwollend von ihm zum **Gruppenführer** bestimmt; Der **Gruppenführer** muß beim Schwärmen nämlich stets zwanzig Schritt vor seiner Gruppe sein...* [с. 130]³⁷²; *Einstweilen spritzt Kantorek hin und her wie ein aufgescheuchtes Wildschwein* [с. 131]³⁷³.

На пародійне зниження імені-образу працюють такі прийоми поезики, як: 1) включення елементів високого стилю в іронічний контекст (*Kantorek spuckt ein schmutziges Stück Holz aus, das ihm zwischen die Zähne gekommen ist, und schwitzt. Mittelstaedt beugt sich nieder, beschwörend eindringlich: »Und über*

³⁶⁹ Я видуплюю на нього очі й кажу: «Рядовий **Канторек**, дружба дружбою, а служба службою, кому це знати, як не вам? І стояти струнко, коли розмовляєте зі старшим!» Побачив би ти, яке в нього стало обличчя! Щось **середнє між солоним огірком і ще не вибухлим снарядом** [с. 60].

³⁷⁰ – Рядовий **Канторек**, хіба так гудзики чистять? Здається, ви ніколи цього не навчитесь. Погано, **Канторек**, погано... [с. 60].

³⁷¹ Відтоді, як ми залишили школу, збігло менше двох років, і ось тепер стоїть перед нами **рядовий Канторек**, раптом позбавлений лихих чарів, стоїть клишоногий, з руками, схожими на ручки в горнятка; стоїть з недбало начищеними гудзиками і кумедно пнеться, одне слово, **не солдат, а сміх, та й годі** [с. 60].

³⁷² Тим часом **Міттельштедт** починає муштрувати солдатів, як розсипатися в цеп, і ласкаво призначає **Канторека командиром відділення**. <...> Річ у тім, що командир відділення має завжди бути на двадцять кроків попереду солдатів [с. 60].

³⁷³ А поки що **Канторек** гасає туди й сюди, немов сполоханий дикий кабан [с. 61].

Kleinigkeiten niemals das große Erlebnis vergessen, Landsturmmann Kantorek!« [с. 131]³⁷⁴; 2) поєднання в найближчому контексті номінацій різних часових планів, зорієнтованих на подвійність образу та актуалізацію перетворення *начальник* → *підлеглий* (*Mittelstaedt ermuntert ihn, indem er den Landsturmmann Kantorek mit Zitaten des Oberlehrers Kantorek tröstet. «Landsturmmann Kantorek, wir haben das Glück, in einer großen Zeit zu leben, da müssen wir alle uns zusammenreißen und das Bittere überwinden»* [с. 131]³⁷⁵).

3.1.3 Периферія антропонімного простору На периферії антропонімного простору перебувають епізодичні, маргінальні (активні) та згадувані (пасивні) персонажі, які розширюють персонажний простір, репрезентують сюжетні лінії перебування героя-оповідача в казармі, госпиталі, план спогадів та ін. Поодинокі поетоніми називають близьке та віддалення оточення наратора, а контекстна семантика відображає його оцінку / рефлексію (образотвірна функція) або переміщення в просторі, пов'язане з розвитком сюжету (сюжетоутворювальна роль): *Vorläufig gehe ich zu Mittelstaedt in die Kaserne, und wir sitzen in seiner Stube...* [с. 128]³⁷⁶.

Активна участь у сюжетній дії та “право голосу” може передбачати більш розгорнену парадигму іменування. Наприклад, оповідач використовує нейтральні та позитивно оцінні номінації (онімні / безонімні / онімно-апелятивні) командира роти: *Leutnant Bertinck (In der Schreibstube sitzt unser Leutnant Bertinck und läßt einen nach dem andern rufen* [с. 67]³⁷⁷); *Bertinck, ein vernünftiger Kerl («Stimmt das?» fragt Bertinck Himmelstoß. <...> Er ist ein vernünftiger Kerl* [с. 67–68]³⁷⁸); *Bei einem Angriff fällt unser Kompanieführer Bertinck. Er war einer dieser prachtvollen Frontoffiziere, die in jeder brenzligen*

³⁷⁴ *Канторек* випльовує якусь брудну штичку, що попала йому між зуби, і вмивається потом. *Міттельштедт* нахилиється нижче і зворушливо повчає його:

– За дрібницями ніколи не забувайте великої справи, *рядовий Канторек!* [с. 61].

³⁷⁵ *Міттельштедт* підбадьорює *рядового Канторека*, втішаючи його цитатами з висловлювань *класного наставника Канторека*:

– *Рядовий Канторек*, нам випало щастя жити у велику добу, тож треба віддавати всі сили кавчанню, хоч буває й сутужно [с. 61].

³⁷⁶ А поки що я йду до казарми провідати *Міттельштедта*, і ми сидимо у нього в кімнаті <...> [с. 60].

³⁷⁷ У польовій канцелярії сидить командир роти, *лейтенант Бертінк*, і викликає кожного з нас по черзі [с. 31].

³⁷⁸ – Це правда? – питає *Бертінк* у *Гіммельштоса*. <...> *Лейтенант розумний хлопець!* [с. 31 - 32].

Situation vorne sind [с. 205–206]³⁷⁹). Дво- або трикомпонентна парадигма зазвичай складається з особового імені та стислої характеристики персонажа: “*Sehen Sie sich mal **Boettcher** an, der ist **vorbildlich**, von dem können Sie lernen*». *Ich traue meinen Augen kaum. **Boettcher** ist ja auch da, **unser Schulportier*** [с. 130]³⁸⁰; *Wer würde **Schwester Libertine** nicht jeden Gefallen tun, dieser **wunderbaren Schwester**, die im ganzen Flügel Stimmung verbreitet, wenn sie nur von weitem zu sehen ist?* [с. 187]³⁸¹.

Зображення любовної сцени між пораненим *Lewandowski* та його дружиною, яка відвідує госпіталь, пройняте всеперемагаючою вітальною силою кохання й усвідомлюється як образ переможеного страху. Своєрідною відповіддю на абсурд війни стає “карнавалізація” солдатської свідомості в описі побачення, здійсненого за допомогою художніх дескрипцій, які збагачують парадигму антропоетонімів. Разом із традиційними формулами позначення *Lewandowski* (особове ім’я, прізвище, іменування за родом діяльності) використовується дескрипція, що підкреслює трагічні наслідки війни: *Lewandowski (Der älteste auf unserer Stube ist **Lewandowski*** [с. 193]³⁸²) – *Johann (Nun sag ’s ihr schon, Johann, und mach zu* [с. 195]³⁸³) – *der Tischler Johann Lewandowski, ein zum Krüppel geschossener Soldat* [с. 195]³⁸⁴. Крім особового імені парадигма антропоетоніма *Marja Lewandowski* («*Na, **Marja***», *sagt Lewandowski und schluckt gefährlich mit seinem Adamsapfel, kannst ruhig* ‘*reinkommen, die tun dir hier nichts* [с. 195]³⁸⁵) вміщує іронічно оцінні номінації, які через взаємодію з контекстом демонструють спробу подолати сміхом жахливу серйозність війни: *Mit großer Handbewegung weist er auf uns - und die*

³⁷⁹ Під час одного наступу вбивають командира нашої роти *Бертінка*. То був один з тих справжніх фронткових офіцерів, які в небезпечній ситуації завжди опиняються попереду [с. 95].

³⁸⁰ – Подивіться хоча б на *Бетгера*, це зразковий солдат, вам треба в нього повчитись. Я ледве йому віри очам, То ж справді *Бетгер*, він теж тут, наш шкільний швейцар *Бетгер* [с. 60].

³⁸¹ Хто з нас не зробив би будь-якої послуги сестрі *Лібертіні*, цій надзвичайній сестрі; коли поранені бачать її хоча б здаля, відразу ж у всьому крилі поліпшується настрій [с. 87].

³⁸² Найстарший у нашій палаті – *Левандовський* [с. 89].

³⁸³ Ти скажи їй, *Йоганне*, в чім річ, і берися до діла [с. 90].

³⁸⁴ Тут лежить *тесля Йоганн Левандовський, скалічений солдат* [с. 90].

³⁸⁵ – Привіт, *Маріє*, – каже *Левандовський*, і в нього бігає на шиї борлак, – можеш спокійно заходити, тут тебе ніхто не скривдить [с.90].

kleine, verhutzelte Frau geht von einem zum andern und lacht uns an und verteilt die Wurst, sie sieht jetzt direkt hübsch aus dabei. Wir sagen Mutter zu ihr, und sie freut sich und klopft uns die Kopfkissen auf [с. 196]³⁸⁶.

Згадувані особи (*Wolf, Wegeler, Oellrich, Franz Wächter, Heinrich Bredemeyer, Kindervater* та ін.) зазвичай позбавлені варіантності іменування, оскільки їхня роль полягає в зображенні буднів фронтовиків та висуванні ідеї страшної безглуздої смерті, моральних страждань і фізичного каліцтва. Пор. : *Er trieb in der benachbarten Baracke einen zweiten Bettnässer auf, der Kindervater hieß* [с. 35]³⁸⁷; *Ja, aber kürzlich war Heinrich Bredemeyer hier, der erzählte, es wäre jetzt furchtbar draußen, mit dem Gas und alldem andern* [с. 119]³⁸⁸; *Sergeant Oellrich wendet sich stolz um und notiert seinen Punkt* [с. 167–168]³⁸⁹; *Manche von uns sind auch krank dadurch geworden. Wolf ist sogar an Lungenentzündung gestorben* [с. 21]³⁹⁰; *Wegeler hat den rechten Arm verloren. Das ist viel schlimmer* [с. 23]³⁹¹; *Franz Wächter neben ihm hat einen zerschossenen Arm, der anfangs nicht schlimm aussieht* [с. 186]³⁹² та ін.

Отже, наповненість парадигми антропоетоніма зумовлюється опозицією *активний – пасивний* персонаж і започатковується безіменністю або іменністю (*Heinrich, Paul Bäumer, Kaczinsky*). Облігаторні семи безонімних номінацій вказують на ‘вік’, ‘військовий статус’, ‘рід діяльності до війни’. Поширення парадигми відбувається за рахунок іронічних /негативних номінацій, прізвиськ, художніх дескрипцій, порівнянь і перифраз, які забезпечують поетонімогенез, суперечливість дійових осіб і віддзеркалюють індивідуальність персонажа: *alter Speckjäger, ein Soldat mit großen Stiefeln und vollem Magen, altes Frontschwein*. Показовими є складники

³⁸⁶ Широкий порухом руки він показує на нас, і невеличка сухенька жінка підходить до кожного, сміється і ділить між нами ковбасу, тепер вона здається просто гарненькою. Ми називаємо її *матінкою*, вона радіє з цього і підбиває нам подушки [с. 91].

³⁸⁷ Цього хлопця, на прізвище *Кіндерфатер*, Гіммельшютос улаштував разом із Тьяденом [с. 16].

³⁸⁸ – Але ж недавно тут був *Генріх Бредемейер*, то він розповідав, що на фронті – справжнє пекло, оті гази і взагалі [с. 55].

³⁸⁹ *Сержант Ельріх* гордо обертається до нас і записує собі очко [с. 77].

³⁹⁰ Дехто з нас через ту муштру захворів, а *Вольф* навіть помер від запалення легенів [с. 9].

³⁹¹ А *Вегелер* втратив праву руку, це куди гірше [с. 10].

³⁹² Поруч із ним лежить *Франц Вехтер* із розтровошеною рукою, спершу він виглядав непогано [с. 86].

парадигми, що виявляють ієрархічні відносини через протистояння *людина-солдат* – *людина-офіцер* (*Kantorek* і *Himmelstoß*) і демонструють відношення військових чиновників до простого солдата: *Mistköter, dreckiger Torfdeubel*.

Специфічним прийомом поезики виступають онімно-апелятивні комплекси (*Kat und ich*), перифрастичні конструкції (*zwei Soldaten in abgeschabten Röcken*) та багатокомпонентні антропонімні ряди із домінантними семами ‘солідаризація’, ‘спільність думок, поглядів’, ‘тотожність / подібність’ персонажів, ‘бойові друзі’, які вибудовують відношення схожості старшого й молодого покоління.

3.2 Конотонімізація як прийом поезики оніма

Протиставлення образів *Kantorek* – *представники* “втраченого покоління” (колишні учні Канторека) засвідчує прийом вживання імені у формі множини (*Kantoreks*). Дослідники вважають, що «план вираження поодиноких власних імен літературного тексту може поширюватися на декілька художніх об’єктів (незмінність означального – змінність означеного)» [57, с. 216]. Використання імені *Kantorek* як твірної бази для ВІ *Kantoreks* разом із контекстною семантикою дозволяє констатувати явище конотонімізації – процесу в межах автохтонного тексту, коли ім’я персонажа перетворюється в оказіональний конотонім. У Е. Ремарка ім’я в плюральній формі стає важливим маркером “чорного гумору”, спрямованого проти військових начальників, які видають накази, страждають манією величчя та вирішують долю солдат. В образі *Klassenlehrer Kantorek* зображено уявний патріотизм – готовність жертвувати життям молодого покоління заради влади над світом. Мотиваційний зв’язок первинного і вторинного онімів, побудований на тотожності плану вираження, пояснює погляди військових чиновників і засвідчує численність осіб, які висловлюють офіційну істину про війну.

Через дослідження умов смислового розширення і “виходу” в реальний онімний простір конотонімів літературного походження Є. Отін довів, що здатність «бути “поліденотатним” – є показником того, що він [онім] стає чи вже став конотонімом» [Цит. за : 57, с. 213]. Повідомлення про смерть Йозефа Бема супроводжується рефлексією оповідача на тему “хто винний”: *Man kann Kantorek natürlich nicht damit in Zusammenhang bringen; – wo bliebe die Welt sonst, wenn man das schon Schuld nennen wollte. Es gab ja Tausende von Kantoreks, die alle überzeugt waren, auf eine für sie bequeme Weise das Beste zu tun. Sie sollten uns Achtzehnjährigen Vermittler und Führer zur Welt des Erwachsenseins werden, zur Welt der Arbeit, der Pflicht, der Kultur und des Fortschritts, zur Zukunft. Wir verspotteten sie manchmal und spielten ihnen kleine Streiche, aber im Grunde glaubten wir ihnen. Mit dem Begriff der Autorität, dessen Träger sie waren, verband sich in unseren Gedanken größere Einsicht und menschlicheres Wissen. Doch der erste Tote, den wir sahen, zertrümmerte diese Überzeugung* [с. 11]³⁹³.

Вже на початку оповіді авторитет старшого покоління підірваний, бо довіру втрачено, молоді фронтовики категорично висловлюють інше світосприйняття і звинувачують *Tausende von Kantoreks*. Через форму множини та кількісний числівник *Tausende* ім’я втрачає монореферентність, розвиває переносне значення ‘керівники, що виражають офіційну істину про необхідність війни’ і переходить до розряду оказіональних конотонімів. Конотативне значення закріплюється перифразою *Eiserne Jugend* (позиція Канторєка та подібних йому), яка виступає контекстним синонімом *втраченого покоління*. Суперечливі номінації *Eiserne Jugend* – *втрачене покоління* увиразнюють несумісність поглядів влади і підвладних: *Ja, so denken sie, so denken sie, die hunderttausend Kantoreks! Eiserne Jugend.*

³⁹³ Звісно, *Канторєка* в цьому звинуватити не можна,— що б воно було в світі, якби за таке звинувачували. Адже таких *Канторєків – тисячі*, і всі вони переконані, що чинять якнайкраще та це й у зручний для себе спосіб. <...> Вони мали б стати для нас, вісімнадцятирічних, провідниками у світ дорослих, у світ праці, обов’язку, культури і прогресу, провідниками в майбутнє. Часом ми кепкували з них, удавалися до всяких дрібних витівок, але насправді ми їм вірили. Уявлення про авторитет, носієм якого вони були, поєднувалося в наших думках із гострим розумом і знанням життя. <...> Перший же артилерійський обстріл виявив нашу помилку і знищив той світогляд, який вони нам прищеплювали [с. 5].

Jugend! Wir sind alle nicht mehr als zwanzig Jahre. Aber jung? Jugend? Das ist lange her. Wir sind alte Leute [с. 16]³⁹⁴. У процитованому контексті типовість образу *Kantoreks* доведено за рахунок заміни *Tausende von Kantoreks* на *die hunderttausend Kantoreks*.

Розгалужену парадигму іменування надано образу *Himmelstoß*, який разом із Канторекком втілює цінності та цілі, які суперечать світосприйняттю головних героїв. Помітна роль у сюжеті образу *Himmelstoß* підтверджена розширеною парадигмою і багатогранною семантичною структурою. Облігаторні семи актуалізують військове звання (*der Unteroffizier Himmelstoß* [с. 10]), зовнішність (*Ein kleiner, untersetzter Kerl* [с. 19]) і професію до війни (*im Zivilberuf Briefträger* [с. 19]). Поп.: *Die Folge war leider nur, daß Himmelstoß um so wütender auf uns wurde* [с. 19]³⁹⁵; *Neben mir lief der Unteroffizier vom Dienst, Himmelstoß...* [с. 20]³⁹⁶; «*Wie reden Sie mit einem Unteroffizier!*» *brüllte Himmelstoß,*» *sind Sie verrückt geworden? Warten Sie, bis Sie gefragt werden! Was wollen Sie tun? «Über Herrn Unteroffizier auspacken!» sagte Kropf und nahm die Finger an die Hosennaht* [с. 21]³⁹⁷.

Індивідуальність персонажа висвітлюють різнобарвні семантичні ознаки, які закріплюють за *Himmelstoß* роль антагоніста. До кола негативних позначень входять: оцінювальна перифраза *Schrecken des Klosterberges* [с. 10], дескрипція, що породжує семи 'насильництво', 'жорстокість', 'свавілля' (*Er galt als der schärfste Schinder des Kasernenhofes, und das war sein Stolz* [с. 19]³⁹⁸), «*Der Himmelstoß ist als Briefträger sicher ein bescheidener Mann*», *sagte ich, nachdem sich Alberts Enttäuschung gelegt hat, «wie mag es nur kommen, daß er als Unteroffizier ein solcher Schinder ist?»* [с. 33]³⁹⁹), негативно

³⁹⁴ Отак вони всі думають, оті сотні тисяч Кантореків! Залізна молодь! Молодь! Кожному з нас не більше двадцяти. Та хіба ми молоді? Хіба ми – молодь? То було колись. Тепер ми старі люди [с. 7].

³⁹⁵ Та наслідок був поганий: Гіммельшитос іще дужче оскаженив [с.8].

³⁹⁶ Поруч зі мною, наступаючи мені на пальці, біг черговий унтер-офіцер, Гіммельшитос [с. 9].

³⁹⁷ – Як ви розмовляєте з унтер-офіцером! – загорлав Гіммельшитос. – Чи ви здуріли? Хто вас питає! І що ви можете зробити?

– Усе про пана унтер-офіцера розповісти! – сказав Кроп і виструнчився [с. 9].

³⁹⁸ У наших казармах він мав славу жорстокого шкуродера і пишався тим [с. 8].

³⁹⁹ – Мабуть, Гіммельшитос, як працював листоношею, був скромний чоловіча, – кажу я, коли Альберт уже вгамував свою досаду. – Звідки воно береться – тільки-но став унтер-офіцером, то й перетворився на шкуродера [с. 15].

конотовані та саркастично оцінювальні характеристики (у тому числі з використанням обценної лексики), що обіграють минуле персонажа, унаочнюють його дії у певних ситуаціях на фронті та ін. (... *wir haben gezittert, wenn wir nur seine Stimme hörten, aber kleingekriegt hat uns dieses wildgewordene Postpferd nicht* [с. 20]⁴⁰⁰; *Du bist ein Sauhund, das bist du! Das wollt' ich dir schon lange mal sagen* [с. 61]⁴⁰¹; *Er zieht die Beine an, drückt sich an die Wand und bleckt die Zähne wie ein Köter. Ich fasse ihn am Arm und will ihn hochreißen. Er quäkt auf. Da gehen meine Nerven durch. Ich habe ihn am Hals, schüttele ihn wie einen Sack, daß der Kopf hin und her fliegt, und schreie ihm ins Gesicht: «Du Lump, willst du 'raus du Hund, du Schinder, du willst dich drücken?» Er verglast, ich schleudere seinen Kopf gegen die Wand «Du Vieh» ich trete ihm in die Rippen «Du Schwein»* [с. 98]⁴⁰²).

Сутність домінантного протиставлення *людина-солдат* – *людина-офіцер* розкривають образні засоби (номінації та перифрази), що актуалізують осуд *Himmelstoß* як офіційного представника мілітаристського світу, позбавленого людяності та індивідуальності (*ein tobendes Exerzierreglement*): *Er ist wieder der schneidige Himmelstoß des Kasernenhofes* [с. 98]⁴⁰³; *Himmelstoß ist ein tobendes Exerzierreglement* [с. 61]⁴⁰⁴.

Таким чином, використання імені *Kantorek* як твірної бази разом із контекстною семантикою дозволяє констатувати явище конотонізації. Через форму множини та кількісний числівник (*Tausende von Kantoreks*) ім'я розвиває переносне значення 'керівники, що виражають офіційну істину про необхідність війни' і переходить до розряду okazional'них конотонімів.

⁴⁰⁰ <...> ми тремтіли від самого *Гіммельштосового* голосу, але поставити нас на коліна цей *скажений поштовий озир* не зміг [с. 9].

⁴⁰¹ *Пес ти паршивий, ось хто! Давно я хотів тобі це сказати* [с. 28].

⁴⁰² Він підтягує ноги, тулиться до стіни й шкірить зуби, як *кундель*. Я хапаю його під руку й силуюсь підвести. Він починає верещати. Мені уривається терпець, я шарпаю його за груди, трясу, наче мішок, аж голова в нього теліпається, і кричу йому просто в вічі:

– Ти вилізеш звідси, *падло*? От же *собака*, от же *стерво*, ховатися надумав?

Він дивиться на мене скляними очима. У нестямі я б'ю його головою об стіну й кричу:

– *Тварюко!* – І копаю його під ребра. – *Погань!* [с. 45].

⁴⁰³ Він знову став тим *хвацьким Гіммельштосом*, яким був у казармах, він навіть наздогнав лейтенанта і тепер далеко випередив інших [с. 45].

⁴⁰⁴ *Гіммельштос* шаленіє. В його особі ображено стройовий статут [с. 28].

Типовість образів антагоністів актуалізують розширені парадигми із негативно оцінювальними компонентами, що спрацьовують на формування протиставлення *людина-солдат – людина-офіцер*.

3.3 Роль і призначення історико-культурних імен

Власні імена у романі Е. Ремарка можуть мати вторинне походження й співвідноситися за змістом і формою з історико-культурними (частіше добре відомими) одиницями. Твірною базою таких одиниць постають інтерлінгвальні реальні імена (*Plato, Goethe, Schopenhauer*) або історико-культурні вигадані імена, переважно заголовки художніх або музичних творів, назви поетичних угруповань (*Wilhelm Tell, Göttinger Hainbundes, «An der Weser»*). Незважаючи на кількісну обмеженість імен, запозичених з найширшого історико-культурного фонду, такі поетоніми відіграють важливу роль у вираженні ідеї антивоєнного роману та сюжетотворенні.

Умовно запозичені поетоніми доцільно поділити на дві групи. До першої групи уналежнюємо ВІ з високою культурною репутацією, головне призначення яких полягає у викритті ідеології війни, демонстрації її безглуздості та абсурду. Взаємодія онімів з найближчим контекстом висвітлює суміщення узвичаєної системи цінностей під час війни. Наприклад, герой-оповідач оцінює воєнний світопорядок, зіставляючи несумісні поняття-образи *Schopenhauer / Шопенгауер – ein geputzter Knopf / натертий до блиску гудзик*, через які актуалізується естетика “чорного гумору”: *Wir lernten, daß ein geputzter Knopf wichtiger ist als vier Bände Schopenhauer. Zuerst erstaunt, dann erbittert und schließlich gleichgültig erkannten wir, daß nicht der Geist ausschlaggebend zu sein schien, sondern die Wichsbürste, nicht der Gedanke, sondern das System, nicht die Freiheit, sondern der Drill* [с. 18]⁴⁰⁵. Протиставлення *Schopenhauer*, німецького філософа-

⁴⁰⁵ Протягом десяти тижнів ми проходили військове навчання, і за цей час нас перевиховали дужче, ніж за десять років у школі. Нас переконували, що *натертий до блиску гудзик* важливіший, ніж чотири томи

іраціоналіста, відомого своїм вченням про безособову несвідому світову Волю, пріоритетам військової служби закріплюється контекстними антонімами *der Geist* (душа) – *die Wicksbürste* (щітка для взуття), *der Gedanke* (думка) – *das System* (система), *die Freiheit* (воля) – *der Drill* (муштра), обраними для посилення абсурдності та абсолютизму військових наказів.

Несумісні відношення виникають також завдяки зіставленню узагальнених образів *unsere Eltern, unsere Erzieher und sämtliche Kulturkreise von Plato bis Goethe – ein betrefter Briefträger*. Поняття влади над військовослужбовцями потрактовується в саркастично оцінювальному контексті, оскільки образ носіїв загальнолюдських цінностей, верхівку яких очолюють давньогрецький мислитель Платон і всесвітньовідомий німецький драматург і прозаїк Гете, виявляється ієрархічно нижчим, ніж фігура *ein betrefter Briefträger* / листоноші у військовій формі. Подібна переоцінка цінностей стає маркером “чорного гумору” і віддзеркалює перевагу форми над змістом, соціального статусу над природно-людським, властивим філософії війни: *Mit Begeisterung und gutem Willen waren wir Soldatengeworden; aber man tat alles, um uns das auszutreiben. Nach drei Wochen war es uns nicht mehr unfaßlich, daß ein betrefter Briefträger mehr Macht über uns besaß als früher unsere Eltern, unsere Erzieher und sämtliche Kulturkreise von Plato bis Goethe zusammen* [с. 18]⁴⁰⁶.

Показником “чорного гумору” стають приховані на початку оповіді ім’я Гете і назва його драми «*Götz von Berlichingen*», вжиті в іронічному контексті: *Tjaden erwidert gelassen und abschließend, ohne es zu wissen, mit dem bekanntesten Klassikerzitat* [с. 61]⁴⁰⁷. За допомогою дескрипції *dem bekanntesten Klassikerzitat* поглиблюється протистояння людина-солдат –

творів *Шопенгауера*. Попервах здивовані, далі пригнічені й урешті збайдужілі, ми зрозуміли, що тут вирішальне значення має не душа, а щітка до взуття, не думка, а дисципліна, не воля, а муштра [с. 8].

⁴⁰⁶ Ми стали солдатами добровільно, поїняті ентузіазмом; але тут робили все, щоб вибити з нас це почуття. Через три тижні нам уже не здавалося незбагненним, що листоноша у військовій формі має над нами більше влади, ніж колись мали наші батьки, наші вихователі і взагалі представники культури від Платона до Гете, всі разом узяті [с. 8].

⁴⁰⁷ Тяден спокійно закінчує розмову популярною цитатою з класика, сам того не знаючи [с. 28].

людина-офіцер, оскільки відповідь Тьядена унтер-офіцеру Гіммельштосу є нецензурною лайкою, що прийшла в німецьку мову з п'єси Гете «*Götz von Berlichingen*». В інтенсифікувальному контексті прихований гумор репліки Тьядена розшифровується через появу імені автора і назви його твору: *Tjaden begibt sich wieder auf ein Gastspiel zu Götz von Berlichingen, der ihm nur so im Handgelenk sitzt* [с. 173]⁴⁰⁸.

Ім'я-алюзія вживається в контексті відтворення вподобань і зацікавлень Пауля Боймера. Вже на початку оповіді герой згадує про свою незакінчену драму “*Saul*” і складені вірші: *Es ist für mich sonderbar, daran zu denken, daß zu Hause, in einer Schreibtischlade, ein angefangenes Drama “Saul” und ein Stoß Gedichte liegen. Manchen Abend habe ich darüber verbracht, wir haben ja fast alle so etwas Ähnliches gemacht; aber es ist mir so unwirklich geworden, daß ich es mir nicht mehr richtig vorstellen kann. Seit wir hier sind, ist unser früheres Leben abgeschnitten, ohne daß wir etwas dazu getan haben* [с. 16]⁴⁰⁹. Значущість вигаданого біблійного імені “*Saul*”, висхідного, ймовірно, до назви драматичної ораторії Георга Фридріха Генделя, підтверджується кількома чинниками: ім'я призначено визначити духовні потреби Пауля Боймера, який вочевидь має письменницький хист; роз'яснює його роль оповідача; натякає на трагізм твору через співвіднесення зі змістом ораторії. Історія Саула, взята з Першої книги Царств, розповідає про взаємини першого царя Ізраїлю з його можливим наступником Давидом, що перетворюються із захоплення в заздрість і ненависть, а зрештою призводить до падіння монарха. Твір, написаний Генделем у 1738 році, включає знаменитий «Похоронний марш», похоронний гімн Саула та його сина Йонатана, а також деякі з найбільш драматичних хорових творів композитора. У такий спосіб поетонім-алюзія “*Saul*” стає переконливим

⁴⁰⁸ У відповідь Тьяден знову цитує круті слова з драми Гете «*Гец фон Берліхінген*», вони в нього завжди напихваті [с. 80].

⁴⁰⁹ Дивно навіть згадувати, що у мене вдома, в шухляді письмового столу, лежить початок драми «*Саул*» та цілий стос віршів. Я витратив на них не один вечір, тоді ми майже всі щось таке писали, але тепер це видається мені настільки неймовірним, що я ї уявити по-справжньому не годен. Відколи ми тут, наше колишнє життя наче відрізано, хоч ми не доклали тут рук [с. 7].

доказом безглуздої сутності війни, передрікає долю втраченого покоління, позбавленого майбутнього.

До другої групи запозичених з культурного фонду імен належить мікросистема, пов'язана зі спільними спогадами про минуле представників “втраченого покоління”. У мікросистемі співіснують реальні та вигадані одиниці різних розрядів: хрононім (*Schlacht bei Zama*), бібліонім (*Wilhelm Tell*), антропоніми (*Karl der Kühne*, *Lykurgus*), прагматонім (*Göttinger Hainbundes*), топонім (*Melbourne*).

Імена виявляють спільне “коло читання” однокласників, обране не за власним бажанням, а за шкільною програмою. Контекстним оточенням поетонімів стають питальні конструкції та коментарі, які пародійно відтворюють запитання вчителя Канторека, супроводжувані нинішньою презирливою оцінкою учнів-солдатів. Солдатський муштрі, заснований на суворій дисципліні, механічному повторенні та перетворенні солдата на машину, що виконує накази без роздумів, передусє схожа система шкільного навчання, ґрунтована на механічному запам'ятовуванні, відірвана від життя: *«Was hältst du eigentlich von der dreifachen Handlung im **Wilhelm Tell**⁴¹⁰?»* erinnert sich Kropp mit einem Male und brüllt vor Lachen. *«Was waren die Ziele des **Göttinger Hainbundes**⁴¹¹?»* forschet auch Müller plötzlich sehr streng. *«Wieviel Kinder hatte **Karl der Kühne**⁴¹²?»* erwidere ich ruhig. *«Aus Ihnen wird im Leben nichts, Bäumer»*, quäkt Müller. *«Wann war die **Schlacht bei Zama**⁴¹³?»* will Kropp wissen. *«Ihnen fehlt der sittliche Ernst, Kropp, setzen Sie sich, drei minus»*, winke ich ab. *«Welche Aufgaben hielt **Lykurgus**⁴¹⁴ für die wichtigsten im Staate?»* wisperet Müller und scheint an einem Kneifer zu rücken. <...> *«Wieviel Einwohner*

⁴¹⁰ Драма «Вільгельм Телль» – п'єса німецького поета, філософа та драматурга Фрідріха Шиллера, яка розповідає про легендарного швейцарського героя Вільгельма Телля та його боротьбу за свободу Швейцарії.

⁴¹¹ «Геттінгенський гай» є відгалуженням «Бурі і натиску». Для членів цього товариства ідейним наставником був. Й.-Г. Клопшток.

⁴¹² Карл Сміливий – герцог Бургундії (1467–1477). Представник бургундської лінії Валуа. Син Філіппа III та його третьої дружини Ізабелли Португальської.

⁴¹³ Битва при Замі, що відбулася в жовтні 202 року до н.е., була вирішальною битвою Другої Пунічної війни, в якій римська армія під командуванням Сципіона Африканського перемогла карфагенську армію Ганнібала.

⁴¹⁴ Лікурґ – легендарний законодавець Спарти, впровадив Конституцію держави, відому в усній формі як Велика Ретра.

hat *Melbourne*⁴¹⁵?» zwischert Müller zurück. «Wie wollen Sie bloß im Leben bestehen, wenn Sie das nicht wissen?» frage ich Albert empört. <...> Von dem ganzen Kram wissen wir nicht mehr allzuviel. Er hat uns auch nichts genutzt. Aber niemand hat uns in der Schule beigebracht, wie man bei Regen und Sturm eine Zigarette anzündet, wie man ein Feuer aus nassem Holz machen kann – oder daß man ein Bajonett am besten in den Bauch stößt, weil es da nicht festklemmt wie bei den Rippen [с. 63]⁴¹⁶. Контекстна семантика і експресивно-оцінювальні конотації цілісної мікросистеми ВІ зосереджено в номінації *dem ganzen Kram* (увесь цей мотлох) через зміну системи цінностей у контексті воєнних обставин. Всі надбання людського розуму під час війни виявляються зайвими, натомість важливими стають практичні уміння й навички (як розпалити багаття з сирого гілля, як бити багнетом...). Таке зіставлення цінностей, зумовлене опозицією *мир – війна* і переліком загальновідомих імен, набуває трагічного змісту попри іронічний контекст.

Незважаючи на широкий спектр відтінків “чорного гумору”, зреалізованих через контекстну семантику поетонімів історико-культурного походження, змістове наповнення таких імен, як «*Saul*», «*An der Weser*» виявляє трагічний досвід війни, що призвів до втрати віри в ідеали, розчарування в майбутньому, відчуття відчуження. Пісню «*An der Weser*» співає один з радистів, запрошених на вечерю Боймером та його товаришами: *Inzwischen ist Besuch gekommen, zwei Funker, die freigebig zum Essen eingeladen werden. Sie sitzen im Wohnzimmer, wo ein Klavier steht. Einer spielt, der andere*

⁴¹⁵ Мельбурн – столиця й найбільше місто в Австралії.

⁴¹⁶ – А що ти можеш сказати про єдність дії, місця й часу в драмі «*Вільгельм Телль*»? – нараз згадує Кроп і аж качається з реготу.

– Яку мету ставила перед собою спілка поетів «*Геттінгенський гай*»? – раптом суворо питає поважний Мюллер.

– Скільки дітей мав *Карл Сміливий*? – спокійно відбиваюсь я.

– Нічого путнього з вас, Боймер, не вийде, – скрекоче Мюллер.

– Коли була *битва при Замі*? – допитується Кроп.

– Ви морально несерйозна людина, Кроп, сідайте, три з мінусом, – зневажливо махаю я рукою.

– Що *Лікур* мав за найважливіше для держави? – сичить Мюллер, удаючи, ніби поправляє пенсне. <...>

– Скільки жителів у *Мельбурні*? – щебече і собі Мюллер.

– Як ви збираєтесь жити, коли цього не знаєте? – обурено питаю я в Альберта. <...>

З усього цього мотлоху ми майже нічого вже не пам'ятаємо. Він нінащо не придався нам. Але ніхто в школі нас не навчив, як закурити цигарку під дощем чи в бурю, як розпалити багаття з сирого гілля; не навчив, що бити багнетом краще не в ребра, а в живіт, бо там багнет не застрягне [с. 29].

*singt: «An der Weser». Er singt es gefühlvoll, aber ziemlich sächsisch. Trotzdem ergreift es uns, während wir so am Herd all die schönen Sachen vorbereiten [с. 171]⁴¹⁷. Пісня про Верденську битву, найтривалішу та найзапеклішу битву Першої світової війни (з 21 лютого по 19 грудня 1916 року), що увійшла в історію як «Верденська м'ясорубка» через величезні втрати кожної з протиборчих сторін, є своєрідним натяком на поразку стратегічного плану Германії, яка планувала під Верденом вивести з війни Францію, і водночас на трагедію втраченого покоління. Солдати зворушливо слухають пісню, присвячену не стільки патріотичним відчуттям, скільки сумнівам і розчаруванням молодого покоління, яке прощається з мріями про любов і щастя, що залишились у благословенному минулому: <...> *Die holden Weisen rauschen nicht mehr, / Die Träume kehren nicht wieder. / Die süßen Bilder wie weit, wie weit! / Wie schwer der Himmel, wie trübe! / Fahr wohl, fahr wohl du selige Zeit! / Fahrt wohl, ihr Träume der Liebe.* Отже, домінантна роль поодиноких імен історико-культурного походження та онімних угруповань зосереджена на вираженні пацифістських ідей, що засуджують будь-яку війну.*

3.4 Роль топопоетонімів у конструюванні часопростору та персонажної системи

У романі Е. Ремарка актуалізованою постає часова шкала *минуле* – *теперішнє* (зображуване “тут і тепер”) – *майбутнє*, співвідносна з локалізацією персонажів у просторі за допомогою топонімів й еклезіонімів. Вагомим елементом оповіді стає локус ‘рідний дім’, представлений в епізодах відтворення в пам’яті минулого або пов’язаний з сюжетною лінією ‘відпустка Пауля Боймера’.

⁴¹⁷ *Тим часом до нас приходять гості — двоє радистів, ми щиро запрошуємо їх попоїсти з нами. Вони сидять у покої, де стоїть піаніно. Один грає, другий співає «На Везері». Співає зворушливо, тільки відчувається сильний саксонський акцент. Проте ми розчулено слухаємо, готуючи біля плити всі ті чудові страви [с. 79].*

Минуле, що на фронті усвідомлюються як інший світ, віддалений простір, але водночас викликає бунтівне бажання повернення додому, втручається у спогади героя-оповідача та інших дійових осіб через географічні імена або відтопонімні лексеми: *Zwischen den Wiesen hinter unserer Stadt erhob sich an einem Bach eine Reihe von alten Pappeln. Sie waren weithin sichtbar, und obschon sie nur auf einer Seite standen, hießen sie die Pappelallee. Schon als Kinder hatten wir eine Vorliebe für sie, unerklärlich zogen sie uns an, ganze Tage verbrachten wir bei ihnen und hörten ihrem leisen Rauschen zu* [с. 89]⁴¹⁸; *Jeden Tag liest er die Zeitungen, die kommen, ob es in seiner oldenburgischen Ecke auch nicht regnet* [с. 60]⁴¹⁹.

Подорож і прибуття наратора зображується як впізнавання рідного простору, візуалізованого та позначеного іменами: *Ich erkenne die charakteristische Linie des Dolbenberges, diesen gezackten Kamm, der jäh abbricht, wo der Scheitel des Waldes aufhört. Dahinter muß die Stadt kommen* [с. 114]⁴²⁰; *Ein Bahnübergang. Ich stehe am Fenster, ich kann mich nicht trennen. <...>Ich spreche den Namen der Straße, die wir überqueren, vor mich hin, Bremer Straße – Bremer Straße...* [с. 115]⁴²¹. Цінність рідного краю, значущість простору для особистісної ідентичності Пауля Боймера підкреслюється деталізацією топографії міста задля відтворення почуттів та емоційного наповнення знайомого локусу: *Der Himmel ist blau, zwischen dem Laub der Kastanien ragt der grüne Turm der Margaretenkirche auf* [с. 122]⁴²²; *Draußen vor dem Bahnhof aber rauscht der Fluß neben der Straße, er zischt weiß aus den*

⁴¹⁸ За нашим містом, серед луків уздовж річечки здіймався ряд старих тополь. Їх було видно здалека, і хоч вони стояли тільки в один ряд, їх називали **тополиною алеєю**. Нас, дітлахів, тополі чимось приваблювали, і ми ціліснінькі дні проводили біля них, слухаючи тихий шелест листя [с. 41].

⁴¹⁹ Він (Детерінг) щодня читає газети, які сюди доходять: чи не йде дощ і в його закутку в **Ольденбургу**? [с. 27].

⁴²⁰ Я впізнаю характерний силует гори **Дольбен** – зубчастий гребінь раптом уривається там, де кінчаються верхівки лісу. Скоро з-за гори вирине місто [с. 53].

⁴²¹ Залізничний переїзд. Я стою біля вікна, не можу відійти від нього. <...> Тихенько, сам собі, я повторюю назву вулиці, яку ми перетинаємо: – **Бремерштрассе... Бремерштрассе...** [с. 53].

⁴²² Небо блакитне, крізь листя каштанів прозирає стрункий зелений шпиль **церкви святої Маргарити** [с. 56-57].

Schleusen der Mühlenbrücke hervor. Der viereckige alte Wartturm steht daran, und vor ihm die große bunte Linde, und dahinter der Abend [с. 115]⁴²³.

Крім того, географічні імена (хороніми, ойконіми, гідроніми) використовуються для зображення минулого дійових осіб, тобто стають складниками удавано реалістичної біографії активних / пасивних персонажів періоду мирних або воєнних часів: військовий досвід Качинського (*Aber Kat hat in **Rußland** schon einmal zwei Tage hinter der russischen Front gelegen, ehe er sich durchschlagen konnte* [с. 167]⁴²⁴; *Es wird wie an **der Somme***⁴²⁵, *da hatten wir nachher sieben Tage und Nächte Trommelfeuer* [с. 77]⁴²⁶); розміщення лазарету, де перебував Гайє (*Haie hat eine besonders feine Art von Läusen: sie haben ein rotes Kreuz auf dem Kopf. Deshalb behauptet er, sie aus dem Lazarett in **Thourhout** mitgebracht zu haben, <...>* [с.56]⁴²⁷); втеча з фронту Детерінга (*Er hatte die Richtung nach **Deutschland** genommen – das war natürlich aussichtslos –, und ebenso natürlich hatte er alles sehr dumm angefangen* [с. 201]⁴²⁸); професія не названого на ім'я полоненого росіянина (*Ein Musiker ist dabei, er erzählt, daß er Geiger in **Berlin** gewesen sei* [с.142]⁴²⁹) та ін. Достовірність біографічних даних персонажів посилює співвіднесення топопоетонімів з реальними географічними назвами Германії, Бельгії та Франції.

Поодинокі мікротопоніми вживаються в гротескних ситуаціях, що підкреслюють спільність спогадів втраченого покоління – Пауля Боймера та його однокласників. Маркером “чорного гумору” постає назва вузлової станції *Löhne*: «*In **Löhne** umsteigen*». «*Das war das liebste Spiel unseres*

⁴²³ Біля вокзалу вздовж вулиці шумує річка, біла від піни, бо щойно вирвалася із шлюзів млинової греблі. Поруч стоїть чотирикутна сторожова вежа, побудована хтосьна-коли, перед нею зеленіє велика липа, а з-за неї вже насувається вечір [с. 53].

⁴²⁴ А Кач, коли був у **Росії**, якось пролежав два дні по той бік російських окопів, перш ніж дістався до своїх [с. 77].

⁴²⁵ Битва на Соммі – наступальна операція англо-французьких військ проти німецьких на Західному фронті Першої світової війни, на річці Сомма (Північна Франція). Відбувалася 1 липня – 18 листопада 1916 року в порядку реалізації спільного стратегічного плану Антанти.

⁴²⁶ Знову буде, як колись на **Соммі**, тоді нас тримали сім днів і сім ночей під ураганим вогнем [с. 36].

⁴²⁷ **Гайє** має якийсь особливий вид вошей: на головах у них — червоний хрест. Він запевняє, що привіз їх із собою ще з госпіталю в **Туру** <...> [с. 25].

⁴²⁸ Він подався був до **Німеччини** — звісно, то був безнадійний вчинок, як безнадійне й дурне було все, що він робив із самого початку втечі [с. 93].

⁴²⁹ Серед них є музикант, він розповідає, що колись був скрипалем у **Берліні** [с. 66].

Korporals. Löhne ist ein Umsteigebahnhof. Damit unsre Urlauber sich dort nicht verlaufen sollten, übte Himmelstoß das Umsteigen mit uns in der Kasernenstube. Wir sollten lernen, daß man in Löhne durch eine Unterführung zum Anschlußzug gelangte. Die Betten stellten die Unterführung dar, und jeder baute sich links davon auf. Dann kam das Kommando: "In Löhne umsteigen!", und wie der Blitz kroch alles unter den Betten hindurch auf die andere Seite. Das haben wir stundenlang geübt [с. 32–33]⁴³⁰. Глузування над Гімельштосом усвідомлюється як своєрідне висміювання абсурдної філософії війни.

Суттєвою для конструювання топонімного простору постає опозиція *мир – війна*. Взагалі топоніми, що позначають локус *фронт* і корелюють з планом теперішнього або майбутнього, є кількісно обмеженими. Місце основної сюжетної дії відтворено за допомогою: хороніма *Frankreich* / не *Deutschland* (*Besser auf jeden Fall, der Krieg ist hier als in Deutschland* [с. 151]⁴³¹), повторювальної онімної конструкції з різним порядком розміщення компонентів *von Flandern*⁴³² *bis zu den Vogesen*⁴³³ зі значенням проміжку простору військових дій (*Wenn sie nicht wäre, gäbe es von Flandern bis zu den Vogesen schon längst keine Menschen mehr* [с. 42]⁴³⁴; *Kat erzählt eine der Geschichten, die die ganze Front von den Vogesen bis Flandern entlanglaufen, – von dem Stabsarzt* [с. 204]⁴³⁵). Розміщення військ налаштовано на достовірне зображення подій завдяки реальній твірній базі ВІ (*Zwischen Langemark*⁴³⁶ *und Bixschoote* [с. 120]⁴³⁷; *In der dritten Nacht sind wir in Herbesthal*⁴³⁸ [с. 182]⁴³⁹).

⁴³⁰ – У *Льоне* пересадка, – каже він.

То була улюблена гра нашого унтер-офіцера. *Льоне* – вузлова станція. Щоб наші відпускники там не заблукали, Гімельштос навчав нас у казармі, як робити пересадку. Ми мусили запам'ятати: у *Льоне* треба пройти тунель, щоб вийти до іншого поїзда. Кожен із нас ставав ліворуч від свого ліжка, що правило за тунель. Тоді лунала команда: «У *Льоне* пересадка!» – і всі блискавично пролізали під ліжками на той бік. Так ми вправлялися годинами [с. 15].

⁴³¹ Принаймні добре, що війна йде тут, а не в *Німеччині* [с. 70].

⁴³² *Фландрія* — одна з трьох земель Бельгії.

⁴³³ *Вогези* — гірський хребет невисоких гір на північному сході Франції біля кордону з Німеччиною.

⁴³⁴ Коли б не цей тваринний інстинкт, то від *Фландрії до Вогезів* давно вже не було б живої душі [с. 19].

⁴³⁵ Кач розповідає один із тих анекдотів, що обійшли весь фронт, від *Вогезів до Фландрії*, – анекдот про військового лікаря [с. 94].

⁴³⁶ *Лангемарк* – селище у Західній Фландрії.

⁴³⁷ Між *Лангемарком і Біксхооте* [с. 56].

⁴³⁸ *Хербесталь* – селище у Бельгії.

Пересування армії пов'язане насамперед з військовою стратегією, чутками та протилежними за значенням передбаченнями солдат – представників старшого покоління, зацікавленого в перемозі будь-якою ціною. Найбільш уживаними в контекстах, що репрезентують “реальне” або бажане переміщення у просторі, наступ тощо стають хрононіми або назви столиць країн-супротивників (Антанти): *Belgien, Flandern, Frankreich, Rußland, Paris*. Пор.: *Das Gerücht taucht auf, es gäbe Frieden, doch die andere Ansicht ist wahrscheinlicher: daß wir nach **Rußland** verladen werden* [с. 147]⁴⁴⁰; *Sie disputieren darüber, was wir annectieren sollen. Der Direktor mit der eisernen Uhrkette will am meisten haben: ganz **Belgien**, die Kohlengebiete **Frankreichs** und große Stücke von **Rußland*** [с.123]⁴⁴¹; *jeder von euch müßte das Eiserne Kreuz haben – , aber vor allem muß die gegnerische Front in **Flandern** durchbrochen und dann von oben aufgerollt werden* [с. 124]⁴⁴²; *Völlig aufgerollt muß sie werden, von oben herunter. Und dann auf **Paris*** [с. 124]⁴⁴³.

Специфічний прийом поетики топонімів призначений виразити ідею пацифізму, насамперед – засудження війни та насильства, несприйняття війни як загрози людству. Як елемент пацифізму розглядаємо такі засоби:

– включення хороніма *Deutschland* у негативно-оцінювальний контекст (засудження прихильників війни): *Die Fabrikbesitzer in **Deutschland** sind reiche Leute geworden – uns zerschrint die Ruhr die Därme* [с. 203]⁴⁴⁴; ***Deutschland** muß bald leer sein* [с. 204]⁴⁴⁵;

– вживання топонімних пар і рядів (*Deutschland – Frankreich; Deutschland – Frankreich – Rußland*) із відношенням тотожності / подібності, тобто без урахування реальних протиборчих сторін Першої світової війни:

⁴³⁹ На третю ніч ми прибуваємо в *Гербесталь* [с. 84].

⁴⁴⁰ Ходять чутки, що вже укладається мир, але куди вірогідніша інша думка: нас відправляють до *Росії* [с. 68].

⁴⁴¹ Вони заходжються сперечатися про те, які території ми маємо приєднати до себе. Директор із сталевим ланцюжком на годиннику хоче одержати якнайбільше: усю *Бельгію*, вугільні басейни *Франції* та чималі шматки *Росії* [с. 57].

⁴⁴² Кожному з вас слід би дати залізний хрест, та насамперед ми повинні прорвати ворожу лінію фронту у *Фландрії*, а тоді посунути її далі на південь [с. 57].

⁴⁴³ Треба посунути лінію фронту далі. А тоді йти на *Париж* [с. 57].

⁴⁴⁴ Фабриканти в *Німеччині* на нас збагатіли, а нам розриває кишки кривавий пронос [с.94].

⁴⁴⁵ Незабаром *Німеччина* стане пустою [с. 94].

*Man kann nicht begreifen, daß über so zerrissenen Leibern noch Menschengesichter sind, in denen das Leben seinen alltäglichen Fortgang nimmt. Und dabei ist dies nur ein einziges Lazarett, nur eine einzige Station – es gibt **Hunderttausende in Deutschland, Hunderttausende in Frankreich, Hunderttausende in Rußland.** Wie sinnlos ist alles, was je geschrieben, getan, gedacht wurde, wenn so etwas möglich ist! [с. 192]⁴⁴⁶; **Ein Berg in Deutschland kann doch einen Berg in Frankreich nicht beleidigen. Oder ein Fluß oder ein Wald oder ein Weizenfeld** [с. 149]⁴⁴⁷. Через рефлексію персонажів й еквівалентний за змістом мінімальний контекст топопоетонімів (*Hunderttausende in...; einen Berg in Deutschland / Frankreich*) автор висвітлює ідею несприйняття війни простими солдатами протиборчих сторін.*

Висновки до розділу 3

Наповненість парадигми антропоетонімів зумовлюється опозицією *активний – пасивний* персонаж і започатковується безіменністю або іменністю (традиційні формули на кшталт *Heinrich, Paul Bäumer, Kaczinsky*). Важливою ознакою для формування парадигми вважаємо категорію часу: *минуле* (довоєнні часи) – *теперішнє* (сюжетна дія) – *майбутнє* (роздуми й очікування, пов'язані з мирним життям) і простору. Існування головних героїв у різних локусах (*фронт – тил*) спричиняє розвиток сюжету та засвідчує еволюцію образів через поширення парадигми.

Облігаторні семи безонімних номінацій у межах парадигми вказують на вік, військовий статус, професію до війни. Поширення парадигми відбувається за рахунок позитивних /іронічно оцінних номінацій, що перебувають у полі “чорного гумору”, прізвицьк, художніх дескрипцій, порівнянь і перифраз, які забезпечують поетонімогенез, суперечливість

⁴⁴⁶ Не можна збагнути, як ці пошматовані тіла мають ще людські обличчя і як вони ще живуть звичайним, буденним життям. А це ж тільки один госпіталь, ба навіть тільки одне його відділення — їх **сотні тисяч у Німеччині, сотні тисяч у Франції, сотні тисяч у Росії.** Яке ж безглуздя все те, що написано, зроблено, передумано людством, коли можливі такі речі! [с. 89]

⁴⁴⁷ Хіба гора в **Німеччині** може скривдити гору у **Франції**? Або річка, або ліс, або поле [с. 69].

дійових осіб і відображають індивідуальність персонажа: *Mohrrübe, alter Speckjäger, ein Soldat mit großen Stiefeln und vollem Magen, wie ein Hirsch, ein Wickelkind, altes Frontschwein.*

Складники парадигми виявляють ієрархічні відносини через протистояння *людина-солдат* – *людина-офіцер* (образи *Kantorek* і *Himmelstoß*) і демонструють ставлення військових чиновників до простого солдата: *Mistköter, dreckiger Torfdeubel.* На пародійне зниження імен-образів антагоністів працюють такі прийоми поетики: 1) включення елементів високого стилю в іронічний контекст; 2) поєднання в найближчому контексті номінацій різних часових планів, зорієнтованих на подвійність образу й актуалізацію перетворення *начальник* → *підлеглий*, що забезпечує пацифістську спрямованість роману.

Оригінальними прийомами поетики виступають онімно-апелятивні комплекси (*Kat und ich*); перифрастичні конструкції (*zwei Soldaten in abgeschabten Röcken*); антропонімні ряди із доміантними семами ‘солідаризація’, ‘спільність думок, поглядів’, ‘тотожність / подібність’ персонажів, ‘бойові друзі’ (*Gerade für uns Zwanzigjährige ist alles besonders unklar, für **Kropp, Müller, Leer, mich**, für uns, die Kantorek als eiserne Jugend bezeichnet*); прийом повторення імені в епізодах ‘смерть персонажа’ (*Ich bin sehr traurig, es ist unmöglich, daß **Kat** – **Kat, mein Freund, Kat** mit den Hängeschultern und dem dünnen, weichen Schnurrbart, **Kat**, den ich kenne auf eine andere Weise als jeden anderen Menschen, **Kat**, mit dem ich diese Jahre geteilt habe*).

На периферії антропонімного простору перебувають епізодичні, маргінальні (активні) та згадувані (пасивні) персонажі, які розширюють простір, репрезентують основну і побічні сюжетні лінії. Активна участь у сюжетній дії та “право голосу” передбачають розгорнуту парадигму: *Leutnant Bertinck, Bertinck, ein vernünftiger Kerl, unser Kompanieführer Bertinck, prachtvollen Frontoffiziere.* Компонентами парадигми стають оцінювальні номінації різного градаційного розподілу: *Schwester Libertine – dieser*

wunderbaren Schwester Lewandowski – der Tischler Johann Lewandowski, ein zum Krüppel geschossener Soldat.

Ідейно-художню концепцію висвітлює явище конотонімізації, здійснюваної в контексті твору. Через форму множини та кількісний числівник (*Tausende von Kantoreks*) ім'я *Kantorek* втрачає монореферентність, розвиває переносне значення 'керівники, що виражають офіційну істину про необхідність війни' і переходить до розряду okazіональних конотонімів. Типовість образів антагоністів актуалізують розширені парадигми із негативно оцінювальними компонентами, що спрацьовують на формування протиставлення *людина-солдат – людина-офіцер: Himmelstoß – Schrecken des Klosterberges – der schärfste Schinder – ein Sauhund.*

Оніми історико-культурного походження відіграють важливу роль у вираженні пацифістських ідей (викриття абсурду війни через суміщення узвичаєної системи цінностей) та сюжетотворенні. Естетика "чорного гумору" актуалізується через несумісні поняття-образи: *Schopenhauer – ein geputzter Knopf*, носії загальнолюдських цінностей *von Plato bis Goethe – ein betrefter Briefträger*. Поетоніми-алюзії ("*Saul*") визначають духовні потреби персонажів, роз'яснюють статус оповідача, передрікають трагічну долю втраченого покоління. Поетоніми утворюють мікросистеми для відображення спільних спогадів однокласників (*Schlacht bei Zama, Wilhelm Tell, Karl der Kühne, Lykurgus, Göttinger Hainbundes, Melbourne*) через однакове "коло читання", і демонструють зміну системи цінностей у контексті воєнних обставин. Змістова структура імен, запозичених з культурного простору, виявляє трагічний досвід війни, що призвів до втрати віри в ідеали, відчуття відчуження і розчарування.

Локалізація персонажів у часопросторі *минулого – зображуваного – майбутнього* здійснюється за допомогою топонімів та еклезіонімів. На фронті минуле усвідомлюються як інший світ, віддалений простір (локус 'рідний дім'), візуалізований і позначений знайомими іменами: *die Pappelallee, Dolbenberges, Bremer Straße*. Цінність рідного краю для

особистісної ідентичності підкреслюється деталізацією топографії міста (‘відпустка Пауля Боймера’) задля відтворення почуттів та емоційного наповнення локусу: *der Margaretenkirche, der Mühlenbrücke*.

Топоніми стають складниками удавано реалістичної біографії персонажів періоду мирних або воєнних часів: *Rußland, Lazarett in Thourhout, Berlin*. Достовірність біографічних даних посилює співвіднесення топопоетонімів з реальними географічними назвами Германії, Бельгії та Франції, що доводить жанроутворювальну функцію онімних одиниць. Чорний гумор як поетичний прийом актуалізований використанням мікротопонімів у гротескних ситуаціях з елементами абсурду і висміювання філософії війни (“*In Löhne umsteigen*”).

Опозиція *мир – війна* спричиняє позначення місця основної дії, проміжку простору воєнних дій (*von Flandern bis zu den Vogesen*), передбачення щодо пересування військ, наступу (*Belgien, Flandern, Frankreich, Paris*). Специфічні прийоми поетики онімів призначені виразити ідею пацифізму: включення хороніма *Deutschland* у контекст засудження прихильників війни; вживання топонімних рядів (*Deutschland – Frankreich – Rußland*) із відношенням тотожності / подібності.

РОЗДІЛ 4 ПОЕТИКА ІМЕНІ У РОМАНІ Е. ГЕМІНГВЕЯ «FOR WHOM THE BELLS TOLLS»

4.1 Антропоніми як домінантні компоненти тексту

Серед власних імен роману Е. Гемінгвея «For Whom the Bell Tolls» центральне місце належить антропонімам, що позначають дійових і згадуваних осіб і виконують насамперед текстотвірну й сюжетоутворювальну функції. Антропонімне поле створює ядро онімного простору, яке вміщує ВІ, різні за походженням, семантикою і структурою. Особовими іменами позначені:

1) віртуальні денотати, вигадані автором. Серед них – імена головних героїв, що беруть безпосередню участь у розвитку основної сюжетної дії: *Robert Jordan, Anselmo, Pablo, Pilar, Rafael, Maria*; імена другорядних або епізодичних персонажів, завдяки яким розгортаються побічні сюжетні лінії: *El Sordo, Joaquin, Golz, Agustin, Fernando, Andres, Eladio, Primitivo, Paco Berrendo* та ін.; імена згадуваних осіб, які реконструюють план спогадів персонажів: *Kashkin, Finito de Palencia, Don Guillermo Martín, Don Benito García, Pablo Romero, Don Ricardo Montalvo, Celestino Rivero, Don Faustino, Don Anastasio Rivas, Don José Castro, Jack Gilbert, Santiago, Elias* та ін.;

2) віртуальні денотати, співвідносні з реальними об'єктами найширшого культурного контексту (імена реальних історичних постатей – відомих діячів культури, політики, філософії, історії, мистецтва, військової справи тощо): *Abd al-Krim, Calvo Sotelo, Chicuelo, Coolidge, Durruti, El Niño Ricardo, Emil Burns, Ford, Franco, Garbo, George Custer, Horatius, Ignacio Sanchez Mejias, Jeb Stuart, John Donne, Juan Modesto, Kamenev, Lope de Vega, Lucacz, Manolo Granero, Menéndez de Avila, Napoleon, Pablo Iglesias, Phil Sheridan, Pizarro, Quevedo, Rafael El Gallo, Rykov, Tukhachevsky, Valentin Gonzalez, Velazquez, Vicente Rojo, Wellington* та ін.;

3) віртуальні об'єкти, похідні від загальновідомих історико-культурних вигаданих імен (міфоантропонімів, агіонімів, імен літературних персонажів): *Judas Iscariot, Onan, Peter, Paul, Tarzan* та ін.

Загальноновизнаним у літературознавстві є твердження про блукання героїв Е. Гемінгвея у життєвих лабіринтах, що уособлює пошук, власні мандри автора. Суттєвим з позиції поетики онімів вважаємо потенційну наявність у ВІ підтекстових смислів, оскільки для творів Е. Гемінгвея, майстра “принципу айсберга”, характерні численні натяки і недомовлення. Приховані смисли зосереджені в тому числі в онімах, що репрезентують загальнолюдську історико-культурну спадщину. Змістова сторона таких вторинних (похідних) номінативних одиниць повинна стати предметом спеціального дослідження, оскільки перегукування роману із найширшим культурним контекстом створює унікальну цілісність і виявляє творчу концепцію автора.

Серед домінантних прийомів поетики роману – розширення парадигми антропоетонімів на позначення головних героїв шляхом поступового накопичення типових формул, вибір яких зумовлений традицією іменування в англо- й іспаномовній культурі⁴⁴⁸, прізвищ, прозвань та інших контекстних синонімів власних імен.

Протагоніст роману *Robert Jordan* – молодий американський викладач іспанської мови, член Інтернаціональних бригад, які боролися проти генерала Франциско Франко, досвідчений підривник. За сюжетом, Джордан отримує наказ пробратися у ворожий тил і разом із партизанами знищити міст, щоб затримати наступ супротивника. Представлення героя у тексті збігається з ситуацією присвоєння повного (офіційного) імені та вказівкою на вік (репрезентувальний контекст): *The young man, whose name was Robert*

⁴⁴⁸ В Іспанії дитині дають два прізвища – материне і батькове. Батьки також мають по два прізвища. Зазвичай новонародженому надається “чоловіче” прізвище, тобто прізвище дідуся по татовій лінії. У іспанців прийнято вживати подвійні імена, оскільки перше ім'я відповідає статі дитини, а друге обирається батьками за власними вподобаннями. Цікаво, що в Іспанії не прийнято, щоб жінка після заміжжя брала прізвище чоловіка. Більшість залишає дівоче прізвище, інші приєднують до власних прізвищ чоловіче із префіксом *de*, однак до такої традиції вдаються лише люди благородного походження.

Jordan, was extremely hungry and he was worried [с. 8]⁴⁴⁹. Поступово до парадигми антропоетоніма входять:

– зменшувальна форма з традиційним для чоловічих іспанських імен закінченням -o *Roberto* («*An Inglés,*» *Pilar said. «But with a Christian name – Roberto»* [с. 128]⁴⁵⁰), якій віддає перевагу сам персонаж («*My name is Roberto.*» «*Nay. But I call thee Inglés as Pilar does.*» «*Still it is Roberto.*» [с. 128]⁴⁵¹);

– іменування за справжньою / хибною національністю *the foreigner* (“*I said to him, ‘Pablo, why did you not kill the foreigner?’*” [с. 88]⁴⁵²), *Ingles* < іспан. «англійський», / американець (*Not Inglés. American* [с. 67]⁴⁵³), «*Inglés?*» *he asked. «Not Ruso?».* «*Americano.*» [с. 138]⁴⁵⁴, що актуалізує походження героя, підкреслює його віддаленість від іспанського середовища та / або несхожість з іншими членами партизанського загону (*That I am a foreigner is not my fault. I would rather have been born here* [с. 19]⁴⁵⁵);

– ввічливе звертання ‘титульне слово + демінутив’ *Don Roberto*⁴⁵⁶, яке набуває іронічних конотацій у контексті. Пор.: «*Roberto,*» *Pablo said thickly and nodded his head at Robert Jordan. «How do you want it, Don Roberto?»* [с. 197]⁴⁵⁷; «*How well you begin and how it ends, Don Roberto.*» «*Don’t call me Don Roberto.*» «*It is a joke. Here we say Don Pablo for a joke. As we say the Señorita Maria for a joke.*» «*I don’t joke that way,*» *Robert Jordan said* [с. 65]⁴⁵⁸ та ін.

⁴⁴⁹ Молодий чоловік, на ім’я Роберт Джордан, смертельно зголоднів і тривожився [с. 12].

⁴⁵⁰ Один Inglés, – сказала Пілар. – Але звати його по-християнському – Роберто [с. 169].

⁴⁵¹ – Мене звати Роберто. – Ні-ні. Я буду називати тебе Inglés, як Пілар. – І все одно я Роберто [с. 222].

⁴⁵² Питаю його: «Пабло, а чому ти не вбив чужака?» [с. 119].

⁴⁵³ Не Inglés. Я Американець [с. 90].

⁴⁵⁴ Inglés? – запитав він. – Не Ruso? – Americano [с. 182].

⁴⁵⁵ Не моя вина, що я іноземець. Я сам волів би народитись тут [с. 27].

⁴⁵⁶ Шанобливим звертанням в Іспанії, Італії, Португалії, Франції вважається використання титулу дон ‘пан’ перед ім’ям або ім’ям і прізвищем.

⁴⁵⁷ Роберто, – ледве обертаючи язиком сказав Пабло й кивнув Роберту Джордану. – Як ти це будеш пити, доне Роберто? [с. 261].

⁴⁵⁸ Як гарно ти почав, а як закінчив, доне Роберто. – Не називай мене доном Роберто. – Це для жарту. Ми тут жартома говоримо «дон Пабло». І так само «сеньйорита Марія». – Я з такими не жартую, – сказав Роберт Джордан [с. 88].

Різноманітні безонімні номінації героя-оповідача працюють на змістову сторону імені-образа завдяки накопиченню оцінювальних і характеризувальних ознак ‘рід діяльності в минулому – теперішньому’, ‘професіонал’, ‘досвідчена людина’, ‘викладач’ / ‘(удаваний) професор’: *Now as he worked, placing, bracing, wedging, lashing tight with wire, thinking only of demolition, working fast and skillfully as a surgeon works* [с. 409]⁴⁵⁹, “*Are you the dynamiter?*” *Joaquin asked* [с. 129]⁴⁶⁰, “*Are you truly a professor?*” “*An instructor.*” [с. 202]⁴⁶¹; *Don Roberto has no beard, Pablo said. “He is a false professor.”* [с. 202]⁴⁶².

Експресивно-емоційні компоненти іронічного змісту поетоніма демонструють позицію Пілар (дружина командира партизанського загону) щодо певної поведінки героя, проте не свідчать про презирливе або негативне ставлення до нього: “*You are getting like an old woman, Ingles*” [с. 378]⁴⁶³; “*The Lord and Master,*” *Pilar said and poked a piece of wood into the fire* [с. 197]⁴⁶⁴; “*What a swine,*” *she said. “First he is the Lord of the Manor. Now he is our ex-Lord Himself.”* [с. 197]⁴⁶⁵; “*Must you care for him as a sucking child?*” [с. 197]⁴⁶⁶.

Вподобання Роберта Джордана щодо вибору відповідника імені для партизан пов’язані з воєнною тематикою, антивоєнною спрямованістю та місцем сюжетної дії. Герой пояснює необхідність звертання один до одного серйозно, враховуючи воєнну ситуацію: «*Camarada to me is what all should be called with seriousness in this war. In the joking commences a rottenness.*» [с. 65]⁴⁶⁷.

⁴⁵⁹ *Тепер, коли Роберт Джордан запихав заряди, закріплював їх, заклинював, туго обв’язував дротом, думаючи лише про знищення мосту, працюючи швидко й уміло, наче хірург* [с. 552–553].

⁴⁶⁰ – *Ви підрильник?* – запитав Хоакін [с. 169].

⁴⁶¹ – *Ти справді професор?*

– *Викладач* [с. 268].

⁴⁶² – *Він несправжній професор*, – вельми самовдоволено промовив Пабло. – *Він не має бороди* [с. 269].

⁴⁶³ *Ти, Ingles, ніби стара баба* [с. 511].

⁴⁶⁴ – *Пан і володар*, – зауважила Пілар і всунула поліно у вогонь [с. 260].

⁴⁶⁵ *Ото вже свиня*, – сказала вона. – *Спочатку корчить із себе пана поміщика, а потім самого колишнього Господа і Бога нашого* [с. 260].

⁴⁶⁶ – *І оце мусиш панькатися з ним, як із грудним дитям?* [с. 261].

⁴⁶⁷ – *Як на мене, на цій війні треба звертатися тільки по-серйозному – «камарада». Там, де жарти, починається гниття* [с. 88].

Значущі складники парадигми поетоніма *Robert Jordan* – самономінації, що засвідчують політичну позицію, ідеологію, моральні цінності, поведінку тощо. Більшість із них виступає в розв’язувальних контекстах, демонструючи, з одного боку, еволюцію імені-образу, з іншого – критичну самооцінку персонажа: *Stop worrying, you windy bastard, he said to himself* [с. 45]⁴⁶⁸; “*Are you a Communist?*” “*No I am an anti-fascist.*” [с. 65]⁴⁶⁹; *You’re not a real Marxist and you know it. You believe in Liberty, Equality and Fraternity. You believe in Life, Liberty and the Pursuit of Happiness* [с. 289]⁴⁷⁰; *Well, I don’t want to be a soldier, he thought. I know that. So that’s out. I just want us to win this war* [с. 321]⁴⁷¹; *Quit thinking like a schizophrenic* [с. 371]⁴⁷²; *That gave thee too much emotion and thee ran blubbering down the bridge like a woman* [с. 416]⁴⁷³; *You better get fixed around some way where you will be useful instead of leaning against this tree like a tramp* [с. 439]⁴⁷⁴; *He had gotten to be as bigoted and hidebound about his politics as a hard-shelled Baptist and phrases like enemies of the people came into his mind without his much criticizing them in any way* [с. 159]⁴⁷⁵.

Найбільш поширеними у кількісному відношенні та суперечливими в змістовому плані є парадигми іменувань командира партизанського загону *Pablo* та його дружини *Pilar*. Крім особового імені вживаються численні контекстні синоніми, що не лише характеризують Пабло як чудового командира, вірного республіці («*I have heard that you are an excellent guerilla leader, that you are loyal to the republic and prove your loyalty through your acts,*

⁴⁶⁸ Досить мордуватися, *страхопуде недороблений*, сказав він сам собі [с. 62].

⁴⁶⁹ – Ти справді комуніст?
– Ні, я *антифашист* [с. 88].

⁴⁷⁰ Ти не належиш до справжніх марксистів, і ти це знаєш. Ти віриш у Свободу, Рівність і Братерство. Ти віриш у Життя, Свободу й Пошук Щастя [с. 387].

⁴⁷¹ Але я не хочу бути *солдатом*, подумав він. Я це знаю. Отже, це не розглядається. Я просто хочу, щоб ми перемогли в цій війні [с. 431].

⁴⁷² Облиш думати, як *шизофренік* [с. 500].

⁴⁷³ Ти так через це розпереживався, що ревів, як *баба*, коли біг мостом [с. 560].

⁴⁷⁴ Краще якось прилаштуйся, щоб із тебе була якась користь замість отак сидіти під деревом, як *волоцюга* [с. 592].

⁴⁷⁵ А то вже він став у своїх політичних переконаннях такий вузьколюбий і закостенілий, наче запеклий *баптист*, і почав без жодної критики сприймати такі фрази, як «*вороги народу*» [с. 211].

and that you are a man both serious and valiant» [с. 14]⁴⁷⁶), але й наголошують на складній і суперечливій природі персонажа. ‘Відчайдушність’ і ‘силу’ партизанського ватажка актуалізовано в контекстах, де дії Пабло проти супротивника порівнюються зі смертельними хворобами: «*He killed more people than the cholera,*» *the gypsy said. «At the start of the movement, Pablo killed more people than the typhoid fever.»* [с. 28]⁴⁷⁷; «*Pablo killed more than the bubonic plague.*» [с. 28]⁴⁷⁸. Силу й рішучість персонажа перебільшено через порівняння з дияволом: *That was in the great days of Pablo when he scourged the country like a tartar and no fascist post was safe at night* [с. 188]⁴⁷⁹.

Н. Романенко слушно наголошує, що образи іспанських партизан та Роберта Джордана зображено «у комплексі позитивних і негативних рис, добрих та жорстоких вчинків та в динаміці світоглядних змін. Така асиметрія в системі образів призводила до штучного вивищування образів росіян щодо іспанців та американця [111, с. 112]. Трансформаційний контекст підтверджує амбівалентність персонажа і розвиток імені-образу, у якому поєднуються ‘страх’ і ‘безстрашність’, ‘відвага’ і ‘нерішучість’, пов’язані з образом Пабло у минулому – зображуваному: *And now, he is as finished and as ended as a boar that has been altered, Anselmo thought, and, when the altering has been accomplished and the squealing is over you cast the two stones away and the boar, that is a boar no longer, goes snouting and rooting up to them and eats them Pablo* [с. 188]⁴⁸⁰. ‘Нерішучість’, ‘страх’, ‘зрадництво’, які намагається подолати персонаж, виявляє його ототожнення з Юдою Іскаріотом: “*Thy predecessor the famous Judas Iscariot hanged himself,*” *Pilar said* [с. 369]⁴⁸¹.

⁴⁷⁶ – *Що ти чудовий партизанський командир, що ти вірний республіці й доводиш свою вірність ділом, і що ти чоловік серйозний, але й відчайдух* [с. 21].

⁴⁷⁷ – *Він більше людей поклав, ніж холера,* – сказав циган. – *Коли рух піднявся, Пабло відправив на той світ більше людей, ніж тиф* [с. 40].

⁴⁷⁸ *Пабло забив більше людей, ніж бубонна чума* [с. 40].

⁴⁷⁹ *Це було за часів найбільшої Паблової слави, коли він наводив жах на цілий край, мов диявол, і жоден фашистський пост уночі не був у безпеці* [с. 249].

⁴⁸⁰ *А зараз він скінчений і запропащений, мов кастрований кнур, подумав Ансельмо, – коли вже його кастрували, вереск припинився, а два яйця викинули, то кнур, який уже не кнур, починає рити землю, знаходить їх і з’їдає* [с. 249].

⁴⁸¹ – *Твій попередник, знаменитий Юда Іскаріот, повісився,* – сказала Пілар [с. 497].

Експресивно-емоційні (позитивні й негативні) співзначення антропоніма *Pablo* виникають у характеризувальних контекстах, що віддзеркалюють неоднозначність особистості та зміну ставлення членів партизанського загону до Пабло, демонструючи певне зниження (деградацію) образу порівняно з минулим. Різнобічні оцінки вміщують іронічні, презирливі, образливі, саркастичні (у тому числі обценна лексика) ознаки зовнішності, звичок, поведінки тощо: “*Let me finish, you mule,*” *Pilar said to him* [с. 203]⁴⁸²; *You bleary-eyed murderous sod, he thought* [с. 173]⁴⁸³; “*Drunkard. Rotten drunkard!*”, “*Borracho!*” [с. 34]⁴⁸⁴; “*Cabron! Drunkard!*” [с. 122]⁴⁸⁵. Зміни імені-образа *Pablo* репрезентовані не лише домінуванням негативно-оцінних номінацій (дескрипцій, порівнянь, звертань), але й зіставленням планів *modi* (до війни) – *menep* (під час війни): *In the first days of the movement and before too, he was something. Something serious. But now he is finished* [с. 89]⁴⁸⁶; *He is poisonous now and he would like to see us all destroyed* [с. 210]⁴⁸⁷. *But Pablo, for the coward that he now is, is very smart* [с. 93]⁴⁸⁸; “*I liked you better when you were barbarous,*” *the woman said. “Of all men the drunkard is the foulest”* [с. 201]⁴⁸⁹; “*Pablo is smart,*” *Agustin said. “Do men catch a wise stag without hounds?”* [с. 270]⁴⁹⁰; *Pablo was a swine but the others were fine people <...>* [с. 158]⁴⁹¹; *He has the face and the body of a pig and I know he is many times a murderer and yet he has the sensitivity of a good aneroid. Yes, he thought, and the pig is a very intelligent animal, too* [с. 214]⁴⁹²; *I wonder what the bastard is planning now, Robert Jordan said* [с. 380]⁴⁹³; *Clearly, he is*

⁴⁸² – *Дай договорити, осел ти такий,* – мовила Пілар [с. 269].

⁴⁸³ *Ах ти ж гидота мутноока,* подумав він [с. 230].

⁴⁸⁴ – *Borracho!* – загукала вона до нього. – *П'янюга!* [с. 47].

⁴⁸⁵ *Cabron! П'янюга!* [с. 162].

⁴⁸⁶ *На початку, та ще раніше, це був хтось. Справжній був чоловік. А тепер усе, здувся* [с. 118].

⁴⁸⁷ *Він геть спаскудився і був би радий, якби нас усіх перебили* [с. 279].

⁴⁸⁸ *А Пабло, хоч який він зараз страхополох, то хитрий лис* [с. 124].

⁴⁸⁹ *Диким звіром ти мені більше був до душі,* – сказала жінка. – *П'яниця* з усіх чоловіків найпаскудніший [с. 267].

⁴⁹⁰ – *Пабло хитрий,* – сказав Агустін. – *Хіба мудрого оленя можна спіймати без гончаків?* [с. 361].

⁴⁹¹ *Пабло – порядна свиня, та інші люди – непогані <...>* [с. 210].

⁴⁹² *У нього тіло й лице, як у свині, і він не одну людину вбив, але чутливий, як високоточний барометр. Так, подумав він, свиня-це дуже розумна тварина* [с. 284].

⁴⁹³ *Цікаво, що цей мерзотник зараз планує, подумав Роберт Джордан* [с. 512].

only a garbage of what he once was [с. 270]⁴⁹⁴; *From one year of war thou has become lazy, a drunkard and a coward.*” [с. 56]⁴⁹⁵; *“Shut up, coward. Shut up, bad luck bird. Shut up, murderer.”* [с. 58]⁴⁹⁶; *Oh damn the dirty swine to hell* [с. 349]⁴⁹⁷; *Take your bad milk out of here, you horse exhausted maricon* [с. 208]⁴⁹⁸.

У романі співіснують два стрижневих жіночих образи, протиставлені за віковими характеристиками, зовнішністю (вродою), сприйняттям світу, звичками і вподобаннями. Першу героїню – дружину Пабло – введено в сюжетну ситуацію за допомогою традиційної антропонімної конструкції зі значенням приналежності (*the mujer of Pablo*), яка водночас підкреслює уявлення про сутність жінки Іспанії, що підтримує чоловіка та підкоряється йому. Таке найменування має тісний зв’язок із культурою та традиціями Іспанії, зацентровує релігійну, історичну та соціальну роль іспанської родини. Появі особового імені передуює негативно оцінювальна номінація *barbarous* ‘відьма’, яка повторюється в контексті схвалення та зіставлення характеристик чоловіка та його дружини: *«And how is she, the mujer of Pablo?» «Something barbarous,» the gypsy grinned. «Something very barbarous. If you think Pablo is ugly you should see his woman. But brave. A hundred times braver than Pablo. But something barbarous.»* [с. 28]⁴⁹⁹. З розгортанням сюжету суперечливий й неоднозначний образ доповнюється промовистим іспанським ім’ям *Pilar*, що походить від латинського *pilaris* ‘колона’, ‘стовп’ [108]. Вибір імені пов’язаний також із високою релігійною репутацією Святої Богородиці Пілар (*Nuestra Señora del Pilar*) – покровительки Іспанії та міста Сарагоса. Свято Мадонни дель Пілар 12 жовтня є національним святом Іспанії. Стийкість, сила і непохитність як домінантні ознаки протооніма

⁴⁹⁴ Ясно, він тепер геть зійшов на пси [с. 361].

⁴⁹⁵ За один рік війни ти став ледащом, п’яничкою і боягузом [с. 76].

⁴⁹⁶ Заткнися, *страхопуде!* Заткнися й не каркай! Заткнися, *душогубе!* [с. 79].

⁴⁹⁷ А, до дідька того *смердючого кабана* [с. 468].

⁴⁹⁸ – *Вимітайся й котися звідси снігом, ти, maricon задрочений!* [с. 277].

⁴⁹⁹ – *А яка вона, Паблова муїер?* (іспан. ‘жінка’ – В. П.) – *Просто відьма, – ошкірився циган. – Справдешня відьма. Якщо ти думаєш, що Пабло бридкий, то бачив би ти його жінку. В сотню разів за Пабло сміливіша. Але відьма* [с. 36].

відтворюються в образі героїні – рішучої, вірної, впевненої і харизматичної жінки і доводять наявність підтекстових смислів антропоетоніма, співвідносних з історико-культурним дискурсом.

Ім'я-образ розгортається завдяки семантичним ознакам, заданим контекстами роману: 'циганське походження' (*She has gypsy blood*⁵⁰⁰), 'балакучість' і 'дотепність' (*But she has a tongue that scalds and that bites like a bull whip. With this tongue she takes the hide from any one. In strips. She is of an unbelievable barbarousness* [с. 31]⁵⁰¹), 'пильність' і 'дар передбачення' (*Pilar was the psychiatrist* [с. 133]⁵⁰²). Поступово ім'я-образ збагачується семами зовнішності, внутрішньої сутності та вдачі, поданими з позиції різних дійових осіб, та глумливого самооцінювання. До змістової структури поетоніма входять семи:

'приємно некрасива / огидна зовнішність' (*Robert Jordan looked at the big, brown-faced woman with her kind, widely set eyes and her square, heavy face, lined and pleasantly ugly, the eyes merry, but the face sad until the lips moved* [с. 87]⁵⁰³; *Vamos, I am not ugly. I was born ugly. All my life I have been ugly* [с. 95]⁵⁰⁴; *And one of them is to have forty-eight years. You hear me? Forty-eight years and an ugly face* [с. 137]⁵⁰⁵);

'схожість з індіанкою' (*Robert Jordan looked at her, at the heavy brown face with the high Indian cheekbones, the wide-set dark eyes and the laughing mouth <...>* [с. 283]⁵⁰⁶);

'напруженість, насторога' (*There was a spreading, though, as a cobra's hood spreads*) [с. 109]⁵⁰⁷);

⁵⁰⁰ У ній тече циганська кров [с. 43].

⁵⁰¹ – А язик у неї шпаркий – переїщить, як батіг. Тим своїм язиком із кого хоч шкіру злупить. На ремінці посіче. Така **відьма**, що куди там [с. 43].

⁵⁰² От хто **психіатр**, то це Пілар [с. 176].

⁵⁰³ Роберт Джордан подивився на велику смаглявовиду жінку з лагідними очима, широко посадженими на вуглуватому м'ясистому обличчі, покритому зморшками й приємно некрасивому; очі були веселими, а лице, доки вона не відкривала уст – смутним [с. 117].

⁵⁰⁴ *Vamos, не бридуля! Та я такою народилася. І все життя бул такою* [с. 129].

⁵⁰⁵ *Хоч би те, що маю сорок вісім років на карку. Чуєш? Сорок вісім років і паскудну мармизу* [с. 181].

⁵⁰⁶ Роберт Джордан подивився на неї, на її важке, смагляве лице з високими індіанськими вилицями, широко посадженими темними очима й на гірко всміхнені вуста з важкою верхньою губою [с. 379].<...>

‘плотське бажання і привабливість до чоловіків’ (*I am no **tortillera** but a woman made for men* [с. 152]⁵⁰⁸);

‘рішучість, сміливість, відважність’ (“*You are **not smart**. You are **brave**. You are **loyal**. You have decision. You have intuition. Much decision and much heart. But you are not smart.*” [с. 92]⁵⁰⁹);

‘мудрість’ (<...> *all Pilar did was be **an intelligent woman*** [с. 164]⁵¹⁰);

‘жорстокість і прямодушність’ (“*I love thee very much but thou art acting very barbarous.*” “*It is possible that I am barbarous,*” *Pilar said* [с. 137]⁵¹¹);

‘відданість Республіці’ (*I have been a **Republican** for twenty years* [с. 65]⁵¹²);

‘командирський хист, навички лідера’ (*Then turned to Pilar. “To **the Senora Commander**”* [с. 207]⁵¹³).

Оригінальна суміш життєвих і політичних вподобань Пілар утворює цілісне індивідуальне світосприйняття героїні, зреалізоване впорядкованою системою номінацій з акцентом на складність і суперечливість образу. Через вживання обценної, стилістично зниженої лексики ім’я наповнюється експресією, а контекст набуває емоційності, тому лайливі, образливі тощо найменування *Pilar* виконують не лише образотвірну, але й текстоутворювальну роль. До парадигми антропоепоніма *Pilar* входить широкий спектр номінацій (вульгаризми, негативні характеристики, суперечливі позначення), що підкреслюють та інтенсифікують ‘відьмівство’, ‘плотські бажання’, ‘неординарність’, ‘амбівалентність’, уявні ‘нерозумність’ і ‘продажність’ героїні: *Why was I such an utter goddamned fool as to leave them with that **bloody woman**?* [с. 349]⁵¹⁴; «*Who is **a whore of whores** is Pilar,*» *the*

⁵⁰⁷ Не було в цьому нічого хижого. Не було також жодного збочення. Але щось розгорталося, як розгортається *каптур кобри* [с. 223-224].

⁵⁰⁸ Я не *tortillera* – я жінка, призначена для чоловіків [с. 199].

⁵⁰⁹ – Ти не хитра. Ти відважна. Ти віддана. Ти рішуча. Ти маєш нюх. Ти дуже рішуча і смілива. Але не хитра [с. 124].

⁵¹⁰ <...> Пілар просто *мудра жінка*, от і все [с. 216].

⁵¹¹ – Я дуже тебе люблю, але ти зараз просто бездушна. – Може, й бездушна, – сказала Пілар [с. 181].

⁵¹² Я *республіканка* вже два десяти років [с. 88].

⁵¹³ – Тоді повернувся до Пілар. – За *сеньйору команди* [с. 275].

⁵¹⁴ І якої холери я був таким кінченим ідіотом, що дав їх стерегти тій *триклятій бабі?* [с.468].

*man with his chin in the dirt said. «That whore knows we are dying here.» [с. 294]⁵¹⁵; And thou. **Daughter of the great whore of whores** [с. 92]⁵¹⁶; “That one speaks **like a black cat**,” Agustin said [с. 367]⁵¹⁷; **The crazy bitch**, he thought, and he said, “That is more of her **gypsy manure**. That is the way old market women and café cowards talk. <...> **She is a manure-mouthed superstitious bitch** [с. 326]⁵¹⁸; «With your **head of a seed bull and your heart of a whore**» [с. 54]⁵¹⁹.*

Іншим центральним жіночим образом, контрастним до Пілар, є *María*. Біблійний ореол імені, пов’язаний з Дівою Марією, Богоматір’ю, забезпечує поетоніму найвищу цінність у системі персонажів: Марія стає для Роберта втіленням надії, віри й вічного кохання. *María* – найбільш поширене жіноче ім’я в Іспанії, яке часто використовується в поєднанні з іншими іменами (наприклад, *María José*, *María del Carmen*), щоб підкреслити релігійну або культурну приналежність. У романі еволюція образу починається з безіменності (*girl, she, beauty*) та деталізованого опису зовнішності: *Her teeth were white in her brown face and her skin and her eyes were the same golden tawny brown. She had high cheekbones, merry eyes and a straight mouth with full lips. Her hair was the golden brown of a grain field that has been burned dark in the sun but it was cut short all over her head so that it was but little longer than the fur on a beaver pelt. She smiled in Robert Jordan’s face and put her brown hand up and ran it over her head, flattening the hair which rose again as her hand passed. She has a beautiful face, Robert Jordan thought. She’d be beautiful if they hadn’t cropped her hair* [с. 25]⁵²⁰. Проте поетика імен головних героїв роману ґрунтується на відношеннях суперечності (несумісності) між компонентами

⁵¹⁵ – *От хто курва над курвами, то це Пілар, – сказав чоловік із притиснутим до землі підборіддям. – Та курва знає, що ми тут дохнемо* [с. 394].

⁵¹⁶ *А ти хто? Виплодок найкурвішої курви* [с. 123].

⁵¹⁷ – *Ця баба каркає, як ворона, – сказав Агустін* [с. 493].

⁵¹⁸ *Сучка ненормальна, подумав він, а вголос промовив: – Знов те її циганське лайно. Таке патякають старі баби на базарі й боягузи по кав’ярнях. <...> Вона чорнорота забобонна сучка* [с. 438].

⁵¹⁹ – *У тебе мізки племінного бика й серце шльондри* [с. 74].

⁵²⁰ *Білі зуби виділялися на її смаглявому обличчі, а шкіра й очі були однакової, золотаво-брунатної барви. Дівчина мала високі вилиці, веселі очі й прямий рот із повними губами. Волосся в неї було золотаво-каштанове, ніби присмалений сонцем життій лан, але коротко обстрижене на всій голові, так, що було не довші за бровове хутро. Вона всміхнулася Робертові Джордану в лице, підняла свою смагляву руку й провела по голові, пригладжуючи волосся, яке знову наїжачилося. У неї вродливе лице, подумав Роберт Джордан. Була би справжня красуня, якби її не обстригли* [с. 36].

парадигми антропоетонімів і тенденції до розвитку (зміни зовнішності, характеру, сутності тощо). Суперечливість словесного портрету *Maria* задана відтворенням її зовнішності в минулому (у тому числі як самооцінювання) за допомогою повторювальної лексеми *ugly* і порівняння *like a wet dog*: *It was when we were leaving. Man, but this one was ugly* [с. 26]⁵²¹; “*You are lucky, guapa, that you are not ugly.*” “*But I am ugly,*” *Maria insisted* [с. 96]⁵²²; *She was so ugly it would make you sick* [с. 27]⁵²³; *She would not speak and she cried all the time and if any one touched her she would shiver like a wet dog* [с. 31]⁵²⁴; *Take thy little cropped-headed whore and go back to the Republic* [с. 146]⁵²⁵.

Портрет дівчини і зачарування Роберта її вродою передають постійні англо- та іспаномовні епітети *lovely, lovely, beautiful, guapa* (у перекладі з іспанської – ‘красуня, мила, симпатична’ [150]: *Thou art lovely. Thou hast a lovely face and a beautiful body, long and light, and thy skin is smooth and the color of burnt gold and every one will try to take thee from me* [с. 325]⁵²⁶; “*Listen, guapa,*” *said Pilar and ran her finger now absently but tracingly over the contours of her cheeks* [с. 152]⁵²⁷.

Індивідуальність Марії експлікують художні дескрипції, прізвиська, інтимні звертання й порівняння, що підкреслюють її юність, вроду, жіночість, вічне кохання : *gift to any man, rabbit, my darling, my sweet, my long lovely*. Пор. : *You are a gift to any man if you could cook a little better* [с. 95]⁵²⁸; *She walks like a colt moves, he thought* [с. 133]⁵²⁹; *Nor ever did I try to take your rabbit. That’s a good name for her* [с. 152]⁵³⁰; «*Thou wilt go now, rabbit. But I go*

⁵²¹ Коли ми вже відходили. Але ж і бридка вона була [с. 37].

⁵²² –Ти маєш щастя, гуара, що не бридка. – Але ж я бридка, – заперечила Марія [с. 130].

⁵²³ Така потвора, що страх було дивитися [с. 38].

⁵²⁴ Слова жодного не зронила, тільки знай собі плаче, а зачепи її пальцем – то тремтить, як мокра собака [с. 43].

⁵²⁵ Бери свою обстрижену шльондру й вертайся в Республіку <...> [с. 193].

⁵²⁶ Ти гарнесенька. У тебе гарне обличчя й прекрасне тіло – довге й тонке, і в тебе гладенька шкіра, як тьмяне золото, і всі будуть хотіти відбити тебе в мене [с. 437].

⁵²⁷ – Послухай, гуара, – мовила Пілар і неухважно, але докладно обвела пальцем контури її щік [с. 199].

⁵²⁸ Ти просто скарб для чоловіка, якби тільки куховарити трохи краще навчилася [с. 128].

⁵²⁹ Вона ступає, наче лошатко, подумав він [с. 177].

⁵³⁰ Але віддаю тобі твою кицю. Я й не думала її в тебе забирати. До неї це слово пасує [с. 201].

with thee. As long as there is one of us there is both of us» [с. 436]⁵³¹; ***My little rabbit. My darling. My sweet. My long lovely*** [с. 71]⁵³².

Трагічне в образі Марії актуалізується в контексті спогадів: молода італійка пережила насильство та жорстокість фашистів: *So he had cut both braids close to my head with a razor and the others laughed and I did not even feel the cut on my ear and then he stood in front of me and struck me across the face with the braids while the other two held me and he said, 'This is how we make Red nuns. This will show thee how to unite with thy proletarian brothers. Bride of the Red Christ!'* [с. 333]⁵³³. Висловлювання *we make Red nuns* і перифраза з біблійним ім'ям *Bride of the Red Christ* усвідомлюється як богохульство і водночас демонструє словесне знуцання фашистів над дівчиною.

Специфічною ознакою імені-образу *Maria* є його “звернення” у майбутнє. Історія вічного кохання Роберта й Марії символізується в контексті роману, а перетворення імені на символ відбувається за рахунок вигаданих ситуацій та псевдонімів: *an instructor's wife, Mrs. Livingstone, Mrs. Robert Jordan: I will marry her. Then we will be Mt and Mrs. Robert Jordan of Sun Valley, Idaho. Or Corpus Christi, Texas, or Butte, Montana* [с. 333]⁵³⁴.

На перевтілення імені *Maria* в індивідуально-авторський символ надії та любові поза межами часу і простору працюють також засоби й прийоми:

1) багаторазового повторення імені у найближчому контексті: «***Maria.***» «*Yes.*» «***Maria.***» «*Yes.*» «***Maria.***» «*Oh, yes. Please.*» «*Art thou not cold?*» «*Oh, no. Pull the robe over thy shoulders.*» «***Maria.***» «*I cannot speak.*» «***Oh, Maria. Maria. Maria.***» [с. 252]⁵³⁵;

⁵³¹ *Зараз ти підеш, кицю. Але я піду з тобою. Доки залишиться хтось один із нас, доти ми будемо обоє* [с. 587].

⁵³² ***Киця моя. Моя люба. Моя дорога. Моя давня кохана*** [с. 95].

⁵³³ *Отож він відтнув мені обидві коси бритвою біля самої голови, а всі інші сміялися, а я навіть не відчувала рани на вусі, а тоді він став переді мною й шмагонував мене косами по обличчі, поки двоє інших тримали мене, і сказав: «Отак ми постригаємо в червоні черниці. Тепер побачиш, як єднатися зі своїми братами-пролетарями. Наречена червоного Христа!»* [с.446].

⁵³⁴ *Я одружуся з нею. Тоді ми будемо пан і пані Джордан із Сан-Веллі, штат Айдаго. Чи з Корпус Крісті, штат Техас, або з Б'юта, штат Монтана* [с.212].

⁵³⁵ – *Маріє.* – Так. – *Маріє.* – Так. – *Маріє.* – О, так. Так. – Ти не замерзла? – Зовсім ні. Натягни спальник собі на плечі. – *Маріє.* – Я не можу говорити. – О, *Маріє. Маріє. Маріє* [с. 335].

2) вищість імені порівняно з традиційними різномовними зверненнями до коханих: *Sweetheart, chérie, prenda, and schatz. He would trade them all for Maria. There was a name* [с. 162]⁵³⁶;

3) прагнення героїні помінятися ім'ям та сутністю з коханим: *Since we are different I am glad that thou art Roberto and I Maria. But if thou should ever wish to change I would be glad to change. I would be thee because I love thee so* [с. 251]⁵³⁷; *“You are me now,” he said. “Surely thou must feel it, rabbit”.* [с. 436]⁵³⁸;

4) апофеоз імені як прославляння неповторності, неподібності коханої: *«And I love thee and I love thy name, Maria.» «It is a common name.» «No,» he said. «It is not common»* [с. 252]⁵³⁹;

5) ім'я-образ *Марія* є втіленням жіночності: ‘кохана’ – ‘дружина’ – ‘сестра’ – ‘донька’: *Maria is my true love and my wife. I never had a true love. I never had a wife. She is also my sister, and I never had a sister, and my daughter, and I never will have a daughter* [с. 360]⁵⁴⁰.

На периферії антропонімного простору перебувають другорядні, епізодичні, маргінальні (активні) та згадувані (пасивні) персонажі, які розширюють простір, репрезентують основну і побічні сюжетні лінії, співвідносні з зображуванним (“тут і тепер”) і минулим головних дійових осіб. Активна участь у сюжетній дії та “право голосу” (участь у діалогах з різними співбесідниками) зазвичай не зумовлює розширену парадигму антропостоніма. Традиційними компонентами парадигми виступають: особове ім'я, прізвище, прізвисько; номінація за національністю; найменування, зумовлені опозицією *свій – чужий*, що корелює з планом минулого або зображуваного; безонімні лексеми на позначення військового

⁵³⁶ *Кохана, cherie, prenda i schatz. Він усе це обміняв би на Марію. Оце так ім'я* [с. 215].

⁵³⁷ *Якщо ми вже різні, я рада, що ти Роберто, а я Марія. Але якби ти хотів колись помінятися, я б помінялася з радістю. Я була б тобою, бо я так тебе кохаю* [с. 334].

⁵³⁸ *Тепер ти – це я, – сказав він. – Напевне ти це відчуваєш* [с. 588].

⁵³⁹ *– Я кохаю тебе і твоє ім'я, Маріє. – Це звичайне ім'я. – Ні, – сказав він. – Воно незвичайне* [с. 261].

⁵⁴⁰ *Марія – моя справжня кохана й моя дружина. Я ніколи не мав справжньої коханої. Я ніколи не мав дружини. А це вона – моя сестра, а я ніколи не мав сестри, а це моя донька, а доньки я ніколи не матиму* [с. 484].

звання, професії, місця проживання. Пор. : *Agustín squatted there, tall, black, stubbly joweled, with his sunken eyes and thin mouth and his big work-worn hands* [с. 264]⁵⁴¹. “*Ya lo sé,*” said *Primitivo*. “*I have put up with worse than that from thee*” [с. 285]⁵⁴²; “*Tell us one more rumor, Fernandito,*” she said and then her shoulders shook again [с. 81]⁵⁴³; *And who is Goltz? A good general* [с. 224]⁵⁴⁴; *Lieutenant Berrendo, watching the trail, came riding up, his thin face serious and grave* [с. 444]⁵⁴⁵; *It was at Gaylord’s that you learned that Valentin Gonzalez, called El Campesino or The Peasant, had never been a peasant but was an ex-sergeant in the Spanish Foreign Legion who had deserted and fought with Abd el Krim* [с. 220]⁵⁴⁶; *At Gaylord’s, too, you met the simple stonemason, Enrique Lister from Galicia, who now commanded a division and who talked Russian, too. And you met the cabinet worker, Juan Modesto from Andalucia who had just been given an Army Corps* [с. 221]⁵⁴⁷ і т. ін.

Підтекстові глибинні смисли відкриваються через прийом “текст всередині тексту”, коли роль тимчасового оповідача надається Пілар. За допомогою формально стислої, але змістовно багатой парадигми номінацій автор пояснює моральні дилеми і виявляє індивідуальні риси персонажів. Розповідь Пілар про вбивство людей на площі, з одного боку, засвідчує її непримиренність до прибічників фашистів та відданість Республіці, з іншого – духовний опір проти вбивства (пор. : *Це було дуже гидко, але я подумала що раз уже має так бути, то нехай буде, і це принаймні не було так жорстоко – просто позбавити життя; за ці всі роки ми вже навчилися, що*

⁵⁴¹ *Агустін* сидів навпочіпки – високий, чорнявий, зарослий щетиною, із запалими очима, тонкими губами й великими спрацьованими руками [с. 352].

⁵⁴² *Ya lo se,* – сказав *Прімітіво*. – Я ще й не таке терпів [с. 382].

⁵⁴³ Розкажи нам ще якусь плітку, *Фернандіто*, – мовила вона, і її плечі знову затрусилися [с. 109].

⁵⁴⁴ А хто такий *Гольц*? *Добрий генерал* [с. 209].

⁵⁴⁵ *Лейтенант Берренко* наближався, приглядаючись до слідів; його обличчя було зосереджене і похмуре [с. 597].

⁵⁴⁶ Саме в «Гейлорді» можна було дізнатися, що *Валентін Гонсалес* на прізвисько *Ель Кампесіно*, або ж «Селянин», був зовсім не селянином, а колишнім сержантом іспанського іноземного легіону, що дезертирував і воював на боці Абд аль-Кріма [с. 294].

⁵⁴⁷ Так само в «Гейлорді» можна було зустріти з простим *Енріке Лістером із Галісії*, котрий тепер командував дивізією і також розмовляв російською. Бував там і *мебляр Хуан Модесто з Андалусії*, який щойно отримав командування армійським корпусом [с. 294].

хоч це діло й негідне, але необхідне, якщо ми маємо перемогти і зберегти Республіку [с. 154]).

Парадигма імен засуджених до страти вміщує: 1) онімно-апелятивний комплекс (титульне слово+особове ім'я, прізвище та / або прізвисько), 2) найбільш вагому з позиції оповідачки характеристику, ґрунтовану на опозиції свій (товариш) – чужий (ворог, фашист), 3) подеколи іронічну оцінку зовнішності, сутності тощо. Пор. :

*Don Guillermo Martin – Don Guillermo – a fascist / undoubtedly a fascist – member of their club: But I was wondering why no one else had come out and just then who should come out but **Don Guillermo Martin** from whose store the flails, the herdsman's clubs, and the wooden pitchforks had been taken. **Don Guillermo** was **a fascist** but otherwise there was nothing against him [с. 113]⁵⁴⁸; He had a rude way of speaking and he was **undoubtedly a fascist and a member of their club** [с. 113]⁵⁴⁹;*

Don Anastasio Rivas – Don Anastasio – an undoubted fascist – the fattest man in the town: The man who was being pushed out by Pablo and Cuatro Dedos was Don Anastasio Rivas, who was an undoubted fascist and the fattest man in the town [с. 118]⁵⁵⁰;

Don Jose Castro – Don Pepe – a confirmed fascist – a dealer in horses: It was Don Jose Castro, whom every one called Don Pepe, a confirmed fascist, and a dealer in horses, and he stood up now small, neat-looking even unshaven and wearing a pajama top tucked into a pair of gray-striped trousers [с. 121]⁵⁵¹.

До оригінальних прийомів поезики онімів Е. Гемінґвея уналежнюємо такі:

1) найменування на честь персонажа. Контекст спогадів Пілар вміщує ергонім, вмотивований ім'ям матадора *Finito* (відношення включення між

⁵⁴⁸ А тим часом думаю, чого ж ніхто не виходить, і якраз тоді у дверях з'явився не хто інший, як **дон Гільєрмо Мартін** – це з його крамниці були всі ті ціпи, тирлиги й дерев'яні вила. **Дон Гільєрмо** був **фашистом**, а поза тим ніхто проти нього нічого не мав [с. 151].

⁵⁴⁹ Говорив він грубувато, був, ясна річ, **фашистом** і **членом їхнього клубу** <...> [с. 151].

⁵⁵⁰ Тим чоловіком,я кого виштовхали Пабло й Кватро Дедос, був **дон Анастасіо Рівас** – **справедливий фашист і найбільший товстун у місті** [с. 157].

⁵⁵¹ Це був **дон Хосе Кастро**, якого всі звали **дон Пепе** – **затятий фашист і торговець кіньми**; і тепер він стояв такий мізерний, охайний, хоч і неголений, у верхній частині піжами, заправленій у штани в сіру смужку [с. 160].

компонентами онімної пари). Шанувальники кориди називають себе клубом імені Феніто: *And afterwards the club of enthusiasts who met in the Cafe Colon and had taken his name for their club had the head of the bull mounted and presented it to him at a small banquet at the Cafe Colon* [с. 179]⁵⁵². Пор. також: *'No. I cannot leave,' Finito said to me. 'After all it is a club named for me and I have an obligation.'* [с. 180]⁵⁵³;

2) протиріччя як образотвірний прийом. Фініто схарактеризовано як водночас слабенького і хороброго матадора (оцінювання персонажа з різних позицій): *"He wasn't much of a matador," <...>* [с. 176]⁵⁵⁴; *"He was a good matador," <...>*; *But Finito was afraid all the time and in the ring he was like a lion;* *"He had the fame of being very valiant," <...>* [с. 178-179]⁵⁵⁵;

3) вибір персонажами іспаномовного варіанта імені, зумовлений топосом війни, і коментар з приводу звучання імені: *"How do you say Goltz in Spanish, Comrade General?" "Hotze," he croaked. "Comrade Heneral Khotze. If I had known how they pronounced Goltz in Spanish I would pick me out a better name before I come to war here. When I think I come to command a division and I can pick out any name I want and I pick out Hotze. Heneral Hotze* [с. 11]⁵⁵⁶;

4) поетичні перифрази на позначення кількох художніх об'єктів (Pilar – Joaquin – Maria) у розгорнутому контексті, оздобленому порівняннями, уособленням і епітетами: *You could not get three better-looking products of Spain than those. She is like a mountain and the boy and the girl are like young trees. The old trees are all cut down and the young trees are growing clean like*

⁵⁵² А пізніше члени клубу шанувальників кориди, що збиралися в кав'ярні «Колон» і назвали свій клуб на його честь, **замовили опудало з голови того бика** й подарували йому на бенкету в «Колоні» [с. 239].

⁵⁵³ Ні, я не можу піти, – каже мені Фініто. – **Ну бо ж моїм ім'ям клуб назвали**, то я тепер перед ними зобов'язаний [с. 240].

⁵⁵⁴ – Такий собі з нього був матадор <...> [с. 243].

⁵⁵⁵ – Він був гарним матадором <...>; А Фініто боявся весь час, а на арені був справжнім левом; – Він мав славу справжнього відчайдуха <...> [с. 238].

⁵⁵⁶ – А як іспанською буде **Гольц**, товаришу генерале? <...> [с. 16].

– **Хоце**, – **прохрипів** він ще раз. – Товариш генерал **Хоце**. Якби я знав, як вони вимовляють іспанською **«Гольц»**, то вибрав би собі краще ім'я перед тим, як приїхати сюди воювати. Подумати лишень – іду командувати дивізією й можу вибрати собі яке хоч ім'я, а вибираю **Хоце**. Генерал **Хоце** [с. 17].

that. In spite of what has happened to the two of them they look as fresh and clean and new and untouched as though they had never heard of misfortune [с. 132]557;

5) вживання іронічних оцінювальних найменувань (художніх дескрипцій), які виражають політичну позицію персонажів: *Joaquin – an unsuccessful bullfighter turned Communist* (невдатний матадор, що записався в комуністи), *a failed bullfighter of Communist tendencies* (нездара-матадор із комуністичним ухилом);

б) словотворчість дійових осіб, які вигадують імена залежно від контекстної ситуації: “*Thy bridge has given me a headache, Ingles.*” “*We can tell it the Headache Bridge,*” *Robert Jordan said* [с. 152]558.

Для створення імпліцитних смислів автор використовує наскрізний образ *Kashkin*, радянського спеціаліста-підричника, колишнього побратима Роберта Джордана. Його образ з’являється або у спогадах членів партизанського загону, або в рефлексіях (роздуми, самоаналіз, переосмислення) героя-оповідача, оскільки на момент початку сюжетної дії Кашкін – мертвий. Складне для вимовляння російське прізвище спричиняє забуття імені партизанами, тому у поверхневій структурі імені-образа *Kashkin* регулярно повторюються семи ‘чужинець’, ‘росіянин’, ‘померлий’, ‘забуте ім’я’, ‘кумедне ім’я’ (актуалізувальний та інтенсифікувальні контексти). Пор. : “*There was a **foreigner** with us who made the explosion,*” *Pablo said. “Do you know him?” “What is he called?” “I do not remember. It was a very rare name.” “What did he look like?” “He was fair, as you are, but not as tall and with large hands and a broken nose.” “Kashkin,” Robert Jordan said. “That would be Kashkin.” “Yes,” said Pablo. “It was a very rare name. Something like that. What has become of him?” “He is **dead** since April.”*

⁵⁵⁷Чи можна знайти три прекрасніші витвори Іспанії? Вона, мов гора, а хлопець із дівчиною, як молоді дерева. Старі дерева вже всі пішли під сокиру, а молоді тепер ростуть собі вільно. Попри все, що трапалося з ними обома, вони видаються такими свіжими, чистими, новими й незайманими, мовби ніколи в житті не чули про нещастя [с. 175-176].

⁵⁵⁸ – Від того твого мосту, *Ingles*, у мене голова розболілася.

–Можемо назвати його *мостом імені Головного болю*, –додав Роберт Джордан [с. 201].

[с. 18]⁵⁵⁹; “*The other with the rare name had them.*” “*Kashkin,*” Robert Jordan said and offered the cigarettes to the gypsy and Anselmo <...> “Yes,” Pablo said. “*It was a rare name.*” [с. 23]⁵⁶⁰.

Наскрізний образ вибудовується як перемежування безіменності (*the other with the rare name* тощо) – іменності (*Kashkin*), а ім’я використовується лише у мовленні або рефлексії оповідача: “*In addition to the blond one with the rare name*” the gypsy said. “*Kashkin.*” [с. 31]⁵⁶¹. Поступово ім’я-образ набуває нових семантичних компонентів і конотацій, завдяки чому недієвий (пасивний) персонаж стає уявно реальним і багатограним. Структура антропоніма *Kashkin* поповнюється семами, що розкривають співчуття оповідача до товариша (*Poor old Kashkin* [с. 24]⁵⁶²), виявляють риси його характеру (‘нервовість’, ‘сміливість’) і водночас передбачають трагічну долю самого Джордана (“*Was the one with the bad nerves and the strange name from there?*” asked Pilar. “Yes.” Where is he now?” “*Dead, as I told you.*” “You are from there, too?” “Yes.” “*You see what I mean?*” Pilar said to him) [с. 144]⁵⁶³. Суттєво, що сема ‘кумедне, чудне ім’я’ поступово перероджується в оцінку особистості Кашкіна як ‘дивної, неординарної людини’: “*He was a very rare man,*” Primitivo said. “*Very singular.*” [с. 241]⁵⁶⁴; “*I do not say that he was a*

⁵⁵⁹ – З нами був один **чужак**, який закладав динаміт, – сказав Пабло. – Знаєш такого?

– Як його звали?

– **Не згадаю. Якесь дуже чудернацьке ім’я.**

– Який він на вигляд?

– Світлий, як ти, але не такий високий. Руки в нього великі й ніс перебитий.

– **Кашкін**, – сказав Роберт Джордан. – Тоді це **Кашкін**.

– Еге, – мовив Пабло. – **Чудернацько він звався. Якоесь так. І що з ним тепер?**

– Нема вже його з квітня [с. 25-26].

⁵⁶⁰ – Такі кури **той, що чудернацько звався.**

– **Кашкін**, – сказав Роберт Джордан і простягнув цигарки циганові й Ансельмо <...> – Так, – сказав Пабло. – **Чудернацьке в нього було ім’я** [с. 33].

⁵⁶¹ – І ще був той білобрисий, **що чудернацько звався**, – сказав циган.

– **Кашкін** [с. 44].

⁵⁶² – **Бідолаха Кашкін** [с. 34].

⁵⁶³ – А той нервовий із **чудним прізвищем теж** був звідти? – запитала Пілар.

– Так.

– Де він тепер?

– **Загинув**, я ж тобі казав.

– І ти теж звідти?

– Так.

– **Бачиш, до чого я веду?** – запитала його Пілар [с. 191].

⁵⁶⁴ – **Дуже чудний він був чоловік**, – зауважив Прімітіво. – **Дуже незвичний** [с. 319].

*coward because he comported himself very well,” Pilar went on. “But he spoke in a very rare and windy way.” <...> “Isn’t it true, Santiago, that the last dynamiter, he of the train, was a little rare?” [с. 145]⁵⁶⁵. В останньому процитованому контексті виникає описова конструкція, що спрацьовує на створення життєпису персонажа: *the other with the rare name* доповнюється *the last dynamiter, he of the train*. У розв’язувальному контексті читач дізнається, що Роберт Джордан був змушений застрелити Кашкіна⁵⁶⁶: *It was very strange because he had experienced absolutely no emotion about the shooting of Kashkin*⁵⁶⁷. Семантичну структуру поширює компонент ‘друг і товариш Роберта’ в передбачувальному контексті, де прихована інформація про смерть Кашкіна стає відомою персонажам: *“He was a good friend and comrade of mine,” Robert Jordan said to Maria. “I cared for him very much.” “Sure,” Pilar said. “But you shot him.” [с. 241]⁵⁶⁸. Внутрішня трансформація образу *Kashkin* усвідомлюється в процесі аналізу оповідачем біографічних фактів (переміщення у позначеному іменами топосі, воєнні операції тощо), мотивів та наслідків його діяльності, завдяки чому образ виявляється цілком достовірним: *In the case of this Russian comrade he was very nervous from being too much time at the front. He had fought at Irun which, you know, was bad. Very bad. He had fought later in the north. And since the first groups who did this work behind the lines were formed he had worked here, in Estremadura and in Andalucia. I think he was very tired and nervous and he imagined ugly things [с. 241]⁵⁶⁹. Поетонімогенез завершують семи ‘передчуття смерті’,***

⁵⁶⁵ Я не хочу сказати, що він був боягузом, бо тримався дуже навіть добре, – вела далі Пілар. – Але говорив якось дуже по-чудному й похливо. <...> Скажи, Сантьяго, отой попередній динамітник, що потяг підірвав, – правда ж, він був трохи чудний? [с. 192].

⁵⁶⁶ Пор. роздуми Джордана про необхідність вбивства на війні: *You must do it as a necessity but you must not believe in it. If you believe in it the whole thing is wrong* [с. 163] / Ти мусиш убивати з необхідності, але не можеш у це вірити. Бо якщо ти в це віриш, то тут геть усе неправильно [с. 385].

⁵⁶⁷ Було щось дуже дивне в тому, що він не переживав жодних емоцій з тієї причини, що застрелив Кашкіна [с. 220].

⁵⁶⁸ –Він був мені добрим другом і приятелем, – відповів Роберт Джордан Марії. – Я дуже його любив. –Ага, – сказала Пілар. – Але застрелив його [с. 318].

⁵⁶⁹ Якщо йдеться про цього російського товариша, він був дуже нервовий, бо забагато часу був на фронті. Він бився під Іруном, а там, ви знаєте, було нелегко. Дуже нелегко. Потім він воював на півночі. А відколи були створені, які діяли за лінією фронту, він воював тут, в Естремадурі й Андалусії. Я думаю, він дуже втомився, нерви в нього не витримували, от і верзлася йому всяка дурня [с. 319].

‘приреченість на смерть’, ‘запах смерті’: “*But this one with the rare name saw his fate clearly,*” *the gypsy said* [с. 241]⁵⁷⁰; “*I saw the death of that one with the rare name in his face as though it were burned there with a branding iron.*” [с. 241]⁵⁷¹; “*And you say Kashkin smelt like that when he was here?*” [с. 241]⁵⁷², що дозволяє включити ім’я *Kashkin* до екзистенційного вектору роману і розширити образно-сміслову сув’язь *запах смерті* – *топонім* (див. 4.2). Експліцитний смисл забуття про ім’я Кашкіна (членами партизанського загону) поєднується з ідеєю пам’яті про героїв війни, які визнають свою смерть як необхідну для перемоги. Оповідач зберігає в пам’яті історію життя *Kashkin*, тоді як партизани закарбовують образ *one with the rare name*.

Антропонімний простір роману Ернеста Гемінгвея «For Whom the Bell Tolls» вирізняється співіснуванням вигаданих і уявно “реальних” історико-культурних імен, які виконують сюжето-, образо- й текстотвірну роль. Багатоплановий художній світ роману створюють власні імена, наповнені контекстними та інтертекстуальними, явними й прихованими смислами, виявлення яких дозволяє з’ясувати ідейну концепцію роману й усвідомити індивідуально-авторську картину світу письменника.

4.2 Поетика онімів історико-культурного походження

Як зазначалося, панорамне зображення подій у романі «For Whom the Bell Tolls» відтворюється завдяки двом домінантним прийомам позначення художніх об’єктів: безіменності та іменності. Призначення безіменності у випадку з епізодичними персонажами полягає в сюжетотворенні, спрямованому на поступ (розгортання) військових подій у зображуваному (*тут і тепер*) часопросторі. Іменність щодо згадуваних об’єктів дозволяє поєднати документалістські принципи оповіді з багатим емоційним та

⁵⁷⁰ – *Але той, із чудним прізвищем ясно побачив свою долю, – сказав циган* [с. 320].

⁵⁷¹ *Я бачила смерть у того з чудним прізвищем на чолі так ясно, мовби її червоним залізом випалили* [с. 320].

⁵⁷² – *То ти кажеш, що окли Кашкін тут був, він так пахнув?* [с. 327].

психологічним підтекстом для конструювання системи персонажів і цілісного образу Іспанії. Основним принципом постає реалістичність (автентичність), задля чого автор використовує історико-культурні власні імена, різні за походженням, репутацією й роллю в текстотворенні.

У мовленні, спогадах або “потоці свідомості” дійових осіб вживаються найменування: 1) віртуальних денотатів, співвідносних з реальними об’єктами найширшого культурного контексту (імена реальних історичних постатей – відомих діячів культури, політики, філософії, історії, мистецтва, військової справи тощо); 2) віртуальних об’єктів, похідних від загальновідомих історико-культурних вигаданих імен (міфоантропонімів, агіонімів, імен літературних персонажів та ін.). Дослідники наголошують: «Якщо “вторинний” вигаданий поетонім вступає у зв’язки і відношення з іншими компонентами поетонімосфери, то він (сумісно з останніми) сприяє еволюційному розвитку тексту, визначає ідейно-тематичну основу твору, уможливорює повноцінне прочитання (сприйняття) тексту» [57, с. 27]. Подібно до топонімів, антропоніми історико-культурного походження беруть участь у створенні хронотопу, який корелює з реально існуючим часопростором минулого – сучасного Іспанії та деяких інших держав.

Значне напластування антропонімів, угрупованих у мікросистему ‘громадсько-політичні та військові діячі близького або віддаленого минулого’, реконструює реальні події періоду XIX – XX століття. Експліцитна роль таких ВІ полягає в актуалізації схожості або відмінності воєн (революцій, повстань тощо) в історичному минулому з подіями Громадянської війни в Іспанії (культурно-історична й мнемонічна функція поетонімів). Імплицитна роль онімів зумовлена необхідністю схарактеризувати й оцінити стан війни (Громадянська війна в США, епоха Наполеонівських воєн, війни США проти індіанців та ін.), а також воєнної діяльності відомих осіб із різних часів і культурно-історичних обширів (Франція, Америка, Радянський Союз та ін.) з позиції сучасної політично-військової ситуації Іспанії. Антропоетоніми, віднесені до цієї групи, прямо

виражають позицію головних героїв, а підтекстово висвітлюють авторську думку щодо різних ідеологій, політиків та політичних ситуацій. Пор. : *Napoleon* < Наполеон Бонапарт – видатний французький державний діяч, полководець, імператор Франції; *Wellington* < Артур Веллслі Веллінгтон – британський полководець і державний діяч, фельдмаршал, учасник Наполеонівських війн, переможець битви під Ватерлоо (*I just want us to win this war. I guess really good soldiers are really good at very little else, he thought. That's obviously untrue. Look at Napoleon and Wellington* [с. 321]⁵⁷³); *George Custer* < Джордж Армстронг Кастер – американський кавалерійський офіцер ХХ ст., який прославився безрозсудною хоробрістю, необдуманістю дій і байдужістю до втрат (“*George Custer was not an intelligent leader of cavalry, Robert,*” *his grandfather had said. “He was not even an intelligent man.”* [с. 320]⁵⁷⁴); *Jeb Stuart* < Джеб Стюарт – генерал Конфедеративних Штатів Америки під час Громадянської війни в США; *Phil Sheridan* < Філіп Шерідан – американський воєначальник, генерал армії, учасник Американської громадянської війни та війн США проти індіанців (*Now Phil Sheridan was an intelligent man and so was Jeb Stuart* [с. 224]⁵⁷⁵).

Іноді такі ВІ об’єднуються в антропонімні ряди із узагальненою характеристикою осіб. Пор. семантичне навантаження онімного ряду *Zinoviev, Kamenev, Rykov* ‘бухаринські шкідники і покидьки людства’: *We detest with horror the duplicity and villainy of the murderous hyenas of Bukharinite wreckers and such dregs of humanity as Zinoviev, Kamenev, Rykov and their henchmen* [с. 235]⁵⁷⁶.

Переважає більшість антропонімів, в основі яких лежать історико-культурні імена, відображають події Громадянської війни в Іспанії шляхом

⁵⁷³ Я просто хочу, щоб ми перемогли в цій війні. Здається мені, що насправді добрі солдати поза службою мало до чого надаються, подумав він. Ні, це очевидна неправда. Взяти хоча б **Наполеона** чи **Велінгтона** [с. 431].

⁵⁷⁴ **Джордж Кастер** не був тямущим командиром кінноти, Роберте, – сказав йому колись дідусь. – Він навіть тямущим чоловіком не був [с. 430]

⁵⁷⁵ От хто тямущий був, то це **Філ Шерідан**, а ще **Джеб Стюарт** [с. 430].

⁵⁷⁶ У нас викликають огиду й відразу дворушництво й нищість кровожерних гієн – бухаринських шкідників і таких покидьків людства, як **Зінов’єв**, **Каменєв**, **Риков** та їхні прихвосні [с. 313].

оцінювання ідеологічної позиції та вчинків супротивних сторін. Згадка про відомих представників анархістського руху, лідерів Республіканської армії тощо розширює енциклопедичну інформацію й надає оповіді суб'єктивного оцінювання. Пор. : *Durruti* < Буенавентура Дурруті-і-Домінго – громадсько-політичний діяч Іспанії, ключова фігура анархістського руху до і в період громадянської війни в країні. Загинув під час оборони Мадрида (*Durruti was good and his own people shot him there at the Puente de los Franceses* [с. 350]⁵⁷⁷); *Vicente Rojo* < Вісенте Рохо – іспанський генерал, один з лідерів Республіканської армії під час Громадянської війни в Іспанії (*It is another of Vicente Rojo, the unsuccessful professor's, masterpieces* [с. 10]⁵⁷⁸).

Через позицію персонажів автор зображує передісторію Громадянської війни, виявляє мотиви, що спричинили протистояння республіканців і націоналістів, подає багатогранну характеристику політичних лідерів. Пор. : *I am a journalist. But like all journalists I wish to write literature. Just now, I am very busy on a study of Calvo Sotelo. He was a very good fascist; a true Spanish fascist. Franco and these other people are not. I have been studying all of Sotelo's writing and speeches. He was very intelligent and it was very intelligent that he was killed* [с. 235]⁵⁷⁹; *One good man, Pablo Iglesias, in two thousand years and everybody else mucking them* [с. 350]⁵⁸⁰.

Ефект правдоподібності посилюється за рахунок біографічних даних про політичних і військових правителів Іспанії, які дозволяють реконструювати минуле і оцінити його вплив на хід війни. Пор.: *It was at Gaylord's that you learned that Valentin Gonzalez, called El Campesino or The Peasant, had never been a peasant but was an ex-sergeant in the Spanish Foreign*

⁵⁷⁷ *Дурруті* був нормальний, а його свої ж люди застрелили біля Пуенте-де-лос-Франкесес [с. 469].

⁵⁷⁸ Це ще один шедевр невдахи-професора *Вісенте Рохо* [с. 16].

⁵⁷⁹ Я журналіст. Але як усі журналісти, мрію творити літературу. Тепер-от я дуже зайнятий дослідженням про *Кальво Сотело*. Це був дуже гарний фашист – справжній іспанський фашист. Куди там *Франко!* й іншим. Я вивчаю всі твори й промови *Сотело*. Він був дуже розумним, і те, що його вбили, – теж дуже розумний хід [с. 312].

⁵⁸⁰ Зі цілі дві тисячі років одна добра людина – *Пабло Іглесіас*, а всі решта дуриєвіти [с. 469].

Legion who had deserted and fought with Abd el Krim [с. 220]⁵⁸¹; And you met the cabinet worker, Juan Modesto from Andalucia who had just been given an Army Corps [с. 221]⁵⁸².

Проте голос автора “віддається” Іспанії мирних часів, тому в спогадах дійових осіб вагоме місце посідають історико-культурні імена, пов’язані з довоєнним минулим. Такі поетоніми створюють національно колоритний простір країни завдяки зіставленню якостей і вчинків персонажів із відомими іспанськими тореадорами: *Chicuelo, Marcial, Manolo Granero*. Пор.: *So, Inglés, it may be that thou art deaf to some things as Chicuelo and Marcial Lalanda and all of their banderilleros and picadors and all of the gente of Juan Luis and Manolo Granero were deaf to this thing on this day. But Juan Luis and Blanquet were not deaf [с. 242]⁵⁸³.*

Оригінальним прийомом образності роману вважаємо автентичність, ґрунтовану на факті “справжнього” або “позаочного” знайомства вигаданих персонажів із реальними історичними особами (поетами, тореадорами, музикантами), що репрезентують часопростір Іспанії в період мирного існування. Ідеалізований образ країни постає у спогадах дійових осіб про мирне життя, своєрідними показниками якого стають легендарні, тісно переплетені зі світоглядом і вподобаннями іспанців, особистості: *El Niño Ricardo (Pastora was prevailed upon to sing and El Niño Ricardo played the guitar and it was very moving and an occasion of true joy and drunken friendship of the highest order [с. 180]⁵⁸⁴), Ignacio Sanchez Mejias (In the last season of Ignacio Sanchez Mejias he smelled so strongly of death that many refused to sit*

⁵⁸¹ Саме в «Гейлорді» можна було дізнатися, що **Валентін Гонсалес** на прізвисько **Ель Кампесіно**, або ж «Селянин», був зовсім не селянином, а колишнім сержантом іспанського Іноземного легіону, що дезертирував і воював на боці **Абд аль-Кріма** [с. 294].

⁵⁸² Бував там і меблях **Хуан Модесто** з Андалусії, який щойно отримав командування армійським корпусом [с. 294].

⁵⁸³ Так отож, **Inglés**, може, ти просто глухий на деякі речі – так само, як **Чікело** чи **Марсіаль Лаланда** і всі їхні **banderilleros** і **пікадори**, і всі **gente Хуана Луїса** й **Маноло Гранеро** були того дня глухі на все це. Але **Хуан Луїс** і **Бланке** глухими не були [с. 322].

⁵⁸⁴ Пастору вмовили заспівати, а **Ель Ніньйо Рікардо** грав на гітарі, було дуже зворушливо й запанували щирі веселощі й найпершорядніше пияцьке братерство [с. 240].

with him in the café [с. 243]⁵⁸⁵), *Rafael El Gallo* (So the banquet proceeded and the man who sat next to me had been the former manager of **Rafael el Gallo** and he was telling me a story, and the end of it was... [с. 181]⁵⁸⁶). Таке “співбуття” персонажів і згадуваних ними історико-культурних постатей посилює достовірність і актуалізує тему щасливого життя без воєн і страждань.

Подібним суміщенням вигадки і реальності характеризуються і контексти роздумів / спогадів Роберта Джордана про політичні або воєнні ситуації, що відбувалися у минулому: *Golz who had captured the gold train that winter with **Lucacz** in Siberia* [с. 395]⁵⁸⁷; *He had a letter in his things in the trunk at Missoula from General **Phil Sheridan** to old **Killy-the-Horse Kilpatrick** that said his grandfather was a finer leader of irregular cavalry than **John Mosby*** [с. 321]⁵⁸⁸; *He did not like Karkov, but Karkov, coming from Pravda and in direct communication with **Stalin**, was at this moment one of the three most important men in Spain* [с. 398]⁵⁸⁹; *But he had been close to **Tukachevsky** to **Voroshilov**, yes, too* [с. 395]⁵⁹⁰. За допомогою історико-культурних імен, вміщених у мовлення / міркування дійових осіб, автор досягає безпрецедентного результату: надає власного потрактування відомому історичному факту (особі); заселяє зображуваний хронотоп “реальними” особистостями, що мали свого часу вплив на політичні ситуації у різних країнах; поєднує історію і сучасність задля порівняння збройних конфліктів та їхніх трагічних наслідків для людства; зіставляє знаних постатей минулого і сучасного (зображуваного). Таким чином, крізь призму поглядів персонажів автор виявляє власну позицію щодо Громадянської війни в Іспанії, комуністичної ідеології, військового стану в Америці та ін.

⁵⁸⁵ *Ігнасіо Санчес Мехіяс* весь свій останній сезон так смердів смертю, що люди не хотіли сідати біля нього в кав'ярні [с. 323-324].

⁵⁸⁶ Так от, бенкет собі триває, а біля мене сидить колишній імпресаріо *Рафаеля ель Гальйо* й починає мені розповідати якусь історію, а закінчувалась вона отак... [с. 241].

⁵⁸⁷ Гольц, який тої зими перехопив із *Лукачем* золотий потяг у Сибіру [с. 533].

⁵⁸⁸ У скрині з його речами в Міссулі зберігався лист від генерала *Філа Шерідана* до старого «*Коногубця*» *Кілпатріка*, де стверджувалося, що його дідусь був лішим командиром нерегулярної кінноти, ніж *Джон Мосбі* [с. 431].

⁵⁸⁹ Він не зносив Каркова, але відряджений «Правдою» Карков, що мав прямий зв'язок зі *Сталіним*, був на цей час одним із трьох найважливіших людей в Іспанії [с. 537].

⁵⁹⁰ Але ж він справді був близький із *Тухачевським*. Згода, з *Ворошиловим* теж [с. 533].

Для висвітлення свого ставлення Е. Гемінгвей використовує також типовий для художніх творів прийом приховування історико-культурного імені. Досліджуючи українськомовний переклад роману «По кому подзвін», Н. Романенко докладно аналізує образ радянського журналіста Каркова, друга і співрозмовника Роберта Джордана. Науковиця зазначає, що прототипом Каркова став «один з найвідоміших журналістів Радянського Союзу Михайло Юхимович Кольцов, засновник та редактор журналу «Огоньок», редактор журналу “За кордоном”, член редколегії газети “Правда”, керівник Журнально-газетного об’єднання, творець сатиричного журналу “Крокодил”. Під час Громадянської війни він перебував в Іспанії як кореспондент “Правди” і негласний політичний представник СРСР при республіканському уряді» [111, с. 111]⁵⁹¹. Авторка наводить переконливі докази щодо наявності прямої асоціації літературного персонажа з постаттю М. Кольцова (праця в Іспанії з колишньою дружиною, громадський шлюб з німецькою письменницею-комуністкою Марією Остен, натяки на чутки про стосунки Кольцова з дружиною наркома внутрішніх справ СРСР М. Єжова та ін.) [111, с. 111]. Протооніми і прототипи як основа імен-образів дійових / згадуваних осіб роману «For Whom the Bell Tolls» засвідчує наявність інтертекстуальних зв’язків і дозволяє розмежувати експліцитні (історико-культурні імена як протооніми) та імпліцитні (історико-культурні імена як прототипи персонажів) вияви інтертекстуальності.

Всі проаналізовані вище поетоніми беруть безпосередню участь у розвитку подій або стають поштовхом до розгорнення сюжету, отже, виконують насамперед текстотвірну й сюжетоутворювальну функції. Образотвірні потенції ВІ історико-культурного походження (імена письменників, художників, композиторів, біблійні антропоніми, назви художніх творів та ін.) знаходять відображення в колі читання, зацікавлень,

⁵⁹¹ Н. В. Романенко зацентровує увагу на російськомовному перекладі роману і купюрах, що стосуються образу Каркова, викликаних як ідеологічними, так і літературними чинниками [111].

обізнаності дійових осіб. На поетику цілісного тексту працюють такі засоби і прийоми:

1) вибір головним героєм наукової / художньої літератури для читання (перечитування) у минулому / майбутньому: *Emil Burns, Handbook of Marxism*⁵⁹² (“I have read the **Handbook of Marxism** that **Emil Burns** edited. That is all.” [с. 234]⁵⁹³); *Quevedo, Lope de Vega, Galdós* (And when I get my job back at the university she can be an instructor’s wife and when undergraduates who take Spanish IV come in to smoke pipes in the evening and have those so valuable informal discussions about **Quevedo, Lope de Vega, Galdós** and the other always admirable dead, Maria can tell them about how some of the blue-shirted crusaders for the true faith sat on her head while others twisted her arms and pulled her skirts up and stuffed them in her mouth [с. 160]⁵⁹⁴);

2) оцінювання Робертом Джорданом особистості / творчості письменників-попередників (для відтворення схожих ситуацій, вираження сумнівів у власних письменницьких здібностях тощо): Ford, Borrow (There had been such good books written by Borrow and Ford and the rest that he had been able to add very little [с. 238]⁵⁹⁵); Quevedo (God, how she could tell a story. She’s better than Quevedo, he thought. He never wrote the death of any Don Faustino as well as she told it. I wish I could write well enough to write that story, he thought [с. 132]⁵⁹⁶); Mayakovsky (Down with Bohemianism, the sin of Mayakovsky. But Mayakovsky was a saint again. That was because he was safely dead. You’ll be safely dead yourself, he told himself [с. 159]⁵⁹⁷); Lope de Vega, «Fuente Ovejuna» (Kashkin <...> the greatest lover of Lope de Vega in the world

⁵⁹² Найбільш популярною працею Е. Бернса вважають «Введення в марксизм» (англ. «Introduction to Marxism»).

⁵⁹³ Я прочитав «Підручник марксизму» за редакцією Еміля Бернса [с. 312].

⁵⁹⁴ Коли повернуся працювати в університет, вона буде дружиною викладача, і коли студенти-іспаністи з четвертого курсу завітають увечері на льюлку й заведуть таку цінну неформальну дискусію по **Кеведо, Лопе де Веґу, Гальдоса** й інших завсіди преславних покійників [с. 212–213].

⁵⁹⁵ Після таких добрих книжок, які написали **Борров, Форд** та інші, він міг додати дуже мало чогось нового [с. 317].

⁵⁹⁶ Господи, але ж вона майстриня оповідати. Та вона ліпша, ніж **Кеведо**, подумав він. Той ніколи не описав смерті жодного дона Фаустіно так доладу, як вона розповіла. Хотів би я вміти писати так, щоб записати цю історію, подумав він [с. 174].

⁵⁹⁷ Геть богемність, гріх **Маяковського**. Але **Маяковський** уже знову святий. Бо вже на тому світі. Ти й сам незабаром будеш на тому світі, сказав він собі [с. 212].

and thought “**Fuente Ovejuna**” was the greatest play ever written. Maybe it was at that, but he, Robert Jordan, did not think so [с. 222]⁵⁹⁸);

3) планування Робертом Джорданом спільного майбутнього з коханою Марією: *the Marx Brothers (They would have three days in Madrid. <...> He'd take her to see **the Marx Brothers** at the Opera. That had been running for three months now and would certainly be good for three months more. She'd like **the Marx Brothers** at the Opera, he thought* [с. 222]⁵⁹⁹);

4) конструювання ірреального простору мрій і сновидінь головного героя як своєрідне відсторонення від подій війни: *Garbo, Harlow (Maybe it is like the dreams you have when some one you have seen in the cinema comes to your bed at night and is so kind and lovely. He'd slept with them all that way When he was asleep in bed. He could remember **Garbo** still, and **Harlow**. Yes, **Harlow** many times. Maybe it was like those dreams.*

*But he could still remember the time **Garbo** came to his bed the flight before the attack at Pozoblanco <...> her hair swept forward and over his face and she said why had he never told her that he loved her when she had loved him all this time? <...> She was just lovely to hold and kind and lovely and like the old days with Jack Gilbert and it was as true as though it happened and he loved her much more than **Harlow** though **Garbo** was only there once while **Harlow*** [с. 133-134]⁶⁰⁰);

5) актуалізація справжньої або бажаної подібності дійових осіб із біблійними або літературними персонажами, відомими акторами, творами живопису тощо: *Judas Iscariot (“Thy predecessor the famous **Judas Iscariot***

⁵⁹⁸ Карков <...> найбільший у світі шанувальник *Лоне де Веги* і вважає «*Овечу Криницю*» найкращою п'єсою у світі. Може, так воно й було, але Роберт Джордан мав іншу думку [с. 296].

⁵⁹⁹ Вони сплять в Мадриді на три дні <...> Він візьме її подивитися «*Вечір в опері*» з **братами Маркс**. Фільм уже три місяці на екранах і, напевно, ще з три місяці протримається. Її сподобаються **брати Маркс** у «*Опері*», подумав він [с. 295].

⁶⁰⁰ Може, це як у тих снах, коли та, котру ти бачив у кіно, приходять уночі до тебе в ліжку, така добра й лагідна. Він досі пам'ятав **Гарбо**, а ще **Гарлов**. Так, **Гарлов** приходила не раз. Може, це саме так, як у тих снах.

Він досі пам'ятав, як тоді, перед наступом на Пособланко <...> її волосся розсипалося на його обличчі й вона запитала, чому ж він ніколи не казав, що її кохає – вона ж бо кохала його весь час <...> Так чудово було її обіймати, і вона сама була така лагідна й чарівна, як за давніх часів із Джеком Гілбертом, і це все було таке правдиве, мовби трапилося насправді, і він кохав її набагато сильніше, ніж Гарлов, хоча Гарбо приходила отак лише раз, а Гарлов...) [с. 177].

hanged himself,” Pilar said [с. 369]⁶⁰¹), Tarzan (“The other side now, viejo,” he shouted up to Anselmo and climbed across through the trestling, like a bloody **Tarzan** in a rolled steel forest, he thought [с. 410]⁶⁰²); Velazquez (He was a beautiful horse that looked as though he had come out of a painting by **Velazquez**. [с. 17]⁶⁰³), Garbo (I mean to thy shoulders. It is thus I would have thee wear it.” “As **Garbo** in the cinema?” [с. 327]⁶⁰⁴);

б) формування обізнаності / необізнаності головних і другорядних персонажів із міфологією, релігійними текстами: *Bacchus* (Pablo shook his head. “I am making myself drunk with wine,” he said with dignity. “Go with **Bacchus**,” Robert Jordan said in Spanish. <...> “Never have I heard of him,” Pablo said heavily. “Never in these mountains.” [с. 197]⁶⁰⁵), *Onan* (Who was it cast his seed upon the ground in the Bible? **Onan**. How did **Onan** turn out? he thought. I don’t remember ever hearing any more about **Onan** [с. 324]⁶⁰⁶), *Peter, Paul* (Neither of **Peter** nor of **Paul** nor of any of the other saints nor apostles. Nor of their bands. Sling thy rifle over thy shoulder and use thy hands to come through the wire [с. 353]⁶⁰⁷; *Our Father, Hail Mary* (Then he made the sign of the cross again and as he walked down the hill he said five **Our Fathers** and five **Hail Marys** for the repose of the soul of his dead comrade [с. 306]⁶⁰⁸).

Для відтворення “потoku свідомості” онімні ряди вживаються в інтерпретативно-оцінювальних контекстах, що віддзеркалюють ціннісні орієнтації героя-оповідача, його духовні настанови і вподобання, об’єднують відомих особистостей минулого за певною ідеєю або принципом, створюють

⁶⁰¹ – Твій попередник, знаменитий **Юда Іскаріот**, повісився, – сказала Пілар [с. 497].

⁶⁰² – Тепер із другого боку, viejo, – гукнув він угору до Ансельмо й подерся крізь плетиво балок – наче якийсь бісів **Tarzan** у лісі з вальцьованої сталі, подумав він <...> [с. 553].

⁶⁰³ Це був прекрасний кінь, що ніби зійшов з полотна **Веласкеса** [с. 24].

⁶⁰⁴ Я хотів сказати – до плечей. Я хотів би, щоб воно (волосся) було такої довжини. Як у **Гарбо** в кіно? [с. 439].

⁶⁰⁵ Пабло похитав головою. – Я впиваюся вином, – із відчуттям власної гідності відповів він. – То йди до свого **Бахуса**, – сказав Роберт Джордан іспанською. <...> – Ніколи про такого не чув, – важко сказав Пабло. – Тут у горах такого не було [с. 261 - 262].

⁶⁰⁶ Хто там у Біблії проливав сім’я на землю? **Онан**. І що з тим **Онаном** сталося? – подумав він. Не пригадую, чи я взагалі щось більше чув про **Онана** [с. 435].

⁶⁰⁷ Ні про **Петра**, ні про **Павла**, ні про жодного іншого святого чи апостола [с. 474].

⁶⁰⁸ Потім він знову перехрестився і поки спускався схилом, проказав п’ять «**отченашів**» і п’ять «**богородиць**» за упокій душі свого загиблого товариша [с. 409].

синкретичні візуально-слухові образи, збережені пам'яттю Роберта Джордана. Пор. : *Cortez – Pizarro – Menéndez de Avila – Enrique Lister – Pablo: Those who did that are the last flowering of what their education has produced. Those are the flowers of Spanish chivalry. What a people they have been. What sons of bitches from Cortez, Pizarro, Menéndez de Avila all down through Enrique Lister to Pablo. And what wonderful people. There is no finer and no worse people in the world. No kinder people and no crueller* [с. 336]⁶⁰⁹. Антропонімний ряд поєднує історичних осіб із різних епох, зближених за походженням (за винятком *Pizarro*) і високою культурною репутацією в Іспанії. У свідомості героя-оповідача імена-образи зливаються в узагальнювальній позитивній ('великі сини Іспанії') та іронічній ('сучі сини') семах. Такі неоднозначні смисли взагалі характерні для поетики роману, який розгортається через динамічне й дещо суперечливе зображення подій, образів і ситуацій.

Згадка про андалузькі народні пісні породжує аналогію з видатним майстром іспанського живопису *Greco* та іспанським католицьким святим *San Juan de la Cruz*. Асоціативний ряд використовується в контексті осмислення Робертом Джорданом іспанського поняття *la gloria* 'слава': *She said La Gloria. It has nothing to do with glory nor La Gloire that the French write and speak about. It is the thing that is in the Cante Hondo and in the Saetas. It is in Greco and in San Juan de la Cruz, of course, and in the others* [с. 336]⁶¹⁰.

Досвідченість Роберта Джордана у сфері мистецтва відображає контекст, у якому імена відомих майстрів музики й живопису (*Bach, Mantegna, Greco, Brueghel*) разом із назвами знаменитих архітектурних споруд (*Chartres Cathedral* і *Cathedral at Leon*) перетинаються в семах 'почуття відповідальності' і 'досконалий, справжній': *It was a feeling of*

⁶⁰⁹ *І хто – останній цвіт, який дала їхня освіта. Цвіт іспанського лицарства. Що це за народ! Що за сучі сини: від Кортеса, Піссаро, Менендеса де Авілеса, аж до Енріке Лістера й до Пабло! І що за прекрасні люди! Немає у світі кращого народу й нема гіршого. Немає добрішого й жорстокішого* [с. 450].

⁶¹⁰ *Вона сказала: La Gloria. Вона не має нічого спільного зі славою чи з тією La Gloire, про яку пишуть і говорять французи. Це те, що присутнє в канте хондо і в саетах. Вона є у Греко і, звичайно, у святого Йоана від Хреста, і в інших* [с. 483].

*consecration to a duty toward all of the oppressed of the world which would be as difficult and embarrassing to speak about as religious experience and yet it was authentic as the feeling you had when you heard **Bach**, or stood in **Chartres Cathedral** or the **Cathedral at Leon** and saw the light coming through the great windows; or when you saw **Mantegna** and **Greco** and **Brueghel** in the Prado. It gave you a part in something that you could believe in wholly and completely and in which you felt an absolute brotherhood with the others who were engaged in it [с. 225-226]⁶¹¹.*

Отже, за допомогою історико-культурних імен автор надає потрактування відомому історичному факту (особі); заселяє зображуваний хронотоп “реальними” особистостями, що мали вплив на політичні ситуації у різних країнах; поєднує історію і сучасність задля порівняння збройних конфліктів та їх трагічних наслідків для людства; зіставляє знаних постатей минулого і сучасного. Крізь призму поглядів персонажів автор виявляє свою позицію щодо Громадянської війни в Іспанії, військового стану в Америці та ін. Образотвірні потенції ВІ історико-культурного походження знаходять відображення в колі читання, зацікавлень, обізнаності дійових осіб.

4.3 Узуальні й оказіональні конотативні оніми

Певна кількість поетонімів, співвідносних з історико-культурними онімними лексемами, вживається в романі в переносному значенні. Науковці Донецької ономастичної школи (Е. Кравченко, Г. Лукаш та ін.) слідом за Є. Отіним називають такі “вторинні” ВІ конотонімами (конотативними онімами) і визнають за ними непряму референтну співвіднесеність, образність, експресивно-емоційне забарвлення [57, с. 109]. Г. П. Лукаш

⁶¹¹ Це було *почуття присвячення себе обов'язку перед усіма пригнобленими світу, про яке говорити так само складно й незручно, як про релігійне переживання, а все ж воно було таким справжнім, як почуття, коли почув **Баха** або стояв у **Шартрському соборі**, або в **соборі в Леоні** й бачив світло. Що проникає крізь величезні вікна, або ж коли ти побачив **Мантенью**, **Ель Греко** і **Бройгеля** у **Прадо**. Воно дало тобі причетність до чогось, у що ти вірив цілком і до кінця і в чому ти відчував абсолютне братерство з іншими, також причетними [с. 300-301].*

простежує “<...>синтагматичні відношення конотонімів через спробу моделювання конотонімних конструкцій” [72, с. 318–319]. У дисертаційному дослідженні Е. Кравченко пропонується більш розширена типологія моделей (за термінологією дослідниці – *необхідних і достатніх контекстів*), орієнтованих на розпізнавання переносного значення та уналежнення мовної одиниці до класу конотонімів (поетонімів відконотонімного походження) [57, с. 113]. Пошук і розпізнавання переносного значення ВІ роману «For Whom the Bell Tolls» підтверджує “працездатність” виокремлених експліцитних та імпліцитних контекстів із власними іменами, вжитими в конотативному (метафоричному, переносному) значенні.

З опертям на типологію Е. Кравченко, мінімальний контекст антропоетоніма *Don Juan Tenorio* (“*I care for thee, too,*” he said [Robert Jordan]. “*I care for thee very much.*” “*Thou art a regular Don Juan Tenorio,*” the woman said [Pilar], *embarrassed now with affection.* “*There is a commencement of caring for every one*” [с. 90]⁶¹²) засвідчує переносне значення ВІ літературного походження: УКЛІА1 *Дон Хуан Теноріо* ‘спокусник жінок, ловелас’ [75, с. 104]. Імпліцитний контекст-актуалізатор подібності (збігу) *вторинний об’єкт* \approx *вихідний денотат* репрезентований моделлю: повна тотожність та модальний відтінок впевненості: ‘якісний прикметник (укр. *справжній, викопаний*, англ. *regular*) + КО’ [57, с. 120]. Пор. також синонімічні прикметники укр. *дійсний, натуральний, чистий*, англ. *regular*, які підтверджують метафоричне значення імені, вжитого Пілар для характеристики Роберта Джордана.

До поетонімів відконотонімного походження належить також ВІ *Horatius*, вжите в контексті самооцінювання Роберта Джордана: *He did not want to make a Thermopylae, nor be Horatius at any bridge, nor be the Dutch boy*

⁶¹² – *Ти мені теж небайдужа, – сказав він [Роберт Джордан]. – Ти теж дуже багато для мене значиш.*
– *Та ти справжній Дон Хуан Теноріо, – мовила жінка [Пілар], зніяковівши від сплеску почуттів. – Як послухати, то ти до всіх небайдужий [с. 122].*

With his finger in that dyke [с. 159]⁶¹³. Прихованим залишається ім'я хлопчика Ганса Брінкера, який врятував Нідерланди. Він прославився тим, що одного разу, прогулюючись, побачив пробоїну, що утворилася в греблі і заткнув її пальцем, що врятувало країну від жахливої повені. Восьмирічний хлопчик тримав палець у дірці всю ніч, чекаючи на допомогу, і тільки вранці місцеві жителі знайшли його замерзлим. Вважаємо, що перенесення значення відбувається завдяки не стільки поетичній славі та військовому досвіду Горація⁶¹⁴, скільки його несподіваній, передчасній смерті. Відомо, що Горацій помер від раптової хвороби незадовго до його 57-річчя. Він оголосив своїм спадкоємцем Августа, оскільки, знесилений нападом хвороби, не міг підписати таблички заповіту. Наявні вітчизняні словники конотонімів не фіксують переносне значення ВІ *Горацій*, але передтекст (*He did not want to make a Thermopylae*) і післятекст, присвячений трагічній загибелі Ганса Брінкера, який врятував Нідерланди (*the Dutch boy With his finger in that dyke*), дає можливість визнати конотонімізацію *Horatius* з оказіональним значенням 'людина, ушавлена через героїчну або мученицьку смерть'. Експліцитний контекст-актуалізатор еквівалентності (подібності) *вторинний об'єкт* \approx *первинний денотат* виражає відношення самоототожнення: 'ВІ + дієслівна зв'язка *бути, стати, відчувати себе* + КО в О.в.' [57, с. 119]. Поетика контексту (модель з конотонімом) демонструє бажання Роберта Джордана лишитися живим, будувати майбутнє з Марією тощо.

Науковці відзначають, що онім отримує право називатися конотонімом, якщо вживається в тому самому значенні в іншому тексті або мовленнєвій ситуації [Цит. за: 57, с. 186]. У поодиноких випадках відбувається таке перетворення референтних сем, яке змінює їх на конотеми в межах того самого твору, у якому онім ужитий вперше. Такі випадки конотонімізації в автохтонному тексті виявляє Е. Кравченко [57, с. 186]. Існує пропозиція

⁶¹³ <...> але тепер він набагато більше волів би не вмерти. Він би радо відмовився від долі героя або мученика. Він не хотів влаштовувати собі жодних Термопіл або **бути Горацієм** біля якогось мосту чи голландським хлопчиком із пальцем у дамбі [с. 212].

⁶¹⁴ Як відомо, Горацій був прихильником справи Республіки та вступив до армії Брута і отримав посаду військового трибуна – офіцера легіону.

позначати ім'я в перехідній фазі *онім* – *конотонім* терміном *мезонім*. Г. Лукаш виділяє позиції мезоніма, зумовлені ступенем конотонімізації: “I. *оказіональний конотонім / мезонім / узуальний конотонім*. II. *конотонім / мезонім / деонім*” [72, с. 314]. У художньому просторі роману «For Whom the Bell Tolls» першу стадію перетворення імені в *оказіональний конотонім* проходить ім'я *Coolidge*. Факт конотонімізації підтверджує мінімальний (*a second Coolidge*) і розширений контекст (“*How’s Pilar’s cooking?*” “*Average,*” *Fernando answered. He’s a second Coolidge, Robert Jordan thought* [с. 195]⁶¹⁵.

У прямому значенні ім'я *Coolidge* / Джон Калвін Кулідж-молодший позначає тридцятого президента США (з 1923 по 1929 рр.) від Республіканської партії США. Перевтілення в *конотонім* відбувається за рахунок референтних сем ‘консервативність’, ‘лінь’, ‘небагатослівність’ – саме ці якості виділяли тогочасні опоненти президента. Вочевидь, лаконічна відповідь Фернандо стала основою для порівняння (ототожнення) і переходу *оніма Coolidge* в *конотонім* з *оказіональним* значенням ‘небагатослівна людина’. За класифікацією Е. Кравченко, експліцитний контекст, що відображає невизначені просторово-часові координати, репрезентований моделлю ‘кількісний числівник / ім. + числ. у Р.в. (*два, номер два*) / порядковий чи відносний прикм. (укр. *другий*) / англ. *Defining pronouns other*) зі значенням вторинності + КО’ [57, с. 116]. Еквівалентом *other* у значенні вторинності є також англійська лексема *a second*. Отже, перехід *онім* → *оказіональний конотонім* відбувається в текстовому просторі роману, а ім'я в переносному значенні стає виявом індивідуально-авторського мовлення.

Такий самий процес (*поетонім* → *оказіональний конотонім*) відбувається в контексті з протиставленням історико-культурних імен: *There wasn’t any Grant, nor any Sherman nor any Stonewall Jackson on either side so far in this war. No. Nor any Jeb Stuart either. Nor any Sheridan. It was overrun with McClellans though. The fascists had plenty of McClellans and we had at least*

⁶¹⁵ Як Пілар годує? – Так собі, – відповів Фернандо. Та він *другий* Кулідж, подумав Роберт Джордан [с. 258].

three of them [с. 224]⁶¹⁶. Позитивно оцінювальні імена прославлених військових армії Півночі: *Grant, Sherman, Stonewall Jackson, Jeb Stuart, Sheridan* завдяки мінімальному контексту *There wasn't any..., nor any...* (експлікований стосовно ВІ *Grant, Sherman, Stonewall Jackson, Jeb Stuart, Sheridan*) набувають переносного okazіонального значення ‘талановитий воєначальник, який здобув низку визначних перемог, що увійшли в історію’. Імплицитний контекст, що відбиває реалії невизначеного нового хронотопу, представлений моделлю ‘займенниковий прикметник (укр. *наш, свій, мій*, англ. *my, our, thine* тощо) зі значенням належності вторинному денотату + КО’ [57, с. 116].

У випадку з протиставленим повторювальним ім'ям *McClellans* непряму референтну співвіднесеність засвідчує плюральна форма, яку вважають очевидним показником переносного значення імені: “Одним із граматичних засобів реалізації переносно-образної функції оніма є множинна форма іменника” [84, с. 34]. Велика кількість референтів (*plenty of*), форма множини антропоніма і протиставні відношення у семемній структурі імен (*Grant, Sherman, Stonewall Jackson, Jeb Stuart, Sheridan, McClellan*) дозволяють сформуванню значення okazіонального конотоніма *McClellan*: ‘нездібний (бездарний) полководець, нездатний здобути перемогу своїй армії’.

Отже, у романі наявні узуальні (*Don Juan Tenorio*) й okazіональні конотоніми (*Horatius, Coolidge*), переносне значення яких відтворюється завдяки найближчому контексту, що збагачує образність персонажів і тексту як цілісного утворення.

4.4 Поетика і функціонування топонімів

⁶¹⁶ У цій війні поки що по обидва боки не було жодного *Гранта*, жодного *Шермана* й жодного *Джексона* – «*Кам'яної Стіни*». Жодного. Ані жодного *Джеба Стюарта*. Ані *Шерідана*. Зате *МакКлелланів* було по саму зав'язку. У фашистів ціла купа *МакКлелланів*, а в нас їх щонайменше троє [с. 298].

Світогляд Е. Гемінгвея відображає хронотоп і часопросторові зв'язки образів і речей у художньому творі, які набувають важливого значення у контексті поетики психологізму. Дослідники творчості письменника наголошують на специфічному відчутті часу й екзистенційності хронотопу, притаманним антивоєнним романам Е. Гемінгвея: «більшість художніх концептів нерозривно пов'язані з ситуативними метатропами, а саме з епохою, у яку жив і писав автор. Це був період, знаковий для всього світу, – період між двома світовими війнами, які змусили глибоко замислитись над такими вічними концептуальними поняттями як ЖИТТЯ vs СМЕРТЬ, ВІРА vs ЗНЕВІРЕННЯ, ВІДДАНИСТЬ vs ЗРАДНИЦТВО» [88, с. 38]. Т. Некряч і Р. Довганчина переконливо аргументують лексикалізацію цих концептів в ідіостилі Е. Гемінгвея [88, с. 39].

На початку роману «For whom the bell tolls» семантично навантаженим стає т. зв. екстремальний простір – невідомий і невизначений за допомогою власних імен: *He lay flat on the brown, pine-needled floor of the forest, his chin on his folded arms, and high overhead the wind blew in the tops of the pine trees. The mountainside sloped gently where he lay; but below it was steep and he could see the dark of the oiled road winding through the pass. There was a stream alongside the road and far down the pass he saw a mill beside the stream and the falling water of the dam, white in the summer sunlight* [с. 5]⁶¹⁷. Міфопоетичне значення надається образу дороги-долі як шляху до страждальної та жертвовної загибелі головного героя Роберта Джордана.

За допомогою топонімів конструюється часова шкала *минуле* – *теперішнє* (зображуване “тут і тепер”) – *майбутнє* персонажів, де зумовлене сюжетом переміщення у часі супроводжується зміною локації (місця перебування) в уявно реальному або вимисленому просторі.

⁶¹⁷ Він простягнувся на рудому від глиці лісовому килимі, оперши підборіддя на зігнуті руки, а ген у горі, у верхів'ях сосон, гуляв вітер. Там, де він лежав, схил гори був пологим, але нижче крутішав, так що йому було видно темну смужку асфальтівки, що виляса через перевал. Уздовж дороги біг потічок, а далеко на перевалі над потічком він розгледів тартак і водоспад греблі, весь білий у променях літнього сонця [с. 9].

Минуле може “втручатися” у хід зображуваних подій як вказівка на місце народження / проживання персонажа. Такі топоніми наявні у мовленні дійових осіб (контексти самопрезентації): представлення на ім’я або безонімне найменування за статтю, родом діяльності тощо доповнюється інформацією про місце народження / проживання. Пор. : *Pablo said he was from Avila* [с. 97]⁶¹⁸; *Reference to Juan Modesto as a cabinet worker from Andalusia, given command of an army corps* [с. 221]⁶¹⁹; *Who are you? Andres Lopez from Villaconejos* [с. 351]⁶²⁰ тощо.

Через назву місця, знайомство з його мешканцями, обізнаність щодо його атрибутів (загальновідомих персонажеві об’єктів) відбувається визнання своїх (товариш) – чужих (ворог, фашист): “*Where are you from?*”. “*From Villaconejos,*” *Andres said. “What grows there?” “Melons,*” *Andres said. “Everybody in the world knows that.” “Do you know anyone there?” “Why? Are you from there?” “No. But I’ve been there. I’m from Aranjuez”* [с. 354]⁶²¹.

Важливість топоса доводять контексти з неназваними (безіменними) дійовими особами, локалізованими у просторі. Місце народження / проживання персонажа стає більш значущим у семантичному плані, ніж його особове ім’я. Пор. : “*You are from a town,*” *the soldier who was cooking said. “You are from Lugo. What would you know of the sea or of the land?” “Because I am not inscribed from Noia but from Negreira, where I was born <...> “Why are you not in the navy if you come from Noya?” the corporal asked. “Because I am not inscribed from Noya but from Negreira, where I was born* [с. 189]⁶²²; “*Our father had installed himself at Villacastín before the movement*” [с. 355]⁶²³. Правдоподібність оповіді підкреслює твірна база топонімів, висхідних до

⁶¹⁸ – *Пабло казав, що він з Авіли* [с. 130].

⁶¹⁹ *Бував там і мебляр Хуан Модесто з Андалусії, який щойно отримав командування армійським корпусом* [с. 294].

⁶²⁰ – *Що ти за один? – Андрес Лопес із Вільяконехоса* [с. 472].

⁶²¹ – *Де ти народився? – У Вільяконехосі, – відповів Андрес. – І що там вирощують? – Дині, – сказав Андрес. – Хто цього не знає. – Кого ти там знаєш? – А що? Ти теж звідти? – Ні. Але я там бував. Я з Аранхуеса* [с. 476].

⁶²² — *Ти з міста, – сказав солдат, який готував їсти. – Ти з Луго, Що ти знати про море чи про землю? <...> – А чого ти не пішов на флот, раз ти з Нойї?? – запитав капрал. – Бо мене призвали не з Нойї, а з Негрейри, – я там народився.* [с. 251].

⁶²³ *Наш батенько оселився у Вільякастіні ще до того, як піднявся рух* [с. 477].

реальних одиниць, відібраних автором із хронотопу тогочасної Іспанії. Топоніми з домінантною семою ‘місце походження (проживання)’ працюють на створення опозиції *свій – чужий*, демонструючи конфліктне протистояння республіканської – монархічної форми правління та ідеологічну непримиренність персонажів: “*I was always of the left,*” Pablo said. “*We had many contacts with the people of Asturias where they are much developed politically. I have always been for the Republic.*” [с. 176]⁶²⁴. Біографічні відомості розширюють контексти з низкою топонімів, що виконують одночасно локалізувальну й зображувальну функцію, уточнюючи топографію місцевості: *And from Negreira, which is up the river Tambre, they take you for the army.*” [с. 189]⁶²⁵.

План минулого відтворюють топоніми, що відносяться до зображення подій мирного – воєнного стану, завдяки чому оніми утворюються за часовими ознаками *віддалене* або *близьке* минуле. Функційне навантаження одиниць топоса, співвіднесених із віддаленим (довоєнним) минулим, спрямоване на визначення ідеї миру як кращої форми світобудови, стану гармонії тощо. “Втрачений” рай (існування до війни) зображений у контекстах спогадів, де топоніми, прагматоніми й урбаноніми, похідні від реальних ВІ: *Avila, Sierra, Mexico, Venezuela, Montsouris, Buffalo, Butte Chaumont, the Guaranty Trust Company*⁶²⁶, *the Ile de la Cite, Foyot*, постають ціннісними орієнтирами життєвого шляху персонажів, відтворюють світ улюблених речей, подорожей, визначають ідеали, вподобання, патріотичні почуття до рідного простору. Пор. : “*In my house, when I had a house, and now I have no house, there were the tusks of boar I had shot in the lower forest. There were the hides of wolves I had shot. <...> They were worn by stepping on them but they were wolf hides. There were the horns of ibex that I had killed in the high Sierra, and there was an eagle stuffed by an embalmer of birds of Avila, with his*

⁶²⁴ – *Я завжди був лівим, – сказав Пабло. – Ми мали тісні зв’язки з людьми з Астурії, а вони добре знаються на політиці. Я весь час був за Республіку* [с. 235].

⁶²⁵ *Негрейра лежить над річкою Тамбре, і звіди людей беруть до армії* [с. 251].

⁶²⁶ Протоонім “Морган Гаранті Траст Компані» (Morgan Guaranty Trust Company) – один із найбільших акціонерних банків США. Заснований у 1861 у Нью-Йорку.

wings spread, and eyes as yellow and real as the eyes of an eagle alive. It was a very beautiful thing and all of those things gave me great pleasure to contemplate.” [с. 41]⁶²⁷; “I have been on ships several times,” Pilar said. “Both to go to *Mexico* and to *Venezuela*.” [с. 244]⁶²⁸ (спогади Пілар); <...> one cup of it took the place of the evening papers, of all the old evenings in cafés, of all chestnut trees that would be in bloom now in this month, of the great slow horses of the outer boulevards, of book shops, of kiosques, and of galleries, of the *Parc Montsouris*, of the *Stade Buffalo*, and of the *Butte Chaumont*, of the *Guaranty Trust Company* and the *Ile de la Cite*, of *Foyot’s* old hotel, and of being able to read and relax in the evening; of all the things he had enjoyed and forgotten and that came back to him when he tasted that <...> idea-changing liquid alchemy [с. 52]⁶²⁹ (спогади Роберта). Оригінальним прийомом образності топонімів й урбанонімів вважаємо певне суміщення планів минулого і теперішнього у спогадах персонажів, наявне в останньому процитованому контексті. Повернення в минуле героя-оповідача шляхом уявного перенесення в рідний простір, відсторонений від жахів війни, зливається із сучасністю.

Найбільш розробленим і деталізованим є план спогадів наратора про минуле, що зумовлено багатьма чинниками: статусом у тексті, американським походженням, професією, планами на майбутнє. Розгорнутий психологічний портрет головного героя створено за допомогою топонімів, що відтворюють різні етапи життя (дитинство, юність), переміщення у розширеному просторі **Америка – Франція – Іспанія**, маркованому іменами різних розрядів: “*When I was seven years old and going with my mother to attend a wedding in the state of*

⁶²⁷ У мене в хаті – коли я ще мав хату, бо зараз не маю, – були ікла вепра, котрого я встрілив у лісі в передгір’ї. Були шкіри вовків, яких я вполював. Вичовгалися під ногами, але то були вовчі шкури. А ще я мав роги гірського козла – якого я вполював високо у **Сьєррі**, а ще було опудало орла, мені його опудальник у **Авілі** – із розведеними крилами, а очі мав такі жовті, наче живий. Дуже гарний він був – і дуже мені було втішно на те все дивитися (спогади Ансельмо) [с. 57].

⁶²⁸ – Я кілька разів плавала на кораблях, – мовила Пілар. – І в **Мексику**, і у **Венесуелу** [с. 325].

⁶²⁹ <...> а один його кухлик міг замінити вечірні газети, усі давні вечори в кав’ярнях, усі каштани, що мали квітнути цього місяця, і великих повільних коней на зовнішніх бульварах, і книгарні, й кіоски, й галереї, і парк **Монсурі**, і стадіон «**Буффало**» і **Бютт-Шомон**, «**Гаранті траст компанії**», і та **острів Сіте**, і старий готель **Фойо**, і можливість читати й відпочивати вечорами – усе, чим він колись насолоджувався і вже встиг забути, поки воно не повернулося зі смаком цієї мутної, гіркої, рідкої алхімії, від якої <...> повертали в інший бік думки [с. 70-71].

Ohio <...> [с. 115]⁶³⁰; *He was lucky that he had lived parts of ten years life Spain before the war.* <...> *They trusted you on understanding the language completely and speaking it idiomatically and having a knowledge of the different places* [с. 132]⁶³¹ та ін. Домінування топонімів у контекстах, пов'язаних з образом головного героя, вмотивовано подорожуванням і письменництвом. Роберт Джордан – письменник-початківець, автор однієї книги, присвяченої Іспанії, яка не мала успіху у читацької публіки: *Karkov had read the one and only book he had published. The book had not been a success. It was only two hundred pages long and he doubted if two thousand people had ever read it. He had put in it what he had discovered about Spain in ten years of travelling in it, on foot, in third-class carriages, by bus, on horse- and mule-back and in trucks. He knew the Basque country, Navarre, Aragon, Galicia, the two Castiles and Estremadura well. There had been such good books written by Borrow and Ford and the rest that he had been able to add very little. But Karkov said it was a good book* [с. 238]⁶³². Знання, помножене любов'ю до Іспанії – її мови, географії, населення, унаочнює перелік топонімів на позначення більш або менш відомих географічних об'єктів країни, що засвідчує мнемонічну роль власних імен. У мовленні Джордана, який сподівається стати письменником, топоніми вписані в опоетизований простір, де минуле візуалізується й озвучується, отримує колір і смак, часовий вимір тощо: <...> *Not a merry-goround that travels fast, and with a calliope for music, and the children ride on cows with gilded horns, and there are rings to catch with sticks, and there is the blue, gas-flare-lit early dark of the Avenue du Maine, with fried fish sold from the next stall,*

⁶³⁰ Коли мені було сім років, я поїхав із матір'ю на весілля до штату **Огайо** [с. 152].

⁶³¹ Він мав щастя, що впродовж десяти довоєнних років час від часу жив у **Іспанії**. <...> Довіряють, коли цілком розумієш мову, послуговуєшся мовними зворотами й знаєш різні місця [с. 174].

⁶³² Карков прочитав його єдину опубліковану книжку. Книжка не мала успіху. В ній було всього двісті сторінок, і він не був впевнений, чи прочитали хоч дві тисячі осіб. У цю книжку він вмістив усе, **що дізнався про Іспанію впродовж десяти років подорожей – пішки, у вагонах третього класу, в автобусах, верхи на конях чи мулах, у кузовах вантажівок. Він добре знав Країну Басків, Наварру, Арагон, Галісію, обидві Кастилії й Естремадуру.** Після таких добрих книжок, які написали Борров, Форд та інші міг додати дуже мало чогось нового. Але Карков сказав, що то добра книжка [с. 317].

and a wheel of fortune [с. 216]⁶³³. Поетичне «Я» висвітлюють контексти з топонімами, що зображують шлях літаків в уявленні героя-оповідача, підкреслюючи його письменницький хист: *These were our planes. They had come, crated on ships, from the Black Sea through the Straits of Marmora, through the Dardanelles, through the Mediterranean and to here, unloaded lovingly at Alicante, assembled ably, tested and found perfect* <...> [с. 403]⁶³⁴.

Нетрадиційним засобом поетики є контекстне оточення ВІ, що висвітлює суперечливі позиції персонажів відносно тієї чи тієї місцевості Іспанії. Крізь неоднакове сприйняття простору з ретроспективного погляду автор розкриває складні нашарування характерів і мотивацій, що дає можливість збагнути різноманітність світовідчуття й світосприйняття персонажів. Пор. : – *“I did not like Valencia.”* <...> *“The people had no manners and I could not understand them* [с. 83]⁶³⁵; *“And what did thee there?” “I left without even seeing the sea,” Fernando said. “I did not like the people.”* [с. 83]⁶³⁶; *In Valencia I had the best time of my life* [с. 83]⁶³⁷ (протиставлені погляди Фернандо і Пілар); *You,” she said to Pablo. “Do you know aught of such things?” “We have done things together,” Pablo said. “Yes,” the woman said. “Why not? And thou wert more man than Finito in your time. But never did we go to Valencia. Never did we lie in bed together and hear a band pass in Valencia.”* *“It was impossible,” Pablo told her. “We have had no opportunity to go to Valencia* [с. 85]⁶³⁸. Різні ціннісні вподобання, актуалізовані шляхом

⁶³³ Тільки не та карусель, що жваво крутиться під звуки парового органу, дітлахи їдуть верхи на коровах із позолоченими рогами й ловлять кільця на кийки в розсвітленому газовими ліхтарями блакитному присмерку на **авеню де Мен**, де в сусідній ятці торгують смаженою рибою, а неподалік обертається колесо фортуни зі шкіряними язичками [с. 288].

⁶³⁴ Ось наші літаки. Вони припливли в контейнерах із **Чорного моря** – через **Мармурове море**, через **Дарданелли**, через **Середземне море**, аж сюди, де їх ніжно вивантажили в **Аліканте**, вміло зібрали, випробували, переконалися в їхній досконалості <...> [с. 43-44].

⁶³⁵ – **Не сподобалась мені Валенсія.** <...> – Люди там неотесані, і я не міг втямити, що вони кажуть” [с. 111].

⁶³⁶ – *І що ж ти робив там?* – Забрався звідти і на море не глянув, – сказав Фернандо. – Люди мені не припали до душі [с. 111-112].

⁶³⁷ *Та у Валенсії я прожила найкращі дні свого життя* [с. 112].

⁶³⁸ *А ти, – звернулася вона до Пабло. – Ти хоч щось про таке знаєш? – У нас із тобою всякого бувало, – сказав Пабло. – Певно, – відповіла жінка. – Чого ж не бувало? З тебе удавні ший був мужчина свого часу, ніж із Фініто. Але ми ніколи не їздили у Валенсію. Ми ніколи не лежали в ліжку й не слухали, як вулицею*

прихильності / байдужості / зневаги до топоса, створюють багатоголосся складних емоцій персонажів, об'єднаних позицією протистояння війні. Отже, топоніми на позначення віддаленого минулого дійових осіб вибудовують ретроспективний план оповіді через мотиви подорожування та / або письменництва і виконують низку функцій, пов'язаних з розгортанням сюжету (локалізація, переміщення у просторі), конструюванням і смисловим наповненням образів (зображувальна й мнемонічна функція).

Наратив, зорієнтований на зображення реальних подій Громадянської війни в Іспанії, створюється за рахунок топонімів близького минулого і зображуваного сьогодення, співвідносного з безпосереднім розвитком сюжетної дії. Топоніми й відтопонімні одиниці, що позначають лінію розгортання збройних сил, беруть участь у висвітленні хронології війни та водночас репрезентують військовий досвід персонажів, виявляють їхні почуття, надії й передбачення. Пор. : *He wished that he had seen the fighting on the plateau beyond **Guadalajara** when they beat the Italians. But he had been down in **Estremadura** then.* [с. 224]⁶³⁹; *There was one moment when it was really lost when the Italians had broken the line near **Trijueque** and the Twelfth Brigade would have been cut off if the **Torija-Brihuega** road had been cut* [с. 224]⁶⁴⁰; *The fighting in **the Sierras** had been that way. They had fought there with the true comradeship of the revolution* [с. 226]⁶⁴¹; *They had not used any of the same troops in **the Arganda offensive** against the **Madrid-Valencia** road that they used at **Guadalajara*** [с. 317]⁶⁴²; *They're going on to **Colmenar**, to **Escorial**, or to the*

Валенсії проходить оркестр. – Цього б нам не вдалося, – сказав Пабло. – Нам не було як поїхати до Валенсії <...> – **Не сподобалась мені Валенсія** [с. 114].

⁶³⁹ Шкода, що він не бачив битви на плато за **Гвадалахарою**, коли розбили італійців. Але він тоді був в **Естремадурі** [с. 299].

⁶⁴⁰ У якийсь момент, коли італійці прорвали фронт біля **Трихуеке**, а XII бригада могла виявитися відрізаною, якби перекрили дорогу з **Торіхо до Бріуеги**, здавалося, все вже насправді втрачено [с. 299].

⁶⁴¹ Так було під час боїв у **Сьєррі**. Там у бою відчувалося справжнє революційне братерство [с. 301].

⁶⁴² Вони не використали під час **аргандського** наступу на шосе **Мадрид-Валенсія** жодної частини з тих, що кинули на **Гвадалахару** [с. 425].

*flying field at **Manzanares el Real**, he thought, with the old castle above the lake with the ducks in the reeds [с. 75]⁶⁴³ та ін.*

Автор вдається до достовірного зображення подій, використовуючи онімні пари у типовій конструкції для позначення розширеного простору *between BI and BI: They had dismounted on the road **between Segovia and Santa Maria del Real**. [с. 17]⁶⁴⁴; “Troop movement?” “**Much between Villacastín and Segovia. On Valladolid road. Much between Villacastín and San Rafael**. [с. 139]⁶⁴⁵; “I have heard that you are an excellent guerilla leader, that you are loyal to the republic and prove your loyalty through your acts, and that you are a man both serious and valiant. <...> “I heard it from **Buitrago to the Escorial**,” he said, naming all the stretch of country on the other side of the lines [с. 14]⁶⁴⁶. Показово, що топонімні моделі використовуються не лише для зображення військових подій у конкретизованому просторі, але й для характеристики персонажа, як відбувається, наприклад, з чутками про командирський хист Пабло в останньому процитованому контексті.*

Очікування на наступ і перемогу Республіки передають контексти з топонімами, які не лише маркують місце й хід подій, пересування військ тощо, але й посилюють панорамність, підкреслюючи протиставлення сторін: *“By the Republic or by the Fascists?” “By the Republic. If it were by the Fascists all would know of it. No, this is an offensive of quite some size. Some say there are two. One here and the other over **the Alto del Leon near the Escorial** [с. 80]⁶⁴⁷; “Much troop movement.” Where? “**Segovia. Planes you saw.**” [с. 139]⁶⁴⁸ та ін.*

⁶⁴³ Вони летять до **Кольменар**, на **Ескоріал**, або до аеродрому біля **Мансанарес-ель-Реала**, подумав він, – там, де старий замок над озером, качки в очеретах [с. 101].

⁶⁴⁴ – Вони спішилися на дорозі з **Сеговії** до **Санта-Марія-дель-Реаль** [с. 25].

⁶⁴⁵ А де рух військ? – Багато між **Вільякастіном і Сеговією**. По дорозі на Вальядолід. Багато між **Вільякастіном і Сан-Рафаелем** [с. 184].

⁶⁴⁶ – Що ти чудовий партизанський командир, що ти вірний республіці й доводиш свою вірність ділом, і що ти чоловік серйозний, але й відчайдух <...> – Так говорять від **Буйтраго** до **Ескоріалу**, – він назвав усю територію по той бік лінії фронту [с. 21].

⁶⁴⁷ Республіка чи фашисти? – Республіка. Якби фашисти, про це всі б уже знали. Ні, це має бути неабиякий наступ. Кажуть, що цілих два. Один тут, а другий через **Альто-дель-Леон** біля **Ескоріала**. А ти щось чув про це? [с. 108].

⁶⁴⁸ – Де? – **Сеговія**. Літаки ти бачив. – Так. [с. 184].

Особливим “текстом у тексті” слід вважати історії згадуваних осіб, які перебувають поза межами роману, оскільки вони “жили й діяли” в минулому. До таких належать, наприклад, наскрізний образ росіянина *Kashkin* (*Кашкіна*) – підричника, відправленого до загону Пабло раніше Джордана, тобто до часу розгортання фабули. Значущість образу *Kashkin* створюється завдяки отриманню біографії: життєвий шлях невідомої особи позначається у координатах минулого, сконцентрованого на військовому досвіді. Оповідь про Кашкіна призначена висвітлити ідею невмирущості героїв війни (див. 4.1). Запам’ятовування і реконструювання шляху персонажа відбувається також завдяки топонімам – показникам місцезнаходження й переміщення у просторі *російського товариша* з конкретною військовою ціллю: *In the case of this Russian comrade he was very nervous from being too much time at the front. He had fought at **Irun** which, you know, was bad. Very bad. He had fought later in the north. And since the first groups who did this work behind the lines were formed he had worked here, in **Estremadura** and in **Andalucia*** [с. 241]⁶⁴⁹.

На реалістичний наратив працюють мікротопоніми й ергоніми, функційне навантаження яких спрямовано посилити достовірність і “розмістити” персонажів / згадуваних осіб у звуженому конкретизованому просторі: *At that time what Russians there were had lived at **the Palace Hotel*** [с. 227]⁶⁵⁰. Топографія міста (*In **Navacerrada** it is in the old hotel where the place of command is. In **Guadarrama** it is in a house with a garden* [с. 315]⁶⁵¹ і “правдива” (офіційна) адреса об’єктів (***At Velazquez 63 / в будинку на вулиці Веласкеса, 63***) фігурують у контексті філософського осмислення обставин війни Джорданом, що поглиблює оповідь завдяки рефлексії та самооцінюванню: *At one time he had thought Gaylord’s had been bad for him. It was the opposite of the puritanical, religious communism of **Velazquez 63, the***

⁶⁴⁹ Якщо йдеться про цього російського товариша, він був дуже нервовий, бо забагато часу був на фронті. Він бився під **Іруном**, а там, ви знаєте, було нелегко. Дуже нелегко. Потім він воював на півночі. А відколи були створені перші групи, які діяли за лінією фронту, він воював тут, в **Естремадурі й Андалусії** [с. 319].

⁶⁵⁰ Ті росіяни, які були вже тоді, мешкали в готелі «**Палас**» [с. 303].

⁶⁵¹ В **Навасерраді** командування в старому готелі. В **Гвадаррамі** – в домі з садом [с. 421].

Madrid palace that had been turned into the International Brigade headquarters in the capital. At Velazquez 63 it was like being a member of a religious order and – Gaylord’s was a long way away from the feeling you had at the headquarters of the Fifth Regiment before it had been broken up into the brigades of the new army [с. 225]⁶⁵². Унікальний наратив створено за рахунок смислової сув’язі попереднього (віднесеного в минуле) місця перебування оповідача із його теперішніми відчуттями й уявленнями, тому ретроспективний аналіз подій спрямований на відтворення емоційного стану: *You are a long way from how you felt in the Sierra and at Carabanchel and at Usera, he thought. You corrupt very easily, he thought. But was it corruption or was it merely that you lost the naïveté that you started with? Would it not be the same in anything? Who else kept that first chastity of mind about their work that young doctors, young priests, and young soldiers usually started with?* [с. 229]⁶⁵³. Подібне переосмислення минулого, зокрема й за допомогою топонімів, засвідчує еволюційний розвиток героя-оповідача і поглиблює ідею образу наратора як представника авторської позиції.

Так само як і минуле, майбутнє дійових осіб має дві “точки відліку”: *близьке майбутнє* (передбачувальний хід воєнних дій з позиції дійових осіб) і *віддалене майбутнє* (спрогнозоване життя персонажів після закінчення війни). Зображення близького майбутнього у виразно завдяки: 1) потоку свідомості героя-оповідача; 2) міркуванню персонажів щодо гіпотетичної зміни локації, можливих переміщень у просторі через перебіг військових ситуацій, поданих у часових координатах теперішнього; 3) оцінюванню переміщення в просторі супротивника. Пор. : 1) *By now they’re well beyond the*

⁶⁵² Певний час йому здавалося, що «Гейлорд» погано на нього впливає. Готель був протилежністю пуританського, релігійного комунізму в будинку на вулиці Веласкеса, 63 – мадридському палаці, перетвореному на столичний штаб Інтернаціональних бригад. На вулиці Веласкеса, 63 можна було відчувати себе членом чернечого ордену, натомість «Гейлорд» уже нічим не нагадував те відчуття перебування в штабі П'ятого полку ще до того, коли його переформували на бригади нової армії [с. 300].

⁶⁵³ Як же ти далеко від того, що відчував у Сьєррі, в Карабанчелі чи в Усері, подумав він. Ти дуже легко розбещуєшся, подумав він. Але це справді розбещеність чи ти просто позбувся наївності, з якої починав? Чи з усім іншим не було так само? Кому ж вдається зберегти оту початкову незайманість думок про свою професію, з якою зазвичай яким починають працювати молоді лікарі, молоді священики й молоді солдати? [с. 305-306].

*pass with **Castile** all yellow and tawny beneath them now in the morning, the yellow crossed by white roads and spotted with the small villages and the shadows of the Heinkels moving over the land as the shadows of sharks pass over a sandy floor of the ocean [c. 75]⁶⁵⁴; 2) And if we leave these mountains now, where can we go? Answer me that? Where now?” “In Spain there are many mountains. There are the **Sierra de Gredos** if one leaves here.” [c. 18]⁶⁵⁵; Good places. On the coast near **Valencia**. In other places too. There they will treat her well and she can work with children [c. 34]⁶⁵⁶; “But there is no one who can take thee to **Gredos** as I can.” “**Gredos?**” “It is the only place to go after this of the bridge” [c. 215]⁶⁵⁷; 3) But perhaps the fascists were faking for another offensive down through **Guadalajara** with them. There were supposed to be Italian troops concentrated in **Soria**, and at **Siguenza** again besides those operating in the North [c. 317]⁶⁵⁸.*

Оригінальним прийомом образності топонімів стає передбачення подій близького майбутнього, включене до фінального контексту ‘передсмертні думки героя’: *Think about them hiding up tomorrow. Think about them. God damn it, think about them. That’s just as far as I can think about them, he said. **Think about Montana. I can’t. Think about Madrid. I can’t. Think about a cool drink of water. All right. That’s what it will be like. Like a cool drink of water. You’re a liar. It will just be nothing. That’s all it will be*** [c. 443]⁶⁵⁹. У згасаючій свідомості Джордана постають образи місць, опалених війною, і міркування прямо пов’язується із конкретним топосом.

⁶⁵⁴ Зараз вони вже далеко за перевалом, а під ними, скільки ока, рудувато-жовта о цій вранішній годині **Кастилія** – жовтінь, посічена білими дорогами й поцяткована селами, землю пливуть тіні «Гайнкелів», мов тіні акул піщаним дном океану [с. 101].

⁶⁵⁵ – А якщо ми зараз підемо з цих гір, то куди нам податися? Можеш мені сказати? Куди тепер? – В Іспанії багато гір! Якщо звідси йти, є **Сьєрра-де-Гредос** [с. 26].

⁶⁵⁶ Є гарні місця. На узбережжі біля **Валенсії**. І в інших місцях є. Там її гарно приймуть, і вона зможе працювати з дітьми [с. 48].

⁶⁵⁷ – Але, крім мене, вас ніхто не проведе до **Гредоса**. – До **Гредоса**? – Це єдине місце, куди можна буде податися після мосту [с. 286].

⁶⁵⁸ Але фашисти, мабуть, відвертали ними увагу від іншого наступу, через **Гвадалахару**? В **Сорії** й біля **Сігуенци** нібито розміщені італійські частини – це крім тих, що діють на півночі [с. 424].

⁶⁵⁹ Думай, як піднімаються схилом. Думай про те, що сьогодні ввечері будуть у безпеці. Думай про те, як будуть у дорозі всю ніч. Думай, як ховатимуться завтра. Думай про них. Сто чортів тобі в печінку, думай про них. Але далі вже я не можу про них думати, сказав він. **Думай про Монтану. Не можу. Думай про Мадрид. Не можу. Думай про ковток холодної води. Добре. Ось, на що це буде схоже. На ковток холодної води. Ти брешеш. Це буде просто ніщо. Оце й усе** [с. 596].

Для зміни локації використовуються синтаксичні конструкції *прийменник з просторовим значенням + BI, between BI and BI*, що конкретизують й унаочнюють простір: “*Where would you go?*” “*Above Barco de Avila. Better places than here. Raid against the main road and the railroad between Béjar and Plasencia.*” [с. 144]⁶⁶⁰; “*How long would it take him to get to Navacerrada from here?*” [с. 315]⁶⁶¹. Для висвітлення ідеологічної позиції персонажів суттєво, що локація обирається за приналежністю того чи того топоніма Республіці: “*Do you know where I want to go?*” *Pilar asked him. “Where? The Paramera? That’s no good.” “No,” Pilar said. “Not the Sierra de Paramera. I want to go to the Republic.*” [с. 143]⁶⁶².

Розширений, хоча й не названий, простір осмислюється як ідеальне місце проживання дійових осіб – прибічників Республіки. Симптоматично, що рідний простір майже завжди позначається ім’ям, тоді як замовчування назви міста є нетиповим прийомом образності, використовуваним зі значенням ‘будь-який простір з республіканським правлінням’ або ‘місце походження персонажа’. Пор. : “*Avila?*” “*Qué va, Avila.*” “*Pablo said he was from Avila.*” “*He lies. He wanted to take a big city for his town. It was this town,*” and she named a town. [с. 96]⁶⁶³. У подальшому контексті назва міста так і не “втілюється”, залишаючись прихованою для читача.

Визначення ідейно-філософської концепції роману відбувається завдяки плану віддаленого майбутнього, вигаданого героєм-оповідачем. Це майбутнє не пов’язано з конкретним (датованим) історичним часом, проте співвідносне із закінченням Громадянської війни. Ірреальне бажане майбутнє Роберт Джордан намагається освоїти через конкретизацію топоса – повернення у рідний (ідеальний) простір, де здійсняться його мрії стати письменником: *I*

⁶⁶⁰ – *Вище Барко-де-Авіли. Там кращі місця, ніж тут. Для вилазок на головну гілку й на колію між Бехаром і Пласенсією* [с. 190].

⁶⁶¹ *За скільки він добереться звідси до Навасерради?* [с. 419].

⁶⁶² – *А знаєш, куди я хочу піти?* – запитала Пілар. – *Куди? В Парамеру? Не годиться.* – *Ні,* – сказала Пілар. – *Не в Сьєрра-де-Парамеру. Я хочу пройти в Республіку* [с. 189].

⁶⁶³ – *В Авілі?* – *Que va, в Авілі!* – *Пабло казав, що він з Авіли.* – *Брехло. Він хотів велике місто видати за своє. А він ось звідки,* – *й вона назвала якесь містечко* [с. 131].

am going back and earn my living teaching Spanish as before, and I am going to write a true book [с. 159]⁶⁶⁴.

Крім “життя діяльного” (лат. *vita activa*), Е. Гемінгвей вводить у текст “життя споглядальне” (лат. *vita contemplativa*) як своєрідне втілення мрій та сподівань героя у невизначеному часі. Трагізм оповіді, віднесеної у віддалене майбутнє, усвідомлюється із закінченням роману, де зображено “реальну” смерть Роберта Джордана. Проспективний погляд героя прямує до досконалого існування, неможливого без коханої Марії. Подумки він випробує різні шляхи: перебіг майбутнього то занурюється у простір Іспанії, то наближається до рідного простору Америки. Через мисленнєве подорожування Роберт разом із Марією переносяться до Мадриду, деталізованого топографічними ознаками, і влаштовуються у певній домівці (точковий простір): *In Madrid we can walk in the park and row on the lake if the water is back in it now* [с. 328]⁶⁶⁵; *“We can get an apartment in Madrid on that street that runs along the Parque of the Buen Retiro. I know an American woman who furnished apartments and rented them before the movement and I know how to get such an apartment for only the rent that was paid before the movement* [с. 328]⁶⁶⁶.

Ідеальним простором для героя є також узвичаєний рідний простір Америки, у якому вибір подальшого існування є доволі широким. При зображенні “різновидів” віддаленого майбутнього автор вдається до прийому подвійної нереальності. Власні імена (антропоніми й топоніми) об’єднані в мікросистему, що покликана зобразити нездійсненне (не зреалізоване через сюжетні обставини) життя персонажів: *We could go into the hotel and register as Doctor and Mrs. Livingstone I presume, he thought. Why not marry her? Sure, he thought. I will marry her. Then we will be Mt and Mrs. Robert Jordan of Sun*

⁶⁶⁴ *Збираюся повернуся й заробляти на життя викладанням іспанської, як і раніше, а ще збираюся написати справжню книжку. Закладаюся, сказав він собі, що це буде завиграшки* [с. 211].

⁶⁶⁵ *У Мадриді ми зможемо гуляти парком і поплавати човном по ставку, якщо до нього повернули воду* [с. 440].

⁶⁶⁶ *–Ми можемо зняти помешкання в Мадриді на тій вулиці, що йде попід парком Buen Retiro. Я знаю одну американку, що облаштовувала помешкання й винаймала перед тим, як піднявся рух, і я знаю, як отримати таке помешкання за ту саму ціну, яку платили тоді* [с. 440].

Valley, Idaho. Or Corpus Christi, Texas, or Butte, Montana [с. 160]⁶⁶⁷. Вибір псевдонімів (*Doctor and Mrs. Livingstone*) і родового антропоніма *Mt and Mrs. Robert Jordan* передбачає одруження Роберта Джордана з Марією, а низка топонімів з реальним джерелом походження відтворює ідею гіпотетичного перебування персонажів у різних просторах, кожен з яких є прийнятним завдяки можливості забути війну.

Специфічним прийомом поетики є участь топонімів у конструюванні вимисленого часового плану, наявного лише в потоці свідомості героя-оповідача. Це особливий ірреальний час, наповнений характеристиками минулого (спогади: *якось за одну ніч наловили*), близького майбутнього (передбачення: *If we go to the Sierra de Gredos after this of the bridge there are fine streams there for trout and for crayfish also* [с. 347]⁶⁶⁸) і теперішнього, тобто “реально зображуваного” часопростору (*from that stream back there by the fascist post*). Пор. : *If there was no war I would go with Eladio to get crayfish from that stream back there by the fascist post. One time we got four dozen from that stream in a day. If we go to the Sierra de Gredos after this of the bridge there are fine streams there for trout and for crayfish also. I hope we go to Gredos, he thought. We could make a good life in Gredos in the summer time and in the fall but it would be terribly cold in winter. But by winter maybe we will have won the war* [с. 347]⁶⁶⁹. Відмінність координат полягає у вигаданому бутті поза межами наративного часу, що виражено дієсловами умовного способу зі значенням бажаної дії, можливої за умови відсутності війни. У такий спосіб актуалізується зображувально-інформативна й зображувально-експресивна

⁶⁶⁷ Гадаю, ми могли б поселитися в готелі під іменами доктора й пані Лівінгстон, подумав він. Чому б не одружитися з нею? Звичайно, подумав він. Я одружуся з нею. Тоді ми будемо пан і пані Джордан із Сан-Веллі, штат Айдаго. Чи з Корпус Крісті, штат Техас, або з Б'ютта, штат Монтана [с. 212].

⁶⁶⁸ Якщо ми після цього мосту подамось до Сьєрра-де-Гредос; але ми до зими вже, мабуть, виграємо війну [с. 466].

⁶⁶⁹ Якби не було війни, я пішов би в Еладіо ловити раків до того потічка, що біля фашистського посту. Колись ми за день витягли звідти чотири дюжини раків. Якщо ми після цього мосту подамось до Сьєрра-де-Гредос, там гарні потічки з стругами й раками. Надіюся, ми таки подамось до Гредоса, подумав він. Улітку й восени в Гредосі нам би добре велося, тільки от узимку було страшенно холодно. Але ми до зими вже, мабуть, виграємо війну [с. 466].

функції топонімів, призначених побудувати іншу (варіантну) картину світу персонажа в умовах мирного існування у певному просторі.

До оригінальних прийомів образності топопоетонімів слід уналежнити такі, що дозволяють потрактовувати певний локус як втілення психічних і фізичних станів персонажів (*Valencia makes you sick and Barcelona makes you laugh*” [с. 237]⁶⁷⁰) або демонструють трансформацію образу місця, зумовлену подіями минулого (мир) – зображуваного (війна). Пор. перифрастичні конструкції, що унаочнюють семантичні зміни і надають топопоетонімам з ознаками *modi – tener* негативно-оцінних конотацій: *And Barcelona. You should see Barcelona.*” <...> *“It is all still comic opera. First it was the paradise of the crackpots and the romantic revolutionists. Now it is the paradise of the fake soldier* [с. 237]⁶⁷¹.

4.5 Символізація топонімів у цілісному тексті

Насиченість смислової структури деяких топопоетонімів роману «For whom the bell tolls» свідчить про потенційну можливість перетворення в символ. Е. Кравченко зауважує, що перетворення ВІ художнього тексту у символ “пов’язане, у першу чергу, з семантичною аурую, що оточує ім’я до того, як воно з’явилося в тексті (наявністю / відсутністю інтер-, інтралінгвальних сем, конотацій, алюзем), з контекстними умовами, дією найближчого – поширеного контексту поетоніма та іншими, ще не вивченими чинниками” [57, с. 299]. “Семантична аура” загальновідомого топоніма *Spain* у Е. Гемінгвея наповнена безліччю сем і конотем, вже “нарощених” у найширшому культурному контексті, що утворює сприятливі умови для символізації. З іншого боку, інтерлінгвальний статус онімних одиниць, високий рівень відомості, широка сфера вживання не підтверджують облігаторність символізації. У художньому творі ім’я повинно пройти певні

⁶⁷⁰ Від *Валенсії* людину вивертає, а від *Барселони* на сміх бере [с. 315].

⁶⁷¹ А ще ж *Барселона!* Бачили б ви, що діється в *Барселоні!* – А як там? – Там і досі комічна опера. Спочатку це був просто рай для психів і романтичних революціонерів [с. 315].

стадії еволюційного розвитку (поетонімогенезу), набути нових образних значень, співвідносних або не співвідносних із усталеним, закріпленим в узусі значенням власного імені.

Т. Чуб розмежовує традиційні (загальнокультурні) імена-символи на *інтерлінгвальні* (міжмовні) і *інтралінгвальні*, що існують у межах однієї мови або близькоспоріднених мов. Інтерлінгвальні імена-символи мають узуальний характер, інтралінгвальні бувають як загальновідомими (узуальними), так і індивідуально-авторськими (оказіональними) [135]. Схожої думки дотримується Е. Кравченко, яка доводить, що в автохтонному художньому тексті («художній текст, в якому зароджується, розвивається й осмислюється поетонім» [57, с. 470]) ім'я-образ має можливість “зрости” до оказіонального символу, якщо у тексті відбудуться певні “стадії символізації” [57, с. 301–302]. На символізацію спрацьовують різні засоби і прийоми образності, до яких уналежнено, наприклад, розгортання метафоричних образів, розвиток смислової структури поетонімів, взаємодія співвідносних за значенням образів та ін. Науковиця розрізняє критерії перевтілення імені в узуальний інтралінгвальний (заголовна позиція імені; висока щільність поетоніма в тексті; відповідність звукообразу (форми) імені фонетичному інструментуванню тексту; супряжність *звучання* – *значення* поетоніма, оформлена цілісним текстом) і міжкультурний символ (наявність дотекстового потенціалу; активний статус у тексті; динамічний розвиток образної структури поетоніма; здатність формувати і скеровувати одиниці поетонімосфери та ін.) [57, с. 396]. Вочевидь, перевтілення імені в індивідуально-авторський символ гарантовано різними, окремими для кожного літературно-художнього твору образними засобами.

Спробуємо довести “зростання” топоетоніма *Spain* в оказіональний (обмежений контекстом твору) символ. Як зазначалося, висока репутація історико-культурного імені певною мірою впливає на символізацію. Особливий статус Іспанії підкреслюється на початку оповіді, де зароджуються й реактуалізуються (через збіг позицій кількох персонажів)

семи ‘незрівнянність, винятковість’, ‘єдиність, неповторювальність, неподібність’: *“Spain,” the woman of Pablo said bitterly. Then turned to Robert Jordan. “Do they have people such as this in other countries?” “There are no other countries like Spain,” Robert Jordan said politely. “You are right,” Fernando said. “There is no other country in the world like Spain.”* [с. 82]⁶⁷².

Усвідомлення *Spain* як рідного простору розвивається в контексті із співвідносною відтопонімною лексемою *Spaniard*, де наголошується на показовій відданості іспанців країні – народу – провінції – селу – родині – ремеслу (саме у такій послідовності): *Spaniard was only really loyal to his village in the end. First Spain of course, then his own tribe, then his province, then his village, his family and finally his trade* [с. 132]⁶⁷³, що визначає ідею унікальності країни та її мешканців. Образ Іспанії поширюється й ускладнюється за рахунок всіх топопоетонімів, що вибудовують всеосяжний простір і відтворюють різні (уявно реальні та умовний) часові плани, екзотичних атрибутів, що асоціюються з Іспанією (*bullfight, corrida, matador*), іспанськомовної лексики у мовленні персонажів (*salud, camarada, hola, guerrilleros, guapa, matadero, Buenas noches*) (див. [109]). Особливого значення набуває сема ‘близького простору’, яка підкреслює патріотичні почуття й сприйняття якоїсь улюбленої місцевості як ідеального (в ретроспективному або проспективному плані) простору (наприклад, *Валенсія* для Пілар, *Мадрид* для Роберта).

Символізація передбачає не лише нарощення, але й рух смислів, які засвідчують багатогранність топопоетоніма. Суперечливі значення входять до ВІ *Spain* шляхом продукування синестетичного мислення персонажів. Традиційно синестезію витлумачують як «особливий механізм сприйняття, за якого властивості, притаманні одній модальності, переносяться на іншу внаслідок низки асоціативних зв'язків. Стимул, від початку спрямований на

⁶⁷² – *Іспанія*, – з гіркою мовила Паблова жінка. Тоді повернулася до Роберта Джордана: – **В інших країнах теж є такі люди? – Таких країн, як Іспанія, більше немає**, – дипломатично відповів Роберт Джордан. – Діло кажеш, – сказав Фернандо. – **Нема у світі країн, як Іспанія** [с. 111].

⁶⁷³ *Іспанці, зрештою, по-справжньому вірні лише своєму селу. Спершу, звичайно, Іспанія, потім власний народ, потім провінція, потім село, родина й нарешті ремесло* [с. 174–175].

один із аналізаторів (зір, слух, нюх, дотик, смак), спричиняє паралельну реакцію інших органів чуття» [113, с. 139].

Багатошаровість сприйняття розширеного простору Іспанії виникає через образно-сміслову сув'язь *запах смерті* – *топонім*, включену до екзистенційного вектору роману. За Е. Гемінґвеєм, образ близької смерті має свій неповторний запах, який можна відчутти й передати за допомогою складної композиції з різних сенсорних компонентів-образів (зір, смак, нюх, дотик та ін.). У створенні контексту 'запах смерті' беруть участь і топоніми, оскільки запах виникає і концентрується в певному локусі.

Для Пілар відчуття запаху смерті пов'язано з конкретним закритим простором і визначеною річчю (*For part of it is the smell that comes when, on a ship, there is a storm and the portholes are closed up. Put your nose against the brass handle of a screwed-tight porthole on a rolling ship that is swaying under you so that you are faint and hollow in the stomach and you have a part of that smell* [с. 244]⁶⁷⁴). Другий складник запаху, вбираючи певний час і простір, погодні умови, образ потворних старух, відчувається в мерзенному поцілунку (*After that of the ship you must go down the hill in **Madrid to the Puente de Toledo** early in the morning to the matadero and stand there on the wet paving when there is a fog from **the Manzanares** and wait for the old women who go before daylight to drink the blood of the beasts that are slaughtered. When such an old woman comes out of the matadero, holding her shawl around her with her face gray and her eyes hollow, and the whiskers of age on her chin, and on her cheeks, set in the waxen white of her face as the sprouts grow from the seed of the bean, not bristles, but pale sprouts in the death of her face; put your arms tight around her, **Inglés**, and hold her to you and kiss her on the mouth and you will know the second part that odor is made of.*" [с. 244])⁶⁷⁵). Третьою "нотою" запаху смерті стає суміш

⁶⁷⁴ – Бо частина його – це запах, який можна почути на кораблі в шторм, коли всі ілюмінатори задраяні наглухо. Приклади носа до мідної ручки такого ілюмінатора, коли під тобою гойдається корабель так що тобі голова крутиться й пусто в животі – і почувеш частину того запаху [с. 325].

⁶⁷⁵ Після того корабля мусиш рано вранці спуститися до *matadero* коло **Пуенто-де Толедо в Мадриді**, стати там на вологій бруківці, коли з-над **Мансанаресу** напливає туман, і чекати на бабів, які до схід сонця, йдуть напитися крові забитої худоби. І коли з *matadero* вийде така баба, загорнута в хустку, із сірим лицем

післямаку поцілунку й зів'ялих хризантем із стеблами, що гниють, у сміттєвому ящику (*“Kiss one, Inglés, for thy knowledge's sake and then, with this in thy nostrils, walk back up into the city and when thou seest a refuse pail with dead flowers in it plunge thy nose deep into it and inhale so that scent mixes with those thou hast already in thy nasal passages.” “Now have I done it,” Robert Jordan said. “What flowers were they?” “Chrysanthemums” [с. 245]*)⁶⁷⁶.

Композиція запаху поглинає специфічні відчуття, пов'язані із хронотопом (пори року, проміжки часу, переміщення у позначеному іменами просторі), відчуттям суміші запахів від предметів і дій: *“Then,” Pilar went on, “it is important that the day be in autumn with rain, or at least some fog, or early winter even and now thou shouldst continue to walk through the city and down **the Calle de Salud** smelling what thou wilt smell where they are sweeping out the casas de putas and emptying the siop jars into the drains and, with this odor of love's labor lost mixed sweetly with soapy water and cigarette butts only faintly reaching thy nostrils, thou shouldst go on to **the JardIn Botánico** where at night those girls who can no longer work in the houses do their work against the iron gates of the park and the iron picketed fences and upon the sidewalks. It is there in the shadow of the trees against the iron railings that they will perform all that a man wishes; from the simplest requests at a remuneration of ten centimos up to a peseta for that great act that we are born to and there, on a dead flower bed that has not yet been plucked out and replanted, and so serves to soften the earth that is so much softer than the sidewalk, thou wilt find an abandoned gunny sack with the odor of the wet earth, the dead flowers, and the doings of that night. In this sack will be contained the essence of it all, both the dead earth and the dead stalks of the flowers and their rotted blooms and the smell that is both the death and birth of man <...> “Thou wilt wrap this sack around thy head and try to breathe and then,*

і порожніми очима, із волосками на бороді й на щоках від старості, що проростають із воскової блідості її лиця, наче паростки із зерна квасолі – не щетина, а бліді паростки на мертвотному лиці, обійми її міцно, Inglés, пригорни до себе й поцілуй у губи, й тоді почувеш другу частину того запаху [с. 325].

⁶⁷⁶ Поцілуй якусь із них, Inglés, коли маєш чогось навчитися, а тоді, з цим запахом у ніздрях, повертайся знову в місто, і коли побачиши смітницю з зів'ялими квітами, глибоко встроми в неї носа і вдихни так, аби запах змішався з тим, що ти вже маєш у носових проходах. – Ну, добре, встромив, – мовив Роберт Джордан. – А які це квіти? – Хризантеми [с. 326]).

if thou hast not lost any of the previous odors, when thou inhalest deeply, thou wilt smell the odor of death to come as we know it" [с. 245-246]⁶⁷⁷.

З розвитком тексту актуалізується опозиція *життя – смерть*, яка виформовує поліфонію голосів персонажів і визначає протиставлення поглядів Пілар і Роберта. У потоці свідомості героя-оповідача виникає протилежне “запаху смерті” синестетичне відчуття “запахів життя”, створення яких знов-таки пов’язано із топонімами. Розмаїття ароматів рослин змішується із зоровими враженнями і зосереджується у певному локусі (*in the streets in the fall in Missoula*). Для Роберта Джордана “запах життя” сприймається водночас як запах туги за Батьківщиною – всім світом, яким він подорожував: *This is the smell I love. This and fresh-cut clover, the crushed sage as you ride after cattle, wood-smoke and the burning leaves of autumn. That must be the odor of nostalgia, the smell of the smoke from the piles of raked leaves burning in the streets in the fall in Missoula. Which would you rather smell? Sweet grass the Indians used in their baskets? Smoked leather? The odor of the ground in the spring after rain? The smell of the sea as you walk through the gorse on a headland in Galicia? Or the wind from the land as you come in toward Cuba in the dark? That was the odor of the cactus flowers, mimosa and the sea-grape shrubs.* [с. 249]⁶⁷⁸. Отже, топопоетоніми функціонують не лише як традиційні “мітки” позначення простору (інформативна, локалізувальна, зображувальна функції),

⁶⁷⁷ – Тоді, – вела далі Пілар, – важливо, щоб це був осінній дощовий день або хоча б трохи туманний, згодиться й рання зима; і тепер тобі треба йти далі містом по *Кальє-де-Салюд* й нюхати всі запахи там, де вимітають усі *casas de putas* і спорожняють горщики в каналізацію, і коли цей запах марних зусиль кохання, солодко перемішаний із мильною водою й цигарковими бичками, буде ледь сягати твоїх ніздрів, мушиш піти до *Jardín Botánico*, де ночами ті дівки, що вже не можуть працювати в будинках, роблять своє діло, спершись об залізні ворота парку, при залізній огорожі й на хідниках. Там, у тіні дерев, під залізним пруттям огорожі, вони виконують усе, чого чоловік забажає – від найпростіших послуг, вартих десять сентімо, аж до того великого акту, для якого ми приходимо у світ, за песету; і там, на клумбі із зів’ялими квітами, яку ще не випололи й не засадили знов – від чого земля ще м’якша, набагато м’якша, ніж хідник, – ти знайдеш старий джутовий мішок із запахом сирі землі, зів’ялих квітів і нічних справ. Цей мішок убере в себе всі їхні пахощі: й мертвої землі, і в’ялих квіткових стебел, і їх зогнилого цвіту, і запах водночас людської смерті й народження <...> Ти загорнеш голову в цей мішок і спробуєш дихати – і якщо ти не розгубив це всіх попередніх запахів, то, коли глибого вдихнеш, почувеш той запах близької смерті, що ми знаємо [с. 327].

⁶⁷⁸ *Оце-от запах, який мені подобається. Цей, а ще запах свіжоскошеної конюшини, столоченої шавлії, коли пасеш худобу верхи, деревного диму й паленого листя восени. Так мусе пахнути ностальгія – запахом диму з копиць згребеного листя, що їх палять восени на вулицях *Міссули*. Що ти волів би понюхати? Солодку траву, з якої індіанці плетуть кошики? Прокопчену сирицю? Пахощі землі після весняного дощу? Запах моря, коли в заростях дроку йдеш мисом десь у *Галісії*? Чи вітру з узбережжя, коли втемряві підпливаєш до *Куби*? Це був аромат квітів кактуса, мімози й куців морського винограду [с. 332].*

але й як просторове орієнтування у запахах *смерті – життя*, зосереджених у певному місці (синестетична функція).

Як останню стадію символізації топопоетоніма *Spain* потрактуємо введення до контексту ‘передсмертні думки Роберта Джордана’ опоетизованого образу Мадриду. У згасаючій свідомості героя *Madrid* стає втіленням всеосяжного світу (*The world is a fine place and worth the fighting for and I hate very much to leave it* [с. 440]⁶⁷⁹) й осереддям нездійснених бажань (*I'd like to talk to Karkov. That is in Madrid. Just over the hills there, and down across the plain. Down out of the gray rocks and the pines, the heather and the gorse, across the yellow high plateau you see it rising white and beautiful* [с. 440]⁶⁸⁰). Своєрідне прозирання в серце Іспанії – *Madrid*, наділений перед внутрішнім зором героя ознаками *white and beautiful*, оточений *the gray rocks and the pines*, оживляє простір і поглиблює цінність топоніма *Spain* як індивідуально-авторського символу.

Висновки до розділу 4

Серед домінантних прийомів поетики роману – розширення парадигми антропоетонімів через накопичення іменувань, обумовлених іспаномовною традицією, та контекстних синонімів. На змістову сторону імен-образів працюють лексеми, які виформовують сутність персонажів: повне ім'я (*Robert Jordan*), зменшувальні варіанти (*Roberto*), національність (*Ingles, Americano*), ‘рід діяльності’ (*the dynamiter*) та ін. Самономінації дійових осіб засвідчують політичну позицію, моральні цінності, поведінку, критичну оцінку тощо: *windy bastard, anti-fascist, like a schizophrenic*.

Еволюція героїв і динаміка світоглядних змін простежуються в розширених парадигмах антропоетонімів з семами й експресивно-оцінними

⁶⁷⁹ *Цей світ – гарна місцина, варта того, щоб за неї воювати, і мені страшенно не хочеться його залишити* [с. 592].

⁶⁸⁰ *Хотів би я поговорити з Карковим. У Мадриді. За отим он узгір'ям і рівниною. Як зійти вниз, із цих сірих скель і сосон, вересу й дроку, видно, як він здіймається за жовтим плоскогір'ям, білий і прекрасний* [с. 592].

співзначеннями, що вибудовують багатогранні й суперечливі образи: ‘амбівалентність’, ‘зрадництво’, ‘впертість’ *Pablo (Thy predecessor the famous Judas Iscariot; mule)*; ‘відьмівство’, ‘дар передбачення’, ‘командирський хист’ *Pilar (something barbarous; the psychiatrist; the Senora Commander)* і т. ін.

Взаємодія імені з цілісним контекстом може спричинити перетворення імені в індивідуально-авторський символ. Символізація ВІ *Maria* (‘надія та вічне кохання’) відбувається завдяки засобам і прийомам образності: вигадування Робертом псевдонімів і ситуацій спільного майбутнього з Марією (*Doctor and Mrs. Livingstone*); багаторазовий повтор імені (*Oh, Maria. Maria. Maria*); вищість імені порівняно з традиційними зверненнями до коханих (*Sweetheart, chérie, prenda, and schatz. He would trade them all for Maria. There was a name*); ім’я як втілення жіночності: ‘кохана’ – ‘дружина’ – ‘сестра’ – ‘донька’ (*Maria is my true love and my wife... She is also my sister, and I never had a sister, and my daughter...*).

До оригінальних прийомів поезики уналежнено: найменування на честь персонажа (*After all it is a club flamed for me*); вибір іспаномовного варіанта, зумовлений топосом війни (“*How do you say **Golz** in Spanish, Comrade General?*” “*Hotze,*” he croaked); поетичні перифрази на позначення декількох художніх об’єктів (*three better-looking products of Spain*); вживання іронічних найменувань з акцентом на політичну позицію: *an unsuccessful bullfighter turned Communist*.

Для створення підтекстових смислів використано наскрізний образ померлого до початку сюжетної дії *Kashkin*. Поверхнева змістова структура поетоніма вміщує семи ‘чужинець’, ‘росіянин’, ‘померлий’, ‘забуте ім’я’, ‘кумедне ім’я’, а образ утворюється як перемежування безіменності (*the other with the rare name*) – іменності. Впізнання глибинних смислів відкриває багатогранний, уявно “реальний” образ, призначення якого полягає в передбаченні трагічної долі інших героїв. З розвитком тексту домінантна сема ‘кумедне ім’я’ перероджується в оцінку особистості Кашкіна як ‘дивної, неординарної людини’. Життя і смерть героя пронизують структуру тексту, а

ім'я стає ключем для осмислення художньої концепції. Експліцитний смисл забуття про ім'я поєднується з прихованим (ідея пам'яті про героїв війни). Багатошаровий художній світ створюють імена, наповнені контекстними та інтертекстуальними, явними й прихованими смислами, виявлення яких дозволяє проінтерпретувати твір й усвідомити картину світу письменника.

За допомогою історико-культурних імен автор потрактує історичні факти (осіб); заселяє хронотоп “реальними” діячами, що мали вплив на політичні ситуації у різних країнах (*Napoleon, Wellington*); поєднує історію і сучасність задля порівняння збройних конфліктів та їхніх трагічних наслідків для людства (*Durruti, Vicente Rojo*); зіставляє знаних постатей минулого і зображуваного (*Calvo Sotelo, Franco*). Крізь призму поглядів персонажів автор виявляє власну позицію щодо Громадянської війни в Іспанії, військового стану в Америці та ін.

Запозичені імена, пов'язані з довоєнним минулим, створюють національно колоритний простір країни завдяки зіставленню дійових осіб із відомими іспанськими тореадорами (*Chicuelo, Manolo Granero*). Оригінальний прийом образності – автентичність, ґрунтована на факті “справжнього” або “позаочного” знайомства персонажів із реальними особами часопростору мирної Іспанії (*El Niño Ricardo, Rafael El Gallo*).

Протооніми і прототипи як основа імен-образів засвідчує наявність інтертекстуальних зв'язків і дозволяє розмежувати експліцитні (імена як протооніми) та імпліцитні (імена як прототипи персонажів) вияви інтертекстуальності. Образотвірні потенції ВІ історико-культурного походження знаходять відображення в колі обізнаності дійових осіб. На поетику цілісного тексту працюють такі прийоми: 1) вибір літератури для читання (*Handbook of Marxism, Lope de Vega*); 2) оцінювання Джорданом письменників-попередників (*Borrow, Mayakovsky*); 3) планування спільного майбутнього з Марією (*the Marx Brothers*); 4) конструювання ірреального простору мрій і сновидінь як своєрідне відсторонення від подій війни (*Garbo, Harlow*); 5) актуалізація подібності біблійним або літературним персонажам

(*Judas Iscariot, Tarzan*); б) формування обізнаності/необізнаності персонажів із міфологією, релігією (*Bacchus, «Hail Mary»*).

Онімні ряди “потому свідомості” відображають ціннісні орієнтації героя-оповідача, об’єднують відомих особистостей минулого за певною ідеєю, створюють синкретичні візуально-слухові образи, збережені пам’яттю. Антропонімний ряд *Cortez – Pizarro – Menéndez de Avila – Enrique Lister – Pablo* поєднує історичних осіб з різних епох, зближених за високою культурною репутацією в Іспанії. Поетика таких ВІ характеризується суміщенням позитивних і негативних сем, завдяки чому роман набуває динамічного й дещо суперечливого зображення подій і образів.

Певна кількість поетонімів, співвідносних з історико-культурними онімними лексемами, вживається в романі Е. Гемінгвея в переносному значенні (*Don Juan Tenorio*). Узуальні та оказіональні конотоніми – важливий поетикальний засіб образності поетонімів. Переносне значення оказіональних конотонімів формується й відтворюється через *необхідний і достатній* контекст: *Horatius* ‘людина, уславлена через героїчну або мученицьку смерть’, *Coolidge* ‘небагатослівна людина’, *McClellan* ‘нездібний (бездарний) полководець, нездатний здобути перемогу своїй армії’.

За допомогою топонімів конструюється *минуле – теперішнє – майбутнє* персонажів. План пережитого відтворюють імена, що зображують події мирного (*віддалене*) – воєнного стану (*близьке минуле*). Топоніми, прагматоніми й урбаноніми, похідні від реальних ВІ (*Sierra, Mexico, Venezuela, Buffalo*), стають орієнтирами життєвого шляху персонажів, відтворюють світ улюблених подорожей, визначають почуття до рідного простору. Різні вподобання (прихильність / байдужість / зневага) до певного топоса створюють багатоголосся персонажів, об’єднаних позицією протистояння війні.

Наратив, зорієнтований на зображення подій Громадянської війни в Іспанії, створюють топоніми близького минулого і сьогодення (*Guadalajara, Estremadura, the Sierras*), які посилюють достовірність і “розміщують”

персонажів у конкретизованому просторі. Зображення близького майбутнього виражено через “потік свідомості” героя-оповідача (*Castile*); міркування щодо переміщень у просторі через перебіг військових ситуацій (*Gredos*); оцінювання зміни локації противника (*Guadalajara*).

Е. Гемінгвей вводить у текст “життя споглядальне” як своєрідне втілення сподівань героя у невизначеному часі. Перебіг майбутнього то занурюється у простір Іспанії, то наближається до рідного простору. Через мисленнєве подорожування Роберт з Марією переносяться до Мадриду, деталізованого топографічними ознаками: *We can get an apartment in Madrid on that street that runs along the Parque of the Buen Retiro*. У рідному просторі Америки (*Corpus Christi, Texas, or Butte, Montana*) виникає неможливе через смерть героя майбутнє (будь-який простір мирних часів є прийнятним).

Оригінальний поетикальний прийом топонімів – конструювання вимисленого часового плану, наявного у потоці свідомості оповідача. Це особливий ірреальний час, наповнений характеристиками минулого, близького майбутнього і “реально зображуваного” простору. У такий спосіб побудовано іншу (варіантну) картину світу персонажа в умовах мирного існування. До оригінальних прийомів образності уналежнено: зображення локусу як втілення психічних і фізичних станів персонажів (*Valencia makes you sick and Barcelona makes you laugh*), трансформація образу *Barcelona*, зумовлена опозицією мир – війна: *First it was the paradise of the crackpots and the romantic revolutionists. Now it is the paradise of the fake soldier*.

Найвищою стадію розвитку топоетоніма визнаємо символізацію – перетворення в індивідуально-авторський (оказіональний) символ. “Семантична аура” *Spain* у Е. Гемінгвея наповнена безліччю сем і конотем, вже “нарощених” у найширшому культурному контексті, що утворює сприятливі умови для символізації. Перевтілення *Spain* у символ гарантовано різними образними засобами: нарощення семантичних компонентів ‘незрівнянність, винятковість’, ‘неподібність’, ‘*Spain* як рідний унікальний простір’, ‘*Spain* як духовно близький простір’, ‘улюблена місцевість як

ідеальний простір'. Багатошаровість сприйняття розширеного простору Іспанії виникає через образно-сміслову сув'язь *запах смерті* – *топонім*. Запах смерті сконцентровано в певному локусі Іспанії (*Madrid to the Puente de Toledo, the Manzanares, the Calle de Salud*) і відчувається через складну композицію із різних сенсорних компонентів-образів (зір, смак, нюх, дотик та ін.). З топонімами (*Missoula, Galicia*) пов'язано протилежне синестетичне відчуття *запахів життя* як туги за всім світом, яким подорожував герой-оповідач. Як останню стадію символізації топопоетоніма *Spain* визначаємо введення до контексту 'передсмертні думки Роберта Джордана' опоетизованого образу Мадриду – 'білий і прекрасний', 'всеосяжний світ', 'осереддя нездійснених бажань'.

ВИСНОВКИ

Вибір імен для художніх об'єктів вмотивований жанровою природою твору, стилем автора, його індивідуальними вподобаннями, особливостями хронотопу, ідейно-художньою концепцією твору та низкою інших чинників. Найбільш продуктивним для визначення поетики онімів визнаємо контекст, який породжує, закріплює, розгортає, трансформує і т. ін. змістову структуру онімної лексеми. Узгодженість форми й значення імені формується та виявляється завдяки в усіх без винятку контекстах, що містять поетонім або його “замінник” (еквівалент). Кореляція ім'я↔образ, ім'я↔ текст, ім'я↔сюжет дозволяє розглядати вагому роль поетоніма як тексто-, сюжето- й образотвірної одиниці художнього тексту.

Співучасть імені – тексту в утворенні образності простежується на різних стадіях поетонімогенезу: **зародження – еволюція – встановлення**. Контекст слова-поетоніма є необхідною умовою здійснення (реалізації) значення. Водночас саме контекст експлікує образність, тобто дозволяє говорити про ім'я як виразний засіб поетики тексту. Залучення контекстів, зорієнтованих на інтерпретацію цілісного змісту художнього твору, забезпечує оптимальне потрактування поетики оніма – тексту з урахуванням функціонування власних імен.

Дослідження художнього дискурсу воєнної тематики слід здійснювати з опертям на сутнісний зміст ключових опозицій *життя – смерть, мир – війна, там – тут, свій – чужий, фронт – тил* тощо. Ці протиставлення передбачають розподіл персонажів на *своїх (друг) – чужих (ворог)*, структурують наративну оповідь (події на *фронті – в тилу*), беруть участь у розвитку сюжету, конструюють діалоги, демонструють невідповідність реального *тут* (війна) й бажаного *там* (мир). Аналіз поетонімів з урахуванням визначених опозицій уможливує встановлення їх жанроутворювальної ролі. Оскільки в основі опозицій лежать антонімічні відношення, виявлення в структурі поетонімів сем і конотем, які

відповідають “полюсам” протиставлення, спрацьовує на інтерпретацію образів персонажів і цілісності (тексту). Від певної позиції персонажа в часопросторі (головні – другорядні – периферійні, однореферентні – метаоб’єктні, позначені іменами – безіменні) залежить та впізнається його текстотвірна й сюжетоутворювальна роль.

Безіменність персонажів у романі Е. Ремарка «Im Westen nichts Neues» зумовлена зображенням панорамного простору опозиції *фронт – тил* і опозиціями *мир – війна, свій – чужий*. Сюжет переважно розгортається у локусі *фронт*, тому автор послуговується узагальненими найменуваннями, використовуючи здебільшого форму множини (*die Soldaten, die Landsturmlleute*) або однини в значенні множини для позначення сукупності осіб (*ein Unteroffizier, ein Hauptmann*). Протиставлення *старше – молодше покоління, steinaltes Militär – Rekruten* зреалізовані номінаціями, що акцентують відмінність і суперечливість поколінь, увиразнюють критичне ставлення оповідача до ідеологів війни, викривають її протиприродну сутність.

Позначення *steinaltes Militär* й *Rekruten* мають розгалужену парадигму та вживаються у контекстах антивоєнного спрямування (*alte Leute, unschuldige Kerle*). Особливістю поетики безіменності стає повторення номінацій, об’єднаних у тріаду *Tote – Verwundete – Überlebende*.

Узагальнений образ “втраченого покоління” постає із сукупності суперечливих семантичних ознак і експресивно-оцінних співзначень ‘героїзм’, ‘подібність тваринам’, ‘люди-автомати’ та ін. Через гротеск, іронію, сарказм позиціонується народний погляд на війну (*Schweinehunde, Heiden*). Образ “втраченого покоління” осмислений перифразами, які опоеізують молоде покоління (*kleine Flammen*). Подвійний узагальнений образ солдата виникає із перетворення самосвідомості та переосмислення суті війни. Семи ‘напівлюди – напівтварини’, ‘бандити, вбивці, дияволи’ тощо пов’язані з перевтіленням молодого покоління, спричиненим війною та її дегуманізуючим впливом. Переосмислення сутності війни виявляється також

у подвійному зображенні ворога, актуалізованому через низку прийомів: порівняння, спрямовані на позитивне зображення противника; ототожнення зовнішності *своїх – чужих*; актуалізацію ідеї несприйняття війни шляхом зіставлення позицій протиборчих сторін (*unsere Professoren und Pastöre – die französischen Professoren und Pastöre*); гіпотетичне перевтілення *ворог* → *друг* (*Ein Befehl hat diese stillen Gestalten zu unsern Feinden gemacht; ein Befehl könnte sie in unsere Freunde verwandeln*), унаслідок чого опозиція *свій – чужий* трансформується в зіставлення *прибічник війни – пацифіст*.

З урахуванням статусу художніх об'єктів та їхньої участі в розгорненні сюжету розмежовано постійну безіменність на позначення згадуваних – дійових осіб. Безонімні номінації пасивних персонажів вказують на: військове звання, ієрархічний статус, рід діяльності (*der Feldwebel, ein Unteroffizier*); національність противника (*ein Franzose*); жертви війни (*ein Toter, ein Körper*). Оригінальним образним засобом є існування у неактивних персонажів парадигми найменування (*der Chefarzt – der Alte – ein hohes Tier*). Наративний простір постає густонаселеним завдяки стафажним, епізодичним / другорядним персонажам, які беруть участь у діалозі (*mein Deutschlehrer*); репрезентують локус *дім* (*Mutter*); актуалізують минуле (*Jungen*); унаочнюють уявлення про майбутнє мирне життя (*Küchendragoner*). Образність периферійних персонажів посилюється художніми дескрипціями, порівняння з експресивно-оцінними співзначеннями, що є маркерами “чорного гумору” (*wie ein hübscher Kaffeewärmer*) або показниками трагічної долі “втраченого покоління” (*ein kreischendes Bündel unerträglicher Schmerzen*).

У романі Е. Ремарка актуалізованим є рух у напрямі тимчасова безіменність → іменність, коли “діяльність” (буття) персонажа передуює появі імені: *der Küchenbulle – mit seinem roten Tomatenkopf – die Tomate – Küchenkarl – Heinrich*. Еволюція поетоніма не припиняється зі зміною безіменності на іменність. Зневажливо-іронічні прізвиська та інші контекстні синоніми повторюються, накопичуються, вмотивовують нові заміники імені,

нарошують семантичну структуру: *Menschenskind – der Tomatenkopf – die Tomate – Mohrrübe – alter Speckjäger*. Комплексний аналіз дозволяє констатувати, що домінантою парадигми може виступати не лише особове ім'я, але й прізвисько або інший контекстний еквівалент. Шлях від безіменності до іменності *ein Körper – ein Mensch – camarade – Sterbenden – der erste Mensch, den ich mit meinen Händen getötet habe, den ich genau sehen kann, dessen Sterben mein Werk ist – Toten – kein Feind – *Bruder – Gérard Duval Typograph – Buchdrucker – toten Buchdrucker* актуалізує переосмислення опозиції *свій – чужий* завдяки перетворенню безіменного ворога на *camarade* (семи 'тотожність', 'товариш', 'брат'), демонструє зближення ворогів через спільну трагічну долю, що дає змогу усвідомити пацифізм героя-оповідача та автора.

До традиційних прийомів позначення узагальнених об'єктів у романі Е. Гемінгвея «*For Whom the Bells Tolls*» належать: найменування за національною приналежністю; позначення *поранилих – мертвих*; негативно марковані номінації противника. Взаємодія безонімних лексем із контекстом доводить часткове зняття опозиції *свій – чужий* шляхом актуалізації семи 'однаковість', ідею воскресіння померлих ворогів та ін. Вибір номінацій окремих референтів зумовлений військовим званням персонажів, протиставленням *мертвий – живий, військовий – цивільний*. Розширена парадигма найменування пасивних недієвих персонажів (*a Belgian boy in the Eleventh Brigade – the boy – an orderly – as a draft horse*) є винятковим явищем, що пояснюється стрімкою зміною сюжетних подій, великою кількістю учасників та інтенсивністю переміщення персонажів у часопросторі. До унікальних прийомів поезики постійної безіменності в романі Е. Гемінгвея уналежнено такі, що спрямовані на формування та розшифрування імпліцитних смислів тексту: замовчування особового імені та експлікація місця проживання персонажа; анонімні дійові особи, змістова структура образів яких налаштована на впізнавання прототипу.

Тимчасову безіменність дійових осіб потрактуємо як певну стадію поетонімогенезу. Особливим прийомом поезики Е. Гемінгвея стає перетворення безіменність → іменність у випадку з персонажами, вмотивованими реальними історико-культурними особистостями (*Mitchell, Andre Marty*). Глибинний сенс тимчасової безіменності полягає в ідеї впізнавання прототипа / протооніма та розшифрування імпліцитної інформації тексту.

У романі Е. Ремарка наповненість парадигми антропоетонімів зумовлюється опозицією активний – пасивний персонаж і започатковується безіменністю або іменністю (*Paul Bäumer, Katszinsky*). Важливими чинниками формування парадигми стають категорії часу: *минуле* (довоєнні часи) – *теперішнє* (розвиток сюжету) – *майбутнє* (роздуми про мирне життя) та простору. Перебування головних героїв у локусах *фронт – тил* зумовлює розвиток сюжету й засвідчує еволюцію образів через поширення парадигми. Облігаторні семи безонімних найменувань у межах парадигми вказують на вік, військовий статус, професію до війни. Розгортання парадигми відбувається завдяки позитивним / іронічно оцінним номінаціям, що перебувають у полі “чорного гумору”, прізвиськам, художнім дескрипціям, порівнянням і перифразам, які забезпечують поетонімогенез, позиціонують суперечливість дійових осіб і відображають індивідуальність персонажа (*alter Speckjäger, ein Soldat mit großen Stiefeln und vollem Magen, ein Wickelkind*).

Складники парадигми виявляють ієрархічні відношення через протистояння *людина-солдат – людина-офіцер* (образи *Kantorek* і *Himmelstoß*) і демонструють ставлення військових чиновників до простого солдата (*Mistköter, dreckiger Torfdeubel*). На пародійне зниження імен-образів антагоністів працюють такі прийоми поезики, як: включення елементів високого стилю в іронічний контекст; поєднання номінацій різних часових планів, зорієнтованих на подвійність образу й актуалізацію перетворення *начальник → підлеглий*.

Оригінальними прийомами поезики Е. Ремарка є онімно-апелятивні комплекси (*Kat und ich*); перифрастичні конструкції (*zwei Soldaten in abgeschabten Röcken*); антропонімні ряди із семами ‘солідаризація’, ‘спільність думок, поглядів’, ‘бойові друзі’ (*für Kropp, Müller, Leer, mich, für uns, die Kantorek als eiserne Jugend bezeichnet*); прийом повторення імені в епізодах ‘смерть персонажа’ (*Ich bin sehr traurig, es ist unmöglich, daß Kat – Kat, mein Freund, Kat mit den Hängeschultern und dem dünnen, weichen Schnurrbart*). На периферії антропонімного простору перебувають епізодичні, маргінальні та згадувані персонажі, які розширюють простір, репрезентують основну і побічні сюжетні лінії. Активна участь у сюжетній дії та “право голосу” передбачають наявність розгорнутої парадигми (*Leutnant Bertinck, ein vernünftiger Kerl, prachtvollen Frontoffiziere*).

Ідейно-художню концепцію роману «Im Westen nichts Neues» увиразнює явище конотонімізації, реалізоване в контексті твору. Завдяки використанню плюральної форми та кількісного числівника (*Tausende von Kantoreks*) ім’я *Kantorek* втрачає монореферентність, набуває переносного значення ‘керівники, що виражають офіційну істину про необхідність війни’ й переходить до розряду оказіональних конотонімів. Типовість образів антагоністів актуалізують розгорнуті парадигми з негативними семами, що формують протиставлення *soldat – офицер: Himmelstoß – Schrecken des Klosterberges – der schärfste Schinder – ein Sauhund*.

Оніми історико-культурного походження відіграють важливу роль у вираженні пацифістських ідей та сюжетотворенні. Естетика “чорного гумору” актуалізується через несумісні поняття-образи: *Schopenhauer – ein geputzter Knopf*, носії загальнолюдських цінностей *von Plato bis Goethe – ein betreßter Briefträger*. Поетоніми-алюзії (“*Saul*”) визначають духовні потреби персонажів, роз’яснюють статус оповідача, передрікають трагічну долю “втраченого покоління”. Поетоніми утворюють мікросистеми для відображення спільних спогадів однокласників (*Schlacht bei Zama, Wilhelm Tell*) через однакове “коло читання” і демонструють зміну системи цінностей

у контексті війни. Змістова структура ВІ, запозичених з культурного простору, виявляє трагічний досвід війни, що призвів до втрати віри в ідеали, відчуження і розчарування.

Локалізація персонажів у *минулому* – *зображуваному* – *майбутньому* здійснюється за допомогою топонімів та еклезіонімів. На фронті минуле усвідомлюються як інший світ, віддалений простір (локус ‘рідний дім’), візуалізований і позначений знайомими іменами (*die Pappelallee, Bremer Straße*). Цінність рідного краю підкреслюється топографією міста задля емоційного наповнення локусу (*der Margaretenkirche, der Mühlenbrücke*). Топоніми стають складниками удавано реалістичної біографії персонажів (*Lazarett in Thourhout, Berlin*). Ефект достовірності посилює співвіднесення топопоетонімів з реальною географією (Германія, Бельгія, Франція), що доводить жанроутворювальну функцію онімних одиниць. “Чорний гумор” актуалізований використанням мікротопонімів у гротескних ситуаціях з елементами абсурду і висміювання філософії війни (“*In Löhne umsteigen*”). Опозиція мир – війна спричиняє позначення місця основної дії, проміжку простору військових дій (*von Flandern bis zu den Vogesen*), передбачення щодо пересування військ, наступу (*Belgien, Flandern, Paris*). Специфічні прийоми поетики онімів призначені виразити ідею пацифізму: включення *Deutschland* у контекст засудження прихильників війни; вживання топонімних рядів (*Deutschland – Frankreich – Rußland*) із відношенням схожості (без урахування реальних протиборчих сторін Першої світової війни).

Серед домінантних прийомів поетики онімів у романі «*For Whom the Bell Tolls*» вирізняється розширення парадигми антропоетонімів шляхом накопичення іменувань, зумовлених іспаномовною традицією, а також контекстних синонімів. На смислове наповнення імен-образів працюють лексеми, що виформовують сутність персонажів: повне ім’я, зменшувальні форми, ‘національність’, ‘рід діяльності’, ‘політична позиція’, ‘критична самооцінка’ (*Robert Jordan, Ingles, windy bastard, anti-fascist*). Еволюція героїв і динаміка їх світоглядних змін простежуються в розгорнутих парадигмах

антропонімів із семами й експресивно-оцінними співзначеннями, що вибудовують багатогранні й суперечливі образи ('відьміство', 'дар передбачення', 'командирський хист' Пілар: *something barbarous, the psychiatrist, the Senora Commander*).

Взаємодія імені з цілісним контекстом може спричинити перетворення імені в індивідуально-авторський символ. Символізація імені *Maria* здійснюється завдяки образним засобам: вигадування Робертом псевдонімів і ситуацій спільного майбутнього з Марією (*Doctor and Mrs. Livingstone*); багаторазовий повтор імені (*Oh, Maria. Maria. Maria*); вищість імені (*Sweetheart, chérie, prenda, and schatz. He would trade them all for Maria. There was a name*); ім'я як втілення жіночності: 'кохана' – 'дружина' – 'сестра' – 'донька' (*Maria is my true love and my wife... She is also my sister, and I never had a sister, and my daughter...*) та ін.

До оригінальних прийомів поезики роману «For Whom the Bell Tolls» належать: найменування на честь персонажа (*a club flamed for me*), перифрази на позначення кількох художніх об'єктів (*three better-looking products of Spain*); іронічні найменування з акцентом на політичну позицію: *an unsuccessful bullfighter turned Communist* та ін. Для створення підтекстових смислів використано наскрізний образ недієвого персонажа *Kashkin*. Поверхнева змістова структура ВІ вміщує семи 'чужинець', 'росіянин', 'померлий', 'забуте ім'я', 'кумедне ім'я', а образ утворюється як перемежування безіменності (*the other with the rare name*) – іменності. Впізнання глибинних смислів відкриває багатогранний, уявно реальний образ, призначення якого полягає в передбаченні трагічної долі інших героїв. Експліцитний смисл (забуття про ім'я) поєднується з прихованим (ідея пам'яті про героїв війни). Багатошаровий художній світ створюють імена, наповнені контекстними та інтертекстуальними, явними й прихованими смислами, виявлення яких дозволяє проінтерпретувати твір й усвідомити картину світу письменника.

За допомогою історико-культурних імен автор потрактовує історичну реальність; заселяє хронотоп “реальними” діячами, які мали вплив на політичні процеси в різних країнах (*Wellington*); поєднує історію й сучасність задля порівняння збройних конфліктів та їх трагічних наслідків для людства (*Vicente Rojo*); зіставляє постаті минулого з подіями зображуваного часу (*Franco*). Крізь призму поглядів персонажів автор увиразнює власну позицію щодо Громадянської війни в Іспанії, військового стану в Америці та ін. Запозичені імена, пов’язані з довоєнним минулим, створюють національно колоритний простір країни завдяки зіставленню дійових осіб із відомими іспанськими особистостями (*Manolo Granero*). Оригінальним прийомом образності постає автентичність, ґрунтована на факті “справжнього” або “позаочного” знайомства персонажів із реальними діячами періоду мирної Іспанії (*Rafael El Gallo*).

Протооніми і прототипи як основа імен-образів засвідчує наявність інтертекстуальних зв’язків і дозволяє розмежувати експліцитні (імена як протооніми) та імпліцитні (імена як прототипи персонажів) вияви інтертекстуальності. Образотвірні потенції ВІ історико-культурного походження знаходять відображення в “колі читання”, обізнаності дійових осіб. На поетику цілісного тексту працюють прийоми: вибір літератури (*Handbook of Marxism*); оцінювання письменників-попередників (*Borrow*); планування майбутнього (*the Marx Brothers*); конструювання ірреального простору мрій і сновидінь як своєрідне відсторонення від подій війни (*Garbo*); актуалізація подібності біблійним або літературним персонажам (*Tarzan*); формування обізнаності/необізнаності персонажів із міфологією, релігією (*Bacchus*).

Онімні ряди “потоків свідомості” (*Cortez – Pizarro – Menéndez de Avila – Enrique Lister – Pablo*) відображають ціннісні орієнтації героя-оповідача, об’єднують відомих особистостей минулого за певною ідеєю, створюють синкретичні візуально-слухові образи, збережені пам’яттю. Поетика таких імен характеризується суміщенням позитивних і негативних сем, завдяки

чому роман набуває динамічного й дещо суперечливого зображення подій і образів.

Певна кількість поетонімів, співвідносних з історико-культурними онімними лексемами, вживається у романі Е. Гемінгвея в переносному значенні (*Don Juan Tenorio*). Узуальні та okazіональні конотоніми – важливий поетикальний засіб образності поетонімів. Переносне значення okazіональних конотонімів формується й відтворюється через необхідний і достатній контекст (*Horatius* ‘людина, ушавлена через героїчну або мученицьку смерть’).

За допомогою топонімів конструюється *минуле* – *теперішнє* – *майбутнє* персонажів. План пережитого відтворюють імена, що зображують події мирного (*віддалене*) – воєнного стану (*близьке минуле*). Власні імена, похідні від реальних (*Mexico, Venezuela*), стають орієнтирами життєвого шляху персонажів, відтворюють світ улюблених подорожей, визначають почуття до рідного простору. Різні вподобання (прихильність / байдужість / зневага) до певного топоса створюють багатоголосся персонажів, об’єднаних позицією протистояння війні. Наратив, зорієнтований на зображення подій Громадянської війни в Іспанії, створюють топоніми близького минулого та сьогодення (*Guadalajara, Estremadura*), які посилюють достовірність і “розміщують” персонажів у конкретизованому просторі. Зображення близького майбутнього увиразнено через “потік свідомості” героя-оповідача; його міркування про переміщення в умовах мінливих військових ситуацій; оцінювання змін у локації противника. Е. Гемінгвей вводить у текст “життя споглядальне” як своєрідне втілення сподівань героя у невизначеному часі. Перебіг майбутнього то занурюється у простір Іспанії (*We can get an apartment in Madrid on that street that runs along the Parque of the Buen Retiro*), то наближається до рідного простору Америки (*Corpus Christi, Texas, or Butte, Montana*). Ідея ідеального простору для майбутнього життя зводиться до забуття війни (будь-який простір миру постає прийнятним).

Оригінальним поетикальним прийомом використання топонімів постає конструювання вимисленого часового плану в “потоці свідомості” оповідача. Особливий ірреальний час наповнений характеристиками минулого, близького майбутнього та “реально зображуваного” простору. У такий спосіб побудовано іншу (варіантну) картину світу персонажа в умовах мирного існування. До специфічних прийомів образності уналежнено: локус як втілення психічних і фізичних станів персонажів (*Valencia makes you sick and Barcelona makes you laugh*), трансформація образу *Barcelona*, зумовлена опозицією мир – війна: *First it was the paradise of the crackpots and the romantic revolutionists. Now it is the paradise of the fake soldier.*

Найвища стадія розвитку топопоетоніма – перетворення в індивідуально-авторський (оказіональний) символ. “Семантична аура” *Spain* у Е. Гемінгвея наповнена безліччю сем і конотем, вже “нарощених” у найширшому культурному контексті, що утворює сприятливі умови для символізації. Перевтілення *Spain* у символ гарантовано накопиченням семантичних компонентів ‘незрівнянність, винятковість’, ‘неподібність’, ‘*Spain* як рідний унікальний простір’, ‘*Spain* як духовно близький простір’, ‘улюблена місцевість як ідеальний простір’. Багат шаровість сприйняття розширеного простору виникає через образно-сміслову сув’язь *zпах смерті – топонім*. Запах смерті сконцентровано в певному локусі Іспанії (*Madrid to the Puente de Toledo, the Calle de Salud*) і відчувається через складну композицію із різних сенсорних компонентів-образів (зір, смак, нюх, дотик та ін.). З топонімами (*Missoula, Galicia*) пов’язано протилежне синестетичне відчуття запахів життя як туги за всім світом, яким подорожував герой-оповідач. Останньою стадією символізації *Spain* стає опоетизований образ *Madrid* – ‘білий і прекрасний’, ‘всеосяжний світ’, ‘осереддя нездійснених бажань’ у контексті ‘передсмертні думки Роберта Джордана’.

Отже, взаємодія засобів і прийомів іменності – безіменності забезпечує осмислення ідейно-художнього змісту текстової цілісності. Жанрова своєрідність літературно-художнього тексту, індивідуалізація образів (моно- і

поліреферентних художніх об'єктів), динаміка сюжету і загалом процес текстотворення висвітлюються через ідею імені (сукупності онімних – безонімних лексем). Впізнання змістової значущості опозиції іменності – безіменності уможливило відтворити й адекватно інтерпретувати картину світу автора.

Перспектива дослідження полягає в: (1) необхідності комплексного аналізу поетонімосфери романів Е. М. Ремарка та Е. Гемінґвея; (2) подальшому розвитку засобів і прийомів поетики експліцитного – імпліцитного в художньому тексті; (3) удосконаленні принципів інтерпретації взаємозв'язку *іменність – безіменність* у художньому тексті; (4) розв'язанні проблеми адекватності українськомовних перекладів досліджуваних романів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Безугла Л. Р. Вербалізація імпліцитних смислів у німецькому діалогічному дискурсі. Х. : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2007. 331 с.
2. Белей Л. О. Нова українська літературно-художня антропонімія: проблеми теорії та історії : монографія. Ужгород, 2002. 176 с.
3. Белей Л. О. Українська літературно-художня антропонімія кінця XVIII–XX ст.: автореф. дис. ... докт. філол. наук: 10.02.01; Ужгород. нац. ун-т. Ужгород, 1997. 48 с.
4. Белей Л. О. Функціонально-стилістичні можливості української літературно-художньої антропонімії XIX–XX ст.: монографія. Ужгород: Патент, 1995. 119 с.
5. Бербер Н. М. Поетонімія в структурі ідіостилю Марії Матіос : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01. Одеса, 2017. 19 с.
6. Бережна М. В. Ономастикон романів Дж. К. Роулінг циклу «Гаррі Поттер» в українському та російському перекладах : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.16. Київ, 2009. 20 с.
7. Білецька О. В., Черненко Д. А. Historische Realien als Herausforderung der literarischen Übersetzung: ukrainischdeutsche Entsprechungen im Roman «Der Sohn der Grossfürstin» («Swjatoslaw») von S. Skljarenko. Наукові записки. Серія: Філологічні науки. Том 1. № 214, 2025. С. 19–26.
8. Близнюк К., Свідченко Р. Асоціативне поле концепту ВІЙНА у свідомості української молоді. Закарпатські філологічні студії. 2023. №. 28. Т. 1. С. 28–33.
9. Близнюк К. Р., Терещенко О. В. Концепт мир на тлі російської інвазії в Україну // Закарпатські філологічні студії. 2023. Вип. 29. С. 22–26. <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2023.29.1.3>
10. Блинова І. А., Зернецька А. А. Гумор як різновид комічного: критерії виокремлення, теорії реалізації і засоби вираження. *Вчені записки ТНУ імені ВІ Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*, 2021. С. 35–43.

11. Богдан С. Вербалізація війни в епістолярних текстах Лесі Українки. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мовознавство. Тернопіль : ТНПУ, 2014. Вип. 2 (24). С. 43–49.
12. Боєва Е. В. Онімна та безіменна системи у художньому тексті: На матеріалі драматургії О. Олеся. *Записки з ономастики*. Одеса; “Астропринт“, 2005. Вип. 8. С.103–113.
13. Боєва Е. В. Онімний простір в художньому світовідтворенні Григорія Сковороди. *Записки з ономастики*. Одеса : ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2008. Вип. 11. С. 72–80.
14. Бойко Н. Специфіка лексико-семантичного поля концепту «війна» в кіноповісті О. Довженка «Україна в огні». *Література та культура Полісся*. Серія «Філологічні науки». 2021. № 17. С. 116–130.
15. Болабольченко А. Еріх Марія Ремарк і його час. Київ, 2014. 235 с.
16. Боровська Є. М. Чи справді покоління втрачене?. *Всесвітня література*. 1999. №4. С. 38–39.
17. Брославська Л. Я. Образно-ціннісний складник концепту WAR / ВІЙНА в американській мовній картині світу. *Науковий вісник Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Серія «Філологічні науки (мовознавство)». 2015. № 4. С. 22–27.
18. Буткова Г. Семантична структура опозиції радість – сум, радість – мука і їм синонімічних. *Лінгвістичні студії*: Зб. наук. пр. Донецьк: ДонДУ, 1996. Вип. 5. С. 239–242.
19. Васянович Є. Структурно-семантичне наповнення концепту «війна» у лінгвістичних дослідженнях. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. 2018. Вип. 38. С. 5–10. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/gotvnz_2018_38_3
20. Вертипорох О. В. Принцип «айсберга» в сучасній українській поезії про війну. *Наукові записки*. Серія: Філологічні науки, 2024. С. 71–76. <https://doi.org/10.32782/2522-4077-2024-210-10>

21. Вільчинська Т. Концепт «війна»: особливості мовної об'єктивації у газетному тексті. *Лінгвістичні студії*. 2017. Вип. 34. С. 110–114. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/lingst_2017_34_16 2017
22. Гавловська Т. А. Заголовок художнього твору (на матеріалі прозових творів Теодора Фонтане). *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*. Філологічні науки. 2013. Вип. 32(1). С. 154–158.
23. Галич К. О. Антивоєнний роман Ремарка і Гончара: проблеми типології : автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.05. Т., 2009. 20 с.
24. Гассан Г. Хемінгуей і модернізм. *Американська література після середини ХХ ст.* Київ. 2000. С. 3–5.
25. Глюдз М. М. Проблематика і поетика раннього Ремарка (1920-40-і роки). *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*. Філологічні науки. 2010. Вип. 21. С. 142–147. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npkrnu_fil_2010_21_44.
26. Горенко О. П. Літературний антропонім: концепт та інтерпретація (на матеріалі творів американських романтиків) : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.06; 10.01.04. Київ. 2008. 36 с.
27. Горідько Ю. Розчавлені Молохом. Вивчення антивоєнних творів Е. Хемінгуея, Е. М. Ремарка і Г. Бьолля, в основі якого компаративний аналіз художнього тексту. *Відродження*. 1995. № 5–6. С. 49–51.
28. Гризун А. Поезія багатозначних підтекстів (українська сугестивна лірика ХХ ст.). Суми: Університетська книга. 2011. 358 с.
29. Гуменний М. Х. Поетика романного жанру Олеся Гончара: проблеми типологій. К. : Акцент, 2005. 240 с.
30. Гуменний М. Х., Гуменна В. Ю. Канони жанру антивоєнного роману (А. Барбюс, Е. Ремарк, О. Гончар). *Science and Education a New Dimension*. Philology, VI (53), Issue: 182, 2018. P. 14–17.
31. Гуменний М., Гусєва О. Ремарк і Гончар: типологія антивоєнного роману. УМЛШ. 2000. № 5. С. 46–49.

32. Гурдуз К. О. Жанрові маркери антивоєнного роману. *Молодий вчений*. №4 (19). Ч. 1. 2015. С. 132–135.
33. Герус-Тарнавецька І. Назовництво в поетичному творі. Мюнхен, 1966. Вінніпег. 143 с.
34. Данилейко О. В. Бінарна концептосфера «Війна» і «Мир» у період гібридної війни: когнітивний і прагматичний аспекти. Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2022.
35. Денисова Т. Н. Ернест Хемінгуей. Життя і творчість. К.: Дніпро, 1972. 164 с.
36. Денисова Т. Н. Історія американської літератури ХХ століття. К.: Довіра, 2002. С. 138–143.
37. Доценко Р. Хемінгуей – якого маємо і не маємо. *Вітчизна*. 1971. № 6. С. 157–164.
38. Дружбяк С. В., Француз В. В. Особливості вербалізації концептів «Війна» та «Мир» у політичному дискурсі. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Сер.: Філологія. 2024. № 68. С. 55–60.
39. Єфремова Н. В. Семантичні і функціональні особливості синонімічних опозицій англійських дієслів : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04. Київ. держ. лінгв. ун-т. К., 2000. 19 с.
40. Загнітко А. П., Кравченко Е.О. Поетика іменності та безіменності у художньому тексті (Частина І. Ім'я vs Тимчасова безіменність). *SLAVIA ORIENTALIS TOM LXXIII, NR 4, ROK 2024*. С. 109–126. https://www.researchgate.net/publication/390804679_Poetika_imennosti_ta_bezimennosti_u_hudoznomu_teksti_Castina_I_Im'a_vs_timcasova_bezimennist
41. Історія зарубіжної літератури ХХ століття : підруч. для студ. гуманітар. ф-тів вищ. навч. закл. / І. О. Помазан; Нар. укр. акад. Х. : Вид-во НУА, 2016. 264 с.
42. Карпенко О. Ю. Про літературну ономастику та її функціональне навантаження. *Записки з ономастики*. Одеса : Астропринт, 2000. Вип. 4. С. 68–74.

43. Карпенко О., Серебрякова В. Функції поетонімів у фентезійній прозі. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка*. Сер. Мовознавство. 2017. Вип. 1(27). С. 147–153.

44. Карпенко Ю. О. Літературна ономастика: зб. статей. Одеса: Астропринт, 2008. 328 с.

45. Карпенко Ю.О., Мельник М.Р. Літературна ономастика Ліни Костенко: Монографія. Одеса: Астропринт, 2004. 216 с.

46. Климчук О. В. Літературно-художній антропонімікон П. Куліша: склад, джерела, функції: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 «Українська мова». Ужгород, 2004. 19 с.

47. Кобута Т., Куравська Н. Особливості перекладу англійського чорного гумору. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 40. Том 2. С. 112–116.

48. Коваль Л. М., Білоус О. Номінативний потенціал лексики на позначення осіб у романі Н. Доляк «На «Сьомому небі»». *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 55. Том 1. С. 160–164.

49. Коваль Л., Грабова А. Семантико-стилістичні параметри онімікону епістолярію Василя Стуса. *Закарпатські філологічні студії*. 2023. Вип. 30. С. 38–43.

50. Козловська Д. В. Поетонімія текстів романів сучасних українських письменниць: семантико-стилістичний аспект: монографія. Вінниця: ТОВ «Нілан-ЛТД», 2022. 250 с.

51. Козловська Д. В. Текстотвірна функція топоетонімів Ірен Роздобудько та Галини Вдовиченко. *Записки з ономастики*. Одеса : ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2018. Вип. 19. С. 136–148.

52. Колесник Н.С. Термінологічні суперечки в царині літературної ономастики і фольклорна ономастика. *Науковий вісник Ужгородського університету*. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. Вип. 24. С. 122–127.

53. Копистянська Н. Текст, підтекст, надтекст, контекст як проблема порівняльного літературознавства. *Біблія і культура: Зб. наук. ст.* Вип. 3 / За ред. А. Є. Нямцу. Чернівці: Рута, 2001. С. 48–54.

54. Коханська І. С. Літературна репутація роману Е. Хемінгвея “По кому подзвін” в американському, російському та українському літературознавстві : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.05 “Порівняльне літературознавство”. Тернопіль, 2007. 20 с.

55. Коханська І.С. Феномен репутації художнього твору. *СіЧ*. 2007. № 7. С. 23–28.

56. Кравченко Е. О. Історико-культурні імена в поезії Василя Стуса: зміст, роль, призначення. *Вчені записки Таврійського національного університету імені Ві Вернадського. Серія Б. Філологія. Журналістика*. 2021. С. 22–28.

57. Кравченко Е.О. Поетика зв'язків і відношень імені – тексту – поетонімосфери: дис.... д. філол. наук. Київ, 2017. 560 с.

58. Кравченко Е. О. Поетонім як відображення індивідуальної мовної картини світу автора (на матеріалі поезій Василя Стуса). *Лінгвістичні студії*. Випуск 48, 2024. С. 122–136. <https://jlingst.donnu.edu.ua/article/view/16464>

59. Кравченко Е. О. Поетоніми як репрезентанти картини світу автора (на матеріалі поезій Василя Стуса. *Міжнародна наукова конференція «Актуальні питання вивчення германських, романських і слов'янських мов і літератур та методики викладання іноземних мов»*, 21 червня 2024 р. Вінниця. Донецький національний університет імені Василя Стуса.

60. Кравченко Е.О. Словник власних імен поетичних текстів Василя Стуса. Т. 1. Вінниця: ДонНУ імені Василя Стуса, 2020. 288 с.
61. Крупа М. Лінгвістичний аналіз художнього тексту. Тернопіль. 2005. 416 с.
62. Крупеньова Т. І. Особливості поетонімії збірки Тетяни Яковенко «Живий вогонь». *Записки з ономастики* : збірник наукових праць / ред. кол.: О. Ю. Карпенко (відп. ред.) [та ін.]. Одеса: Астропринт, 2015. Вип. 18. С. 396–405.
63. Крупеньова Т. І. Семантико-стилістичні особливості власних назв у художньому тексті (на матеріалі драматургії Лесі Українки). *Леся Українка і сучасність* : зб. наук. пр. Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2008. Т. 4, кн. 2. С. 275–282.
64. Кузєбна В. В., Усик Л. М. Стилістичні особливості чорного гумору (на матеріалі мультиплікаційного фільму «Родина Адамсів»). *Нова філологія* 81. 2021. С. 180–190.
65. Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту: Навч. посіб. для студ. старших курсів факультетів англійської мови. Вінниця: НОВА КНИГА, 2004. 272 с.
66. Кухаренко В. А. Рання публіцистика Ернеста Хемінгуея. Радянське літературознавство. 1969. № 7. С. 64–69.
67. Левицька Н. В. Специфіка «чорного гумору» в романах Е. М. Ремарка «На Західному фронті без змін» та «Чорний обеліск». *Збірник наукових праць «Актуальні проблеми філології та перекладознавства»*. 2021. В. 22. С. 82–86.
68. Левчук І. Функційно-семантична специфіка топонімного компонента поетонімосфери роману Володимира Лиса «Століття Якова». *Лінгвостилістичні студії*: наук. журн. / редкол.: С. К. Богдан (гол. ред.) та ін. Луцьк: Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2016. Вип. 4. С. 103–113.
69. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Голова ред. А. Волков. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 634 с.

70. Лемець Л. В. Символи в поезії Івана Франка: лінгвостилістичний аспект: автореф. дис... канд. філол. наук зі спеціальності 10.02.01. Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, Дрогобич, 2018. 22 с.

71. Лисиченко Л. А., Скорбач Т. В. Мовний образ простору і психологія поета: монографія. Харків: Харків. держ. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди, 2001. 160 с.

72. Лукаш Г. П. Актуальні питання української конотоніміки : [монографія]. Донецьк : ТОВ «Видавничо-поліграфічне підприємство «ПРОМІНЬ»», 2011. 448 с.

73. Лукаш Г. П. Ознаки системної організації конотативних власних назв. *Мовознавство*. Київ, 2011. № 2. С. 69–77.

74. Лукаш Г. П. Ономастикон прозових творів Володимира Винниченка : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01. Донецьк, 1997. 17 с.

75. Лукаш Г. П. Словник конотативних власних назв. Вінниця : ТОВ «Нілан-ЛТД», 2015. 392 с.

76. Малич М. В. Концепти правда / неправда в українській літературній мові: семантико-стилістичний аспект: дис. ... канд. філол. наук.: 10.02.01. Одеський національний ун-т ім. І. І. Мечникова. Одеса, 2002. 210 с.

77. Мельник Г. І. Ідіостиль та онімія як його складник. *Записки з українського мовознавства : збірник наукових праць*. [відп. ред. Карпенко Ю.О.]. Одеса : Астропринт, 2009. Вип. 18. С. 305–312.

78. Мельник М. Р. Ономастика творів Ліни Костенко : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01. Одеса, 1999. 21 с.

79. Мельник С. М., Назаренко О. М., Сікорська В. Ю. Мовна репрезентація концепту «Війна» в сучасному українському медіадискурсі. *Philological education and science: transformation and modern development vectors*, 2023. С. 446–467.

80. Микитюк О. Опозиція «свій – чужий» як вияв експресії в дискурсивній практиці Дмитра Донцова. *Наук. вісн. Міжнар. гуманіт. ун-ту*. Серія: Філологія: зб. наук. праць. Одеса: Вид-ий дім «Гельветика», 2024. Вип. 68. С. 111–114. DOI: <https://doi.org/10.32782/2409-1154.2024.68.24>.

81. Микитюк О. Р. Політична лінгвоперсонологія: феномен політичної мовної особистості Дмитра Донцова: дис. ... д. філол. наук за спеціальністю 10.02.01 «Українська мова». Донецький національний університет імені Василя Стуса, Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, Вінниця, Одеса, 2025. 475 с.

82. Місюк К., Гавловська Т. Власні назви в англійській лінгвокультурі: етимолого-транспозиційний аспект. *Іноземна мова у полікультурному просторі: досвід та перспективи*: матеріали IV Всеукраїнської науково-практичної конференції. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2022. С. 59–61.

83. Можарова Т. М., Коржанова Ю. В. Онімний простір поетичного тексту (на матеріалі поезії Бориса Олійника). *Вісник КДПУ імені Михайла Остроградського*. Випуск 6/2008 (53). Ч.2. С. 78–82.

84. Мойсієнко А. К. Образний світ онімного слова. *Дивослово*. 2006. № 4. С. 34–37.

85. Мойсієнко А. К. Символ як явище аперцепції (на матеріалі поезії Т. Г. Шевченка). *Мовознавство*. Київ, 1993. № 3. С. 40–45.

86. Мороз О. А. Топоніми як компоненти художнього тексту (на матеріалі роману «Сонячна машина» В. Винниченка). *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*: зб. наук. пр. 2011. Вип. 15. С. 351–355.

87. Невідомська Л. Особливості ідіостилю Івана Драча. Імплицитність семантики поетичного слова. *Вісник Львівського університету*: Сер. філологічна. 2004. Вип. 35. С. 297–306.

88. Некряч Т. Є., Довганчина Р. Г. Айсберг в океані перекладу: Відтворення ідіостилю Ернеста Гемінгвея в перекладах українською та російською мовами. Київ : Видавництво Ліра. 2013. 220 с.

89. Некряч Т., Довганчина П. Деталь у картині світу Е. Гемінгвея. Вісник КНУ. Іноземна філологія. 2014. Вип. 1 (47). С. 19–23.

90. Олійник Т. С. Символ і символічне сприйняття власних імен. *Наук. записки Тернопільського державного пед. університету*. Мовознавство. 2001. №2. С. 21–24.

91. Осіпчук Г. В. Корелативність в українсько-російських перекладах твору Ернеста Хемінгуейя «Старий і море»: компаративний аспект. *Актуальні проблеми філології та перекладознавства*. 2014. Вип. 7. С. 126–130. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apftp_2014_7_29

92. Отін Є. С. Конотативна ономастична лексика. *Мовознавство*. Київ, 1978. № 6. С. 47–53.

93. Патріарх В. О. Антивоєнна спрямованість роману Еріха Ремарка “Im Westen nichts Neues”. *Відновлення України у повоєнні часи: виклики, стратегічні пріоритети, ресурсне забезпечення, потенціал майбутнього розвитку: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (м. Вінниця, 10-11 жовтня 2024 року, Донецький національний університет імені Василя Стуса)*. С. 436–439. URL: <https://jrpp.donnu.edu.ua/issue/view/547>

94. Патріарх В. О. Безіменність як прийом поезики

95. Патріарх В. О. Онімний простір роману Еріха Марії Ремарка “Im Westen nichts Neues”. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: серія «Філологія»*. Острог : Вид-во НаУОА, 2024. Вип. 22(90). С. 157–161.

96. Патріарх В. О. ПРИЙОМИ ПОЕТИКИ ОНІМІВ У РОМАНІ ЕРНЕСТА ГЕМІНГВЕЯ «FOR WHOM THE BELL TOLLS» *Актуальні питання вивчення германських, романських і слов'янських мов і літератур та методики викладання іноземних мов: матеріали Міжнародної наукової*

конференції (м. Вінниця, 19-20 червня 2025 року, Донецький національний університет імені Василя Стуса).

97. Патріарх В. О. Специфіка антропонімів у романі Еріха Марії Ремарка “Im Westen nichts Neues”. *Сучасна філологія: теорія та практика*. Матеріали VI Всеукраїнської науково-практичної конференції. Київ, 19 квітня 2024 р., Національна академія СБУ, 2024. С. 47–48. URL: <https://elar.naiu.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/83278d0e-91d6-4805-a146-1b88f6e0ce79/content>

98. Патріарх В. О. Феномен концепту війна у лінгвістичних дослідженнях. *Сучасні виклики та актуальні проблеми науки, освіти, технологій та суспільства*: збірник тез доповідей міжнародної науково-практичної конференції (Біла Церква, 1 листопада 2023 р.): у 2 ч. Біла Церква: ЦФЕНД, 2023. Ч. 2. С. 32-34.

99. Патріарх В. О. Функційне навантаження топонімів як маркерів часопростору у романі Е. Гемінгвея «For whom the bell tolls». *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського*. Серія: Філологія. Журналістика. Том 36 (75). №2, 2025. С. 128–136.

100. Патріарх В. О. «Чорний гумор» у романі Еріха Марії Ремарка «Im Western nichts Neues». *Актуальні питання вивчення германських, романських і слов'янських мов і літератур та методика викладання іноземних мов*. м. Вінниця, 21-22 червня 2024 року, Донецький національний університет імені Василя Стуса. 2024. С. 224–226.

101. Патріарх В. О. Ядро антропонімного простору роману Ернеста Гемінгвея ««For Whom the Bell Tolls». *Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Серія «Філологія», 60.

102. Пилипак В. П. Егоцентрична семантична опозиція ‘там’ – ‘тут’ та її вираження в українській мові: дис. ... канд. філол. наук за сп. 10.02.01 «Українська мова». Донецький національний університет імені Василя Стуса, Вінниця, 2018. 259 с.

103. Пилипак В. П. Лексико-семантична опозиція 'там' – 'тут' в контексті сучасних досліджень про семантичні опозиції. *Лінгвістичні студії*: Зб. наук. праць. Випуск 14 / Укл.: Анатолій Загнітко (наук. ред.) та ін. Донецьк: ДонНУ, 2006. С. 39–49.

104. Пилипенко С.Г. Семантики війни та миру у сучасному дискурсі Землі. *Освіта і доля нації. Освіта та екзистенційні виклики сучасності: війна та нові різновиди пандемії* : матеріали XXIII Міжнар. наук.-практ. конф., Харків, 30 верес. 2022 р. Харків, 2022. С. 25–26.

105. Пискач О. Д. Функційне навантаження власних назв у мовотворчості Федора Потушняка. *Закарпатські філологічні студії* / редкол.: І. М. Зимомря (голов. ред.), М. М. Палінчак, Ю. М. Бідзіля та ін. Ужгород : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Т. 2. Вип. 33. С. 30–35.

106. Приймак І. В. Антропонімікон повісті Оксани Керч «Наречений» *Записки з ономастики* : збірник наукових праць / ред. кол.: О. Ю. Карпенко (відп. ред.) [та ін.]. Одеса: Астропринт, 2015. Вип. 18. С. 604–609.

107. Рева Л. Втрачене / невтрачене покоління : Ернест Хемінгуей – шістдесятництво – майдан – гібридна війна. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. Сер. : Філологічні науки. 2018. Вип. 17. С. 163–180. http://nbuv.gov.ua/UJRN/nzbdpufn_2018_17_18

108. Ревак Н. Г., Сулим В.Т. Латинська мова (для неспеціальних факультетів). 2-ге вид., виправлене і доповнене. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 415 с.

109. Романенко Н. В. Імітування іспанської мови в романі Е. Хемінгуея «По кому подзвін» та відображення цього явища у перекладі (соціолінгвістичний аспект). *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Сер. : Філологічна. 2013. Вип. 36. С. 357–360. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2013_36_111

110. Романенко Н. В. Воєнна проза Е. Гемінгвея у новітньому українському перекладі (на прикладі роману «Прощавай, зброе»). *Закарпатські філологічні студії* / редкол.: І. М. Зимомря (голов. ред.), М.

М. Палінчак, Ю. М. Бідзіля та ін. Ужгород : Видавничий дім “Гельветика”, 2022. Т. 2. Вип. 22. С. 209–214. URL http://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/22/part_2/38.pdf

111. Романенко Н. Рецепція роману «По кому подзвін» Е. Гемінгвея українською літературою ХХ–ХХІ століть (етапи, перешкоди, новітня версія). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2019. Вип. 24(2). С. 108–114. - Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/argnd_2019_24\(2\)_21](http://nbuv.gov.ua/UJRN/argnd_2019_24(2)_21)

112. Самара О. Є. Індивідуально-психологічні передумови десакралізації теми смерті в комунікативному просторі. *Актуальні проблеми психології*. Т. III : Консультаційна психологія і психотерапія: Збірник наукових праць Інституту психології імені Г. С. Костюка НАПН України / За ред. Максименка С. Д. Інститут психології імені Г. С. Костюка НАПН України; К. : Логос, 2015. Вип. 11. Консультаційна психологія і психотерапія. С. 185–200.

113. Семигенівська Т. Г., Чубенко Б. В. Синестезія та інтермедіальність у перекладацькому аспекті (на матеріалі творчості Т. Г. Шевченка). *Вісник Маріупільського державного університету*. Серія: Філологія, 2018. Вип. 19. С. 138–145.

114. Скорук І. Д. Власні назви персонажів у художніх творах О. Забужко. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки*. 2011. С. 124–128.

115. Скраловська І. А. Новий погляд на турецькі антропоніми : [монографія]; за ред. О. Карпенко. Анкара : Графікер, 2021. 261 с.

116. Совтис Н., Волос (Щербачук) Н., Сойко М. Концепт «війна» в індивідуально-авторській картині світу Ліни Костенко. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвуз. зб. наук. праць молодих вчених Дрогобиц. держ. пед. ун-ту імені Івана Франка. Дрогобиц : ВД «Гельветика», 2023. Вип. 60. Т. 5. С. 82–87.

117. Співак С. М. Власна назва в композиційно-смісловій структурі віршованих текстів американської поезії: комунікативно-когнітивний

підхід: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04. «Германські мови». К.: Київ. нац. лінгв. ун-т, 2004. 19 с.

118. Тарнавська М. Переклад підтексту в оповіданні Дж. Д. Селінджера «Добре ловиться рибка-бананка». *Наукові записки КДПУ*. Сер. : Філологічні науки. 2010. Вип. 89(1).

119. Тарнавський О. Поцейбічний мит Гемінгвея. *Туга за мітом. Есеї*. Нью Йорк, 1966. С. 65–73.

120. Тимків Н. М. Ефект айсберга. Підтекст як особлива форма авторської позиції. *Українська мова та література в школі*, 2008. С. 7–11.

121. Тимків Н. М. Підтекст як особлива форма авторської позиції. *Викладання зарубіжної літератури: проблеми та досягнення*. Султанівські читання : Збірник статей / Відп. ред. В. Г. Матвіїшин. Івано-Франківськ, 2010. Випуск I. С. 121–123.

122. Товт О. О. Концепт «війна» у художній інтерпретації письменників Західної України періоду 1914–1920-х років. *Закарпатські філологічні студії* / редкол.: І. М. Зимомря (голов. ред.), М. М. Палінчак, Ю. М. Бідзіля та ін. Ужгород : Видавничий дім “Гельветика”, 2025. Т. 1. Вип. 39. С. 290–295. URL http://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/39/part_1/51.pdf

123. Торчинський М. М. Етнокультурна знаковість власних назв. *Наукові записки* / Терноп. нац. пед. ун-т ім. Володимира Гнатюка. Сер. : Мовознавство. Т. : ТНПУ, 2011. Вип. 2. С. 123–130.

124. Торчинський М. М. Символізація онімного простору. *Наукові записки Ніжинського державного університету ім. М.В. Гоголя*. Серія філологічні науки: зб. наук. пр. Ніжин, 2010. Кн. 2. С. 61–64.

125. Торчинський М. М. Структура онімного простору української мови: монографія. Хмельницький: Авіст, 2008. 550 с.

126. Торчинський М. М. Структура онімного простору української мови. Частина II. Функціонування власних назв : монографія. Хмельницький : ХНУ, 2009. 394 с.

127. Філінюк В. А. Лінгвопоетика власних назв (на матеріалі роману Володимира Лиса «Соло для Соломії»). *Записки з ономастики* : збірник наукових праць / ред. кол.: О. Ю. Карпенко (відп. ред.) [та ін.]. Одеса: Астропринт, 2015. Вип. 18. С. 704–716.

128. Фока М. В. Поетика підтексту в літературно-художніх системах Сходу і Заходу: дис. ..д. філол. наук за сп. 10.01.05 – порівняльне літературознавство, 10.01.06 – теорія літератури. Центральноукраїнський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка Міністерства освіти і науки України. Кропивницький, 2018.

129. Хлистун І. В. Власна назва в українській поезії II пол. XX ст. (семантико-функціональний аспект): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 – українська мова. Національний педагогічний університет імені М.П.Драгоманова. К., 2006. 27 с.

130. Хом'як Т. В. Світові війни очима Е. М. Ремарка. *Всесвітня література та культура*. 2005. № 6. С. 29–31.

131. Храбан Т. Є. Військовий чорний гумор як форма адаптаційних процесів і реагування індивіда на страх смерті (психолінгвістичний аспект). *Вісник Університету імені Альфреда Нобеля. Серія: Філологічні науки* 1. 2021. С. 243–251.

132. Черниш Н. Антивоєнна романістика Еріха Марії Ремарка. *Теоретична і дидактична філологія*. Серія «Філологія». Випуск 29. 2019. С. 134–140.

133. Чикирис Н. В. Творчість Ернеста Хемінгуея в українському літературному процесі XX століття (рецепція і типологія): автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.05 / Тернопільський нац. педагог. ун-т. Тернопіль, 2005. 17 с. <https://mydisser.com/en/catalog/view/tvorchist-ernesta-hemingueya-v-ukrainskomu-literaturnomu-procesi-hh-stolittya-receptiya-i-tipologiy.html>

134. Чикирис Н. В. Творчість Е. Хемінгуея в Україні: особливості критичної рецепції, історія перекладів. *Зарубіжна література в навчальних*

закладах. 2003. № 3. С. 36–40. <https://md-eksperiment.org/post/20180511-tvorchist-e-hemingueya-v-ukrayini>

135. Чуб Т. В. Вплив поетонімогенезу на образні можливості пропріальної лексики: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.15. «Загальне мовознавство». Донецьк, 2005. 21 с.

136. Шестопалова Л. Д. Специфіка антропонімів у химерній прозі (на матеріалі творчості В.Г. Дрозда) : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 «Українська мова». Одеса, 2006. 18 с.

137. Явір Л.В. Антропоніми як символами поетичного дискурсу Івана Франка. *Записки з ономастики: збірник наукових праць / ред. кол. : О.Ю. Карпенко (відп. ред).* Одеса : Астропринт, 2014. Вип. 17. С. 280–292.

138. Яворська Г. Дискурс війни (кілька методологічних питань). *Мова і війна: динаміка мовної системи і мовна політика.* Київ: Вид-ий дім Д. Бураго, 2024. С. 211–228.

139. Яворська Г. М. Концепт «війна»: семантика і прагматика. *Стратегічні пріоритети. Серія : Філософія.* 2016. № 1. С. 14–23. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/spa_2016_1_42016

140. Яремчук Н.В. Хемінгуей і Гончар: взаємодія художніх систем : автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.05. Д., 2003. 20 с.

141. Baker C. Hemingway E. *The Writer as Artist.* N.J.: Princeton, 1956. 355 p.

142. Benner J. *Concealment in Hemingway's Works.* USA: Columbus, Ohio, 1983. 311 p.

143. Bliss J. *Naming and Namelessness in English and French Medieval Romance.* 2004. 213 p. URL: <https://radar.brookes.ac.uk/radar/file/cf6bff65-c5c4-41dd-8030-34f042893e78/1/Bliss2004MedievalRomance.pdf>

144. Bloom H. *Ernest Hemingway.* N.Y.: Infobase Publishing, 2005. 243 p.

145. Boulay D. *La Philosophie du Divertissement et de Violence Rituelle chez Hemingway.* Lille. 1972.

146. Burgess A. *Hemingway and His World.* N.Y.: Macmillan, 1985. 128 p.

147. Carrie Anne Thomas, Blessy Samjose. “My Name Is ...”: Picturebooks Exploring Linguistically and Culturally Diverse Names. Vol. 70 No. 4, Winter 2022. P. 18–30.

148. Carter A. Namelessness, Irony, and National Character in Contemporary Canadian Criticism and the Critical Tradition. *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, vol. 28, no. 1. 2003. p. 5–25. <https://journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/view/12779>

149. Chaman N. The Narrative Pattern of Ernest Hemingway’s Fiction. Rutherford, Madison, Teaneck, 1971.

150. Collins Gem Spanish Dictionary. 10th Edition (іспанської мови). <https://nashformat.ua/products/collins-gem-spanish-dictionary.-10th-edition-906332>

151. Cowly M. Nightmare and Ritual in Hemingway. *Hemingway E. A Collection of Critical Essays* / Ed. by R. Weeks. N.Y., 1962. P. 7–24.

152. Debus F. Functions of names in literary text. *Onomastica*, 2003. V. 48. P. 5–15. <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.8eef9afe-d8be31c9-b842-8650db7b0114>

153. Dictionary of world literary terms. Boston, United States : Basic Books, 2015. 358 p.

154. Elmar St. 50. Todestag: Das Werk Erich Maria Remarques fasziniert noch immer. *Osnabrücker Zeitung*. 22. September 2020.

155. «Im Westen nichts Neues». Der Antikriegsroman schlechthin <https://www.deutschlandfunk.de/im-westen-nichts-neues-der-antikriegsroman-schlechthin-100.html>

156. Foka M. Subtext of a fictional work as a literary problem. Relevant issues of development and modernization of the modern science: the experience of countries of Eastern Europe and prospects of Ukraine: monograph. Riga, Latvia: Izdevnieciba «Baltija Publishing», 2018.

157. James Aju Basil. Humour as resistance. *The European Journal of Humour Research* 2.3. 2014. C. 28–41.

158. Halliday E. M. Hemingway's Narrative Perspective. *Modern American Fiction. Essays in Criticism*. N.Y. 1963. P. 17–24.

159. Heiko Motschenbacher. Corpus Linguistic Onomastics: A Plea for a Corpus-Based Investigation of Names. *NAMES*. Vol. 68. No. 2. June 2020. p. 88–103.

160. Hilsenrath E. Lesen Sie mal den «Arc de Triomphe». Erinnerung an Erich Maria Remarque <http://www.hilsenrath.org/export/webarchiv/www.edgar-hilsenrath.de/arcde.php>

161. Kazecki J. The publication and the reception of *Im Westen nichts Neues* in the Weimar Republic. *Kazecki J. Laughter in the trenches: humour and front experience in German First World War narratives*. Vancouver, 2006. P. 158–161.

162. Kerker A. Gemischtes Doppel – Im Westen nichts Neues und so weiter. Eine verfehlt Remarque-Biographie. (Memento vom 17. Juni 2016 im Internet Archive). *Die Zeit*. 18. November 1977.

163. Killinger J. Hemingway and the Dead Gods: A Study in Existentialism. *Lexington*: University of Kentucky Press, 1960. 28 p.

164. Klein H. Gestaltung und Feindbilder in der Darstellung des Ersten Weltkrieges bei Remarque, Hemingway und Céline. *Krieg and Literatur / War and Literature*. 1989. N. 4. Vol. I. S. 7–32.

165. Levin H. Observations on the Style of Ernest Hemingway. *Hemingway E. A Collection of Critical Essays*. 1952. 86 p.

166. Litwack L. Heroic Tradition. The Epic Tradition and American Novels of the Twentieth Century, London – Amsterdam, 1971.

167. McAdams J. «Dese Funny Folks. Glad I Ain't None of Them»: An Onomastic Inquiry into Faulkner's *The Sound and the Fury*. *Journal of Literary Onomastics*. 2012. Vol. 2, Iss. 1. P. 16–23.

168. McCaffery J. K. E. Hemingway: The Man and His Work. N.Y.: Avon Book Division, 1950. 178 p.

169. Patriarch V. HISTORICAL AND CULTURAL NAMES IN THE NOVEL BY ERNEST HEMINGWAY «FOR WHOM THE BELL TOLLS».

Science in the modern world: innovations and challenges. Proceedings of the 8th International scientific and practical conference. Perfect Publishing. Toronto, Canada. 2025. Pp. 520–524. URL: <https://sci-conf.com.ua/viii-mizhnarodna-naukovo-praktichna-konferentsiya-science-inthe-modern-world-innovations-and-challenges-17-19-04-2025-toronto-kanada-arhiv/>.

170. Patriarch V. FORM, CONTENT AND FUNCTIONS OF IDEONYMS IN E. M. REMARQUE'S NOVEL «IM WESTEN NICHTS NEUES». *Global science: prospects and innovations. Proceedings of the 9th International scientific and practical conference.* Cognum Publishing House. Liverpool, United Kingdom. 2024. Pp. 394–397. URL: <https://sci-conf.com.ua/x-mizhnarodna-naukovo-praktichna-konferentsiya-global-science-prospects-and-innovations-23-25-05-2024-liverpul-velikobritaniya-arhiv/>

171. Patriarch V. FUNCTIONS OF TOPOPOETONYMS IN THE ARTISTIC WORK (BASED ON THE NOVEL BY ERICH MARIA REMARQUE «IM WESTEN NICHTS NEUES»). *Topical aspects of modern scientific research. Proceedings of the 8th International scientific and practical conference.* CPN Publishing Group. Tokyo, Japan. 2024. Pp. 424–428. URL: <https://sci-conf.com.ua/viii-mizhnarodna-naukovo-praktichna-konferentsiya-topicalaspects-of-modern-scientific-research-18-20-04-2024-tokio-yaponiya-arhiv/>.

172. Peterson Richard K. Hemingway: Direct and Oblique. P.: The Hague-Paris, Mouton, 1969. 218 p.

173. Puddephatt A. Voices of war: Conflict and the role of the media. Denmark: International Media Support, 2006. 31 p.

174. Raymond S. Nelson. Hemingway Expressionist Artist, Ames. 1979.

175. Schneider T. F. Erich Maria Remarques Roman “Im Westen nichts Neues”. Text, Edition, Entstehung, Distribution und Rezeption (1929–1930) / Thomas F. Schneider. Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 2004. 430 s.

176. Spevack M. Beyond Individualism: Names and Namelessness in Shakespeare. *Huntington Library Quarterly* 56.4, 1993. p. 383–398.

177. Wilkinson Cai. The namelessness of lives: what's not in a name? *Image*, 2019. URL: https://www.e-ir.info/2019/08/08/the-namelessness-of-lives-whats-not-in-a-name/#google_vignette

178. Williams Wirt. *The Tragic Art of Ernest Hemingway*, Baton Rouge, London, 1981.

179. Wilkoń A. *Nazewnictwo w utworach Stefana Żeromskiego / A. Wilkoń*. – Wrocław. – Warszawa – Kraków, 1970. – 134 s.

СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ

180. Орел А. *Словник чужомовних слів : у 3 т. / А. Орел*. – Київ : Академія, 2011.

– Т. 1 : А–К. – 432 с.

– Т. 2 : Л–С. – 448 с.

– Т. 3 : Т–Я. – 480 с.

181. Сліпушко О. М. *Тлумачний словник чужомовних слів в українській мові : правопис, граматики : 10 000 слів*. Київ : Криниця, 2003. 479 с.

182. *Словник власних імен поетичних текстів Василя Стуса. Т. 2 / Ред. кол. : А. П. Загнітко (гол. ред.), Д.В. Козловська, Е.О. Кравченко, Г.В. Ситар*. Вінниця : ДонНУ імені Василя Стуса, 2021. 248 с.

183. *Словник іншомовних слів / укл.: С. М. Морозов, Л. М. Шкарапута*. Київ: Наук. думка, 2000. 680 с.

184. *Словник чужомовних слів / уклад. І. Бойків, Л. Капелюшний, О. Скопненко, Т. Цимбалюк*. Київ : Освіта, 1996. 664 с.

185. Bahlow H. *Deutsches Namenlexikon: Familien- und Vornamen nach Ursprung und Sinn erklärt*. München: Keyser, 2002. 1 024 s.

186. Chambers Dictionary. *Chambers Dictionary Online* [Електронний ресурс]. Edinburgh : Chambers Harrap Publishers, 2025. Режим доступу: <https://chambers.co.uk> (дата звернення: 29.09.2025).

187. *Deutsches Namenlexikon. Familien- und Vornamen nach ihrem Ursprung erklärt*. Bindlach: Gondrom Verlag, 1990. 1 024 s.

188. Doval G. Diccionario de expresiones extranjeras. Madrid : Palabras Mayores, 2010. 417 с.
189. Duden – Das Fremdwörterbuch / ред. К. Дуден. Mannheim : Bibliographisches Institut, 2023. 1024 s.
190. Duden – Geographische Namen. Mannheim: Dudenverlag, 2005. 1 024 s.
191. Faure R. Diccionario de nombres propios. Madrid: Espasa, 2002. 888 p.
192. Faure R. Diccionario de nombres geográficos y étnicos del mundo. Madrid: Espasa, 2002. 1 024 p.
193. Görlach M. Dictionary of Loanwords in English. London : Routledge, 2001. 548 p.
194. Gómez de Silva G. Diccionario geográfico universal. México: Fondo de Cultura Económica, 1997. 1 024 p.
195. Hanks P., Hardcastle K., Hodges F. A Dictionary of First Names. 2-е вид. Oxford: Oxford University Press, 2006. 472 p.
196. Haspelmath M., Tadmor U. (eds.). World Loanword Database [Электронный ресурс]. Leipzig : Max Planck Institute for Evolutionary Anthropology, 2009. Режим доступа: <http://wold.clld.org> (дата звернення: 29.09.2025).
197. Karpenko O., Neklesova V. A Dictionary of Ukrainian Onomastic Terminology. Sumy: University Book, 2024. 150 p.
198. MacBride A. M. A Dictionary of Foreign Words and Phrases in Current English. London : Routledge & Kegan Paul, 1981. 313 p.
199. Merriam-Webster. Merriam-Webster's Pocket Dictionary of Proper Names. *Springfield, MA: Merriam-Webster*, 2004. 608 p.
200. Meyers Gazetteer. Meyers Orts- und Verkehrs-Lexikon des Deutschen Reichs. *Leipzig: Bibliographisches Institut*, 1912. 1 200 s.
201. Mills A. D. A Dictionary of English Place-Names. Oxford: Oxford University Press, 2003. 442 p.

202. Payton G. Webster's Dictionary of Proper Names. New York: HarperCollins, 2000. 752 p.

203. Room A. The Concise Dictionary of World Place-Names. 2-е вид. Oxford: Oxford University Press, 2011. 608 p.

204. Schlemmer K. Geographische Namen: Erklärung der wichtigsten im Schulgebrauch vorkommenden geographischen Eigennamen. Berlin: Books on Demand, 2014. 208 s.

205. Suárez Iglesias D. Diccionario de anglicismos y otros extranjerismos. Santiago de Compostela : [б. в.], 2021. 1 024 с.

206. Tibón G. Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. 252 p.

207. Zeigler D. J. (ред.). Merriam-Webster's Geographical Dictionary. 3-е вид. Springfield, MA: Merriam-Webster, 1997. 1361 p.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

208. Гемінгвей Е. По кому подзвін [Текст]: роман; перекл. з англ. Андрія Савенця. Львів : Видавництво Старого Лева, 2021. 608 с.

209. Ремарк Е. М. На Західному фронті без змін. Пер. з нім. К. Гловацької. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2023. 240 с.

210. Хемінгуей Е. Твори : в 4 т. Т. 2. Пер. з англ., упоряд. В. М. Козак. Київ: Дніпро, 1980. 694 с.

211. Hemingway E. For Whom the Bell Tolls. Harmondsworth : Penguin Books, 1955. Repr. 1963. 444 p. URL : [Full text of "For Whom The Bell Tolls"](#)

212. Remarque E. M. Im Westen nichts Neues. Berlin: Verlag Kiepenheuer & Witsch; Ullstein AG, 1971. 215 с. URL: https://ivannikovairina.files.wordpress.com/2012/10/remarque_im_westen_nichts_neues_pdf.pdf

Твірна база топопоетонімів і еклезіонімів роману

Е. Гемінгвея «For Whom the Bell Tolls»

Авіла – місто в Іспанії, центр однойменної провінції на півдні Старої Кастилії.

Аліканте (ісп. *Alicante*) – місто й муніципалітет на південному сході Іспанії, адміністративний центр провінції Аліканте, в автономії Валенсія.

Андалузія / Андалусія – іспанська автономна спільнота, що складається з восьми провінцій. Столиця Андалусії – Севілья.

Арагон – автономна спільнота в Іспанії; розташована на півночі Іспанії, межує з Францією.

Аранхуес – населений пункт і муніципалітет в Іспанії, у складі автономної спільноти Мадрид.

Астурія – історико-культурний регіон в Європі, на півночі Піренейського півострова.

Барселона – місто в Іспанії, столиця автономної області Каталонії і провінції Барселона.

Бехар (ісп. *Véjar*) – місто в Іспанії, входить до провінції Саламанка у складі автономної спільноти Кастилія та Леон.

Буен-Ретіро (ісп. *Parque del Buen Retiro* або simply *El Retiro*) – міський парк у мадрридському районі Ретіро, популярне місце недільного відпочинку мадрридців та визначна пам'ятка міста.

Буїтраго-дель-Лосоя – муніципалітет в Іспанії, у складі автономної спільноти Мадрид.

Буффало – місто в північно-західній частині штату Нью-Йорк, друге за населенням місто штату.

Бютт-Шомон – міський парк 19 округу Парижа, розташованого в північно-східній частині міста.

Б'ютт (англ. Butte) – місто в окрузі Сілвер-Боу штату Монтана США. Розташований у районі Скелястих гір.

Валенсія – третє за кількістю жителів місто Іспанії після Мадриду та Барселони.

Венесуела – країна на півночі Південної Америки на узбережжі Карибського моря.

Вільякастін (ісп. Villacastín) – населений пункт та муніципалітет в Іспанії, входить до провінції Сеговія у складі автономної спільноти Кастилія та Леон.

Вільяконехос – муніципалітет в Іспанії, у складі автономної спільноти Мадрид.

Галісія (ісп. Galicia) – історико-культурний регіон на північному заході Піренейського півострова та автономна спільнота Іспанії.

Гвадалахара – місто в центральній частині Іспанії, столиця однойменної провінції в автономній спільноті Кастилія-Ла-Манча.

Гуадаррама (ісп. Guadarrama) – муніципалітет в Іспанії, у складі автономної спільноти Мадрид.

Дарданелли – протока між європейським півостровом Галліполі та півостровом Мала Азія у Туреччині. Протока з'єднує Егейське та Мармурове моря.

Ель-Барко-де-Авіла (ісп. El Barco de Ávila) – населений пункт і муніципалітет в Іспанії, входить до провінції Авіла у складі автономної спільноти Кастилія.

Естремадура – автономна спільнота в Іспанії; розташована на південному заході країни.

Ірун (ісп. Irún) – муніципалітет в Іспанії, у складі автономної спільноти Країна Басків, у провінції Гіпускоа.

Карабанчель – район Мадрида на південному (правому) березі Мансанареса.

Кастилія – історичний регіон в Іспанії, який складається з двох областей: Старої Кастилії у північно-західній Іспанії та Нової Кастилії у центрі Іспанії.

Корпус-Крісті – прибережне місто в регіоні Південний Техас штату Техас США та центр округу.

Країна Басків – автономна спільнота в Іспанії, на узбережжі Біскайської затоки. Територія має три окремі області, які визначаються двома паралельними хребтами Баскських гір.

Кольменар (ісп. Colmenar) – місто та муніципалітет в Іспанії, входить до провінції Малага, у складі автономної спільноти Андалусія.

Куба (ісп. Cuba) – острівна держава у Латинській Америці.

Леонський собор (ісп. Catedral de León), або Леонський катедральний собор святої Марії – католицький катедральний собор в Іспанії, у місті Леон.

Луго – місто і муніципалітет на північному заході Іспанії, у складі автономної спільноти Галісія.

Мансанарес (ісп. Río Manzanares) – річка в центральній частині Іспанії, в провінції Мадрид.

Мансанарес-ель-Реаль – населений пункт і муніципалітет в Іспанії, входить до провінції Мадрид у складі автономної спільноти Мадрид.

Мізула (англ. Missoula) – місто на заході американського штату Монтана.

Монсурі – державний парк у XIV окрузі Парижа. Розташований на півдні міста. Парк був створений у 1869 році у стилі англійського парку на лівому березі Сени.

Наварра – автономна спільнота на півночі Іспанії, біля південної підосви західних Піренеїв, на кордоні з Францією; раніше королівство.

Навасеррада (ісп. Navacerrada) – муніципалітет в Іспанії, входить до провінції Мадрид у складі автономної спільноти Мадрид.

Негрейра – муніципалітет в Іспанії, у складі автономної спільноти Галісія, у провінції Ла-Корунья.

Нойя – місто і муніципалітет в Іспанії, входить до складу автономної спільноти Галісія.

Огайо – штат на півночі центральної частини США, над озером Ері.

Пласенсія (ісп. Plasencia) – місто та муніципалітет в Іспанії, розташоване на річці Херті на північний схід від Касересу.

Пуенте-де-Толедо (ісп. Puente de Toledo) – міст у Мадриді через річку Мансанарес, частина вулиці Толедо.

Сан-Веллі – курортне місто на заході США, в окрузі Блейн, штат Айдахо, у долині річки Вуд.

Сан-Лоренсо-де-Ель-Ескоріаль (ісп. San Lorenzo de El Escorial) – муніципалітет і містечко в Іспанії, у складі автономної спільноти Мадрид.

Сан-Рафаель-дель-Ріо (ісп. San Rafael del Río) – муніципалітет в Іспанії, входить до провінції Кастильон у складі автономної спільноти Валенсія.

Сеговія – стародавнє місто у 90 км від Мадрида в найбільшому регіоні Іспанії – Кастилія і Леон.

Сігуенса (ісп. Sigüenza) – муніципалітет в Іспанії, входить до провінції Гвадалахара, у складі автономної спільноти Кастилія-Ла-Манча.

Сіте – один із двох островів річки Сени, що збереглися, в центрі Парижа і водночас найстаріша частина міста.

Сорія (ісп. Soria) – місто в центрально-північній частині Іспанії, адміністративний центр провінції Сорія у складі автономної спільноти Кастилія і Леон.

Сьєрра – складова частина назв гірських хребтів в Іспанії та країнах іспанської колонізації.

Сьєрра-де-Гредос (ісп. Sierra de Gredos) – гірський хребет в Іспанії.

Сьєрра-де-ла-Парамера – група гір Піренейського півострова в іспанській провінції Авіла, в автономній спільноті Кастилія-і-Леон.

Тамбре – річка на північному заході Іспанії, на заході Галісії.

Тріхуеке – муніципалітет в Іспанії, у складі автономної спільноти Кастилія-Ла-Манча, у провінції Гвадалахара.

Усера – район Мадрида на південному (правому) березі Мансанареса.

Шартрський собор, або Шартрський кафедральний собор Діви Марії – католицький кафедральний собор у Франції, у місті Шартр. Споруджений у 1194–1220 роках. Пам'ятка культової готичної архітектури.

Протооніми історико-культурних імен роману

Е. Гемінгвея «For Whom the Bell Tolls»

Абд аль-Крім – лідер берберського опору проти іспанського та французького панування в Марокко в 1920-х роках.

Андреа Мантенья (1431–1506) – видатний живописець раннього італійського Відродження, представник падуанської школи живопису. Відмінною рисою його творчості є експресивна, жорстка, майже графічна манера живопису.

Артур Веллслі Веллінгтон – британський полководець і державний діяч, фельдмаршал, учасник Наполеонівських війн, переможець битви під Ватерлоо (1815).

Бахус – у римській міфології бог виноградарства і виноробства. Латинська форма імені Вакха – одного з імен бога Діоніса.

Беніто Перес-Гальдос (ісп. *Benito Pérez Galdós*, 1843–1920) – іспанський письменник, яскравий представник реалізму в іспанській літературі.

Брати Маркс – п'ять братів, популярні комедійні артисти зі США, що спеціалізувалися на комедії абсурду – з набором бійок, ляпасів, флірту і метання тортів.

Буенавентура Дурруті-і-Домінго – громадсько-політичний діяч Іспанії, ключова фігура анархістського руху до і в період громадянської війни в країні. Загинув під час оборони Мадрида.

Валентін Гонсалес (1904–1983) – іспанський військовий та політичний діяч, комуніст, республіканський командир під час громадянської війни в Іспанії.

Вільям Текумсе Шерман (1820–1891) – американський полководець і письменник. Прославився як один із найталановитіших генералів

Громадянської війни 1861–1865 рр., де він воював за армію північних штатів. Водночас Шерман набув сумної слави за свою тактику «випаленої землі».

Вісенте Рохо – іспанський генерал, один з лідерів Республіканської армії під час Громадянської війни в Іспанії.

Володимир Маяковський (1893–1930) – радянський російський поет, футурист, прихильник радянської влади. Коли наприкінці 1920-х про поета почали різко негативно відгукуватися критики та партійні діячі, покінчив життя самогубством.

Горацій – всесвітньовідомий поет «золотої доби» давньоримської літератури.

Грета Гарбо – знаменита шведська акторка ХХ століття.

Григорій Зінов'єв (1883–1936) – радянський партійний і державний діяч, засуджений до розстрілу у справі т.зв. Антирадянського об'єднаного троцькістсько-зінов'євського центру.

Джеймс Юелл Браун / «Джеб» Стюарт (1833–1864) – американський військовий, кавалерист, генерал-майор армії Конфедеративних Штатів Америки під час Громадянської війни в США. Став відомим завдяки грамотному використанню кавалерійської розвідки та підтримці наступальних операцій кавалерією. Генерал Лі називав його «очима та вухами» своєї армії.

Джин Гарлоу / Джін Гарлов (1911–1937) – американська кіноакторка, секс-символ 1930-х років. Здобула прізвиська «Платинова блондинка» й «Білява бомба» за колір свого волосся.

Джон Донн – англійський поет, автор заголовку-цитати “*No man is an island...*”.

Джон Калвін Кулідж-молодший – тридцятий президент США з 1923 по 1929 рр. від Республіканської партії США.

Джон Сінгтон Мосбі (1833–1916), відомий також як «Сірий Привид» – кавалерійський офіцер армії Конфедерації під час громадянської війни в США.

Джордж Армстронг Кастер – американський кавалерійський офіцер ХХ ст., який прославився безрозсудною хоробрістю, необдуманістю дій і байдужістю до втрат.

Джордж Брінтон Макклеллан (1826–1885) – генерал-майор американської армії в роки громадянської війни. Творець армії Союзу та, зокрема, Потомакської армії. Макклеллан був надмірно обережний і повільний при плануванні та проведенні операцій, і йому ніколи не вистачало агресивності та оперативності. З цієї причини він програв Кампанію на півострові, незважаючи на переваги в чисельності армії та кількості ресурсів. Саме з розрахунку на повільність Макклеллана генерал Лі зробив ризиковану Мерілендську кампанію. У битві при Ентитемі Макклеллан зумів зупинити просування армії Лі, проте не зміг знищити Північновірджинську армію, незважаючи на вдалий збіг обставин. У результаті Лінкольн усунув його від командування армією. На загальну думку істориків, Макклеллан не був здібним полководцем, проте існує версія, що таку репутацію створили прихильники Лінкольна, щоб виправдати невдачі Союзу на початку війни.

Дієго Веласкес – іспанський художник, представник мадридської школи часів золотого століття іспанського живопису.

Дьйордь Лукач – угорський революціонер, учасник угорського та міжнародного комуністичного руху, один з основоположників «західного марксизму».

Едгар Райс Барроуз (1875–1950) – американський письменник-фантаст, вважається одним з батьків-засновників американської фантастики.

Ель Греко (ісп. El Greco) — іспанський живописець, скульптор та архітектор грецького походження, один із найбільших майстрів пізнього Іспанського Ренесансу.

Ель Нін'йо Рікардо – іспанський гітарист фламенко.

Еміль Бернс – британський письменник та комуніст ХХ століття.

Енріке Лістер Форхан (ісп. Enrique Lister Forján; 1907–1994) – іспанський військовий і письменник. Тривалий час був важливою фігурою в

іспанському комуністичному русі, у Комуністичній партії Іспанії та політичному житті Іспанії загалом.

Ернан Кортес (ісп. *Hernán Cortés*, 1485–1547) – кастильський конкістадор і першовідкривач, завойовник Мексики. Генерал-капітан Нової Іспанії (1521–1524). Один із провідників Доби великих географічних відкриттів.

Ігнасіо Санчес Мехіяс – видатний матадор 1910–1930 рр., який трагічно загинув під час кориди. Його пам'ять увічнено у «Плач за Ігнасіо Санчес Мехіяс» Ф. Г. Лорки.

Йоганн Себастьян Бах (1685–1750) – німецький композитор, органіст і скрипаль, представник стилю бароко, один із творців світової музичної класики, один із найвизначніших композиторів в історії.

Йосип Віссаріонович Сталін (1878–1953) – радянський військовий та політичний діяч. Перебуваючи на постах генерального секретаря Комуністичної партії Радянського Союзу й голови уряду, встановив в СРСР однопартійну тоталітарну систему та став фактично одноосібним диктатором.

Каміль Піссарро (1830–1903) – французький художник, представник імпресіонізму.

Клим Ворошилов (1881–1969) – російський революціонер, радянський військовий, державний і партійний діяч, учасник Громадянської війни, один з перших Маршалів Радянського Союзу (1935).

Лев Каменєв (1883–1936) – радянський партійний і державний діяч, більшовик, революціонер. В 1936 р. засуджений за справою троцькістсько-зінов'євського центру і розстріляний.

Лопе де Вега – іспанський драматург та поет «золотого століття» іспанської літератури.

Мануель Гранеро Вальс – іспанський матадор 1920-х років, який трагічно помер на арені.

Мануель Хімене Морено, відомий як Чікуело, іспанський тореадор XX століття.

Марціал Лаланда дель Пін (1903–1990) – знаменитий іспанський матадор. У романі Ернеста Гемінґвея «Death in the Afternoon», присвяченому традиціям іспанської кориди, він зображений як досконалий та найкращий в Іспанії матадор.

Михайло Тухачевський – радянський військовий діяч, воєначальник Червоної армії, Маршал Радянського Союзу у 1930-ті роки.

Наполеон Бонапарт – видатний французький державний діяч, полководець, імператор Франції (1769–1821).

«Овеча криниця» – історична п'єса іспанського драматурга Лопе де Веґі, написана приблизно у 1612–1614 роках.

Олександр Риков (1881–1938) – радянський політичний і державний діяч, народний комісар внутрішніх справ (1917).

Онан – персонаж П'ятикнижжя, другий син Юди, онук патріарха Іакова.

«Отче наш» – головна молитва у християнстві, надана Ісусом Христом, і представлена у двох Євангеліях – від Матвія 6:7-15, у нагірній проповіді та від Луки 11:1, як відповідь на запит учнів.

Пабло Іглесіас Поссе (1850–1925) – іспанський політичний діяч та засновник Іспанської соціалістичної робочої партії (кінець ХІХ – початок ХХ ст.).

Пабло Пікассо (1881–1973) – іспанський і французький художник, працював переважно у Франції, один із найвидатніших митців ХХ століття; засновник кубізму.

Павел – найвизначніший християнський місіонер, «апостол народів» та один з перших богословів християнства.

Педро Менендес де Авілес – іспанський адмірал та мандрівник ХVІ ст.

Петро – у християнстві один з дванадцяти апостолів Ісуса Христа, старший серед Його учнів.

Пітер Брейгель Старший – фламандський художник, який створював гравюри та картини. Його творчість вважається «піком нідерландського

мистецького Відродження», а його самого називають «вагомим представником Північного Відродження».

«*Радуйся, Маріє*», або «*Аве Марія*» – у християнстві основна молитва до Діви Марії. Починається зі слів, якими архангел Гавриїл привітав Богородицю у день Благовіщення. Найпоширеніша молитва у католицькому світі після молитви «Отче наш».

Рафаель Гомес Ортега – відомий тореадор початку ХХ століття.

Тарзан – головний герой романів «Тарзан з роду мавп» (1912), «Повернення Тарзана» (1915) та ін. Едгара Райса Барроуза.

Томас Джексон / Stonewall ‘кам’яна стіна’ (1824–1863) – американський воєначальник, генерал-лейтенант Конфедеративних Штатів Америки в роки Громадянської війни в США. Один з найталановитіших генералів Півдня і один з найзнаменитіших генералів в історії США.

Улісс Сімпсон Грант – американський політик та військовий, полководець військ півночі в роки Громадянської війни в США, генерал армії.

Філіп Генрі Шерідан (1831–1888) – американський воєначальник, генерал армії. Учасник Американської громадянської війни та війн США проти індіанців.

Форд Герман Гюффер (змінив ім’я на Форд Медокс Форд) – англійський письменник, поет, літературний критик ХХ століття.

Франсіско де Кеведо – іспанський поет і прозаїк епохи бароко.

Франсіско Франко – іспанський військовий і політичний діяч, керівник країни у 1939–1975 рр. Період правління відомий як Франкістська диктатура.

Хосе Кальво Сотело – іспанський політик, адвокат, економіст. Убивство Кальво Сотело стало приводом, що прискорив військовий наступ націоналістів, який став початком громадянської війни в Іспанії.

Хуан де ла Крус (також відомий як Іоанн Хресний, ісп. Juan de la Cruz; 1542–1591) – іспанський католицький священник, містик і кармеліт. Католицький святий, письменник та поет. Реформатор ордену кармелітів. Він

був головною фігурою Контрреформації в Іспанії та одним із тридцяти шести вчителів церкви.

Х'ю Джадсон Кілпатрік (1836–1881) – офіцер армії Союзу під час Громадянської війни в США, отримав звання генерал-майора.

Хуан Модесто – іспанський військовий командир, один із керівників республіканських військ під час Громадянської війни в Іспанії.

Юда Іскаріот – один з апостолів (учнів) Ісуса Христа, котрий зрадив свого вчителя.