

змісту, видно, що у поезії постійно присутні образи землі і неба, образи душі і тіла читаються як одні з варіантів цих втілень. Складним є образ Горахти. Це ім'я єгипетського бога Ра – Ра-Горахта – бога сонця. Також Ра-Горахта – це ім'я бога Гора, що керує царством живих. В одному образі маємо втілення землі і неба. До того ж, праве око Гора символізує сонце, а ліве – місяць. Звідси виводимо наступний складний образ – комори. Це те, у чому сховано весь світ, а з іншого боку – тіло, у якому захована душа.

Проаналізувавши поетичні тексти неререферентної лірики можемо зробити наступні висновки. У семіотичному квадраті, накладеному на поетичні тексти наявні всі види відношень, у тому числі і субконтрантності, які виключені у логічному та семіотичному квадратах. Можливими є опозиції цього світу та іншого, уявного, кращого, а також опозиції типу «верх» - «низ». Особливістю неререферентної лірики є можливість одночасного моделювання кількох семіотичних квадратів для одного поетичного тексту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрухович Ю. Екзотичні птахи і рослини. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – С. 54.
2. Астаф'єв О.Г. Лірика української еміграції: Еволюція стильових систем. – Київ: Смолоскип, 1998.
3. Бразговская Е.Б. Интерпретация текста-в-тексте: логико-семиотический аспект // Критика и семиотика. – Вып. 8. – 2005. – С. 91-99.
4. Вишенський С. Змова дзеркал: Вибране. – Київ: Юніверс, 2005. – 352 с.
5. Максимов В.В. Анормативный текст: поэтика и дидактика // Критика и семиотика. – Вып. 7. – 2004. – С. 142-152.
6. Почепцов Г. Семиотика. – Москва: «Рефл-бук», 2002. – С.
7. Старун В. Душа Змії. – Івано-Франківськ: Тіповіт, 2009. – 192 с.
8. Wyslouch S. Literatura i semiotyka. – Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001.

SUMMARY

The article is dedicated to the problem of nonreferent lyrics in Ukrainian poetry. The materials for researching are semiotics models of these lyrics. Text analysis as semiotics point, as sign and as system of signs. Such analysis of text has shown an opportunity of the model of semiotics square.

Key words: text, sign, semiotics point, semiotics process, nonreferent lyrics, logical square, semiotics square.

Наталія ДУДАР

© 2009

Науковий керівник к.філол.н., доц. Бородіца С. В.

ДИТЯЧА РЕЦЕПЦІЯ СВІТУ У ПРОЗОВОМУ ДИСКУРСІ МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО

АНОТАЦІЯ

У статті аналізується дитяча проза Миколи Вінграновського з погляду рецептивної естетики. Розглядається дитина як унікальний реципієнт літературного твору. Увага зосереджується на особливостях взаємодії базових концептів автор ↔ текст ↔ читач.

Ключові слова: автор, горизонти автора і читача, дитяча література, літературна комунікація, рецепція, читач.

Художній твір як відкрита, багаторівнева структура природно передбачає орієнтацію на реципієнта. Тому він автоматично стає предметом дослідження рецептивної естетики – “естетичної теорії, яка зосереджується на проблемі сприймання художніх творів, їх впливу на публіку (естетика впливу)” [5, 591].

Грунтуючись на студіях феноменологів Н. Гартмана, Р. Інгардена та ін., систему рецептивних положень розробили німецькі філологи В. Ізер та Г.-Р Яусс. В Україні,

спираючись на праці О. Білецького, О. Потебні, І.Франка, таку проблему досліджують В. Брюховецький, Р. Гром'як, Б.Кубланов, Г. Сивокінь та ін. Серед модерних напрацювань варті уваги наукові студії М. Гіряк, Г. Корбич, А. Матійчак, Л. Мацевко-Бекерської, Т. Шевчук та ін. Вони розглядають різні аспекти естетичної теорії: генезу, природу, функції літературної рецепції, горизонти автора і читача у процесі естетичної комунікації, літературно-критичні рецепції творчості окремих авторів тощо. Дослідження ж дитячої прози Миколи Вінграновського крізь призму рецептивної естетики – малодосліджена сторінка літературознавчої науки, що характеризується фрагментарністю та одноаспектністю. Тому наше дослідження має на меті:

- на прикладі творів М. Вінграновського показати дитину як унікального і повноправного учасника літературної комунікації;
- простежити особливості взаємодії автор↔читач, зокрема на етапі сприйняття та осмислення тексту;
- розглянути твори письменника написані для дітей, користуючись методом рецептивного аналізу.

Предметом нашого дослідження є форми художнього викладу, комунікативні структури, що простежуються у повістях та оповіданнях М.Вінграновського для дитячої аудиторії, надрукованих у збірках: “Первінка” (1977), “Сіроманець” (1977), “У глибині дощів” (1979), “На добраніч” (1983), “Кінь на вечірній зорі. Повісті” (1987), “П’ять повістей” (1987), “У неквапи білі лапи. Оповідання та вірші” (1989), “Манюня” (2003).

В оповіданні “Бинь-бинь-бинь” з “глибокою психологічною переконливістю передано атмосферу окупованого фашистами українського села. Маленький герой оповідання сприймає війну крізь свій дитячий досвід. Окупаційний режим стає для нього суворим уроком на все подальше життя” [9, 122]. Вінграновський любить свого героя, наділяє його притаманною дітям кмітливістю і не позбавляє певної “дорослості”. Письменник, прагнучи дослідити конкретні людські вияви доброти, щирості, величі душі, свідомо впливає на читача (виховна спрямованість твору). Таким чином, реакції адресата, його оцінки у процесі художньої комунікації змінюють замкнуте читання. У тексті твору, за словами В. Ізера, закладено функції послання, у ньому міститься “імпліцитний читач”, що забезпечує адекватність сприймання тексту реципієнтом. Імпліцитний читач розуміється як штучно створений автором майбутній адресат твору. Тому, якщо цей адресат – дитина, то горизонт авторських сподівань природно повинен враховувати доступність, пізнавальність, “виховний потенціал”, вікову орієнтованість, референтивну картину художнього світу дітей (їх уяву, фантазію, навколишній світ, діапазони вираження художнього мислення), розповідний модус повідомлення та ін.

Таким чином, у комунікативному ланцюгу будь-якого літературного твору автор одночасно виступає реципієнтом, для якого він пише. За словами Яусса, “унаслідок поєднання двох чинників – горизонту сподівань (первинний код), що його передбачає твір, і горизонту досвіду (вторинний код), який виникає завдяки реципієнтові, – зміст твору завжди складається в новий” [10, 38]. Кожен читач за своєю природою наділений власним “рецептивним фоном”, тому і враження від художнього твору, спосіб сприйняття, реакції, інтерпретації у них розходяться. Те саме відбувається і з дітьми, які неоднаково сприймають прочитане, по-своєму, з дитячою відкритістю та безпосередністю інтерпретують смисловий простір тексту. Проте трагедія війни у Вінграновського не залишає жодного із юних читачів байдужими, захоплює їх, стимулює до протесту, власного тлумачення змісту, гри з формою – формує “доросле” світобачення дитини, збільшує її рецептивні резерви. Письменник наполегливо культивував трагічний конфлікт в українській літературі для дітей, акцентуючи цим необхідність говорити з дітьми про найважливіше — життя і смерть, добро і зло, любов і ненависть — без прикрас, завуальованості чи сентиментальності.

Основна тема оповідань Вінграновського – повоєнне дитинство, чим вони близькі до прози Віктора Близнеця (“Землянка”, “Мовчун”) та Григора Тютюнника (“Дивак”, “Облога”, “Вогник далекого степу”, “Климко”). Однак до теми випробування людини війною Микола Вінграновський підійшов по-своєму, показавши загальнонародну драму чистими, невинними очима дитини, яка не плаче серед злиднених умов існування, а, навпаки, – гартується, сильнішає. Смисловий центр наративної історії його текстів – трагедія війни, що вирішується дитячою простотою, відвертістю, вірою у краще майбутнє. У цій “страхітливій фактографії окупаційних днів і ночей” [3, 15] малий герой Вінграновського завжди переймається горем інших. Постійна

готовність допомогти слабкому, жертвність, почуття відповідальності притамовують його власні лиха.

Вибудовуючи внутрішній конфлікт великої трагедії, яка, безумовно, деформує і впливає на свідомість дітей, змінює їх світосприйняття, Микола Вінграновський глибоко проникав у внутрішній світ головних героїв, детально обсервуючи стан їх по-дитячому наївної, і в той же час рішучої душі, розкривав психологію характеру персонажів, відшукував мотиви вчинків. Його герой – зразкова дитина – добра, чиста у помислах, не осквернена часом і людськими законами. Вчинки малих героїв завжди моральні, гуманні та благородні. В яру між будяками хлопчик із “Бинь-бинь-биня...” помітив налякане телятко і заговорив до нього, ніби до людини, якій хочеш допомогти: “Не бійся руденьке. Це ми з Нериком! Іди сюди, а я тобі проса! А змерз же! Скільки вже живеш у цьому яру, га? Сховався від німців, га? Не виходь, бо повне село румунів і німців. Чий ти? А де твоя мама? На проса ще. На-на. А що ж ти їси і де ти ночуєш? А як зима, га? Биньо-биньочку, що ж мені з тобою робити?” [9, 122].

Письменник-гуманіст ґрунтовно, глибоко і цікаво змалював світ дитини, детально описав психологічну, соціальну, філософську еволюцію дитячої свідомості. За допомогою непомітних на перший погляд нюансів, пунктирних описів, неключових подій письменник майстерно оголив внутрішню природу дитини (розмови хлопчика зі своїм собакою Нериком, його бажання вирости хлібом у “Бинь-бинь-бинь...”, жалість до нещасної корівки і її хазяйки, радість покупки, епізод з одеколоном у перукарні, перша склянка молока, яку на прохання Миколки дід Ратушняк відніс сиротам у “Первінці” та ін.).

Цікавою є теза М. Гірняк про те, що “читач повинен стати співучасником гри в розпізнаванні масок та умовностей” [2, 48], видуманих автором. Спробуємо відшукати такі “дитячі” загадки в одному з найкращих творів М. Вінграновського для дітей “Первінка”. Найперша умовність, до якої вдався письменник, – введення власного імені у текст (автор – Микола, персонаж – Миколка), друга – зображення чи/або художнє переказування епізодів із власного життя (автобіографізм). Події твору відбуваються у роки воєнного лихоліття та повоєнної відбудови, у часи, коли дитячі роки проживав саме автор повісті, а не герой (Вінграновський народився 1936-го, а “Первінка” вийшла друком у 1971-му). Повість генетично пов’язана із оповіданням “Бинь-бинь-бинь”, де згадуються і діють дід та баба Ратушняки, у спогадах хлопчика виривають часи, коли батько ще був головою, а тепер сім’я чекає його з фронту (не виключена присутність схожих “персонажів” у житті самого письменника). “Факти приватної біографії автора відіграють значну роль у відборі елементів наративної історії” [6, 105]. Тобто, можна стверджувати, що художній часопростір тексту часто “прив’язаний” до власних світоглядних, етичних, психофізичних позицій автора.

Парадоксальність літературних комунікацій автора і суб’єктів нарації полягає найперше у тому, що “автор і персонаж, з одного боку, не можуть ототожнюватися, а з іншого, ніколи не є повністю відокремлені: митець не ідентичний жодній постаті в якій він живе” [2, 50], але у кожній дійовій особі залишається “відбиток” автентичного “Я” автора. Зрозуміло, що створені автором у його свідомості множинні художні образи, хоч і нерозривно пов’язані з автором, однак, все ж, набувають самостійних суб’єктивних ознак у творі. Тобто, якщо Миколка створювався у свідомості письменника як його прототип, то у процесі безпосереднього творення персонаж набуває тих рис та якостей, які автор, можливо, хотів бачити у собі, чи як би він хотів діяти у тій чи іншій ситуації. Часом, письменницька уява відходить так далеко від першоствореної моделі твору, що зв’язок між автором і його прототипами майже не помітний. Розпізнавання таких масок і умовностей – досить складне завдання для юних читачів, тому для повного усвідомлення авторської концепції необхідна допомога старших (у спрямуванні думок, стимулюванні до власних інтерпретацій, дискусійних реакцій та ін.).

Ймовірно, саме для максимального зближення з читачем, успішної реалізації художньої комунікації, більша частина “малих” творів митця написана у першоособовій формі наративу. “Не дивись мені в спину”, “Скриня”, “Наш батько”, “Низько зав’язана” — оповідання, марковані авторським “я”. М. Слабошпицький пише, що “не завжди можна впевнено поставити знак рівності між оповідачем і безпосереднім автором, однак саме в прозі Вінграновського відстань між ними скорочено до мінімуму, часто вони просто зливаються в одне “я” [9, 125]. Це, без сумніву, сприяє скороченню рецептивно-експліцитної взаємодії твір→читач. Так, завдяки умовним “діалогам” і лише у разі успішної взаємодії окреслюється сукупність смислів – “знання перетворюються на розуміння, повідомлення – на сприйняття, текст для дітей на дитячий твір” [8, 7]. У цьому,

практично, виявляється суть літератури для дітей як комунікативного факту і її особливості як дискурсивного канону (текстуального і контекстуального).

М. Вінграновський намагався впливати на дитячий рецептивний фон, звертаючись до традиційно важливих і актуальних проблем людства, серед яких особливо помітні екологічна (“Гусенятко”, “Літо на Десні”, “Сіроманець”), дитина і війна (“Бинь-бинь-бинь...”, “Первінка”), дитина і світ природи (“Первінка”, “Літньої ночі”). При цьому письменник наснажив прозові тексти поетичною емоційністю, символіко-метафоричною образністю, притаманною дитячому світосприйняттю, виявив гостроту спостереження, в якій реальне і казкове (віртуальне) злиті воедино: “Вночі прийшла осінь, і вовк хмукнув на сизий листок ожини, хмукнув і сказав: “Ого-го!” Тоді він підняв лапу і лапою вмився. Промив очі, пострушував з себе листя, послушав свист синиці і знову ліг” [1, 612] (“Сіроманець”).

Незалежно від того, про що автор розповідає дітям – фіктивні чи реальні факти – “повідомлення завжди будуються у вигляді розповіді про події, у ході якої корелюють стратегії розповіді та закономірності процесу сприйняття” [8, 1]. Таку літературу для дітей можна розглядати як нарратив, у якому позиціонує соціокультурна взаємодія у системі автор↔твір↔читач. Тому дитяча література мислиться як множинність ефективних інтенційних актів, “які сприйняті чи сприймаються конкретним реципієнтом завдяки певним правилам діалогу (кореляція експліцитного нормативу повідомлення й імпліцитних нормативів читання)” [8, 7].

Дитячий прозовий дискурс митця у сфері структури літературної рецепції балансує на двох її рівнях (Р.Гром’як): 1) безпосередня (первинна) літературна рецепція, в якій домінують чуттєво-емоційні елементи духовної діяльності реципієнта як читача і 2) вторинна, опосередкована літературна рецепція (логічно-раціоналістичні операції) [4, 80]. Таке дворівневе сприймання відбувається через різні форми читання та перекладацької діяльності, які супроводжуються активними дискусійними реакціями, письмовими відгуками (записи, листи, шкільні твори); через історико-літературні праці (реферати, наукові доробки) – інтерпретація художніх текстів дітьми старшого шкільного віку.

Оповідання Вінграновського захоплюють юних читачів живим кіномистецтвом, художньоопоетизованими кадрами, які передаються через чітку образну кіноатрибутику, динамічні діалоги, своєрідну зорову символіку, притаманну кіномистецтву (“Гляньте, як довго він прицінюється до цих чобіт. Мабуть візьме, бо по тому, як колупає нігтем підощву, як обмацує халяви, ранти, і залазить рукою всередину – чи рубчика якого нема, чи цвях не виліз з підощви, – дістає гроші. Купує.” [1, 810] (“Наш батько”). Усе це – приховані елементи модерністського письма, які дозволяють читачу з головою зануритися у твір, бути присутнім у ньому, бачити перед собою чітку картину описуваного, відчувати кожен порух слова.

У дитячих оповіданнях і повістях окреслена система образів, через яку М. Вінграновський реалізував об’єктивні, “епічні” форми нарації: герой поданий у різних життєвих ситуаціях, сімейних стосунках; розроблений подвійний сюжет, що розгортається у часі й просторі, де центром виступає дитина (“Первінка”, “Сіроманець”). Розкриваючи персонажа у вчинках, монологіях і діалогах, письменник глибоко аналізував його внутрішній світ, психологію і поведінку в конкретних стосунках із зовнішнім світом людини і природи (“Первінка”, “Сіроманець”, “Літо на Десні”). Тому у малій прозі М.Вінграновського вибудовується лірико-психологічна модель персонажа, що розкривається через внутрішній монолог, випрозорюючи його духовну суть; зовнішні ж події пропускаються крізь призму дитячої психології з її схильністю до ототожнення життя і казки (“Скриня”), або зображуються через драматично-трагедійний сюжет, зумовлений війною і важким воєнним дитинством (“Бинь-бинь-бинь...”).

Будучи талановитим пейзажистом, М. Вінграновського, “хвилює не лише “зовнішня” краса природи, а й її так звана “внутрішня сутність”, тобто те, як вона відтворюється у свідомості людини, які почуття й думки викликає, як впливає на почуття і поведінку його персонажів” [9, 124]. Наприклад, малий герой повісті “Літо на Десні” бачить світ природи по-своєму: “Маня з жовтою кульбабою в губах з того лисячого боку озера дивиться на тебе і стоїть. Чайки верещать. Водяні жуки – хто куди. Молоді невібігани деркаченята вишустуються з лози і – подалі від дому. Одна лиш лисиця у звіробі під грушкою з старого берега облизується і грає малиновими східними очима...” [1, 659]. Подібні описи у творах письменника – це не засоби “декорації” певних сцен чи епізодів, “вони, – за словами Т.Салиги, – і є його прозою” [9, 124].

Письменник творчо трансформував традиції української класичної літератури (зокрема, психологічної прози М. Коцюбинського (“Харитя”, “Ялинка”, “Подарунок на іменини”), по-своєму

продовжив надто болочу на той час воєнну тематику (“Альпійська балада” В. Бикова, “Україна в огні”, “Щоденники” О. Довженка, “Дивак”, “Облога”, “Вогник далекого степу”, “Климко” Г. Тютюнника, “Землянка”, “Мовчун” В. Близнеця та ін.), відтворивши особливості національної дитячої психології, реалізувавши принципи “відкритих, чистих очей” дитини, яка жадібно сприймає події і явища розмаїтої дійсності. Про це свідчать такі твори, як: “Андрійко-говорійко”, “Первінка”, “Мак”, “Літній ранок”, “Літній вечір”, “Сіроманець”, “У глибині дощів”, “На добраніч”, “Кінь на вечірній зорі”, “У неквапи білі лапи”. Вони органічно ввійшли у контекст “літератури про дітей” і “дитячої літератури”: письменник знайшов такі художні вирішення, які зацікавили як дорослого, так і дитячого читача.

Прозовий дискурс М. Вінграновського пропонує погляд на дитину як якісно нового реципієнта із власним, унікальним світобаченням, з особливою референтивною картиною художнього світу. Його твори втілили властиву лише йому наративну форму, виняткові способи проникнення у внутрішній світ героїв та охоплення дійсності (через напрями поетичного мислення, засоби характеротворення, своєрідність кінематографічної рецепції – специфіку діалогів, лаконізм фрази тощо).

Дитячий літературний дискурс Вінграновського сприймається не як множина емпіричних фактів, об’єднаних навчальною і виховною функціями, а як специфічна модель літературної комунікації, де інтегруючим фактором виступає розповідний модус повідомлення, у ході якого корелюють стратегічні моделі процесу сприйняття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вінграновський М. Вибрані твори / Передмова Л.М. Талалая. – К.: – Дніпро, 2004. – 832 с.: порт. (Сер. “Бібліотека Шевченківського комітету”)
2. Гірняк М. Від себе до іншого: творення ідентичностей у процесі літературної комунікації // *Studia Methodologica* — 2008 — Вип. 24. — С. 47-53.
3. Ленська С. Образ дітей війни у творах Гр. Тютюнника, В. Близнеця, М. Вінграновського // *Українська література в ЗОШ* – 2009. – №5. – С. 15-18.
4. Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс: Монографія / Авт.: Р.Т. Гром’як, В.Т. Боднар, Р.А. Бубняк; За ред. Р. Гром’яка. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2004. – 366 с.
5. Літературознавчий словник-довідник/ Р.Т. Гром’як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с.
6. Мацевко-Бекерська Л. Дитинство як етичний феномен: інтрадієгетичний наратив у просторі дитячого тексту (на матеріалі української малої прози кін. XIX – поч. XX ст.) // *Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах* – 2008. - №9. – С.104-111.
7. Моренєць В. Свобода поезії і поезія свободи (До 60-ліття М.Вінграновського) // *Дивослово*. – 1996. - №11. – С. 10-14.
8. Папуша О. Наратив дитячої літератури: специфіка художнього дискурсу: Автореф. дис. канд. філолог. наук. – Тернопіль, 2004. – 19 с.
9. Салига Т. Поет – це слово, це його життя... // *Дзвін*. – 2004. – № 11. – С.116-126.
10. Яусс Г. Р. Рецептивна естетика й літературна комунікація // *Слово і час*. – 2007. – №6. – С. 37-46.

SUMMARY

The child’s prose by Mykola Vinhranovsky is analyzed from the point of receptional aesthetics in this article. The child as unique recipient of literary work is examined. Attention is focused on the features of cooperation of the base concepts author↔ text↔ reader.

Key words: an author, horizons of an author and a reader, child’s literature, literary communication, reception, a reader.

ІМ'Я ЯК ПІДТЕКСТОУТВОРЮВАЛЬНИЙ ЧИННИК ТА ПЕРСПЕКТИВНИЙ ОБ'ЄКТ ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА

АНОТАЦІЯ

В статті на прикладах прози та поезії розкривається підтекстоутворювальна функція власного імені та окреслюється його перспектива його вивчення у перекладознавстві.

Ключові слова: ім'я, підтекст, образ, переклад.

Чимало прикладів, взятих із світової літературної прози та поезії дають підстави вести мову ім'я, вжите автором в тому чи іншому творі, як про самостійний засіб формування підтексту художнього твору.

Ділянка поетики власних імен, поетичної ономастики, знаходиться на межі інтересів, з одного боку, лінгвістики, з іншого – літературознавства. І дослідження, присвячені цій ділянці поетичного слова, являють собою або чисто лінгвістичний, або – рідше – чисто літературознавчий погляд на даний об'єкт. Тимчасом в найсуттєвішому поетика власних імен не вкладається в рамки ні чисто лінгвістичні, ані виключно літературознавчі. Робляться окремі спроби загальнофілологічного (тобто не виключно лінгвістичного чи виключно літературознавчого) розгляду поетики власних імен. Дуже мало таких спроб на теперішній момент і в перекладознавстві, хоча проблема перекладу імені є, на наш погляд, важливою і досить перспективною зокрема й для науки про переклад.

Найважливіші художні функції власного імені пов'язані, як правило, з поетикою підтексту. Справа в тому, що позаяк ономастика загалом позбавлена предметних (тобто словникових, неграматичних) значень, „навантажити” – та ще й тяжко „навантажити” – власне ім'я явною „естетичною семантикою” можна, лише наблизивши його до загального виразу, від чого відгонить якоюсь штучністю. Досить пригадати Злорадова та Добросердова вісімнадцятого століття, Пузиря та Калитку дев'ятнадцятого, Шарикова та, скажімо, Самохвалова двадцятого. Імена ж, художня функція яких „здійснюється через підтекст, сприймаються в творі насамперед як звичайнісінькі імена. Від того їх естетична „вантажопідйомність” може рости без шкоди для ономастичної правдоподібності, яка теж реалістичному мистецтву необхідна” [1, 10].

Важко віднайти такі словесні засоби, за допомогою яких художник міг би з однаковим лаконізмом передати своє ставлення до того чи іншого характеру чи суттєвим його сторонам. Адже власне ім'я – антропонім – найкоротше позначення людини як індивіду. І, у відповідності з конкретною стороною двоєдиної природи власного імені, антропонім у конкретному вживанні, коли добре відомий його об'єкт, здається втіленням сутності особи, що позначається.

Підтекстові функції власних імен зокрема в поезії поділяються на дві нерівні за значенням групи: „ім'я з підтекстом” та „ім'я в підтексті” (тобто в певній системі підтексту у творі). Підтекстові функції різноманітні, а спираються вони на вже згадані лінгвістичні властивості категорії „власнейменності” в найрізноманітніших сполученнях цих останніх.

Сприйняття прихованого „значення” таких власних імен факультативне: може, реципієнт здогадається й у нього виникне належна асоціація, а може бути, що й ні. І для відповідного образу характеристична роль імені ні в якому разі не милиця, без якої йому не обійтися. Ні – але, схопивши підтекст такого імені, реципієнт збагачений у своєму сприйнятті образу, оскільки він, окрім усього іншого, розшифрує і таємні знаки суб'єктивного авторського ставлення до героя; образ, інакше кажучи, отримує в імені не вивіску, що наперед роз'яснює приймачеві, з чим той має справу, а лише своєрідний акомпанемент.

Підтекст імені не обов'язково передбачає обігрування номінативного походження останнього. Він виникає іноді завдяки протонімії, тобто тотожності чи близькості даного імені з іменем іншої добре відомої особи – героя іншого твору чи реальної людини – за зближення рис чи самих цих осіб.

Власні імена, розраховані на сприйняття в протонімічному зв'язку, або власні іменалюзії, досить часто беруть участь у створенні підтекстового образу твору, і це вже буде „ім'я в підтексті”.