

Міністерство освіти і науки України
Дніпропетровський національний університет
імені Олеся Гончара

На правах рукопису

УДК 821.111–31.09

ЛИТОВЧЕНКО НАТАЛІЯ АНАТОЛІЇВНА

ПОЕТИКА НАЗВИ ВІКТОРІАНСЬКОГО РОМАНУ

Спеціальність 10.01.04 – література зарубіжних країн

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник:
доктор філологічних наук, професор
Потніцева Тетяна Миколаївна

Дніпропетровськ – 2010

ЗМІСТ

Вступ	4
Розділ I. Проблема дослідження поетики заголовків у сучасній філології	
1.1. Дефініція понять «назва», «заголовок», «заголовковий комплекс»	15
1.2. Художні функції заголовка, «заголовково-фінального комплексу»	23
1.3. Типи заголовків	30
1.4. Історична динаміка заголовкових моделей	43
Розділ II. Принципи називання вікторіанських романів у контексті культурологічних особливостей епохи:	
взаємодія традиції та новаторства	49
2.1. Своєрідність сюжетно-перспективних назв у контексті традиції заголовків даного типу	50
2.1.1. Історія появи заголовків типу «Життя...», «Історія...», «Пригоди...» та формування канону сюжетно-перспективних назв у XVIII ст.	50
2.1.2. Поетологічна специфіка сюжетно-перспективних заголовків в англійській літературі XVIII ст.	53
2.1.3. Трансформація моделі сюжетно-перспективних назв у романістиці вікторіанської доби	69
2.2. Специфіка назв-антропонімів вікторіанського роману	87
2.2.1. Своєрідність заголовків-антропонімів у довікторіанській літературі	87
2.2.2. Видозміни назв-антропонімів у вікторіанській романістиці	94
2.3. Своєрідність проблемно-тематичних заголовків вікторіанського роману	107

2.3.1. Аксіологічний потенціал проблемно-тематичних назв у довікторіанській літературі	107
2.3.2. Механізм структурування проблемно-тематичних заголовків у вікторіанському романі	112
Розділ III. Поетологічна специфіка заголовково-фінального комплексу романів XIX ст.	128
3.1. Функціонування заголовково-фінального комплексу роману Ш. Бронте «Джен Ейр»	128
3.2. Поетика заголовково-фінального комплексу роману В. М. Теккерея «Ярмарок Марноти»	142
3.3. Структурно-семантичні особливості заголовково-фінального комплексу роману Ч. Діккенса «Домбі і Син»	163
Висновки	177
Список використаних джерел	184
Додаток I. Оригінальний варіант фрагментів, що цитуються	212

ВСТУП

Феномен вікторіанського роману завжди був об'єктом пильної уваги як у вітчизняному, так і в зарубіжному літературознавстві. Він здавна був у фокусі досліджень європейської літератури XIX ст. (П. К. Гарет, Е. Джей, В. В. Івашева, Т. Варгіш) [212; 228; 54; 272] і наукових праць з розвитку романного жанру в цілому (А. Вотт, В. В. Кожин, Є. М. Мелетинський, М. Т. Римар, А. Я. Есалнек) [273; 68; 123; 168].

Нова хвиля зацікавленості англійським романом середини XIX ст. виникла завдяки постмодерністським іграм саме з цією літературою, і це повернуло її знову в поле літературознавчих досліджень.

На сьогоднішній день вийшла низка монографій, біографічних книг та статей, присвячених ключовим вікторіанським письменникам: Ч. Діккенсу (Дж. Форстер, А. Дайсон, П. Акройд, Ф. А. Левіс), [226; 205; 170; 232], Ш. Бронте (В. Крейк, В. Герін, Л. Гордон, М. П. Тугушева) [191; 215; 220; 145] та В. М. Теккерею (Дж. Макмастер, А. Монсаррат, В. С. Вахрушев, В. М. Вексельман, Дж. П. Роулінс) [236; 239; 17; 18; 247]. У цих працях подані різноманітні аспекти їхніх творів: жанрова своєрідність, особливості оповідної манери, система персонажів тощо.

На новому етапі розвитку історико-літературної науки виникає потреба в інших, нетрадиційних ракурсах для дослідження семантики та поетики відомих творів, одним з яких є лінгвопоетичний, сконцентрований на семантиці художнього слова (Т. Д. Венедиктова, А. О. Невструєва) [20; 99].

Запропонований у дисертаційній роботі аспект вивчення англійського вікторіанського роману – поетика назви – одна із спроб такого лінгвопоетичного погляду на класичний жанр літератури. Як показує аналіз літературознавчих розвідок, у такому ракурсі романи Ч. Діккенса, Ш. Бронте, В. М. Теккерея ще практично не розглядалися. Про оригінальність поетики заголовків романів XIX ст. згадується лише у словнику А. Рума (A. Room 'Literary entitled: a dictionary of the origins of the titles of over 1300 major literary

works of the nineteenth and twenties centuries', 1996) та в окремих працях. Наприклад, у статтях С. М. Гілберт (S. M. Gilbert), Дж. Гераті (J. Geraghty), Тедді Вейна (T. Wayne), де подаються версії етимології й асоціативного плану назви-антропоніма «Джен Ейр»; та в дослідженнях К. Петерса (C. Peters), К. Тіллотсона (K. Tillotson), В. С. Вахрушева, А. В. Карельського, у яких пояснюється мотивація й художня функція підзаголовка «Роман без героя» в романі «Ярмарок Марноти» В. М. Теккеря.

Попри всю значущість вищезгаданих праць, назва вікторіанського роману ще не обиралася об'єктом самостійного системного дослідження, яке б виявляло зв'язок цієї якісної ознаки поетики художнього тексту з текстовою цілісністю та демонструвало їх взаємозумовленість. Заголовки вікторіанських романів ще не розглядалися в їх жанровому співвіднесенні як у контексті творчості авторів-вікторіанців, так і в історичній динаміці традиції називання літературно-художніх творів.

Актуальність обраної теми. Сучасна наукова ситуація в літературознавстві уможливує нове прочитання вікторіанських романів під кутом зору заголовково-фінального комплексу, що сприяє їх оновленій інтерпретації із залученням історико-культурного підходу до вивчення англійської літератури ХІХ ст.

У дисертації досліджується семантика та художня функція назв романів Ч. Діккенса, Ш. Бронте, В. М. Теккеря – ключових авторів класичної вікторіанської пори, простежується історична й соціокультурна детермінованість у формуванні їх поетики, обґрунтовується використання різних типів заголовково-фінального комплексу романів Нового часу ('novel'), особлива увага приділяється виявленню своєрідності їх художньої функції у вікторіанську добу в порівнянні з епохою Просвітництва.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі зарубіжної літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара в межах комплексної науково-дослідної теми «Функціонування літератури в культурному контексті епохи».

Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара (протокол № 8 від 25 лютого 2005 року).

Мета роботи – виявити поетикальні, когнітивно-семантичні зв'язки назв вікторіанських романів з іншими елементами поезики художніх творів, нарративною стратегією, авторським задумом у контексті історико-культурних особливостей вікторіанської епохи; простежити зв'язок з традицією називання в попередніх епохах та виявити авторські новації в хронологічних межах XVIII–XIX ст.

Утілення зазначеної мети зумовлює розв'язання низки конкретних **завдань**:

– висвітлити стан вивчення проблеми заголовка в сучасній філологічній науці, сформулювати теоретичні засади дослідження і його термінологічний апарат;

– дослідити художні функції заголовка, заголовково-фінального комплексу;

– спираючись на існуючі класифікації заголовків, розробити власну класифікацію назв вікторіанських романів та романів XVIII ст.;

– здійснити типологічний історико-зіставний аналіз назв романів XVIII–XIX ст., виявляючи відмінності у принципах називання обох епох та уточнюючи механізм їх розвитку і зміни в історичній динаміці;

– з'ясувати характер співвідношення традицій і новаторства в моделях заголовків романістів XVIII ст. і вікторіанців;

– уточнити процес історичної зміни назв-антропоетонімів, спираючись на дослідження у сфері літературної ономастики;

– зробити розгорнутий аналіз заголовково-фінального комплексу репрезентативних вікторіанських романів: «Джен Ейр» Ш. Бронте, «Домбі і Син» Ч. Діккенса, «Ярмарок Марноти» В. М. Теккерея, – для визначення його функції у формуванні художньої цілісності твору.

Об'єктом безпосереднього літературознавчого аналізу виступають романи Ч. Діккенса («Домбі і Син», «Пригоди Олівера Твіста», «Життя й пригоди Ніколаса Нікклбі...», «Власна історія та досвід Девіда Копперфільда...», «Маленька Дорріт», «Крамниця старовини», «Холодний дім», «Великі сподівання»), Ш. Бронте («Джен Ейр», «Учитель», «Віллет»), Е. Бронте («Буремний перевал»); В. М. Теккерея («Ярмарок Марноти», «Історія Генрі Есмонда, есквайра...», «Ньюкоми», «Віргінці») у порівнянні з романами попередньої доби: Д. Дефо («Життя й незвичайні та дивовижні пригоди Робінзона Крузо»), Г. Філдінга («Історія пригод Джозефа Ендруса...», «Амелія»), Т. Дж. Смоллетта («Пригоди Перегріна Пікля»), Л. Стерна («Життя й погляди Трістрама Шенді, джентльмена»), С. Річардсона («Памела»), Дж. Остен («Емма», «Гордощі та упередження», «Нортенгерське абатство»).

Предметом дисертації є поетологічний, семантичний та стильовий аспекти заголовково-фінальних комплексів вікторіанських романів, а також проблема спадкоємності й розвитку літературних традицій XVIII ст. при називанні цих творів; взаємодія в них традиції та нових художніх тенденцій, сформованих культурою першої половини XIX ст.

Теоретико-методологічною базою дисертації є монографії, статті та дисертації вітчизняних і зарубіжних дослідників, у яких висвітлюються проблеми заголовка, С. Д. Кржижанівського, А. Ротте (A. Rothe), Н. А. Веселової, Л. М. Коритної, А. В. Ламзиної, Н. О. Фатєєвої (Кожиної), О. О. Остапчук, С. О. Ватченко, Р. Фурста (R. Furst), М. Бока (M. Bock), Є. В. Джанджакової, Т. А. Євси, Ю. Орлицького, Є. Шульц, Б. Боголемської, а також праці з історичної поетики О. Веселовського, С. Бройтмана, С. Аверенцева. У дослідженні заголовків-антропоетонімів використані праці з літературної ономастики М. В. Горбаневського, В. М. Калінкіна, Н. В. Виноградової, О. І. Фонякової. При розгляді зародження й розвитку роману Нового часу залучені монографії Є. М. Мелетинського, М. Т. Римара, А. Вотта. Для аналізу конкретних романів застосовані роботи таких літературознавців, як В. С. Вахрушев, М. П. Тугушева, В. В. Івашева, Л. Гордон

(L. Gordon), А. Кеттл, Дж. Луфбороу (J. Loofbourow), Т. Варгіш (T. Vargish) та ін. Дослідницька методологія ґрунтується на комплексному підході, що поєднує принципи культурологічного, лінгвостилістичного та літературознавчого підходів до інтерпретації художнього твору, при якому кожна складова поетики має значення й функціональну цінність.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що вперше досліджений заголовково-фінальний комплекс англійського класичного вікторіанського роману в його репрезентативних зразках; розроблена власна класифікація романів ХІХ та ХVІІІ ст.; простежена історична динаміка розвитку ключових моделей заголовка від романів «золотого віку» до вікторіанської епохи; запропонований аналіз романів Ч. Діккенса, Ш. Бронте, В. М. Теккерея, які ще не розглядалися в новому ракурсі інтерпретації через означену деталь поетичного цілого.

Практичне значення дисертаційної роботи полягає в тому, що її матеріали та висновки можуть використовуватися в курсі лекцій, спецкурсів та семінарів з англійської літератури ХVІІІ–ХІХ ст., при вивченні спецкурсу з проблем поетики художнього тексту, а також у факультативних курсах з історії зарубіжної літератури в школі. Аналіз заголовково-фінального комплексу в процесі розвитку роману Нового часу ('novel') відкриває перспективи подальшого дослідження проблеми в контексті історичної поетики, що зацікавить літературознавців та вчителів-філологів.

Особистий внесок здобувача. Концептуальна розробка проблеми і її реалізація в науковому дослідженні виконані самостійно. Основні положення дисертації викладені у 15 публікаціях, 7 із яких надруковано у провідних наукових фахових виданнях України.

Апробація дослідження. Основні положення та результати дослідження оприлюднені в доповідях на щорічних науково-звітних конференціях Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара у 2006–2010 рр., а також на наукових конференціях – міжвузівських: «Шрейдерівські читання» (Дніпропетровськ, 2005, 2006, 2008), «Міжвузівський

семинар аспірантів з історії світової літератури» (Донецьк, 2004, 2005, 2007); Всеукраїнських: «Актуальні проблеми філології та перекладознавства» (Хмельницький, 2005), «Актуальні проблеми лінгвістики та лінгвокультурології» (Дніпропетровськ, 2009); міжнародній «Література в контексті культури» (Дніпропетровськ, 2005). Дисертація обговорена й рекомендована до захисту на засіданні кафедри зарубіжної літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара (протокол № 8 від 23 лютого 2010 року).

Структура дисертації. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури та додатку з оригінальним варіантом фрагментів, що цитуються. Загальний обсяг роботи 241 сторінка, із них – 183 сторінки основного тексту. Список використаної літератури містить 275 найменувань.

РОЗДІЛ I ПРОБЛЕМА ДОСЛІДЖЕННЯ ПОЕТИКИ ЗАГОЛОВКІВ У СУЧАСНІЙ ФІЛОЛОГІЇ

Літературознавці звернули особливу увагу на поетику назви на початку 1990-х рр., хоча «джерела» цього інтересу простежуються ще з кінця ХІХ ст. [227]. Зацікавленість даною проблемою на межі ХХ–ХХІ ст. пов'язана з розвитком системного підходу до вивчення художнього тексту, на основі якого заголовок міг розглядатися і як елемент тексту, і як самостійна одиниця. Зважаючи на «молодий вік» академічного вивчення даного аспекту, стає зрозуміло, чому багато питань, пов'язаних з назвою, залишаються поза увагою дослідників. У дисертації ми розглядаємо поетику заголовка вікторіанського роману, який як класичний, канонічний приклад романного жанру ('novel') дозволяє з певною точністю зрозуміти механізм формування та функціонування заголовкового комплексу. Незважаючи на велику кількість досліджень вікторіанського роману, даний аспект є «білою плямою», що й зумовлює наш інтерес до нього.

На сьогодні актуальну проблему назви художнього твору досліджують як лінгвісти, так і літературознавці, враховуючи специфіку обох дисциплін.

Розглядаючи заголовок, лінгвісти, як правило, намагаються встановити його граматичний статус (Н. О. Фатєєва, А. Г. Руднев, О. М. Траченко) [66, с. 10; 120, с. 48; 31, с. 70], часто-густо звертаються до лінгвопоетики назв художніх творів, що «передбачає опис їх графічних, фонетичних, лексичних та синтаксичних стилістичних характеристик» [142, с. 95]. У деяких роботах розглядаються мовні явища, які актуалізуються в заголовках: метафори (Н. Ю. Новікова) [102], фразеологізми (Г. Ф. Булгакова, Н. Г. Михайловська) [12; 94], діалектні слова (Л. Г. Серова) [128], цитати (Є. В. Джанджакова) [38] тощо.

Ономасти сприймають заголовки як особливі власні імена (В. М. Калінкін, Ю. О. Карпенко, В. А. Кухаренко, Д. Дж. Алертон) [57; 71; 80;

171] і відносять вивчення назв художніх творів та їх частин до «перспективних досліджень як для дескрептивної поетики оніма, так і для її теорії» [57, с. 375].

В останнє десятиліття даній проблемі було присвячено декілька дисертацій [21; 66; 74; 86].

Проте, як і раніше, увага зосереджена на лінгвістичному аспекті, хоча дослідники погоджуються, що, крім лінгвістичного та літературознавчого планів, є й інші. Так, наприклад, М. Л. Коритна, – автор дисертації «Роль заголовка та ключових слів у розумінні художнього тексту» (Твер, 1996) – виділяє психолінгвістичний аспект вивчення назв [74].

Здебільшого інтерес молодих науковців сконцентрований на виявленні мовного статусу заголовка літературного твору, способах позначення твору в назві (внутрішня форма номінації), структурних моделях заголовків (зовнішня форма) – все це висвітлено у роботі О. О. Остапчук «Назва літературного твору як об'єкт номінації (на матеріалі російської, польської й української літератур XIX ст.)» (Москва, 1998) [107]. А в дисертації Лі Ліцюнь «Структура, семантика і прагматика заголовків художніх творів» (Москва, 2004) виявлені суттєві особливості заголовків і розроблена їх семантична класифікація [85].

Серед вітчизняних (радянських та пострадянських) літературознавців першим до проблеми назви звернувся С. Кржижанівський. У 1931 році вийшла з друку його монографія «Поетика заголовків» [77], у якій окреслено питання важливості заголовка, його взаємодії з художнім текстом.

У більшості сучасних літературознавчих праць можливо побачити розвиток ідей С. Кржижанівського про роль назви художнього твору або полеміку з ними. При вивченні заголовків дослідники, як правило, зосереджуються на певній епосі, авторі, роді, жанрі твору тощо. Науковці С. А. Козлов [71] та А. С. Коган [65] розглядають історико-культурні традиції назв, їхню еволюцію і залежність від жанрової специфіки тексту. Ряд літературознавців (Л. І. Денисова, А. Є. Немзер, Н. А. Ніколіна, В. В. Прозоров, І. А. Юделевич, Л. М. Чмихов) присвячують статті заголовкам певних

письменників: А. П. Чехова, Ф. М. Достоевського тощо [36; 100; 103; 114; 169] або жанрів [164].

Про літературну назву написано багато есеїстичних праць популярно-пізнавального характеру – книга З. Д. Блисковського «Муки заголовка» (1972) [9] та численні статті (М. С. Альтман, В. В. Пронін, О. Г. Сальников, В. Новіков) [2; 115; 125; 101], в яких автори торкаються питання важливості назв або труднощів називання художнього твору.

Щорічні наукові конференції з проблем заголовків («Поетика заголовка», «Феномен заголовка. Заголовково-фінальний комплекс як частина тексту»), що проводяться у Російському державному гуманітарному університеті десять років поспіль [106; 140], є показником зростання інтересу до літературознавчого аспекту проблеми.

Комплексний підхід до вивчення заголовка, який поєднує можливості обох дисциплін, набуває поширення. Ще у 1978 році І. В. Арнольд наголосила на важливості заголовка в структурі тексту та намітила такий шлях його дослідження, що потребує «поєднання зусиль лінгвістів та літературознавців» [4, с. 25].

Ми погоджуємося з потребою залучення комплексного підходу до вивчення назв та зауважуємо, що саме такий підхід присутній у більшості вищезазначених праць як лінгвістів, так і літературознавців, проте дослідники тяжіють до «своїх» дисциплін. Так, лінгвіст Т. В. Васильєва («Когнітивні механізми формування та функціонування заголовка», 2006), розглядаючи п'ять когнітивно-функціональних принципів, що лежать в основі формування та інтерпретації заголовка і регулюють вибір певної мовної форми, не ігнорує й історико-літературний аспект. Дослідниця зосереджується на проблемі національно-культурної зумовленості заголовків та наративній схемі художнього тексту [15, с. 155, 162]. А літературознавець Ю. Б. Орлицький у статті «Заголовок твору і книги в сучасній російській поезії» (2005) звертається до лінгвістичних проблем, зокрема до проблеми словесного об'єму назви та механізму метафоризації [105].

Використання набутків лінгвістів (у сфері мовного статусу назви та її функцій) наявне й у ґрунтовному теоретико-літературознавчому дослідженні проблеми заголовка – кандидатській дисертації Н. А. Веселової «Заголовок літературно-художнього тексту: онтологія і поетика» (Твер, 1998), що ще раз підтверджує неможливість повноцінного розгляду заголовка без комплексного підходу до проблеми.

У своїй роботі Н. А. Веселова виявляє риси заголовка як «феномена», який є «ключовим словом» або «однофразовим текстом»; учена пояснює його онтологічні якості на основі «філософії імені» та вирішує питання його семантичного статусу [21].

Останнім часом усе більша увага приділяється проблемі заголовкового комплексу. «Заголовковий комплекс» – це назва в контексті її сусідніх компонентів, що допомагають розкрити її зміст, а саме, – підзаголовок, епіграф, ім'я автора тощо. С. О. Ватченко присвятила цьому питанню статтю «Заголовковий комплекс: семантика, структура, функції...» [16], а Н. А. Веселова – другий параграф третього розділу дисертації «Проблема заголовкового комплексу» [21]. Дослідник Є. О. Єгоров у кандидатській дисертації «Поетика слова в системі «текст/вір» (Самара, 2000) розглядає заголовковий комплекс як сферу перетину декількох дискурсів [48, с. 108–119]. У деяких роботах розробляється питання про поетику «змісту» (Є. В. Войткевич) [23], який певні дослідники також відносять до компонентів заголовкового комплексу.

На початку 2000-х рр. з'явився новий термін заголовково-фінальний комплекс, що пов'язаний з новим інтересом, новим підходом до проблеми вивчення заголовків художніх творів як частини поетичного цілого. Його почали використовувати такі дослідники, як Ю. Б. Орлицький, Л. Г. Кіхней, І. Делекторська [106; 63; 34]). Про швидке розповсюдження терміна свідчить тема дев'ятої конференції у РДГУ «Феномен заголовка. Заголовково-фінальний комплекс як частина тексту» (2005) [34].

Зарубіжні вчені також приділяють назвам художніх творів пильну увагу. У німецькому літературознавстві праці з проблем заголовка почали з'являтися задовго до виходу книги С. Кржижанівського в XIX – на початку XX ст. У 1900 році побачила світ стаття Р. Фурста «Мода на книжкові заголовки» (R. Furst «Die Mode in Buchtitel») [227], а у 1919 році – М. Остропа «З історії заголовків, виражених власними іменами» (M. Ostrop «Zur Geschichte des Eigennamens als Buchtitel») [242].

Значним дослідженням проблеми є монографія Арнольда Ротте «Літературний заголовок: функції, форми, історія» (Arnold Rothe «Der literarische Titel: Funktionen, Formen, Geschichte», 1986) [252], у якій докладно розглянуто багато ключових питань, що стосуються назви: діалектика заголовка і тексту, полісемія назви, її функції, проблема класифікації заголовків, роль титульного листа та імені автора для розуміння заголовка та всього тексту тощо. На жаль, дана праця залишилася поза увагою вітчизняних дослідників. Вона значиться у бібліографічному списку дисертації Н. А. Веселової, але жодних посилань на неї у самій роботі немає. Важливість звернення до монографії А. Ротте вбачається нам у тому, що науковець синтезував різні підходи до вивчення заголовка передусім німецьких, а також французьких та англійських дослідників, про що свідчить список літератури, розміщений на 18 сторінках. Зважаючи на «вік» даної праці, надрукованої в 1986 році, наведені в ній положення про статус та функції заголовків потрібно розглядати крізь призму теперішнього стану літературознавства.

В англійській науці вивчення проблеми заголовка не набуло такого поширення, як у німецькій: зустрічаються спорадичні дослідження, наприклад, стаття М. Бока «Вплив заголовка на побудову та відновлення текстової структури» (M. Bock 'Some effects of titles on building and recalling text structure') [199], у якій розглядається роль назви у тексті з позицій лінгвостилістики; есеїстичний нарис А. Шапіро «Заголовок для мого роману» (A. Shapiro 'A Title for my Novel' [256], де автор дає письменникам поради з вибору назв.

Крім того, є праці есеїстичного характеру (один із проявів зацікавленості проблемою заголовка), у яких розглядаються історії вибору заголовків англійськими й американськими письменниками: книга А. Бернарда «Все що нам потрібно – це заголовок: як були обрані заголовки відомих книг» (A. Bernard 'Now all we need is a title: famous books titles and how they got that way', 1995) [176] та словник А. Рума «Озаглавлена література: словник походження заголовків понад 1300 головних літературних творів XIX та XX століть» (A. Room 'Literary entitled: a dictionary of the origins of the titles of over 1300 major literary works of the nineteenth and twenties centuries', 1996) [251].

Аналіз праць з проблем заголовка художнього тексту як зарубіжних, так і вітчизняних вчених, свідчить про формування певного напрямку в інтерпретації художнього тексту, а разом з тим і про формування свого термінологічного апарату, що потребує уточнень на кожному етапі вивчення цього аспекту твору. Без з'ясування того, що таке «назва», «заголовок», «заголовковий комплекс», які їх типи, фактори, що зумовили їхню історичну зміну, практичний аналіз заголовків вікторіанських романів є неможливим.

1.1. Дефініція понять «назва», «заголовок», «заголовковий комплекс»

Не існує уніфікованого розуміння того, що таке «назва», «заголовок» художнього тексту, а термін «заголовковий комплекс» породив навколо себе різноманітні концепції.

Проблема статусу заголовка є важливою у дослідженнях як лінгвістів, так і літературознавців. Відомо, що для позначення одного поняття в українській мові існують два слова: «назва» та «заголовок» (аналогічно в російській мові – «название», «заглавие» та ще й «заголовок»). Лінгвіст Н. О. Фатєєва пропонує розуміти під «назвою» тільки заголовок в його власне номінативній функції, а під «заголовком» цілу заголовкову конструкцію, що складається з назви й підзаголовка [66, с. 10]. Дане твердження не є універсальним: учені, зосереджені на лінгвістичних та лінгвостилістичних аспектах проблеми,

звичайно вживають терміни «назва» та «заголовок» синонімічно. Щоб проілюструвати даний факт, звернемося до одного із визначень заголовка: «заголовок – це насамперед назва, тобто ім'я тексту» [4, с. 24].

Літературознавці взагалі не диференціюють поняття «назва» та «заголовок» (що переконливо доводиться Н. А. Веселовою [21]). Поділяючи їх точку зору, ми використовуємо терміни «назва» та «заголовок» як синонімічні, без надання переваги жодному з них.

Дослідники обох «таборів» – лінгвістичного та літературознавчого – визначають заголовок як доміанту тексту, його побудови, композиції. Вчені, зосереджені на стилістиці тексту (Т. А. Євса, М. Л. Коритна, О. І. Фонякова, І. Р. Гальперін, В. А. Кухаренко), погоджуються, що назва є «ключовим словом» літературного твору [47; 67; 154], «актуалізатором майже всіх текстових категорій» [87, с. 90], «комплексним нерозкритим змістом тексту» [25, с. 133].

Ономаст Ю. О. Карпенко називає заголовок основним іменем власним, що є «центром його ономастичного простору» [60, с. 36]. Звідси випливає, що назва є важливішою для розуміння художнього твору, ніж власні імена персонажів.

Дослідники літературознавчого напрямку (Н. А. Веселова, А. В. Ламзина, Н. К. Гей) також наголошують на організаційно-змістовій та організуючій ролі назви, котра є «інструментом пізнання тексту» [21, с. 32], «першим кроком до інтерпретації твору» [84, с. 849], тобто «імпульсом для подальшої концентрації змісту в певному ракурсі» [27, с. 195].

Ще перший радянський дослідник поезики заголовків С. Кржижанівський визначав заголовок як звернутий текст: «Книга – це розгорнутий до кінця заголовок, заголовок – це стягнута до об'єму двох – трьох слів книга» [78, с. 3]. Хоча об'єм заголовків іноді буває більший, ніж «два – три слова» (наприклад, розгорнуті анотативні заголовки Просвітництва), важливим у цьому визначенні залишається акцентування унікальності заголовка, що вбирає в себе зміст художнього тексту та уособлює його. Німецький науковець П. Леманн

(P. Lehmann) вдало порівнює заголовок з титаном, присутність якого тримає світ. Те ж саме, на його думку, робить назва з твором [231].

Отже, вирішальна роль назви у розумінні художнього тексту є незаперечною. Іншим важливим питанням залишається неоднозначність, поліфункціональність заголовка в художньому тексті, яку «бачать» і мовознавці, проте розшифровують її у межах своєї науки. Так, Н. О. Фатеева, О. О. Остапчук вказують на подвійну природу назви, маючи на увазі суто лінгвістичний смисл – взаємозв'язок у ній суб'єкта та предиката [66, с. 10; 107, с. 33]. На це звертав увагу і літературознавець С. Кржижанівський, котрий називав безсуб'єктні або безпредикатні заголовки «напівзаголовками» [77, с. 7–9].

Філологи Т. А. Чекенцова, Т. А. Євса, І. В. Фоменко [161; 47; 153] визнають полісемантичність назви, справедливо зазначаючи, що «заголовок, як правило, завжди багатозначний і семантично трансформується» [85, с. 12]. Важливою є вказівка на двосторонню сутність назви, яка, з одного боку, визначає зміст твору, а, з другого, виступає як наслідок осмислення змісту [161, с. 130]. Іншими словами, семантичне наповнення заголовка до та після читання є різним.

Літературознавці також підкреслюють полісемантичність заголовків. Так, А. Ротте, вказуючи на діалектичні стосунки заголовка та тексту, пише, що «художній текст змінюється через заголовок, так само заголовок змінюється у тексті» [252, с. 8]. Таким чином, стає зрозуміло, що при аналізі назв обов'язково потрібно враховувати їх неоднозначність та розглядати широкий семантичний спектр.

Сучасні дослідники літературознавчого аспекту проблеми наполягають на унікальності заголовків, яку неможна пояснити лише їх семантичними особливостями, і намагаються віднайти в них такі якості, котрі відсутні в інших складових тексту, наприклад, «іменна природа» [21, с. 19]. Дана ознака виділяється на основі «філософії імені», засновники якої П. Флоренський та

А. Ф. Лосев розробили логічні діалектичні конструкції слова-імені та розглянули проблеми взаємозв'язків мови, мислення і дійсності [89; 147].

Відомо, що ономасти визначають заголовки як особливі власні імена, бо вони є «матеріально однорідними з об'єктами, які позначають» [74, с. 39]. Розвиваючи дане твердження лінгвістів, Н. А. Веселова вбачає унікальність назви як імені у тому, що вона «по суті є складовою частиною об'єкта, котрий називає, елементом його структури». Крім того, заголовку притаманна «велика експлікаційність», а також «більша в порівнянні з будь-яким іншим ім'ям індивідуальність» [21, с. 20–22].

З позицій «філософії імені» розглядають назви і сучасні літературознавці В. І. Тюпа, О. Г. Лазерску, І. Б. Делекторська, які визначають заголовок як своєрідний феномен [148; 82; 40]. Погоджуючись з цим визначенням назви, ми визнаємо необхідність розгляду заголовка як концентрованої сутності твору, тобто «прояву змісту тексту» [21, с. 22].

В. І. Тюпа, продовжуючи думку Н. А. Веселової, називає заголовок у якості імені «енергією сутності» самого твору, «откровенням деякої онтологічної реальності твору для автора і читача в їх комунікативному співбутті». На думку вченого, автор, котрий підшукує назву для твору, опиняється в позиції «служіння» транссуб'єктивній сутності власного творіння» [148]. Мабуть, вислів щодо авторського «служіння» є дещо перебільшеним, проте натяк на складність називання є цілком справедливим. Сама проблема вибору заголовка для літературного твору вже давно заслуговує на особливу увагу науковців.

Загальноновизнано, що вибрати вдалу назву для твору доволі важко (З. Д. Блисковський докладно зупиняється на даній проблемі у книзі «Муки заголовка» [9]), хоча, з погляду лінгвістів, «заголовки представляють найбільше різнобарв'я лінгвістичних структур, у них найменше правил і у того, хто їх обирає, велика свобода вибору» [171, с. 86].

Дослідники-лінгвісти О. О. Остапчук, О. М. Траченко розглядають називання передусім як «вибір мотивованої ознаки» [107, с. 56], яку відносять

до психології творчості та пов'язують з рядом психологічних і прагматичних факторів [144, с. 110]. Вони зазначають, що «назва несе в собі риси того явища й аспекту, котрі викликають в автора інтерес, який пробуджує його до створення конкретного твору» [147, с. 123].

Дослідження лінгвістів, як здається, лише частково проливають світло на проблему називання, оскільки не враховують достатньою мірою зв'язок назви з соціокультурним та історичним контекстом, а також з цілісністю літературного твору. У літературознавчому аналізі заголовків (Н. А. Веселова, Ю. Б. Орлицький, П. Г. Жирунов) [21; 105; 50], навпаки, врахована естетична функція, що породжує особливу семантику, та багатство конотативних зв'язків, які йдуть за межі художнього твору – все те, що закликав вивчати С. Д. Кржижанівський, коли йшла мова про заголовок художнього твору. Вчений зробив висновок, що «тенденції називання повинні характеризувати як письменника, так і споживача культури певної епохи» [77, с. 14].

Розглядаючи назви вікторіанських романів (та романів XVIII ст.), ми здійснюємо спробу мотивувати вибір заголовка, концентруючись як на конкретному творі, авторі, так і на загальних тенденціях називання, характерних для розвитку романного жанру в культурно-історичному контексті епохи.

Інколи письменники змінюють заголовок у процесі написання твору або після завершення: роман Ч. Діккенса «Маленька Дорріт» ('Little Dorrit') спочатку мав назву «Ніхто не винен» ('Nobody's Fault'), а твір В. М. Теккерея «Ярмарок Марноти» ('Vanity Fair') – «Нариси пером та олівцем англійського суспільства» ('Pen and Pencil Sketches of English Society'). Вважаємо, що при вивченні поетики заголовків таких творів, необхідно враховувати початкову назву, бо вона стала певним поштовхом до кінцевої номінації та містить натяк на її «приховану» семантику. У романі В. М. Теккерея вже сама згадка про англійське суспільство у початковому найменуванні («Нариси пером та олівцем англійського суспільства») підсилює універсальність заголовкового образу

«Ярмарку Марноти», співвідносячи його не лише з персонажами, а й з усім суспільством.

Останнім часом літературознавці пропонують розглядати назву в контексті «заголовкового комплексу», в якому, за словами С. О. Ватченко, «своєрідно сконцентровані й об'єднані аспекти ключових проблем сучасної категорії оповіді, структури та категорії письма...» [16, с. 8], а при аналізі заголовків у відриві від «заголовкового комплексу» «виникає збідніння як поетики заголовка, так і всього твору» [16, с. 12]. Дана ідея видається доцільною, бо елементи «заголовкового комплексу», взаємодіючи між собою, сприяють збагаченню змісту та чинять вплив не тільки на сам заголовок, а й на весь текст.

Зазначимо, що розробкою питання заголовкового комплексу займаються переважно літературознавці, хоча у працях лінгвістів теж зустрічаються згадки про деяку заголовкову конструкцію, яка складається з назви та підзаголовка, а також імені автора і в окремих випадках дати написання [66, с. 10]. Так, наприклад, мовознавець Є. А. Єгоров використовує літературознавчий термін «заголовковий комплекс» та поєднує в ньому власне заголовок і його жанрове позначення, бо у творі «саме комплекс заголовка та жанрового визначення є точкою (сферою) перетину відразу декількох дискурсів, котрі формують становлення смислової цілісності твору» [48, с. 108].

Серед літературознавців немає одностайності у відокремленні складових частин «заголовкового комплексу». Н. А. Веселова включає до нього всі затекстові елементи: ім'я автора, власне заголовок (назву), підзаголовок, посвяту й епіграф, дату і місце написання/видання та поліграфічне оформлення [21, с. 203–206]. Тобто ті самі компоненти, на які звернув увагу в 1931 р. С. Кржижанівський та назвав їх «навколозаглавними» [77, с. 4]. Деякі дослідники не включають до «заголовкового комплексу» дати і місця написання/видання. С. О. Ватченко аргументує дану тенденцію тим, що «це розширює його до загальної категорії «метатексту» та призводить до

зруйнування структурно-семантичної особливості «заголовкового комплексу» як особливої наративної одиниці» [16, с. 11].

Погоджуючись з попереднім твердженням, ми не вважаємо за необхідне брати до уваги дату і місце видання та поліграфічні особливості, тому що дані елементи змінюються при кожному перевиданні книги. Вони належать не стільки до самого твору, скільки до друкарської продукції. Стосовно дати написання, яка співвідносить твір з певною епохою, то з таким завданням «справляється» ім'я автора, а місце написання не завжди відоме дослідникам.

У «заголовковий комплекс» включають і внутрішньотекстові елементи – найменування розділів – «зміст» (С. О. Ватченко, А. В. Ламзина, Н. А. Веселова) [16; 84; 24]. Це обов'язково потрібно робити за наявності «змісту» у структурі твору, оскільки даний компонент містить певну семантику та впливає на інтерпретацію, як власне й інші елементи, за виключенням посвяти. Вона стає семантизованою «за умови знайомства з фактами біографії автора» [21, с. 206], що далеко не завжди відомі.

Одним із найдискусійніших моментів у дослідженні «заголовкового комплексу» є ім'я автора. С. Кржижанівський писав, що «ім'я письменника, набуваючи популярності, перетворюється з власного на загальне, бере участь у називанні книги й отримує від назви предикативний зміст» [77, с. 4]. Мабуть, дане твердження про зміну статусу імені автора є дещо перебільшеним, проте дослідник правий у тому, що ім'я письменника «бере участь у називанні». Таку думку підхоплюють сучасні літературознавці, котрі вважають, що «ім'я автора задіяне в утворенні змісту» і треба враховувати, чи є це ім'я справжнім антропонімом, псевдонімом або містифікацією, з огляду на специфіку функцій таких імен [21, с. 204].

Часом у перших виданнях деякі твори виходили анонімно (наприклад, роман Т. Дж. Смоллетта «Пригоди Перегріна Пікля») або під псевдонімом (Ш. Бронте, як відомо, використовувала псевдонім Керрер Белл). На ці факти потрібно звертати увагу при аналізі заголовка, тому що вони могли вплинути на його початкову семантику. Так, у разі відсутності імені автора ім'я заглавного

персонажа часто асоціювалося з реальною особою та провокувало своєрідну містифікацію.

Сучасні літературознавці (А. В. Ламзина, Ю. Б. Орлицький, Л. Г. Кіхней, І. Б. Делекторська, О. Г. Лазареску, В. І. Тюпа) [84; 105; 63; 34; 148] досліджують заголовковий комплекс як одну зі складних і складових одиниць так званого тексту-обрамлення, що виступає як «сукупне найменування компонентів, які оточують основний текст твору» [84, с. 48–853].

Філологи-лінгвісти виділяють деяку «сильну позицію» заголовка, епіграфа, початку і кінця тексту по відношенню до його основної теми, образів та ідей. Дане положення висунула І. В. Арнольд [4, с. 23], а низка науковців, серед яких З. Я. Тураєва, Н. О. Фатєєва, О. О. Остапчук [107; 147; 151], продовжують його розробляти.

Дослідники лінгвістичного спрямування вказують на особливості семантики початку і кінця тексту. Це підтверджує здогадки літературознавців про те, що «початок – це концентрація змісту, який розгортається в авторському висловлюванні, кінець – підведення підсумків, завершення й ретроспектива всього викладеного» [183, с. 31]. Ми погоджуємося з потребою вивчати заголовковий комплекс у взаємодії з початком та кінцем тексту, тобто розглядати заголовково-фінальний комплекс.

Аналіз основних понять, пов'язаних з проблемою назви, переконав у правомірності використовувати терміни «назва» та «заголовок» синонімічно, як це робить і чимала більшість літературознавців. Назви романів проявляють свою художню значимість з урахуванням заголовково-фінального комплексу, до якого включаємо заголовок/назву, підзаголовок, ім'я автора, епіграф, посвяту, початковий та кінцевий абзаци тексту та «зміст» (за наявності).

Вивчення поетики заголовків вікторіанських романів в їх неоднозначності і полісемантичності потребує аналізу функцій заголовка й заголовково-фінального комплексу.

1.2. Художні функції заголовка, «заголовково-фінального комплексу»

Перш ніж перейти до розгляду художніх функцій заголовка з'ясуємо питання про його взаємини з текстом. У лінгвістиці існують дві точки зору на дану проблему. Одні дослідники (В. С. Мужев, О. М. Траченко) [96; 138] висловлюють припущення про самостійність заголовків і розглядають їх парадигматично, без зв'язку з текстом, а інші вважають назву елементом тексту. З такого погляду вивчають системні відношення заголовка (Є. В. Джанджакова, Т. А. Євса, М. Бок) [40; 47; 200] та його стилістику (Л. Ф. Грицюк, М. Ю. Новікова) [33; 102].

Для літературознавства є характерним сприймати заголовок як елемент тексту, що займає особливу позицію і здатний до репрезентації цілого. Так, сучасний дослідник справедливо зазначає, що заголовок може бути самостійним за умови відсутності художнього тексту або якщо існуючий текст залишається невідомим читачеві. У разі існування і тексту, і заголовка, останній вважається елементом тексту, «хоча й більш вільним, ніж інші» [21, с. 73–76]. Аналогічну думку висловлював і С. Д. Кржижанівський, котрий розглядав заголовок і як елемент тексту, і як здатну до самостійного функціонування «найкоротшу розповідь про книгу» [77, с. 23].

Погоджуючись з науковцями, відзначимо важливість у нашому випадку того історичного контексту вікторіанської епохи, який дозволяє створити цілісне уявлення про особливості поетики тогочасних назв.

Дотримуючись комплексного підходу до вивчення заголовка, нам здається доцільним проаналізувати ту поліфункціональність назви, яку відзначають як лінгвісти, так і літературознавці.

Безумовно, всі лінгвісти, які займаються вивченням заголовків у художньому тексті, виділяють їх естетичну функцію, як головну особливість. Але при цьому, зосереджуючись на лінгвістичному аспекті проблеми, розробляють класифікації тих лінгвістичних домінант, які відрізняють у процесі функціонування один заголовок від іншого. Так, Ю. А. Карпенко,

Є. В. Джанджакова, Н. О. Фатеева, В. А. Кухаренко, В. С. Мужев, І. В. Арнольд приписують заголовку номінативну (називну) функцію, яка є очевидною та полягає у тому, що заголовок називає текст, тобто є його ім'ям; репрезентативну, згідно з якою заголовок є представником тексту [66]; ініціальну і розподільчу, бо назва виділяє текстовий початок та відрізняє один текст від іншого; інформативну (комунікативну) функцію, яка полягає у тому, що заголовок інформує читача про текст [96; 80; 107; 144]; текстотворчу, котра акцентує участь назви у творенні тексту [60; 39; 68; 80], прогностичну (експресивно-апелятивну, рекламну, функцію організації читацького сприйняття) [25; 144; 154; 96; 66], «завдяки якій читач вирішує, чи варто йому читати художній твір» [183, с. 64].

Домінування певної функції, очевидно, залежить від типу назви та тексту. Однак М. Л. Коритна виділяє прогностичну функцію заголовка з-поміж інших, тому що вона, на погляд дослідниці, пов'язана з особливостями у розумінні тексту та «виступає координатором усіх інших функцій слова відповідно до психолінгвістичної теорії (ідентифікуюча, регулятивна, синтезуюча)» [74, с. 3]. Прогностична функція є до певної міри унікальною, тому що скерована на реципієнта, якого назва має «притягнути» до художнього тексту.

Літературознавці, котрі зосереджені на проблемі заголовка, зазвичай, відзначають ряд особливостей назв, що співпадають з функціями, відокремленими лінгвістами, хоча й не завжди вживають термін «функція». Заголовок називають «представником» і «замісником» тексту (З. Д. Блисковський) [9], тобто звертають увагу на репрезентативну функцію, яка за словами Р. Барта буде подвійною функцією «оголошування і вказування» [7, с. 501]. Слова про те, що назва містить певну програму та заданість оповіді, «емоційно настроює читача, направляє його думку» (Л. М. Чмихов) [164, с. 126], співпадають з прогностичною функцією, яку часом називають прогнозуючою (А. В. Ламзина) [83, с. 75].

Використання набутків лінгвістів літературознавцями при виділенні функцій заголовка особливо помітно у праці А. Ротте «Літературний заголовок:

функції, форми, історія». Дослідник виділяє такі функції назви: референційна (по відношенню до тексту), експресивна (зв'язок з автором), рекламна (звернена до реципієнта), поетична (сам заголовок, способи його вираження), сполучна (заголовок як посередник) та металінгвістична (назва як кодована ідея) [252, с. 29–30].

Металінгвістична особливість назви (хоча й не вважається функцією) здавна виділяється вітчизняними лінгвістами, які визнають першочерговість заголовка для лінгвостилістичної інтерпретації художнього тексту. Так, І. Г. Кошова визначає назву як «кодовану ідею тексту», і звертає увагу на її «максимальне психосоціолінгвістичне узагальнення» [75, с. 9]. А Л. М. Коритна на основі психолінгвістичної теорії робить висновок, що заголовок тексту в звернутому вигляді «концентрує, збагачує основний зміст тексту» [76, с. 69].

З усього переліку функцій, зазначених А. Ротте, найважливішою нам здається референційна, оскільки вона акцентує зв'язок назви та тексту та може сприйматися як сукупність функцій: номінативної, репрезентативної, текстотворчої. Коли йдеться про контекст історичної поетики, вчені (С. А. Козлов) згадують про такі дві функції – знакову та естетичну. Перша полягає у тому, що заголовок є умовним позначенням твору (іншими словами, називає, репрезентує його). Естетична вказує на те, що назва художнього твору стає «моментом художньої форми» [71, с. 29].

Оскільки у даній роботі ми досліджуємо літературознавчий аспект проблеми, то розглядатимемо заголовок як певну художню форму, що бере участь у творенні змісту, тобто виступає наративною одиницею. Важливою залишається також проблема зв'язку з автором та реципієнтом (експресивна та рекламна функції).

Зупиняючись на функціонуванні окремих елементів заголовково-фінального комплексу, розпочнемо з підзаголовка, вплив якого на заголовок визнають навіть лінгвісти (Л. М. Коритна, Н. О. Фатєєва), котрі називають його «синсемантичним і синфункціональним заголовку», в якому закладена інформація про організацію художнього тексту та його сприйняття [66, с. 8].

Саме з підзаголовка «розпочинається перегляд 1-ї читацької проєкції тексту, сформованої під впливом заголовка» [76, с. 31].

Аналогічних думок дотримуються і літературознавці, для яких даний факультативний елемент «утворює установку на жанр, тип оповіді тощо» (Н. А. Веселова) [21, с. 206].

Роль підзаголовка стає очевидною при аналізі заголовково-фінальних комплексів романів. Так, підзаголовок «Роман без героя» уточнює, збагачує функції назви роману В. М. Теккерея «Ярмарок Марноти» й вказує на полеміку з іншими письменниками, котрі по-своєму розуміли позицію героїв (Дж. Г. Байрон, Т. Карлейл,) тощо. А роман Ш. Бронте «Джен Ейр» спочатку мав підзаголовок «Автобіографія», який вплинув на значення кінцевого заголовково-фінального комплексу, оскільки збагатив антропоетонім Джен Ейр семантикою автобіографічності, що потрібно враховувати при аналізі твору.

Функції решти елементів заголовково-фінального комплексу визначаються лише літературознавцями.

С. Кржижанівський писав: «заголовки можуть показати стилістику й мислення автора» [77, с. 19]. Дана думка розвивалася рядом дослідників, котрі стверджують, що «ім'я письменника настроює читача на сприйняття тексту як частини мовної діяльності автора, незалежно від того, чи існують інші твори» [113, с. 25]. Тобто звертається увага на участь авторського імені у «творенні перспекції розуміння тексту» [21, с. 206].

Під час аналізу заголовків вікторіанських романів (та романів XVIII ст.) ми беремо до уваги ім'я письменника та розглядаємо назву у зв'язку з авторським стилем, якому можуть бути притаманні заголовки певного типу. Так, для Ш. Бронте є характерним озаглавлювати романи антропоетонімами: «Джен Ейр» ('Jane Eyre'), «Учитель» ('The Professor').

Очевидною видається роль авторського імені у творенні змісту (текстотворча функція). Дослідники (З. Д. Блисковський, А. В. Ламзина, Д. Клейтон) справедливо пов'язують назву з «позицією автора» [10, с. 9], «його

присутністю» [84, с. 849] та зазначають: «у заголовку може бути присутнє багатоголосся авторських і неавторських слів, тобто слів персонажів» [64].

Ми переконані, що художні функції імені письменника проявляються передусім у зв'язку певного твору зі своїм автором, його світоглядом, фактами біографії тощо. Причому, як справедливо зазначає Н. А. Веселова, на особливу увагу заслуговує ім'я, яке є псевдонімом або містифікацією, і «його мета – створення певної естетичної установки» [21, с. 204].

Щодо епіграфа, то деякі дослідники (Н. К. Гей, Г. І. Лушнікова) вказують на зв'язок художніх функцій епіграфа та заголовка: заголовок називає явище, тоді як епіграф його пояснює [27, с. 196; 90, с. 16]. Погоджуючись з даною думкою, ми все-таки визнаємо, що «варіантів їх взаємодії досить багато» (Н. А. Веселова) [21, с. 208]. Так, М. Заградка, К. А. Козицька, Г. І. Лушнікова вважають епіграф реалізацією категорії інтертекстуальності [52; 70; 90]. На їхню думку, епіграфи «разом з цитатами ставлять текст у певний культурно-історичний ряд, розсувають межі твору, створюють змістову перспективу, збільшують емоційність тексту» [90, с. 30].

Зазначимо, що у XVIII та XIX ст. зустрічаються епіграфи, котрі сприяють розшифровці заголовка і задуму твору в цілому. Наприклад, перший том роману Л. Стерна «Життя й погляди Трістрама Шенді, джентльмена» має епіграфом цитату грецького філософа-стоїка Епіктета (1 ст. до н. е.): «Люди бояться не справ, а думок про ці справи» [263]. А в творчості В. Скотта, як відомо, епіграф був одним із головних елементів поетики тексту, який допомагав «дістати звук» (Н. Берковський) [8, с. 10].

Ймовірно, посвята є найменш семантично наповненим елементом заголовково-фінального комплексу, особливо зважаючи на те, що письменники-вікторіанці здебільшого призначали твори своїм покровителям, котрі їх підтримували. В. М. Теккерей присвятив роман «Історія Генрі Есмонда, есквайра» «Шановному Вільяму Бінгему, лорду Ашбуртону»,* зазначивши:

* В україномовних цитатах творів, де немає посилань на джерела, – переклад наш – Н. Л.

«Автор даної книги... мусить згадати про посвяту патрону... заради великої доброти і дружби, якою я вам зобов'язаний» [266].

Присвячувати романи покровителям (патронам) було характерно і для авторів XVIII ст., бо це забезпечувало додатковий дохід за книгу [3, с. 77]. Так, Г. Філдінг у романі «Історія Тома Джонса, знайди» написав посвяту «Шановному Джорджу Літлтоуну, есквайру, одному з членів комісії скарбниці», пояснивши цей крок своїм бажанням отримати протекцію для роману: «Я наполягаю на своєму праві жадати вашого протегування даного творіння» [223]. З даних слів відразу стає очевидною одна з головних функцій посвяти – «просувати» літературну продукцію, тому що у XVIII ст. «розширюються читацькі кола і відбувається ріст читацької активності», внаслідок чого з'являється масовий читач і написання книг перетворюється на ремесло («бізнес») [3, с. 151].

Крім того, адресат посвяти часом обирався письменником задля певної прогностичної функції заголовково-комплексу. Г. Філдінг у вищезазначеній посвяті писав: «Я сподіваюся, що ім'я мого патрона переконає читача, що у цій книзі він не знайде нічого, що суперечило б релігії та добропорядності...» [226]. У зв'язку з цим справедливим здається погляд Н. А. Веселової, що «посвята дає можливість побачити текст на фоні тієї епохи, коли він був створений, а також у світлі стосунків автора й адресата» [21, с. 206].

У той же час зрозуміло, що семантичне навантаження посвяти послаблюється по мірі того, як збільшується часовий проміжок між епохою автора та читача, якому ім'я адресата посвяти вже нічого не «говорить». Тому при аналізі заголовково-фінальних комплексів вікторіанських романів, ми визнаємо посвяту (за наявності) найменш семантично вагомим компонентом для сучасного реципієнта. Однак беремо до уваги факти біографії письменника, котрі допомагають розшифрувати початкове значення посвяти, яке здійснило певний вплив на семантику всього комплексу.

Розглядаючи художні функції початку і кінця тексту, погоджуємося з висновком, який робить В. І. Тюпа: «заголовок, початок і кінець – це

обрамлення, котре на рівні композиції локалізує текст, а на рівні архітекtonіки – естетичний об'єкт. Крім того, початок та кінець тексту – це сегменти, що володіють «потенційною можливістю концентрувати підтекст» [148]. Прилучаючись до даного твердження, ми визнаємо їх вирішальну роль у змістотворенні всього тексту, тому при розгляді конкретних заголовково-фінальних комплексів романів звертатимемо увагу на їх естетичну функцію.

Функціонування внутрішньотекстового елементу «заголовково-фінального комплексу» – «змісту» (сукупність назв розділів) – є особливим у зв'язку з його положенням та роллю. По-перше, заголовок певного розділу в цілому виконує по відношенню до розділу такі самі функції, як назва до всього тексту, а саме прогностичну, текстотворчу тощо. По-друге, доцільним видається розгляд «змісту» як окремого тексту, що «має власну семантику» (Н. А. Веселова) [21, с. 192] та «складає схему інтерпретації твору» (Є. І. Михайлова) [93]. Н. А. Веселова вказує на дві функції «змісту»: традиційну – «бути деяким шляховказувачем, у якому марковані відносно незалежні фрагменти тексту та зафіксована їх послідовність», і змістоутворюючу функцію (що з'явилася у літературі Нового часу), коли «фіксуючи послідовність заголовків, «зміст» виступає ключем до розуміння тексту: представляє у знятому вигляді його внутрішньо-змістові домінанти, виявляючи тим самим логіку побудови» [21, с. 169]. Звідси слідує, що художня функція «змісту» залежить від його типу, котрий визначається як етапом розвитку роману, так і індивідуальним стилем письменника.

Важливим є зв'язок назв розділів зі спільним заголовком. Наприклад, «зміст» роману Ч. Діккенса «Життя й пригоди Ніколаса Нікклбі» сприяє розкриттю значення окремих елементів назви: імені персонажа, іменників «вдачі» – «невдачі» ('fortunes – misfortunes') тощо. Крім того, відбувається взаємодія «змісту» з іншими елементами заголовково-фінального комплексу, скажімо, підзаголовком: частина назв розділів роману В. М. Теккерея «Ярмарок Марноти» сприяє семантизації підзаголовка «Роман без героя».

Всі елементи заголовково-фінального комплексу беруть участь в утворенні змісту, взаємодіючи між собою й з усім текстом. Ключова роль, як доводить аналіз художніх творів, належить назві, яку решта компонентів доповнюють.

Очевидно, функціонування заголовка проявляється по-різному в кожному конкретному випадку, проте залежить від його типу. Так, розгорнута назва роману Ч. Діккенса «Власна історія та досвід Девіда Копперфільда...» по-іншому апелює до читача та взаємодіє з текстом, ніж заголовок-антропоетонім «Маленька Дорріт», тому ми вважаємо за необхідне розподілити заголовки вікторіанських романів (та романів XVIII ст.) на певні типи, щоб виявити своєрідність їх художньої ролі. У зв'язку з цим виникає необхідність розглянути класифікації заголовків літературних творів взагалі.

1.3. Типи заголовків

Спроби розподілити заголовки на певні типи здійснювалися як лінгвістами, так і літературознавцями. Дослідники лінгвістичного спрямування, як правило, беруть за основу класифікацій певні мовознавчі аспекти. Лі Ліціонь (автор дисертації «Структура, семантика і прагматика заголовків художніх текстів», 2004), розглянувши назви як автономні утворення без урахування їх зв'язку з текстом, розробив семантичну класифікацію заголовків художніх текстів на основі «функціонально-ідентифікаційно-змістових концептів» (назви, що позначають осіб, заголовки-назви рослин, тварин тощо) [86, с. 20–27].

У своїх класифікаціях учені-лінгвісти беруть до уваги взаємодію назви з текстом.

Так, І. А. Сиров розробив класифікацію заголовків, що базується на їхній семантиці та функціях [139]. Він виділяє п'ять функціонально-семантичних типів назв. У зв'язку з тим, що інформативно-концептуальний та інформативно-троповий типи відносяться до наукового та науково-

публіцистичного стилів, ми зупинимося на трьох різновидах, притаманних літературному твору:

- 1) конспективні, які мають форму екстенсивної номінації: В. М. Теккерей «Історія Пенденніса, його вдач і невдач, друзів та найлютішого ворога»;
- 2) ремінісцентно-змістові, що апелюють до попередньої літературної традиції: В. М. Теккерей «Ярмарок Марноти»;
- 3) номінативно-образний тип, який ділиться на номінативний, образний і результативно-рекламний підтипи;
 - заголовки номінативного підтипу представляють центральну фігуру або подію твору: Ш. Бронте «Джен Ейр»;
 - образні назви містять алегорію, алюзію, метафору, метонімію: Ч. Діккенс «Крамниця старовини»;
 - заголовки результативно-рекламного підтипу фіксують результати твору і рекламують його зміст: Ч. Діккенс «Важкі часи» [139].

Класифікація заголовків, розроблена А. В. Ламзиною, є дещо подібною до вищерозглянутої класифікації І. А. Сирова, а саме, – її частини, що стосується заголовків художніх творів. Тому, розглядаючи типи заголовків, що виділяє дослідниця, ми у дужках зазначаємо відповідник з класифікації І. А. Сирова:

- заголовки, які представляють персонажа твору (це те ж саме що і номінативний підтип номінативно-образного типу заголовків): Г. Філдінг «Амелія»;
- назви, котрі виділяють основну тему або проблему твору (номінативний підтип): Дж. Остен «Гордощі та упередження»;
- заголовки, що завдають розвиток сюжету твору або анують тему: серед яких є фабульні (конспективний тип): Д. Дефо «Життя й незвичайні та дивовижні пригоди Робінзона Крузо, моряка з Йорка...» та кульмінаційні. Їх можливо порівняти з результативно-рекламним типом або номінативним підтипом, що зустрічаються у літературі ХХ ст.: Кафка «Перевтілення»;

- назви, які позначають час або місце дії (номінативний підтип):
Ч. Діккенс «Холодний дім» [83, с. 75–76].

Номінативному підтипу класифікації І. А. Сирова відповідає декілька типів у А. В. Ламзіної, котра відокремлює назви, що позначають час або місце дії від тих, які називають головну тему або проблему твору тощо. На нашу думку, класифікацію А. В. Ламзіної можливо використовувати при вивченні заголовків роману Нового часу ('novel'), проте в ній не враховується ймовірний зв'язок назв з жанром та позатекстові реалії, до яких заголовки можуть апелювати.

В той же час А. В. Ламзіна не включає до класифікації стилістичні особливості заголовків, справедливо зазначаючи, що в усіх групах можуть бути заголовки з ускладненою семантикою й містити символ, метафору, алюзію, цитату. І. А. Сиров виділяє дані назви в окремий образний підтип, як це характерно для лінгвостилістів, зосереджених на способах мовного втілення заголовків. У класифікації І. Р. Гальперіна такі заголовки поділяються на декілька типів: назва-символ; назва-цитата; назва-натяк. Є ще декілька типів, які відокремлені дослідником – назва-повідомлення; назва-теза; назва-оповідь, котра була поширена у XVIII ст. [25, с. 134].

Існують численні літературознавчі класифікації, пов'язані з певним аспектом вивчення заголовків. Так, С. Д. Кржижанівський виділяв три типи назв на основі психології називання тексту: Ante-Scriptum – тобто дотекстові, що є поштовхом для написання; In-Scriptum – заголовок з'являється в ході написання; Post-Scriptum – письменник дає назву вже після написання [77, с. 22]. Ця класифікація, як здається, більшою мірою стосується вивчення психології творчості письменника, а не художньої своєрідності самого твору і його назви. Той факт, чи з'явилася назва до або після написання твору, не має суттєвого впливу на її семантику та художні функції.

В основі класифікації Н. П. Кругликової «заголовки-цитати», де сам термін «заголовок-цитата» широке літературознавче значення. «Назва-цитата», як відзначають дослідники (К. А. Козицька, Н. П. Кругликова, Н. В. Семенова)

[69; 78; 124], це – «будь-яке поєднання між літературними пам'ятниками», яка є відмінним від лінгвістичного – «буквальне чи близьке до буквального відтворення фрагмента тексту» [126, с. 10], тому у даному дослідженні ми використовуємо термін «цитата/ремінісценція» для всіх інтертекстуальних заголовків: алюзія, натяк, ехо тощо.

Н. П. Кругликова ділить заголовки-цитати на три типи залежно від функцій «чужого слова», яке може:

- втілювати основну ідею твору та містити авторську оцінку, що забезпечує взаємовплив двох літературних творів. Причому «заголовок гіперсемантизується, виникає його додаткове асоціативне навантаження» (назва В. М. Теккеря «Ярмарок Марноти» запозичена з опису ярмарку в релігійній книзі-проповіді Джона Беньяна «Шлях прочанина»);
- функціонувати у відриві від вихідного тексту, діалог не охоплює цілих творів, розвивається лише тема вислову, який цитується, «акцентуючи увагу на емоційній домінанті твору та виконуючи прагматичну функцію»; такі заголовки характерні для детективів і фантастики, наприклад, назва роману А. Крісті «Коли чешуться пальці» ('By the Pricking of my Thumbs', 1968) відсилає до стелання відьми з трагедії В. Шекспіра «Макбет» ('Macbeth', 1606): 'By the pricking of my thumbs, / Something wicked this way comes' (Act 4, Scene 1);
- бути протилежним основному змісту тексту й служити засобом іронії або сатиричної оцінки подій, «цитатна назва десемантизується». Наприклад, заголовок С. Моема «Дім та краса» ('Home and Beauty'), який бере свій початок у поемі Д. Брема «Американці: Англія, дім та краса» ('The Americans: England, home and beauty') [78].

Розглянута класифікація може застосовуватися для аналізу заголовків-цитат творів ХХ–ХХІ ст. Адже у назвах романів ХІХ ст. «чуже слово», як правило, забезпечує гіперсемантизацію назви, тобто виконує першу з трьох наведених функцій.

Зв'язок назв з позатекстовими реаліями визнається як лінгвістами, так і літературознавцями, котрі переконані, що семантична наповненість назви

залежить не від її зовнішньої складності чи простоти, а від того «до скількох областей читацького досвіду вона апелює» [21, с. 106]. При цьому, довгий заголовок може бути семантично більш простий, ніж короткий. Дослідник І. В. Фоменко виділяє такі типи позатекстових реалій: побутові реалії, факти з біографії; культурно-історичний пласт, текст-джерело [153, с. 85–86].

Розвиваючи дану проблему, Н. А. Веселова зазначає: «заголовок може апелювати до будь-якого аспекту в світі, тому повна класифікація навряд чи можлива» [21, с. 105]. Однак дослідниця виділяє декілька типів позатекстових реалій: побутові чи біографічні факти, реалії культури (імена митців, твори класичної літератури), жанрово-родова пам'ять, язицькі легенди та релігійні тексти християнства, культура як цілісний текст [21, с. 87–105]. Немає сумніву в тому, що виділення певних типів позатекстових аспектів, які мають зв'язок з назвами творів, є дещо схематичним, оскільки неможливо врахувати всі аспекти (як і у будь-якій іншій класифікації), проте, ми вважаємо, спроби їх систематизувати є доцільними, оскільки допомагають з'ясувати загальні тенденції називання у певну епоху.

Літературознавець В. І. Тюпа, котрий вивчає назву у світлі «філософії імені» (тобто як власне ім'я в онтологічному значенні) виділяє три «фундаментальних» типи заголовків. Основою для його класифікації є три інтенції, що зустрічаються в назві: референтна, креативна, рецептивна. При домінуванні референтної інтенції заголовок акцентує інтерсуб'єктивне значення тексту, співпадаючи з власним іменем героя, з позначенням подій чи обставин (місця або часу), основної дії: Ш. Бронте «Учитель». У разі домінування креативної інтенції назва набуває оцінюючого відтінку: Ч. Діккенс «Важкі часи». При переважанні рецептивної інтенції назва «відкриває» адресованість заголовка сприймаючій свідомості, таке ім'я проблематизує твір, воно шукає читацької інтерпретації: Ч. Діккенс «Маленька Дорріт» [148].

Дані типи заголовків є досить розпливчатими. Три, виділені В. І. Тюпою інтенції, присутні фактично в усіх назвах. І далеко не завжди можливо з певністю сказати, яка з них домінує.

Часом дослідники утворюють класифікації заголовків окремого жанру. Н. В. Кузнєцова, наприклад, систематизує назви фейлетонів М. Булгакова за наступними ознаками: за характером елементів заголовка (структурно-граматична), за присутністю/відсутністю підзаголовка; за лексичним наповненням; за характером образності або переносного значення; за відношенням до тексту (проспективні, ретроспективні, проспективно-ретроспективні); за наявністю в заголовку цитат або комунікативних фрагментів; за присутністю/відсутністю вказівки на жанр [79].

Спроби упорядкувати назви творів певного жанру видаються перспективними, тому що неможливо скласти одну спільну класифікацію для всіх жанрів, оскільки їх заголовки суттєво відрізняються, що помітно при порівнянні назв ліричних і прозових творів.

У вищенаведених класифікаціях заголовки розглядаються у відриві від заголовково-фінального комплексу (хоча Н. В. Кузнєцова враховує наявність підзаголовка). Спроби класифікувати «заголовковий комплекс» поки що не набули значного поширення. Однак С. О. Ватченко пропонує розрізняти дві структурні моделі заголовкового комплексу: «повну» та «зрізану». «Повна» модель включає ім'я автора, назву твору, його розділів, підзаголовки, посвяту й епіграф; «зрізана» модель – ім'я автора та заголовки [16, с. 10]. На нашу думку, дані моделі можуть бути розподілені на підтипи, враховуючи зв'язок даного аспекту поезики з художнім текстом.

Внутрішні заголовки одного твору – «зміст» – також підлягають класифікаціям. Літературознавець О. І. Михайлова розглядає назви розділів роману М. Булгакова «Майстер та Маргарита» у зв'язку з проблемою точки зору, котра на композиційному рівні проявляється в організації тексту, а саме в складному поєднанні точок зору наратора, персонажів і читача. Дослідниця пропонує три основи для класифікацій:

- 1) присутність/відсутність оціночно-емоційного компонента;
- 2) зв'язок з сюжетом. Основою для даної класифікації є акцентування уваги читача на певному елементі художнього світу, що є, з погляду оповідача,

домінантою розділу. Це може бути персонаж, просторово-часовий проміжок, якась речова деталь або власне ситуація;

3) реакція читача на зміст назви в контексті попереднього й наступного викладення оповіді. Дослідниця виділяє три групи назв: проспективні, ретроспективні, проспективно-ретроспективні [93].

Ми переконані, що дані класифікації О. І. Михайлової можуть бути використані і при розгляді назв розділів інших художніх творів. Особливо перспективною здається класифікація, основана на зв'язку з сюжетом, бо вона найрізноманітніша й специфічна у кожному випадку. Крім того, «зміст» роману можливо розглядати і на основі класифікацій, розроблених для назв.

Вважаємо, що відсутність загальноприйнятої класифікації заголовків можна пояснити складністю та багатогранністю самого явища, а також необхідністю враховувати структуру художнього цілого, у всіх його текстуальних взаємозв'язках.

Не зважаючи на умовність і схематичність будь-якої класифікації, ми визнаємо необхідність розподілення заголовків на типи, щоб відшукати їх спільні риси та дослідити особливості називання у певну епоху.

При вивченні заголовків вікторіанських романів у співсталенні з назвами романів XVIII ст. ми пропонуємо васну класифікацію. Заголовки розподілені на три типи, а за основу береться семантично-номінативне ядро назви:

– сюжетно-перспективні заголовки, які здебільшого мають структуру конспективних номінацій та розпочинаються словами «Життя...» ('The Life...'), «Історія...» ('The History...'), «Пригоди...» ('The Adventures...'): В. М. Теккерей «Історія Пенденніса, його вдач і невдач, друзів та найлютішого ворога», Ч. Діккенс «Пригоди Олівера Твіста»;

– назви-антропоетоніми, що вводять головних персонажів (Антропоетонім – це антропонім у літературі [58, с. 9]): Ш. Бронте «Шерлі», Ч. Діккенс «Маленька Дорріт»;

– проблемно-тематичні заголовки, які вказуть на головну тему/проблему роману або позначають локус подій, що також набуває символічно-

проблемного значення: Ч. Діккенс «Холодний дім», Е. Бронте «Буремний перевал».

У зв'язку з тим, що назви-антропоетоніми є чи не найпоширенішими у вікторіанську добу, а власні імена завжди входять до складу сюжетно-перспективних заголовків, у роботі окреслено коло питань, пов'язаних з літературною ономастикою.

Дослідники обох «таборів» – лінгвістичного (І. В. Арнольд, В. А. Кухаренко, Н. А. Ніколіна) [4; 80; 103] та літературознавчого (Р. Барт, Н. А. Веселова, Д. Клейтон, А. В. Ламзина) [7; 21; 64; 84] – вже звертали особливу увагу на назви-антропоетоніми, підкреслюючи їх відмінність від інших типів заголовків.

Так, лінгвісти (Н. О. Фатєєва, В. А. Кухаренко) відзначають мінімальну інформативність й експресивність заголовків-імен, які без додаткових авторських вказівок є неперспективними [67, с. 112; 80, с. 110]: «на вході в текст, у передтексті, вони є досить розпливчатими і виконують деякі свої функції (наприклад, прогноуючу, прагматичну) в надто обмеженому об'ємі» [81, с. 109].

А літературознавці навпаки вказують, що «винесене в назву ім'я персонажа несе колосальну інформацію» [21, с. 43]. Виходячи з того, що заголовок – це ім'я тексту, Н. А. Веселова називає заголовки-антропоетоніми «подвійними іменами» [21, с. 37] та справедливо зазначає, що такі назви «найбільш явно реалізують іменну (в онтологічному, а не в лінгвістичному значенні терміна) функцію заголовка» [21, с. 43]. У розділі дисертаційного дослідження «Заголовок як феномен» дослідниця виділяє параграф «Заголовки-антропоетоніми», що свідчить про її особливу увагу саме до такого типу назв.

У працях літературознавців важливим є питання літературних епох, з якими співвідносяться заголовки-антропоетоніми. Науковці (Г. Г. Хазагеров, А. В. Ламзина) вказують на популярність назв-антропоетонімів у романтиків [157] і збільшення їх ролі у ХІХ ст. [83, с. 78]. Факт поширення заголовків-антропоетонімів у ХІХ ст. не викликає жодного сумніву. Дані номінації

можливо спостерігати впродовж фактично всього розвитку літератури. Так, найдавніша пам'ятка англійської словесності «Беовульф» (VIII ст.) озаглавлена іменем головного героя, заголовки значної кількості творів В. Шекспіра містять власні імена тощо.

Напевно, питання появи таких назв є своєрідним у кожній національній літературі. У даній дисертації ми досліджуємо заголовки-антропоетоніми вікторіанських романів та намагаємося з'ясувати своєрідність їхніх художніх функцій у порівнянні з назвами творів, які складаються з власних імен, попередньої літературної епохи і тогочасними заголовками інших типів. Щоб виконати дане завдання, нам необхідно розглянути ключові моменти у сучасних дослідженнях заголовків-антропоетонімів.

Зважаючи на те, що назви-антропоетоніми – це один із аспектів літературної ономастики, потрібно зупинитися на останніх досягненнях у вивченні власних імен у літературі.

Проблемами літературної ономастики займалися багато науковців. Серед англійських досліджень згадаємо працю Е. М. Раджека «Вивчення імен у літературі» (E. M. Rajec 'The Study of Names in Literature', 1978), у якій ідеться про англійську традицію використання антропоетонімів, зокрема, традицію «говорячих імен», котрі націлюють читача на розшифровку змістовного пласту в літературі [246].

У вітчизняному (радянському і пост-радянському) літературознавстві цій проблемі присвячена есеїстична робота М. В. Горбаневського «Ономастика в художній літературі. Філологічні етюди» (1988) [29], у якій проаналізовано антропоетоніми деяких російських творів; монографія В. М. Калінкіна «Поетика оніма» (1999) [57], що містить теоретичні аспекти вивчення власних імен у літературі, та велика кількість інших праць (Ю. О. Карпенко, Л. М. Тумаркіна, О. І. Фонякова, В. Р. Морер (W. R. Maurer), А. О. Невструєва, Є. С. Отін) [71; 146; 154; 234, 99; 108], котрі стосуються різноманітних питань, пов'язаних з власними іменами. Зокрема Є. С. Отін вивчає проблему повторної

номінації за допомогою власних імен з метафоричним, символічним значенням у мові художньої літератури [108, с. 5].

Крім того, дисертації на тему літературної ономастики останніх років підтверджують популярність даної проблеми (Н. В. Виноградова, В. М. Калінкін) [22; 58]

Н. В. Виноградова у кандидатській дисертації «Ім'я персонажа у художньому тексті: функціонально-семантична типологія» (Твер, 2001) вивчає антропоетонім у тісному зв'язку з усіма іншими елементами художнього цілого, а саме, – з персонажем, сюжетом, композицією твору, а також загальнолітературним контекстом [22].

Потрібно зауважити, що антропоетонім – це не тільки «ім'я та прізвище, але й займенник, функціональне найменування, одна літера» (Н. А. Веселова) [21, с. 41]. На думку В. М. Калінкіна, проблема позначення персонажів за допомогою власних і загальних іменників є «одним із перспективних напрямків теоретичного осмислення поетики оніма» [57, с. 374] Ідея про схожість займенників і власних імен підтримується як лінгвістами (А. В. Суперанська, Д. І. Руденко, Т. Н. Семенова) [138, с. 65–66; 119, с. 240; 125, с. 98], так і літературознавцями (Н. В. Виноградова) [22, с. 87]. З огляду на це, ми визнаємо, що заголовок-антропоетонім буває виражений не лише власним іменем персонажа: Г. Філдінг «Амелія», В. М. Теккерей «Ньюкоми», але й загальним іменником, який представляє героя: Ш. Бронте «Учитель» або займенником (хоча таких назв немає у вікторіанському романі та романі доби Просвітництва* Є. І. Замятін «Ми» (1920).

Учені виділяють декілька напрямків методики дослідження антропоетонімів. Так, на погляд С. В. Чавпецової, функції імен потрібно

* У дисертації ми використовуємо термін «доба Просвітництва» по відношенню до всього XVIII ст., бо у той час проросвітницька ідеологія була домінантною. Однак не вважаємо синонімічними терміни «проросвітницький роман» і «роман доби Проросвітництва», погоджуючись з сучасною концепцією про те, що в «еволюції роману цього періоду немає синхронності з рухом Просвітництва» (Н. Т. Пахсарьян) [108].

розглядати на різних рівнях: семантичному (дейктична, образна та культурна), синтаксичному (композиційна), прагматичному (егоцентрична) [159, с. 12]. Схожою є пропозиція М. Л. Тумаркіної, котра пропонує єдність трьох підходів порівняльно-історичного (етимологія), семантичного (значення імені) та стилістичного (аналіз у тексті) [146, с. 80]. В. М. Калінкін вважає, що методи дослідження повинні бути комплексними, але «з переважанням лінгвістичної складової в кожному з них»: стилістичний метод, структурний (за допомогою якого визначається роль імені у виконанні естетичної функції, тобто «участь оніма в утворенні образності художньої мови), фонетичний та морфологічний аналіз, етимологічний розбір [57, с. 65–67].

С. В. Первухина акцентує вагомість атрибутивно-семантичного аналізу при вивченні власних імен і висуває гіпотезу, що «атрибути утворюють текстовий план» [111, с. 26–28]. Припускаємо, такий тип аналізу може застосовуватися до всіх антропонімів, бо оточення формує їх семантику у тексті художнього твору. Даний підхід пов'язаний з проблемою імені й контексту, котрою переважно займаються дослідники лінгвістичного спрямування (О. І. Фонякова, В. М. Калінкін, Д. І. Руденко) [154, с. 69; 57, с. 244–251; 119, с. 240], Так, Д. І. Руденко справедливо зазначає, що для займенників контекст є вирішальним фактором, особливо «вузький» – «лінгвістичний», а для іменників «широкий» – «соціальний», «соціокультурний» [119, с. 240].

Як правило, науковці (Н. В. Виноградова, М. В. Горбаневський, Ю. О. Карпенко) поділяють думку, що при аналізі антропонімів, виражених іменем або прізвищем, потрібно враховувати традиції загальнонародної ономастики, особливо в «період, що описується автором» [22, с. 87], тому що ім'я персонажа «співвідносить його дію з певним часом, соціальним середовищем» [61, с. 35] і «передає національний та місцевий колорит, відображає історичну епоху» [29, с. 4].

І. С. Чурсіна у дисертації «Розвиток антропонімікону англійської мови (морфологічний і соціокультурний аспекти)» (Тула, 2002) справедливо

зазначає, що «зміна соціокультурних та культурних норм під впливом інших домінуючих культур веде за собою переворот у практиці найменування» [165, с. 29].

Таким чином, дослідження антропонімів потребує комплексної методики, оскільки їх роль залежить від багатьох факторів: літературного напрямку, жанру, способу вираження тощо.

Крім етимології імені, для пояснення його мотивації потрібно враховувати соціологічні та психологічні чинники, які Л. А. Данклін (L. A. Dunkling) виводить на перший план, розподіляючи імена на модні і немодні, гарні й негарні та визначаючи, який вони викликають образ, чи подобаються носію [203].

У науці виникає проблема звукової форми антропоніма, яка давно привертає увагу дослідників (М. В. Горбаневський, В. М. Калінкіна, Л. М. Тумаркіна) [29; 58; 146]. Ще П. А. Флоренський писав: «як ім'я втілене в звуці, то духовна сутність його досягається головним чином вчитуванням у його звукову плоть» [152, с. 147].

Важливою здається проблема інтертекстуальності антропонімів. Літературознавець К. А. Козицька правомірно зазначає, що «ономастичні цитати – потужний засіб акумуляції читацького потенціалу та його рис. Референційна природа власного імені сприяє тій легкості, з якою цитата-ім'я відсилає читача до своїх витоків» [69, с. 12]. На думку Н. В. Виноградової, джерелом імені-цитати буває не лише «текст літератури», але й «текст культури» [22, с. 119]. Так, заголовок історичної хроніки В. Шекспіра «Річард III» ('Richard III', 1591) є іменем-цитатою, тому що апелює до справжньої історичної особи, тобто має зв'язок з «текстом культури».

Важливою залишається проблема зв'язку образу літературного персонажа з його іменем. Дослідники звичайно пристають до думки: «ім'я літературного персонажа принципово не випадкове»: воно є елементом образу і формує даний образ [22, с. 90]. Переконливим видається твердження, що образ та ім'я

утворюють єдине ціле, «доповнюючи та уточнюючи один одного, бо з'являються перед читачем одночасно» [138, с. 133].

Ім'я персонажа взаємодіє не тільки з його образом, але й з усім текстом. Безперечно, текст формує значення поетоніма, в той же час справедливим здається твердження А. В. Рахова про «нарративну активність» імені, що є «генеративним елементом художнього тексту» [117, с. 7]. Особливо виразно дана функція проявляється у назв-антропоетонімів (наприклад, Дж. Остен «Емма»), котрі, як і будь-які інші заголовки, обов'язково виконують текстотворчу функцію.

Крім того, у заголовку-антропоетоніму втілені проблеми називання тексту і першого найменування персонажа. Науковці, як правило, виділяють поетонім, який вживається вперше (це може бути і в назві твору) в особливий тип. В. М. Калінкін називає його «аніконічним поетонімом», тобто поетонімом з нульовою образністю [57, с. 150]. А Н. В. Виноградова справедливо зазначає, що «форма і спосіб першого згадування закладає основи сприйняття персонажа читачем та експлікує ставлення до нього автора або персонажа, в мові якого дано представлення» [22, с. 88]. З огляду на це, стає зрозуміло, що винесення антропоетоніма в заголовок виділяє його з-поміж інших найменувань. Антропоетонім, присутній у назві, може виступати в різних ситуаціях: у мові автора й героїв. Потрібно визначити, де він уживається найчастіше. Важливим залишається питання, чи є назва-антропоетонім головним способом іменування героя у його «зоні антропонімного позначення персонажа» [73, с. 85], тому що від цього залежить її функціонування, вплив на реципієнта.

Стає зрозуміло, що унікальність заголовків-антропоетонімів визнається як дослідниками, зосередженими на заголовково-фінальному комплексі, так і тими, хто вивчає літературну ономастику. Тому при аналізі таких назв, ми досліджуємо їх як власні літературні імена з урахуванням усіх вищенаведених аспектів (беремо до уваги етимологію, загальнонародну ономастику, інтертекстуальність тощо). Все це сприяє визначенню багатовекторних функцій антропоетоніма як заголовка.

1.4. Історична динаміка заголовкових моделей

Звернення до проблеми історичної зміни, еволюції заголовків є важливим, тому що при аналізі назв вікторіанського роману постає питання генезису його заголовкових моделей та зв'язку з загальними тенденціями називання в англійській літературі ХІХ ст.

У давнину назви не входили у структуру твору, «а виконували технічну функцію знака-показника тексту» [97, с. 71]. Художня функція заголовка була зведена до мінімуму або й зовсім відсутня, а використовувався він для того, щоб відрізнити один твір від іншого. Причому у найдавнішій літературі були поширені назви, що вказували на жанр («Дума про...», «Пісня про...», «Літопис...», «Слово...», «Заповіт...» тощо) [88, с. 320–321]. Цей факт можна пояснити домінуванням жанрового типу художнього мислення. Вказівка на жанр у заголовку (до початку ХІХ ст.) «завдавала закони, за якими слід сприймати текст, і визначала його місце в жанровій ієрархії» [21, с. 52].

Літературознавець А. Є. Нямцу доводить, що заголовок починає відігравати художню роль уже в середньовічній літературі, перетворившись на «розгорнутий реферат», завдяки чому він мав «сформувати цілком визначене ставлення читача до викладеного» [104, с. 71]. Відомо, що такі сюжетно-перспективні (багатоприметникові, фабульні, анотативні) моделі заголовків поширюються у ХVІІІ ст. Дослідник А. Ротте (A. Rothe) пояснює даний факт позатекстовими реаліями – видозміною титульного листа книги, який у ХVІ та ХVІІ ст. був її своєрідною візитівкою, а у ХVІІІ ст., коли обкладинка значно спростилася, її припинили прикрашати, «книга мала викликати довіру читачів, тому потрібно було, щоб заголовок розповідав про її зміст» [252, с. 143]. Безперечно, думка дослідника частково проливає світло на проблему, але не є єдиним поясненням, бо не враховує тогочасного стану поезики художніх текстів.

Розповсюдження таких заголовків, «багатоприметникових моделей, у яких містилися вказівки на деякий комплекс елементів змісту, що відносився до

змістово-фактуальної інформації» [104, с. 88], пов'язане, на нашу думку, з існуванням словесного образу у межах риторичної культури до другої половини XVIII ст. Слово було «технічно службовим і умовним носієм зображення... художній твір був орієнтований у дійсність через зображення змісту» [10, с. 62].

А з другої половини XVIII ст., коли настає нова стадія розвитку поезики художніх текстів (за термінологією С. Н. Бройтмана, «поетика художньої модальності» [10, с. 47]), назви починають апелювати не до змістової, а до образної інформації, тому що літературний твір стає «орієнтованим у дійсності не лише через зображення змісту, а й як певна одинична річ, як певний художній предмет» [116, с. 62]. Внаслідок цього відбувається зменшення елементів у заголовкових моделях, як у назвах Т. Дж. Смоллетта «Пригоди Родеріка Рендома» (1748) та Г. Філдінга «Історія Тома Джонса, знайди» (1749).

У XVIII ст. прослідковується тенденція до лаконізму заголовків. Так, стають популярними подвійні назви (що є перехідним моментом від сюжетно-перспективного до образного типу заголовків), наприклад, С. Річардсон «Клариса Гарлоу, або історія молоді леді». Літературознавці (С. Д. Кржижанівський, Н. А. Веселова) [77, с. 8–9; 21, с. 19] та лінгвісти О. Остапчук Н. О. Фатеева) [107, с. 89; 66, с. 8] погоджуються, що в основі таких назв лежить певна подвійність значення і справедливо зазначають, що подвійні заголовки «є спробою примирити внутрішнє та зовнішнє, поєднати логіку й емоції, поняття й образ, власне заголовок і повчання» [66, с. 8].

На початку XIX ст. набувають поширення образні заголовки, які вказують на окремий елемент образної системи твору [107, с. 90]. Серед них назви, що позначають образ персонажа (Ч. Діккенс «Маленька Дорріт»), будинку (Ч. Діккенс «Холодний дім») тощо. Одночасно у вікторіанському романі залишаються моделі сюжетно-перспективних заголовків (Ч. Діккенс «Життя й пригоди Ніколаса Нікклбі...»). Однак їхня художня функція відрізняється від тієї, що виконують аналогічні типи заголовків у XVIII ст. У чому її відмінність ми з'ясуємо у даному дослідженні.

Однією з важливих проблем при вивченні функцій заголовка є виявлення механізму перерозподілу, який, як здається, залежить від типу номінації. Як слушно зазначає О. О. Остапчук, в образних назвах «номінативна функція починає займати лідируюче положення... а інформативна та прагматична виявляються у підпорядкованому становищі до ідентифікації об'єкта» [107, с. 94].

Не підлягає сумніву, що впродовж історичної еволюції заголовкових моделей змінюється роль практично всіх елементів заголовково-фінального комплексу. Це стосується й імені автора, яке набуло певного значення з середини ХІХ ст., бо «починає висуватися вперед та передувати назві». [21, с. 204]. На межі ХVІІІ–ХІХ ст. більшу вагу мала приналежність твору до жанру, а не до творчості конкретної особи. Книжки або виходили анонімно, або з ініціалами автора. Якщо ім'я й було присутнє на титульному листі, то друкувалося дрібними літерами після жанрового позначення [21, с. 204–205]. Відомо, що деякі романи ХVІІІ ст. у перших виданнях виходили анонімно, як, приміром, роман Т. Дж. Смоллета «Пригоди Перегріна Пікля». У такому разі функція імені автора була зведена до нуля. Але навіть залишаючись поза текстом, ім'я письменника здобуває певну семантику та впливає на сприйняття заголовкового стилю автора.

Інший компонент заголовкового комплексу – підзаголовки – А. В. Ламзина називає «наслідком функціонального розчленування дескриптивного заголовка епохи традиційних жанрів» [77, с. 853]. Дійсно, підзаголовки деяких романів кінця ХVІІІ ст. і вікторіанських романів виконують функцію фабульної номінації: «Розповідаючи про найважливіші турботи приватного жаття...» (підзаголовки до роману С. Річардсона «Клариса Гарлоу»), «Мемуари найшановнішої родини під редакцією Артура Пенденніса, есквайра» (В. М. Теккерей «Ньюкоми»).

Існування підзаголовка прослідковується в літературі й раніше. Так, поема Дж. Мільтона «Самсон-борець» має підзаголовки «Драматична поема», котрий вказує на жанрову приналежність твору. Крім того, спільний

підзаголовок трьох романів В. Скотта «Айвенго», «Монастир», «Кенілворт» – «Роман» ('A Romance') виконує аналогічну функцію. Стає зрозуміло, що функція підзаголовка змінюється подібно до заголовка, тобто від вказівки на жанр до змістово-фактуальної інформації і, зрештою, втілює додаткову ідею твору, наприклад, «Роман без героя» (у романі В. М. Теккерея «Ярмарок Марноти»). Незмінним залишається те, що підзаголовок доповнює, пояснює назву.

Щодо епіграфа, то його появу С. Кржижанівський пов'язує з цитатами з Біблії, котрі завжди стояли на початку проповіді [76, с. 103]. У заголовкових комплексах романів XVIII і XIX ст. епіграф нечасте явище (хоча він і поширений у романтизмі), тому ми не розглядаємо зміну його художніх функцій.

Очевидним здається той факт, що посвята, як і заголовок, тяжіє до звуження, лаконізму. Якщо у романах XVIII ст. вона могла займати цілі сторінки (Г. Філдінг «Історія Тома Джонса, знайди»), то у наступну епоху містить декілька слів (В. М. Теккерей «Ярмарок Марноти»).

Прослідковується зміна у «змісті» (назви розділів) від романів XVIII ст. до вікторіанських. Від Середньовіччя до доби Просвітництва «зміст у кінці тексту ніби переказував фабульну домінанту фрагмента (розділу), і все це «ідеологізувалося» дидактичними коментарями, покликаними сформулювати цілком визначене ставлення читача до викладеного» [104, с. 71], а «у літературі XIX–XX ст. традиційна функція змісту як деякого путівника по тексту помітно ослаблюється: він стає змістотворчим компонентом» [84, с. 853]. За аналогією до заголовків романів назви їх розділів переходять від змістово-фактуальної інформації до образної. Однак їх зміна відбувається дещо повільніше. Так, у вікторіанських романах, озаглавлених образно-метафорично (В. М. Теккерей «Ярмарок Марноти»), значна частина назв розділів є сюжетно-перспективними, що розпочинаються словами «у якому» та «де» й анують тему розділу: розд. 15 «У якому на короткий час з'являється чоловік Ребеки».

Напевно, функція початку і кінця заголовкових комплексів романів також має змінюватися на межі XVIII–XIX ст., тому в даному дослідженні ми порівнюємо ці компоненти заголовково-фінальних комплексів вікторіанських романів і романів XVIII ст.

Факт історичної еволюції заголовків, заголовково-фінальних комплексів є незаперечним. Праві ті дослідники, котрі пояснюють даний феномен «особливостями розвитку національних літературних мов і специфікою власне літературних процесів» [107, с. 88] або пов'язують зі здатністю назв «завдавати читачу певний горизонт очікування» у різні віки та епохи [83, с. 77]. У дисертації ми звертаємося до зміни заголовково-фінального комплексу англійського роману від XVIII до XIX ст., беручи до уваги не тільки їх літературні, а й соціально-культурні передумови, серед яких поява масового читача у XIX ст., що сприяло розвитку роману.

Розглянувши ключові площини дослідження заголовків у сучасній філології, ми обрали «грунт» для проведення аналізу назв вікторіанських романів.

Використовуємо терміни «назва» і «заголовок» як синонімічні, тому що семантичне поле даних лексем виявляється абсолютно тотожним. Явищем більш високого порядку постає феномен заголовкового комплексу, під яким розуміємо сукупність таких компонентів: заголовок/назва, підзаголовок, ім'я автора, епіграф, посвята, початок тексту та «зміст». Ми визнаємо необхідність вивчення назви у контексті заголовково-фінального комплексу, який складається з заголовкового комплексу та кінця тексту. Вивчення заголовка у зв'язку з іншими компонентами комплексу (за їх наявності) повністю розкриває його семантику та художню роль.

З-поміж художніх функцій назви особливу увагу звертаємо на її участь у творенні змісту тексту (текстотворча, естетична функція), тому що заголовки нас цікавлять не стільки як імена романів (автономні утворення), скільки як нарративні одиниці. Важливою здається кореляція назви з автором і реципієнтом

(тобто експресивна та рекламна функції), тому що цей зв'язок свідчить про естетичні смаки епохи (адже назва повинна була привернути увагу до твору).

Ми розподіляємо назви на три типи: сюжетно-перспективні заголовки, назви-антропоетоніми і проблемно-тематичні заголовки, щоб таким чином дослідити головні тенденції називання у вікторіанську епоху (в порівнянні з Просвітницькою).

Назви-антропоетоніми, як і власні імена з сюжетно-перспективних заголовків, аналізуємо з урахуванням літературної ономастики: беремо до уваги їхню етимологію, інтертекстуальність, зв'язок з загальнонародною ономастикою тощо. Досліджуючи заголовкові моделі вікторіанського роману, ми прослідковуємо їх генезис в англійській літературі, намагаємося відшукати причини зародження певних типів заголовків, з метою більш точного визначення їх художньої ролі.

Усі елементи заголовково-фінального комплексу змінюються, еволюціонують з розвитком літературних жанрів під впливом історичних і соціокультурних факторів. Ми досліджуємо назви репрезентативних романів ХІХ ст. у порівнянні з заголовками романів ХVІІІ ст., що дозволяє прослідкувати еволюцію заголовково-фінального комплексу в процесі зміни історико-літературних епох.

РОЗДІЛ II

ПРИНЦИПИ НАЗИВАННЯ ВІКТОРІАНСЬКИХ РОМАНІВ У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ЕПОХИ: ВЗАЄМОДІЯ ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВА

Переходячи до безпосереднього аналізу заголовкових моделей вікторіанського роману, ми простежуємо генезу цих типів назв в англійській літературі, визначемо їх художню роль у процесі зміни історико-літературних епох. Щоб забезпечити структурованість нашого дослідження, розподілемо всі назви на три типи, згідно з оприяминою у теоретичній частині класифікацією:

1) сюжетно-перспективні заголовки (тобто фабульні, що анують зміст роману): Ч. Діккенс «Життя й пригоди Ніколаса Нікклбі, які містять правдивий звіт його вдач і невдач, підйомів і падінь та оповідають про родину Нікклбі» (1839), В. М. Теккерей «Історія Генрі Есмонда, есквайра. Полковника на службі її величності королеви Анни. Написана ним самим» (1852);

2) назви-антропоніми, які представляють головного персонажа: Ш. Бронте «Джен Ейр» (1849), В. М. Теккерей «Ньюкоми» (1855);

3) проблемно-тематичні заголовки, що вказують на головну тему або проблему роману (переважно метафорично): Ч. Діккенс «Важкі часи» (1854), «Великі сподівання» (1861). Сюди ми відносимо і назви, котрі позначають місце дії, бо у вікторіанському романі найменування винесеної у заголовок місцевості, трансформується у метафору твору, яка втілює його головну проблему: Ч. Діккенс «Крамниця старовини» (1844), В. М. Теккерей «Ярмарок Марноти» (1848),

Зазначимо, що решта елементів заголовково-фінального комплексу – підзаголовок, ім'я автора, епіграф, посвята, початок/кінець тексту і «зміст» – обов'язково беруться до уваги при аналізі конкретних назв, хоча вони не враховуються у даній схематичній класифікації.

2.1. Своєрідність сюжетно-перспективних назв у контексті традиції заголовків даного типу

З часів зародження роману Нового часу ('novel') більшість романів було озаглавлено фабульним способом: наприклад, Д. Дефо «Радощі та митарства відомої Молль Флендерс, котра народилася у Ньюгетській в'язниці... Написано з її власних спогадів» ('The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders. Who was Born in Newgate... Written from her own Memorandums', 1722), Т. Дж. Смоллетт «Життя, пригоди і піратства відомого капітана Сінглтона» ('The Life, Adventures and Piracies of the Famous Captain Singleton', 1720).

І тому логічно розпочати аналіз вікторіанських заголовків саме з сюжетно-перспективного типу. Своєрідність і динаміка розвитку такого типу назв стає зрозумілою у контексті його генезису і зіставного аналізу з аналогічними заголовками попередньої доби.

2.1.1. Історія появи заголовків типу «Життя...», «Історія...», «Пригоди...» та формування канону сюжетно-перспективних назв у XVIII ст.

Важливим питанням є походження назв, які розпочинаються словами «Життя...», «Історія...», «Пригоди...» ('The Life...', 'The History...', 'The Adventure...'), бо конспетивні вікторіанські (та просвітницькі) номінації звичайно мають саме такий початок: Ч. Діккенс «Життя й пригоди Ніколаса Нікклбі...» ('The Life and Adventures of Nicholas Nickleby...', 1839).

Зазначимо, що заголовкова модель «Життя...» має глибоке коріння. Вона зустрічається вже в давній літературі та найчастіше асоціюється з агіографічною літературою – життя святих («житія»). У давньоанглійській прозі, наприклад, твір «Життя Альфреда» ('Life of Alfred') під авторством Ассера, який вважається «першою біографією англійського мирянина» [187, том 1]. У XVI–XVIII ст. слово «життя» продовжує використовуватися у назвах історико-біографічних творів – Евелін «Життя місіс Годолфін» ('Life of Mrs. Godolphin'), Г. Бернет «Життя і смерть сера Метью Гейла» ('The Life and Death

of Sir Matthew Hale', 1682), С. Джонсон «Життєпис найважливіших англійських поетів» ('Lives of the Most Eminent English Poets', 1781) – та набуває семантики, яка співвідноситься з достовірністю оповіді. Аналогічно заголовкова модель «Історія...» спочатку застосовувалася для найменування історичних нарисів і позначала те, що розповідь ітиметься про реальну буденність: «Історія Джона Буля» ('The History of John Bull'), написана Арбатнотом. Використання у заголовках слів «життя», «історія» є показником того, що саме «...з інтересом до біографії пов'язаний розвиток жанру роману, в основі якого лежить історія життя героя» [3, с. 58].

На те, що в романі XVIII ст. з'явилися варіанти заголовків «Життя...», «Історія...», вплинула англійська національна драматургія XVI–XVII ст. (див. роботи Д. Сперман (D. Spearman) [261, с. 1] та М. Г. Соколянського [135, с. 22]). Особливо важливим є використання вказівок «життя», «історія» у заголовках творів В. Шекспіра, вплив якого на поезику англійської літератури є загальноновизнаним і полягає насамперед «у більшій свободі по відношенню до античних зразків» [158, с. 284]. Однак, у заголовках його історичних хронік: «Відома історія життя короля Генріха VIII» ('The Famous History of the Life of king Henry VIII', 1613), «Життя і смерть короля Джона» ('The Life and Death of King John', 1579), «Життя короля Генріха V» ('The Life of King Henry V', 1599), як і у назвах інших драматичних творів тієї доби, наприклад, Е. Спенсер «Трагічна історія доктора Фаустуса» ('The Tragical History of Dr. Faustus', 1589), «життя», «історія» більшою мірою позначають історичну достовірність подій, що відбуваються.

У романі XVIII ст. такий тип заголовка отримує іншу функцію, пов'язану з поетичною цілісністю художнього тексту. Заголовкова модель «Життя...», «Історія...» починає використовуватися у XVI–XVII ст. у прозовій недокументальній літературі, що впливає на зміну семантики слів «життя», «історія», які співвідносяться з вигаданим персонажем, а не відомою історичною особою.

Дослідники пов'язували розповсюдження таких назв з жанровим мисленням, зазначаючи, що «автори «реальних» оповідей XVI–XVII і навіть першої половини XVIII ст. не вважали свої історії «романами» ('romance' – Н. Л.). Вони намагалися відмежуватися від даної категорії. Перші іспанські, англійські, французькі романи в сучасному розумінні слова називаються в заголовках і авторських передмовах «історією», «історією життя» (інколи просто «життя») або отримують нейтральне позначення «книга», «повість», «оповідь» [68, с. 60]. Наприклад, анонімна оповідь «Історія злодія Річарда Геймана, який не знав собі рівних» (XV ст.)

Ми припускаємо, що заголовкові елементи «життя» й «історія» – це не лише виклик поетиці та інтенції 'romance', а й індикатор жанрової специфіки твору, який співвідноситься з біографією. Використання таких слів у заголовках було притаманне для тогочасних життєписів. Той факт, що герой, про якого йдеться, є вигаданим, стає вирішальним для семантики початків назв «Життя...», «Історія...», які здебільшого позбуваються значення історичності, однак містять конотацію реальності, справжності подій, які могли б відбутися.

Очевидно, заголовкова модель «Пригоди...» ('The Adventure...') має зв'язок з жанром авантюрного роману, тому з'являється в літературі дещо пізніше, ніж заголовки з початком «життя» та «історія», і «простежується у творах Дефо, Прево» [135, с. 45]: Д. Дефо «Життя й незвичайні та дивовижні пригоди Робінзона Крузо...» (1719), «Життя, пригоди і піратства відомого капітана Сінглетона» (1720). Відразу помітно, що письменник поряд зі словом «пригоди» використовує іменник «життя», завдяки чому відбувається їх взаємовплив. Поєднання «Життя...» + «Пригоди...» ('The Life...' + 'The Adventure...') та «Історія...» + «Пригоди...» ('The History...' + 'The Adventure...') стає характерним для сюжетно-перспективних заголовків роману XVIII ст. (згадаємо, Г. Філдінга «Історія пригод Джозефа Ендруса та його друга містера Абраама Адамса», 1742) та відображає прагнення авторів підкреслити достовірність зображених подій, а головне, відмінність жанру від вигаданих незвичайних пригод, характерних для 'romance'.

Говорити про встановлення певної традиції сюжетно-перспективних заголовків романів можливо лише у зв'язку з літературою XVIII ст., з процесом формування роману Нового часу – ‘novel’, особливостями якого стали акцентування пріоритету «індивідуального людського досвіду, що завжди унікальний і тому новий», та «зображення героя у певному історичному просторі і часі» [273, с. 13, 15].

Своєрідність сюжетно-перспективних заголовків доби Просвітництва яскравіше розкривається у діахронічному зрізі: з розвитком роману неминуче відбувається певна зміна функцій заголовків та семантичного навантаження антропонімів і слів «Життя...», «Історія...», «Пригоди...». Це зумовило вибір для аналізу чотирьох ключових творів, що представляють різні етапи розвитку роману від зародження (Д. Дефо «Життя й незвичайні та дивовижні пригоди Робінзона Крузо» (1719) до розквіту (Г. Філдінг «Історія пригод Джозефа Ендруса та його друга містера Абраама Адамса» (1742), Т. Дж. Смоллетт «Пригоди Перегріна Пікля» (1751) і видозміни жанру Л. Стерн «Життя й погляди Трістрама Шенді, джентльмена (1761).

2.1.2. Поетологічна специфіка сюжетно-перспективних заголовків в англійській літературі XVIII ст.

Д. Дефо «Життя й незвичайні та дивовижні пригоди Робінзона Крузо...».

З огляду на те, що відомий твір Д. Дефо «Життя й незвичайні та дивовижні пригоди Робінзона Крузо, моряка з Йорка, що прожив двадцять вісім років на безлюдному острові...» ('The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner: who lived Eight and Twenty Years, all alone in an uninhabited Island on the coast of America, near the Mouth of the Great River of Oroonoke; Having been cast on Shore by Shipwreck, wherein all the Men perished but himself. With An Account how he was at last as strangely deliver'd by Pirates. Written by Himself', 1719) вважається першим зразком роману Нового часу, нам видається доцільним розглянути його назву як індикатор характерних рис 'novel', а саме, – зв'язок з реальністю, зосередженість на унікальності

індивідуального досвіду героя та локалізація оповіді у певному часі та просторі. Передумова для такого аналізу стає очевидною у характерному для цього часу жанровому мисленні, коли «заголовок вказував на жанр» [21, с. 51].

Так, точна інформація про головного героя – місце народження «з Йорка», рід діяльності «моряк» – привертають увагу до того, що йдеться про конкретну людину (а не тип особистості), індивідуальний досвід якої має велику значущість. Особливу вагу має вказівка соціального статусу у демократичне XVIII ст.: «моряк» – представник середнього класу, а не аристократ, який був героєм ‘romance’.

Згадка у назві про точне географічне розташування острова «незаселений острів на узбережжі Америки, біля гирла великої ріки Ороноку» співвідносить події з певним простором. Вже у першому реченні роману вказано на конкретний історичний час: «Народився я 1632 року» [37, с. 3]. Проте частина заголовка – «що прожив двадцять вісім років на безлюдному острові» – натякає на певний часовий відрізок. Таких вказівок ми не знайдемо у заголовку жодного роману попередньої традиції (‘romance’), що ототожнюється з «чарівною, фантастичною, казковою оповіддю про неймовірні пригоди» [68, с. 50]. Особливостями даного жанру є типові герої, традиційні сюжети і позачасові історії [273]. Так, англійські лицарські романи, які беруть початок від кельтських легенд, переважно озаглавлювалися типовими іменами, котрі не потребували пояснення: «Сер Гавейн та Зелений лицар» (‘Sir Gawain and the Green Knight’), «Артур і Мерлін» (‘Arthur and Merlin’) тощо.

Антропоетонім Робінзон Крузо має найбільше значення серед усіх елементів заголовка для втілення індивідуальності героя. Як слушно відзначає дослідник, «прагнення романіста до створення певного характеру відображається на виборі імен для персонажів» [273, с. 18]. Недаремно на сьогоднішній день у літературознавчій традиції функціонують скорочені варіанти заголовка, що передусім привертають увагу до образу протагоніста: «Робінзон Крузо» (‘Robinson Crusoe’), «Життя й пригоди Робінзона Крузо» (‘The Life and Adventures of Robinson Crusoe’) тощо.

Як відомо, Д. Дефо був одним із перших романістів, котрі «започаткували традицію використання звичайних сучасних імен для найменування своїх героїв» [273, с. 20]. Індивідуальність, нетиповість антропоніма Робінзон (Robinson) підкреслюється його походженням від дівочого прізвища матері: «Батько мій, на прізвище Крейцнер... одружився з моєю матір'ю, родичів якої звали Робінзон – родина, дуже поважна в тій місцевості. Тому-то мене перше звали Робінзон Крейцнер...» [37, с. 3]. Дане пояснення розміщує антропонім не в загальноісторичний чи літературний контекст, а в контекст певного родинного середовища, де це ім'я має важливе значення. Така традиція найменування старших синів була започаткована в Англії у XVI–XVII ст. [72, с. 29]. Отже, мотивація вибору імені є ще однією «ниткою», яка пов'язує роман з дійсністю.

З самого початку образ головного персонажа набуває позитивних рис, автор не забує відмітити і те, що сім'я його матері була «дуже поважна в тій місцевості» [37, с. 3]. Але, попавши на острів, герой починає ототожнювати своє ім'я з нещастям та називає себе «нешасний Робінзон Крузо» [37, с. 67], навіть навчає папугу повторювати «Бідний Робін Крузо» [37, с. 134]. Робін ('Robin') – скорочений варіант імені Робінзон. Мабуть, саме так називали персонажа в повсякденному житті. Взагалі антропонім Робін ('Robin') є варіантом норманського чоловічого імені Роберт ('Robert'), що було одним із найпопулярнішим у XVII ст. [72, с. 36], час, коли відбуваються події роману. 'Robert' походить від давньонімецького слова 'Hrodebert, Hruodberht' < 'hrod/hruod' – «слава» + 'behart' «яскравий, блискучий» [121, с. 301—302]. Етимологія антропоніма – «блискуча незвичайна слава» — співвідноситься з характером пригод героя, які Д. Дефо вже в заголовку визначив як «незвичайні та дивовижні».

Припускаємо, що ім'я Робін має асоціації з Робіном Гудфеллоу ('Robin Goodfellow') – персонажем англійських народних переказів, добрим духом – і легендарним Робіном Гудом ('Robin Hood'), через що відбувається збагачення образу персонажа. Англійський іменник 'robin' позначає один із видів птаха –

малинівку. Мотив несталості, змін, прагнення до польоту (тобто подорожі) вплітається в семантику антропоетоніма.

У прізвищі Крузо ('Crusoe') з усією очевидністю прослідковується зв'язок з іменником 'cruise' («морська подорож, плавання, круїз»), що зустрічається в романі: «А тепер, маючи човен, я тільки й думав про цю подорож» [37, с. 133] ('As I had a boat, my next design was to make a cruise round the island' [195]). 'Crusoe' може сприйматися як еквівалент прізвища 'Cruse' (від середньоанглійського слова 'crus'), набуваючи відтінків значення «жвавий, сміливий» [122, с. 137, 532]. Саме така людина могла зважитися стати моряком.

Розповідаючи про себе на початку роману, герой зазначає: «...мене перше звали Робінзон Крейцнер, але через звичайне для Англії нівечення іншомовних слів, нас звать тепер – та й ми самі зємо себе й пишемо наше прізвище — Крузо; так само завжди звали мене мої знайомі» [37, с. 3]. Слово німецького походження 'kretzer, kreuzer' позначає «хрест» [240, с. 783], мабуть, той самий «хрест», який головний герой зобов'язаний пронести через своє життя. Існує припущення, що письменник обрав ім'я Крузо на честь свого однокласника Тімоті Крузо ('Timothy Cruso'), автора відомих на той час пуританських путівників, серед них «Господь – путівник молоді» ('God the Guide of Youth', 1695) [275]. Таке пояснення зумовлене тим, що роман Д. Дефо містить теологічні і моральні теми. Зв'язок з іменем Тімоті Крузо, можливо, містив додаткову пуританську конотацію для сучасників письменника.

Початок назви «Життя...» є продовженням традиції озаглавлювати такою заголовковою моделлю правдоподібні історії у XVI–XVII ст., автори яких «не вважали свої творіння «романами» ('romance' – Н. Л.), [67, с. 60]. Крім вказівки на правдоподібність, поняття «життя» набуває у романі унікального значення, оскільки герой залишається «повністю відірваним від суспільства, що обмежує його на кожному кроці» [67, с. 266]. Дефо говорить: «тихе й сумне життя, про яке, певне, ще не чувано на світі» [37, с. 62]. Життя Крузо на острові не визначається його соціальною позицією на відміну від історій вікторіанських героїв.

Письменник показує, як персонаж поступово упокорюється з повною ізоляцією від інших людей: «...якщо, з одного боку, моє життя було сумне, то, з другого, я мусив дякувати за те, що я живу. Мені не бракувало нічого, щоб зробити своє життя цілком щасливим; треба було тільки пам'ятати, який добрий і милосердний до мене господь, що дбає про мене. Зваживши все це, я заспокоївся і перестав сумувати» [37, с. 125]. Залишившись наодинці з собою та з природою, Робінзон Крузо починає розуміти справжню цінність життя. Минуле існування вже сприймається ним як «неправедне життя» [37, с. 85], «гультайське життя» [37, с. 88]. Сюжет роману втілює європейську тенденцію XVIII ст., котра відокремювала природне від штучного: «життя» стає синонімом «природи», а натуральність – мірою цінностей [156, с. 32].

Слово «пригоди/авантюри» ('adventures') у заголовку збагачує семантику початку «Життя...», акцентуючи мотив авантюристичності. У романі «Робінзон Крузо» «пригоди/авантюри» пов'язані з морськими подорожами: «...вітчизну кидають у гонитві за пригодами або ті, кому нема чого втрачати, або честолюбці, що прагнуть ще збільшити свої багатства та вславитись...» [37, с. 4], «Тепер ми могли спокійно чекати листопада або грудня, коли я вирішив рушити в подорож» [37, с. 217] тощо.

Деякі дослідники (наприклад, Н. Т. Пахсарьян [109]) пов'язують даний роман з мистецтвом рококо, однією з рис якого є переплетення реального життя і гри. Як доводить аналіз, початковий елемент заголовка «Життя... пригоди...» набуває ігрової семантики, яка розвинута і в тих епізодах, де відбувається взаємодія реального та ігрового: реальні події, змішуючись з планом гри у дійсність, створюють свій надзвичайний світ буття.

Не менш важливе значення, ніж початок назви, має її кінцева фраза «Написані ним самим» ('Written by Himself'), що вказує: «сюжет роману повністю підлягає законам автобіографічних мемуарів». Як зазначає А. Вотт, «саме Д. Дефо розпочав таку тенденцію в літературі» [273, с. 15]. На думку М. Т. Римара, спроби письменників видавати романи за «справжній документ, реальні записки учасника подій» на початку XVIII ст. є проявом того, що новий

літературний жанр відмежовується від «зразків традиціоналістичної культури... живе в безпосередньому контакті з незавершеною дійсністю, а не наслідує готові зразки» [124]. Слова «Написані ним самим» зумовлюють рецепцію роману в контексті дійсності, реального життя і документальної прози, характерної для XVIII ст. – епохи біографій та автобіографій (С. Джонсон, Д. Босуелл).

Крім «титального», у романі є один проміжний заголовок «Щоденник» ('The Journal') [37, с. 67], котрий взаємодіє з основною назвою твору. Запис подій, що відбувалися з персонажем на острові, у формі щоденника підсилює справжність, реальність подій і підсумовує ту ж саму функцію у сюжетно-перспективній назві, яку виконує початок «Життя...» та кінцівка «Написані ним самим».

Отже, сюжетно-перспективний заголовок «Життя й незвичайні та дивовижні пригоди Робінзона Крузо...» співвідносить роман з новими тенденціями у жанровій рефлексії.

Г. Філдінг «Історія пригод Джозефа Ендруса та його друга містера Абраама Адамса».

Роман Г. Філдінга «Історія пригод Джозефа Ендруса та його друга містера Абраама Адамса» ('The History of the Adventures of Joseph Andrews and his Friend Mr. Abraham Adams', 1742) з'явився у світ через двадцять три роки після першого зразка 'novel' – «Життя й незвичайні та дивовижні пригоди Робінзона Крузо». У функціонуванні його сюжетно-перспективного заголовка вже помітні певні зміни. Насамперед Г. Філдінг обрав набагато менш розгорнуту номінацію, ніж Д. Дефо. Внаслідок чого відбувається акумуляція семантики заголовкових антропоетонімів і початку «Історія пригод...», котрі містять достатньо інформації про роман і тому не потребують детального пояснення.

Важливим є факт винесення в заголовок імен двох героїв, що розширює інформативний простір. Адже сюжетно-перспективні назви здебільшого містять один антропоетонім: Д. Дефо «Життя, пригоди і піратства відомого

капітана Сінглетона» ('The Life, Adventures and Piracies of the Famous Captain Singleton', 1720), В. М. Теккерей «Історія Пенденніса, його вдач і невдач, друзів та найлютішого ворога» ('The History of Pendennis, his fortunes and misfortunes, his friends and his greatest enemy', 1850). Однак використання двох власних імен зустрічається у назвах-антропонімах більш ранніх епох, щоб акцентувати стосунки, як правило, конфлікті між обома персонажами: В. Шекспір «Ромео і Джульєтта» ('Romeo and Juliet'), лицарський роман «Артур і Мерлін» ('Arthur and Merlin') тощо.

Антропонім «Джозеф Ендрус», зважаючи на його першу позицію, є більш семантично ємним, ніж «Абраам Адамс», що підтверджується скороченими заголовками роману «Історія пригод Джозефа Ендруса», «Джозеф Ендрус». Родинне ім'я головного персонажа Ендрус ('Andrews') співпадає з прізвищем Памели, героїні роману С. Річардсона «Памела, або Нагороджена добродією» ('Pamela, or Virtue Rewarded', 1740), пародією на який є даний твір Г. Філдінга. Письменник апелює до «Памели» вже в назві першого розділу, завдяки чому встановлюється зв'язок між романами: «Про біографії взагалі, і, зокрема біографію Памели...». А подальше порівняння обох історій є одним із засобів семантичного збагачення прізвища героя: «Чому навчають читачок мемуари місіс Ендрус... Справжня історія, яку я пропоную до їх уваги, є зразком того, як багато добра може зробити ця книга, і виявляє перевагу прикладу, вже згаданого мною, бо тут буде показано, що бездоганна добродієвість сестри, яку містер Джозеф Ендрус міг постійно спостерігати, дозволила йому зберегти цноту серед таких великих спокус» (кн. 1, розд. 1).

Етимологія антропоніма Ендрус ('Andrews') вказує на риси характеру Джозефа, через які він зумів протистояти господині та відстояти свої принципи: прізвище походить від чоловічого імені 'Andrew', що має коріння у грецькому антропонімі 'Andreas', від слова 'aner' – «чоловік, мужній, хоробрий» [121, с. 47].

Уже сам факт співзвучності прізвища героя з власним іменем натякає на його звичайне походження, бо такі родинні імена були характерними для

тогочасних людей з непривілейованих прошарків суспільства. Знайомлячи читачів з містером Ендрусом, оповідач безпосередньо говорить про його неродовитість: «...нам не вдалося прослідкувати його предків далі за прадіда» (кн. 1, розд. 2) та наводить епітафію про «веселого Ендру» ('that merry man Andrew'), зазначаючи: «Навряд чи варто згадувати, що «Ендру», написане без літери «с», і є власним ім'ям. Крім того, мій друг пов'язує дану епітафію з засновником секти філософів, яких відтоді почали називати «веселими Ендру» (кн. 1, розд. 2). Асоціація з «веселими Ендру» створює комічний модус сприйняття образу Джозефа.

Ім'я Джозеф ('Joseph') має давньоєврейську етимологію (від слова 'yoseph' – «він додасть, він примножить» [121, с. 210]) та пов'язує оповідь з біблійною історією про Йосипа, сина Якова, котрий, будучи слугою в Єгипті, потрапив у ситуацію, коли його спокушала господиня маєтку, де він працював. Даний антропонім належить до імен-типів і є одним із поширених у XVIII ст. Як зазначає дослідник, «біблійні антропоніми, особливо зі Старого Заповіту, інтенсивно використовувалися з кінця XVII і до початку XIX ст.» [165, с. 112].

Подібно до антропоніма Ендрус, прізвище Адамс ('Adams') походить від власного імені Адам ('Adam'), що співвідносить пастора з середніми прошарками суспільства, якому були притаманні прізвища з власних імен. Однак позначка «Містер» ('Mr') лише перед його іменем вказує на дещо вищий соціальний статус у порівнянні з Джозефом. Обидва антропоніми Авраам ('Abraham' – «батько багатьох, батько народів» [121, с. 26–27]) і Адам ('Adam' – «з червоної глини, землі» [121, с. 29]) відомі імена зі Старого Заповіту: Авраам – це патріарх, батько єврейського народу, котрий виконував заповіді Божі; Адам – перший чоловік на землі, який є уособленням гріха й пороку. На наш погляд, кардинально протилежна семантика імені й прізвища персонажа викликає ефект комічності, пародійності у його зображенні.

Обираючи імена для персонажів, Г. Філдінг, як слушно доводить А. Вотт, «приймав до уваги загальний тип, так само як і конкретну особистість...», але

«дещо відхилився від звичаю, розпочатого Дефо та Річардсоном, використовувати звичайні сучасні імена для найменування персонажів» [273, с. 20].

Немає сумніву, фраза «його друга» ('his friend'), яка розміщена у заголовку перед іменем священика, є не тільки індикатором стосунків між героями, але й вказівкою на те, що Джозеф поділяв релігійні переконання Авраама Адамса. До такого висновку ми приходимо, після слів священика про містера Вайтфілда ('Mr Whitefield'): «Однак коли він кличе на допомогу безглуздя й ентузіазм і створює огидну доктрину, згідно з якою віра суперечить добрим вчинкам, – я йому більше не друг, бо очевидно, що його концепцію створили у пеклі» (кн. 1, розд. 17).

У назвах, які містять такий початок, – «Історія пригод...» ('The History of the Adventures...'), важливим є слово «історія» ('history'), яке виконує функцію вказівки на правдоподібність, нефантастичність оповіді, як то було у літературних творах XVI–XVII ст. Наприклад, Г. Бернет «Історія мого часу та її походження» ('The History of My Own Time and its genesis', 1673). Слово «історія» також співвідносить роман з поширеним в Англії у XVIII ст. жанром «історії» ('history'), що «опирається на документ, яким можуть бути і листи вигаданого персонажа, і щоденник відомої особистості. При співставленні з 'novel' «історія» починає обростати новими деталями, що сприяють закріпленню документального фону або контексту» [136, с. 39]. Ця документальність відчувається і в назві роману «Історія пригод Джозефа Ендруса...», композиційною основою якого стають листи вигаданої героїні Памели Ендрус (С. Річардсон «Памела, або Нагороджена доброчесність»).

Іменник «історія» актуалізується в романі у різноманітних випадках, коли оповідач характеризує події: «Справжня історія, яку я зараз розповідаю публіці...» (кн. 1, розд. 1); «Але повернемося до нашої історії...» (кн. 2, розд. 13). Інколи «історія» позначає певну ситуацію, неприємну або непередбачену: «історія пограбування» (кн. 1, розд. 13), хоча такі випадки

письменник, як правило, називає «пригодами» ('adventures'), «пригода з Фанні» (кн. 4, розд. 1).

Семантика заголовкових слів «історія» і «пригоди» взаємопов'язана, тому значення одного з них не повністю розкривається без іншого. Початок «Історія пригод...» ('The History of the Adventures...') є позначенням того, що роман утілює «епос великих доріг» і «епос приватного життя», що, як вважає Д. М. Урнов, й «витіснило на другий план початковий пародійний задум» [170, с. 47].

«Зміст» роману належить до традиційного типу (характерного для літератури XVIII ст.): він послідовно відображає головні події і формує своєрідну схему роману. Крім того, «зміст» взаємодіє з назвою роману, актуалізуючи її елементи. Назви розділів, які містять заголовкові антропоніми, виділяють характерні риси персонажів: «...велика чистота Джозефа Ендруса...» (кн. 1, розд. 5); «Втеча злодія. Розчарування містера Адамса» (кн. 1, розд. 16) тощо. Використання слів «історія» і «пригоди» у назвах розділів сприяє розкриттю початку заголовка «Історія пригод...»: «Кумедна пригода, в якій містер Адамс показав великий приклад чесної простоти серця...» (кн. 1, розд. 16).

Особливістю «змісту» даного роману є звернення письменника до читача, завдяки чому Г. Філдінг настроює реципієнта на відповідне сприйняття роману і перетворює його на «учасника» подій: «Де добрий читач побачить те, що принесе йому велике задоволення» (кн. 1, розд. 12).

Отже, заголовок «Історія пригод Джозефа Ендруса та його друга містера Абраама Адамса» не лише сприяє жанровій визначеності твору (як більшість сюжетно-перспективних назв XVIII ст.), але й містить паралель з попередньою літературною традицією, якій були притаманні типові антропоніми. Однак у Г. Філдінга такі імена є сучасними, характерними для його епохи. «Зміст» роману (в якому наявна апеляція до реципієнта) вказує на властиву для літератури доби Просвітництва «збільшену рефлексію над категорією читач» [110].

Т. Дж. Смоллетт «Пригоди Перегріна Пікля».

Роман Т. Дж. Смоллетта «Пригоди Перегріна Пікля, що включають мемуари високоповажної леді» ('The Adventures of Peregrine Pickle. In which are included Memoirs of a Lady of Quality', 1751), є подальшим «кроком» розвитку просвітницького жанру 'novel'. Перша частина заголовка «Пригоди Перегріна Пікля» співвідноситься з основною сюжетною лінією, а друга, «...що включають мемуари високоповажної леді» вказує на автономний твір «Мемуари високоповажної леді» ('The Memoirs of a Lady of Quality' [259, ch. 81]). Цей твір займає один розділ та є побічно зв'язаним з пригодами головного героя, котрий знайомиться з леді наприкінці роману і дізнається, що «її величність пройшла крізь безліч пригод» (розд. 80). Існує припущення, ніби мемуари були написані не самим Т. Дж. Смоллеттом, а його покровителькою та надруковані ним на знак вдячності. Однак даний факт у жодному разі не зменшує художньої функції другої частини назви.

Безперечно, у номінації «Пригоди Перегріна Пікля» ключове семантичне навантаження має антропонім. Як і в романі Д. Дефо «Робінзон Крузо», ім'я персонажа Перегрін є не типовим, а індивідуальним, важливим для його сім'ї: «...під час хрещення назвали Перегріном на честь покійного дядька» (розд. 6). Етимологія антропоніма Перегрін ('Peregrine') від латинського іменника 'peregrinus' – «паломник, мандрівник» [121, с. 285] – підсилює пригодницьку сутність роману, на яку натякає вже початок назви «Пригоди...».

Прізвище Пікль ('Pickle') походить від давньоанглійських слів 'pic' («точка, гостроконечний інструмент, гострий виступ») і 'healh' («куток, віддалене, усамітнене місце») [121, с. 358, 543, 555]. Ці слова, як бачимо, втілюють мотив мандрів, авантюри. На нашу думку, важливіше значення має асоціативний план антропоніма Пікль. 'Pickle' – це розмовне слово для позначення важких або незграбних ситуацій, у які герой неодноразово потрапляє. Крім того, прізвище персонажа є співзвучним з іменником 'pickle' – «соління, розсіл, оцет для маринаду» ('pickles' – «солоні або мариновані огірки»). Метафоричний смисл імені обігрується автором в епізоді, коли місис

Труніон під час вагітності «дещо стримано ставилася до місіс Пікль... зазначаючи, що лікар заборонив їй куштувати такий солоний огірок» (розд. 10). У зв'язку з цим, Перегрін Пікль може сприйматися як певний «огірок» ('pickle'), який читачі повинні «скуштувати» ('to taste').

Початок назви «Пригоди...» ('The Adventures...') вказує на пригодницьку сутність роману та одночасно натякає на правдоподібність, реальність оповіді. Такого значення слово «пригоди» у заголовках романів нового типу набуло через поєднання з іменниками «життя» (як у романі Д. Дефо «Життя й незвичайні та дивовижні пригоди Робінзона Крузо») або «історія» (Г. Філдінг «Історія пригод Джозефа Ендруса та його друга містера Абраама Адамса»). Очевидно, з розвитком жанру додаткова вказівка на правдоподібність перестає бути необхідною.

Концепт «пригоди» ('adventures') у даному романі, як і у творі Г. Філдінга «Історія пригод Джозефа Ендруса...», пов'язаний з неприємними ситуаціями, в які потрапляє герой, однак їх масштаб змінюється, коли персонаж дорослішає. Так, під час навчання у пансіонаті Перегрін стає учасником різноманітних «небезпечних пригод, що призводять до проблем» ('troublesome/dangerous adventures'). Наприклад, проникає з товаришами у сад, тому що «прагнув довідатися, яке задоволення вони, напевне, отримають від зірваного фрукта» (розд. 17).

Згодом пригоди дорослого героя набувають політичного забарвлення: персонаж «досягає пригод в асамблеї» (розд. 24), але «сквайр... сподіваючись мати змогу звинуватити Перегріна за напад, не знайшов підтримки, щоб звернутися до суду» (розд. 24). Відомо, що Т. Дж. Смоллетт одним з перших почав вводити у свої романи політичні мотиви [158, с.307].

Крім того, персонаж вдається до авантур любовного характеру. На погляд автора, він «мав надію зустрітися з місіс Хорнбек або іншими пригодами, притаманними його романтичному настрою» (розд. 39). Варто згадати, що протягом оповіді Т. Дж. Смоллетт неодноразово називає Перегріна

Пікля «наш авантюрист» (розд. 33, 38, 43 тощо), підкреслюючи цим авантюрну природу персонажа.

У другій частині повного заголовка «...що включають мемуари високоповажної леді» ('The Memoirs of a Lady of Quality') ключову функцію виконує слово «мемуари» ('the Memoirs'), бо, аналогічно до кінцевої фрази «Написаного ним самим» ('Written by Himself') у назві роману Д. Дефо «Життя й незвичайні та дивовижні пригоди Робінзона Крузо», підсилює сприйняття оповіді у контексті реального життя, а не традиційних сюжетів. Згадка у назві про «авторку» мемуарів високоповажну леді ('Lady of Quality') вказує на соціальний статус героя, на вишукане коло його знайомств.

«Зміст» роману є традиційним, його основна функція – стислий переказ тексту. Відразу помітно, назви є багатоприкетковими моделями, які анують кожну частину. А їхню тісну взаємодію підкреслює той факт, що на початку заголовка письменник використовує займенник, щоб уникнути повторення імені, згаданого у попередній назві: «Звіт містера Гамалія Пікля...» (розд. 1), «Він знайомиться з командором Труніоном і його прихильниками» (розд. 2); «...Пeregрін протистоїть несправедливості матері, котрій він поясняє свої думки у листі...» (розд. 21), «Його ображає вчитель, про якого він пише памфлети...» (розд. 22).

Подібно до «змісту» роману Г. Філдінга «Історія Джозефа Ендруса...», заголовки розділів допомагають розкрити суть головної назви. Наймення зі словом «пригоди» ('adventure') акцентують увагу на характері пригод, у які потрапляє герой: «...Peregрін досягає пригод з юним лордом» (розд. 84).

Назва «Пригоди Peregріна Пікля, що включають мемуари високоповажної леді», є традиційною для заголовків романів XVIII ст. і співвідноситься з основними характеристиками 'novel', які набули розвитку у середині століття. Цей тип назви містить менше, ніж у назвах Д. Дефо і Г. Філдінга, вказівок на реальність оповіді: тенденція співвіднесення нарації з дійсністю стала очевидною.

Л. Стерн «Життя й погляди Трістрама Шенді, джентльмена».

Заголовок роману Л. Стерна «Життя й погляди Трістрама Шенді, джентльмена» ('The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman', 1761), що належить до літератури пізнього Просвітництва, втілює видозміну жанру 'novel' «на шляху» до вікторіанського роману.

Не викликає сумніву той факт, що семантична вага антропоніма Трістрам Шенді ('Tristram Shandy') є вирішальною, як і у вищерозглянутих сюжетно-перспективних заголовках. Однак саме у даному творі письменник робить акцент на значенні, яке відіграє ім'я для долі персонажа. Одна з головних думок Вальтера Шенді, яку наводить автор, – про існування «дивного магічного впливу, який, так звані, гарні або погані імена неминуче роблять на наш характер і поведінку» (том. 1, розд. 19).

Ім'я Трістрам ('Tristram') походить від кельтського антропоніма 'Drystan' (від слова 'drest, drust'), що означає «гамір, грохіт» [121, с. 339]. Етимологія імені пояснює, чому батько героя ненавидів це ім'я: «З усіх імен на світі він (Вальтер Шенді) мав найбільшу відразу до Трістрама; зневажав його понад усе, вважаючи, що з таким іменем не вийде тямущої людини, а зла та жалюгідна» (том. 1, розд. 19).

Натомість містер Шенді був переконаний, що його син «має отримати ім'я Трісмегіст» (том. 2, розд. 33). Антропонім Трісмегіст ('Trismegistus') пов'язаний з Гермесом Трісмегістом ('Hermes Trismegistus'), котрий згадується у романі батьком Трістрама: «...і ти Трістрам Трісмегіст був народжений перед тим, як будь-що отримало ім'я» (том. 2, розд. 4). Гермес Трісмегіст означає «Гермес тричі найвеличніший». Такий епітет був даний Гермесу греками, котрі ототожнювали його з єгипетським богом Тотом ('Thoth') – винахідником літер, чисел та деяких корисних мистецтв [155]. Ім'я Трісмегіст асоціюється зі славою, величчю, освіченістю тощо.

За іронією долі при хрещенні дитину назвали не Трісмегістом, а Трістрамом, тому що, як сказав священник, «...немає імені на світі, яке розпочинається на Трі – лише Трістрам... мене назвали Трістрамом, і

Трістрамом я буду повіки» (том. 2, розд. 49). Антропонім Трістрам містить натяк на нездійснені сподівання батька, син якого замість того, щоб винайти/написати щось корисне (тут мав би бути зв'язок імені 'Trismegistus' з Гермесом Трісмегістом), створює порожній звук ('Tristram' означає «гамір, грохот»).

Прізвище «Шенді» ('Shandy') на йоркширському діалекті означає «придуркувата/дивна людина» [56, с. 92], і це цілком узгоджується з семантикою імені Трістрам ('Tristram'). Оскільки Трістрам Шенді є наратором, антропонім впливає не тільки на формування його образу, але й на сприйняття всієї оповіді, яка інколи здається «порожньою балаканиною дивака», бо не має послідовної структури.

Позначення «джентльмен» ('Gentleman') у заголовку «...Трістрама Шенді, джентльмена» ('...of Tristram Shandy, Gentleman') вказує на основну характеристику персонажа. Аналогічну функцію виконує слово «знайда» ('a Foundling') у назві Г. Філдінга «Історія Тома Джонса, знайди» ('The History of Tom Jones, a Foundling', 1749). У романі Л. Стерна «джентльменом» себе сприймає Трістрам-оповідач: «...був я Трістрам Шенді, джентльмен, приведений у наш суєтний і небезпечний світ» (том. 1, розд. 5). Іменник «джентльмен» неодноразово співвідноситься з батьком і дядьком героя, завдяки чому формується позитивна семантика даного поняття: «Мій батько був джентльменом з багатьма чеснотами...» (том. 1, розд. 17), «Мій дядько Тобі Шенді, мадам, був джентльменом, хто, з чеснотами...» (том. 1, розд. 21).

Початок заголовка «Життя й погляди...» ('The Life and Opinions...') вказує на зміни, притаманні роману кінця XVIII ст. – звернення до внутрішнього світу героя, котре стане домінантним у вікторіанській літературі. Трістрам-оповідач говорить: «Я розпочав, як бачиш, писати не лише про моє життя, але й про погляди, сподіваючись, що ваше знання мого характеру та того, якою людиною я є, сподобається вам ще більше» (том. 1, розд. 6). Назва підкреслює прагнення автора зобразити роздуми персонажа, його ставлення до навколишніх подій,

адже наратор мав на меті «описати своє життя для розваги світу і погляди для повчання» (том. 2, розд. 21).

Епіграфом до першого тому роману є цитата грецького філософа-стоїка Епіктета (1 ст. до н. е.): «Люди бояться не справ, а поглядів на ці справи» [155], яка наголошує на важливості «поглядів» і сприяє семантичній наповненості заголовка «Життя й погляди...» ('The Life and Opinions...'), що «врівноважує» об'єктивне «життя» (тобто зовнішні події) та суб'єктивні «погляди».

Назва «Життя й погляди Трістрама Шенді, джентльмена», таким чином, є індикатором жанрового розвитку роману Нового часу, що починає не лише зображувати події, які відбуваються з головним героєм, але й набуває «внутрішньої» семантики.

Розглянувши сюжетно-перспективні заголовки ключових романів доби Просвітництва, ми переконалися: з розвитком жанру роману (novel) у назвах відбуваються певні зміни. Так, справедливим здається твердження Н. А. Веселової, що діахронічний зріз назв романів XVIII ст. «демонструє еволюцію жанру. Логіка трансформації заголовків допомагає побачити, як поступово у романі англійського Просвітництва змінюється увага від зовнішнього світу до внутрішнього: від «життя» до «життя й поглядів».

Простежуються певна еволюція у функціонуванні початку заголовків «Життя...» ('The Life...'), «Пригоди...» ('The Adventures...'). Якщо у романі «Робінзон Крузо» «Життя...» – це передусім вказівка на правдоподібність оповіді, відмежування від 'romance', то у творі «Трістрам Шенді» «Життя...» під впливом слова «погляди» ('opinions') набуває значення, пов'язаного з зображенням внутрішнього світу героя. Концепт «пригоди» ('adventures') у «Робінзоні Крузо» співвідноситься з чимось надзвичайним, що відбувається за межами впізнаного локусу, а у «Джозефі Ендрусі» і «Перегрині Піклі» «пригоди» позначають різного роду життєві ситуації, які відбуваються у рамках звичайного простору.

В усіх розглянутих сюжетно-перспективних назвах основне семантичне навантаження приймають на себе антропоетоніми. Так, імена Робінзон Крузо і

Перегрін Пікль підкреслюють індивідуальність персонажів та пов'язують оповіді з реальним життям, пояснюючи важливість імен у контексті родини. Джозеф Ендрус й Абраам Адамс, навпаки, апелюють до літературної традиції як типові імена, і у той самий час співвідносяться з дійсністю, завдяки поширенню таких антропонімів у XVIII ст. Мотивація імені Трістрам Шенді зумовлена власним аналізом антропоепоніма оповідачем-персонажем, а його етимологія (Трістрам – «грохит», Шенді – «дивна людина») апелює до надзвичайного характеру героя. З усією очевидністю повстає авторська зацікавленість самим героєм, а не подіями, що з ним відбуваються.

Розглянувши головні ознаки сюжетно-перспективних назв доби Просвітництва, перейдемо до аналізу таких номінацій XIX ст.

2.1.3. Трансформація моделі сюжетно-перспективних назв у романістиці вікторіанської доби.

Традиція використання сюжетно-перспективних назв продовжується у творчості романістів-вікторіанців. Одним із яскравих прикладів може бути назва роману В. М. Теккерея «Історія Пенденніса, його вдач і невдач, друзів та найлютішого ворога» ('The History of Pendennis, his fortunes and misfortunes, his friends and his greatest enemy', 1850). При всьому цьому, у XIX ст. поширюються різноманітні моделі заголовків, котрі «вказують на окремий елемент образної системи твору» [107, с. 90], наприклад, оприявнюють головного персонажа або позначають образ-символ (Ч. Діккенс «Маленька Дорріт», В. М. Теккерей «Ярмарок Марноти»), репрезентуючи нову ознаку поетики художнього твору – а саме, – «поетику художньої модальності» [10, с. 47, 62].

Художня функція сюжетно-перспективних вікторіанських назв деякою мірою відрізняється від «попередників», адже у XIX ст. 'novel' не потрібно було самостверджуватися, відмежовуючись від 'romance'. Домінуванню роману сприяло «збільшення грамотності, яке призвело до розширення читацької категорії, що, у свою чергу, стало причиною підвищеного попиту на літературну продукцію» [3, с. 161]. Порівнюючи популярність літератури у

XVIII і XIX ст., Д. М. Урнов наводить приклад того, що «Піквікський клуб» мав сорок тисяч екземплярів на відміну від однієї тисячі «Пригод Робінзона Крузо», бо з другої половини XIX ст. «тиражі у десятки тисяч стають правилом: література виходить до все більш масової аудиторії» [170, с. 10].

Не було жодної потреби вказувати у заголовках вікторіанських романів на основні жанрові риси 'novel', тому такі заголовкові елементи як «Життя...» ('The Life...'), «Історія...» ('The History...') перестають бути емблемою правдоподібності оповіді, як у назвах XVIII ст. Щоб з'ясувати, яку художню роль вони виконують у поєднанні з іншими заголовковими елементами, зокрема антропоетонімом, потрібно проаналізувати конкретні художні тексти. Для цього ми обрали найкращі зразки англійського роману XIX ст., озаглавлені сюжетно-перспективно: Ч. Діккенс «Пригоди Олівера Твіста» (1839), «Життя й пригоди Ніколаса Нікклбі...», (1839), «Власна історія та досвід Девіда Копперфільда...» (1850), В. М. Теккерей «Історія Генрі Есмонда, есквайра...» (1852).

Ч. Діккенс «Пригоди Олівера Твіста».

Роман Ч. Діккенса «Пригоди Олівера Твіста» ('The Adventures of Oliver Twist', 1839) належить до ранніх вікторіанських творів. Використання моделі «Пригоди...» є своєрідним «відгуком» минулої літературної епохи. Справедливим здається твердження дослідниці Т. І. Сільман про те, що ранні романи письменника («Пригоди Олівера Твіста...», «Життя й пригоди Ніколаса Нікклбі...») є пригодами, «авантюрами» ('adventures') героя за зразком романів-біографій XVIII ст., які «йдуть за досвідом окремої особи і нібито відтворюють його випадковість та природну обмеженість... ми спостерігаємо висунення на перший план того чи іншого епізоду біографії героя, що може одночасно бути матеріалом і засобом для зображення типового явища соціального життя» [129, с. 93].

Важливим є той факт, що початкова назва роману була «Олівер Твіст, або Шлях парафіяльного хлопчика» ('Oliver Twist, or the parish boy's progress') (1837-1839) [13, с. 416]. Перша частина даного заголовка – це антропоетонім

без додаткових вказівок, який має містити у собі заданність оповіді. А друга половина номінації вказує на новизну Ч. Діккенса: «Олівер Твіст» – це перший роман, у якому дитина є центральною фігурою» [170, с. 121].

Хоча у 1838 р. автор змінив назву на «Пригоди Олівера Твіста», початок «Пригоди...» фактично не зменшив семантичної ваги імені. Заголовок даного роману є перехідним типом від сюжетно-перспективних найменувань до назв-антропонімів.

Антропоніми завжди були важливими для письменника, він не розпочинав роман, поки не знаходив ім'я [170, с. 101]. Так, ім'я Олівер автор ненароком почув у розмові кондуктора омнібуса [170, с. 101]. Мотив випадковості антропоніма втілено і в оповіді, про що свідчать слова містера Бамбла: «Ми даємо прізвища нашим підкидькам за абеткою. Перед ним був на літеру «С» – я назвав його Сваблем. На цього припала «Т» – і я назвав його Твістом... У мене заготовлено прізвища до кінця абетки, а як дійдемо до останньої літери, я знову почну з «А» [42, с. 26]

Антропонім Олівер ('Oliver') має корені у давньоскандинавському імені 'Anleifr' й означає «пращур залишається» [121, с. 278]. Дана семантика співвідноситься з розв'язкою подій і натякає, що походження хлопчика буде з'ясовано, хоча на початку роману про нього не було жодних відомостей. Як зазначає Бамбл, «...ми так і не змогли довідатися, ні хто його батько, ні де проживала, як іменувалась і якого стану була його мати» [42, с. 26]. Акцент на змінах, що відбудуться в житті героя, міститься й у прізвищі Твіст ('Twist'), котре асоціюється з іменником 'twist' («вигин, поворот, викривлення»). Крім того, ім'я Олівер має соціальну конотацію: його давньоскандинавське коріння натякає на приналежність персонажа до вищих верств суспільства, у яких у ХІХ ст. були поширені давньоанглійські антропоніми [72, с. 50].

Початок назви «Пригоди» ('The Adventures...'), фактично ввібрав у себе значення слова «шлях/прогрес» ('progress') з другої частини початкового заголовка роману «Шлях парафіяльного хлопчика» ('the parish boy's progress'). Його семантика є відмінною від тієї, що була у ХVІІІ ст. і набуває рис

«дитячості», бо «пригоди» хлопчика не можуть бути такими, як у дорослого. Крім вказівки на ті пригоди, які переживає герой, «Пригоди...» – це сам характер оповіді – динамічний, з розгалуженнями і незвичайним поворотом сюжету у цьому значенні. Семантика «пригоди» співпадає з поняттям «біографія», що є описом звивистого життєвого шляху героя: «А тепер рука, що пише ці рядки, наближаючись до кінця своєї роботи, починає тремтіти: вона охоче продовжила б нитку цих пригод» [42, с. 414]. Ч. Діккенс навіть називає себе «біографом» Олівера Твіста: «Твердити, ніби приклад цих добрих людей навчив Олівера покірливо зносити злигодні, я не беруся, дарма що я його біограф» [42, с. 57].

Художня функція заголовків розділів роману «Олівер Твіст» «перегукується» з функціонуванням традиційного «змісту» роману попередньої епохи (наприклад, Г. Філдінг «Історія пригод Джозефа Ендруса...», Т. Дж. Смоллетт «Пригоди Перегріна Пікля...»). Так, чимала більшість назв є сюжетно-перспективними, у них послідовно перераховуються події, що відбувалися з головним героєм: «Розділ I оповідає про місце, де народився Олівер Твіст, і про те, за яких обставин це сталося» [42, с. 20]; «Розділ XII, в якому про Олівера дбають краще, ніж будь-коли, і в якому знову розповідається про веселого старого джентльмена та його молодих друзів» [42, с. 91]. Певно, використання у заголовках розділів антропоетоніма Олівер Твіст і слова «пригоди» ('adventures') сприяє актуалізації їх значення: «Розділ XXXV оповідає про незадовільне завершення Оліверової пригоди,...» [42, с. 260]. Крім того, Ч. Діккенс застосовує прийом звернення до читачів (як Г. Філдінг у «змісті» роману «Пригоди Джозефа Ендруса...»), роблячи реципієнтів активним учасником подій: «Розділ XXXVII, в якому читач помітить суперечності, досить характерні для подружнього життя» [42, с. 269].

Назва «Пригоди Олівера Твіста» є перехідним типом від сюжетно-перспективних найменувань до заголовків-антропоетонімів, де відображена характерна вікторіанська тенденція до лаконізму назви. Важливим є той факт, що у скороченій формі назви залишається ім'я героя, а не слово «пригоди», що

є свідченням «повороту» до людини в Англії середини ХІХ ст. [42], великої ролі, яку відіграв у цей час фактор соціального детермінізму.

Ч. Діккенс «Життя й пригоди Ніколаса Нікклбі...».

Ще один із романів Ч. Діккенса – «Життя й пригоди Ніколаса Нікклбі, які містять правдивий звіт його вдач і невдач, підйомів і падінь та оповідають про родину Нікклбі» ('The Life and Adventures of Nicholas Nickleby, containing a Faithful Account of the Fortunes, Misfortunes, Uprisings, Downfallings and Complete Career of the Nickelby Family', 1839) – має схожу з літературою ХVІІІ ст. заголовкову модель «Життя й пригоди...» ('The Life and Adventures...'). Однією з причин вибору сюжетно-перспективні номінації є те, що даний твір, за словами Т. І. Сільман, «наслідує тогочасні романи-біографії» [129, с.93]. Однак, на думку Л. І. Скуратовської, цей роман «швидше відштовхується від традиції ХVІІІ ст., ніж підкоряється їй» [131, с.66]. Суттєво новою дослідниця вважає оповідну манеру письменника, оскільки відчувається «велика роль суб'єктивного авторського початку» внаслідок «близькості двадцятиріччя романтизму, що передував «діккенсовському періоду» [131, с. 56]. Тому, при аналізі даного заголовка, ми здійснюємо спробу віднайти в ньому нові риси наративної манери Ч. Діккенса.

Антропоетонім Ніколас Нікклбі ('Nicholas Nickleby'), безперечно, має вирішальну функцію в даному заголовку, тому розглянемо його етимологію. Англійське ім'я 'Nicholas' походить від грецького антропоніма 'Nikolaos', що позначає 'nike' – «перемога» та 'laos' – «люди, народ» [121, с. 271]. Семантика імені Ніколас сигналізує про зміни у проблемно-тематичному плані, які відбулися у вікторіанському романі в порівнянні з романом ХVІІІ ст.: «перемога» – поворот у становищі персонажа, котрий подолав значні труднощі; «люди, народ» – соціальна конотація, тобто вказівка на те, що життя персонажа протікає у невідривному зв'язку з суспільством. Мотивація імені Ніколас у контексті родини співвідноситься з вікторіанською традицією піднесення сім'ї, домашнього вогнища ('domesticity').

Даний антропонім має біблійні асоціації. Так, Микола ('Nicolas') — один із новозвернених християн, про якого згадується у новозавітній книзі «Діяння апостолів». Таким чином, підсилюється євангельський мотив добропорядності, милосердя, що пронизує весь роман.

При аналізі прізвища Нікклбі ('Nickleby') відразу помітна його співзвучність з іменем. І дійсно, 'Nickle' — один з численних варіантів антропоніма 'Nicholas', суфікс 'by' співвідноситься з давньоанглійським словом 'be, bi' «близько, поряд, через, завдяки» [122, с. 526]. Прізвище фактично дублює значення імені, підкреслюючи важливість семантики «перемоги» і «народу». А повторне використання антропоніма 'Nickleby' наприкінці заголовка «...та оповідають про родину Нікклбі» ('Complete Career of the Nickelby Family') підсилює даний ефект. Крім того, згадка про сім'ю знову ж таки проводить паралель з романом XVIII ст., що «займався зображенням суспільного життя як життя сімейного» [129, с. 7].

Слово «пригоди» ('adventures') у тексті роману вже не співвідноситься з неприємними або непередбачуваними ситуаціями, як у творах попередньої епохи (Г. Філдінг «Історія пригод Джозефа Ендруса...», Т. Дж. Смоллетт «Пригоди Перегріна Пікля»), а використовується автором для позначення буденних подій, що відбуваються в житті героя: «Розповіді про всі задоволення та дива ...це нагальна справа й мета даних пригод» (розд. 35); «Ці пригоди йдуть своїм ходом та наполегливо закликають історика спостерігати...» (розд. 56). Події, які відбуваються з героєм, стають певною мозаїкою, що «створює реалістичну картину суспільства» [129, с. 94], як це було притаманно раннім романам письменника. Хоча В. В. Івашева вказує на те, що у романі «Пригоди Ніколаса Нікклбі...» немає такого загострення соціальних проблем, як у «Пригоди Олівера Твіста», тому що герої «показані не в соціальному, а в побутовому аспектах» [55, с. 105].

Соціальна конотація сприяє еволюції семантики заголовкових слів «Життя й пригоди...» («Історія...») у вікторіанському романі, бо «європейський роман XIX ст. взагалі є жанром, що показує досвід людини у суспільстві», в той

час як у романі XVIII ст. «йдеться про розрив героя з соціальною позицією, досягнення автономності стосовно неї» [174, с. 12]. «Життя й пригоди» головного персонажа пов'язані передусім з проблемою освіти у тогочасній Англії. Як зазначає Ч. Діккенс у передмові до роману, «Через жахливе нехтування освітою в Англії та неувагу до неї з боку держави як засобу виховання хороших або поганих громадян, нещасних або щасливих людей, приватні школи здавна є помітним прикладом... йоркширські вчителі були найнижчими та найгіршими по всій драбині» [200]. Протягом оповіді «тінь» Дотбойс Голлу ('Dotheboys Hall') повсякчас супроводжує Ніколаса в образі Смайка.

Іменник «життя» ('The Life...') часто використовується наратором для позначення способу життя як головних, так і другорядних персонажів: «справжній опис світського життя» (розд. 21), «нове життя повне троднощів і випробувань» (розд. 26). Початок назви «Життя...» позначає життєвий шлях головного персонажа, який неможливо зрозуміти за певними законами. Ми переконані, що розкриттю значення даного заголовкового елемента сприяє коментар супутника Ніколаса по дорозі в Йоркшир щодо власної розповіді «П'ять сестер з Йорка»: «Це повість про життя, а життя складається з таких бід» (розд. 6). Роман Ч. Діккенса – це теж своєрідна «повість про життя» ('tale of life'), яке складається з «вдач та невдач, підйомів і падінь» персонажа.

Частина назви «...що містять правдивий звіт його вдач і невдач, підйомів і падінь та оповідають про родину Нікклбі» акцентує увагу на тих подіях, котрі відбувалися з родиною Ніколаса: доля матері та сестри героя залежить від його становища. Письменник вкладає такі слова в уста Кейт Ніколас: «Чи ми побачимо коли-небудь проблиск щастя, – це залежить від удачі мого любого брата...» (розд. 10).

Використання в заголовку антонімів «вдачі – невдачі» ('fortunes – misfortunes'), «підйоми – падіння» ('uprisings – downfallings') натякають на діккенсовську пристарість до контрастів [129, с. 9] та є показником його наративної манери, яка є цілком відмінною від спокійного тону авторів

XVIII ст., бо їй притаманна «схвильованість інтонації, що постійно та бурхливо змінюється» [133, с. 11]. У той же час, як пише В. В. Івашева, «вигляд самого героя мало змінюється протягом роману» [55, с. 103]. Заголовкові елементи «вдачі – невдачі» активізуються у художньому тексті. Так, Ніколас «припинив думати про власні невдачі і намагаючись вгадати, які невдачі могли спіткати гарну дівчину, яку він побачив» (розд. 16). Слова «підйоми – падіння» ('uprisings – downfallings') не обігруються у тексті буквально. Але обидві пари антонімів «підйоми – падіння» ('uprisings – downfallings') та «вдачі – невдачі» ('fortunes – misfortunes') важливі у заголовку. Кожна з них підсилює тему мінливості життя і долі людини, що знаходиться у процесі пізнання світу і себе самого.

«Зміст» роману, як і у творі «Пригоди Олівера Твіста», належить до сюжетно-перспективного типу і сприяє розкриттю значень окремих елементів заголовка «Життя й пригоди Ніколаса Нікклбі...», зокрема імені персонажа: «Розділ XVI, Ніколас намагається отримати нову посаду та, зазнавши невдачі, приймає місце вчителя в приватному домі»; сімейних стосунків: «Розділ XLIX, що оповідає про подальші події в родині Нікклбі...» тощо. У даному «змісті» Ч. Діккенс апелює до реципієнта, однак письменник не лише закликає читацьку аудиторію звернути увагу на певні події, як у назвах розділів роману «Пригоди Олівера Твіста», а й зробити власні судження, тобто стати певною мірою співавтором, а не звичайним спостерігачем (що є новою тенденцією літератури XIX ст.): «Розділ XLVI, частково проливає світло на кохання Ніколаса, але на добро чи на біду, має вирішити читач».

Заголовок «Життя й пригоди Ніколаса Нікклбі...», хоча і є засобом ототожнення даної оповіді з романами-біографіями XVIII ст., відрізняється від сюжетно-перспективних назв XVIII ст. своєю функцією: він є індикатором змін, які відбулися у вікторіанському романі. Через нього акцентовані соціальний контекст подій і еволюція становища головного героя.

Ч. Діккенс «Власна історія та досвід Девіда Копперфільда...».

Заголовок роману Ч. Діккенса «Власна історія та досвід Девіда Копперфільда в юності» ('The Personal History and Experience of David Copperfield, the younger', 1850) належить до поширеного у Просвітницьку добу типу назв, які розпочинаються словами: «Історія...», «Життя...», але має власну специфіку. Вибір назви зумовлено попередньою літературною традицією і впливом вікторіанської доби, коли помітними стають зміни у семантиці художнього слова, його насиченість більшою образністю. Ймовірно, використання такої заголовкової моделі є відображенням не лише змін у художній словесності, а й авторського задуму письменника і має виконувати якусь особливу роль.

Ім'я Девід ('David') походить від давньоєврейського антропоніма 'Dawid' й означає «улюблений» [121, с. 112]. Така семантика, здається, утворює контраст з образом персонажа, який існує у потоці зла і нещастя: містер та міс Мердстони ненавиділи хлопчика, герой не був улюбленцем долі, йому довелося зазнати багато поневірянь. Проте виявлене значення імені відображає ставлення Ч. Діккенса до головного героя свого роману. У передмові до одного з видань він писав: «З усіх моїх книг, ця подобається мені найбільше... як у всіх люблячих батьків, у моєму найщирішому серці живе улюблене дитя. Його звати Девід Копперфільд» [203].

Антропоепонім Девід має біблійні асоціації: як і пастух зі Старого Заповіту, котрий убив велетня Голіафа, а по смерті Саула став царем Ізраїлю, Копперфільд зумів побороти всі труднощі долі і досягти успіху, ставши відомим письменником. І Ніколаса Нікклбі, і Девіда Копперфільда нарекли на честь батька, – деталь, яка акцентує характерну для роману цієї пори тему родинних зв'язків, сімейного вогнища.

Прізвище Копперфільд ('Copperfield') складається з двох частин 'Copper' та 'field', де 'copper' – варіант прізвища 'Cooper', у середньоанглійському це слово 'cooper' – «бондар, богар» [122, с. 126, 531] пов'язано з діяльністю ремісника, котрий виготовляє діжки з дерева, тобто перетворює матеріал на

корисну річ. Завдяки семантиці «перетворення» відбувається підсилення мотиву зміни, еволюції героя, характерного для вікторіанських романів. Друга частина антропоніма ‘field’ (від середньоанглійського ‘feld’) – «поле, відкрита місцевість, поле битви» [122, с. 536], – як і ‘Copper’, акцентується всередині тексту, а закладений у ній зміст сприяє ототожненню персонажа з воїном, для якого полем битви було його життя. Підтвердження цієї асоціації знаходимо в тексті: «Як чоловік, смертельно поранений на полі бою, не відає про свої рани, так і я, залишившись на самоті зі своїм непокірним серцем, не знав, що то за страждання, яке воно повинно здолати» (розд. 58). Крім того, іменник ‘field’ має значення «галузь діяльності». Про нову посаду свого чоловіка місіс Мікобер говорить: «...я сподіваюся, що зараз містер Мікобер розпочинає діяльність, у якій він проявить розум і завоює високе становище» (розд. 36).

Ім’я Девід Копперфільд, хоча має відчутний алегоричний елемент, як у заголовках романів XVIII ст., але є об’ємним і багатовекторним за своїм змістом. Все це проявляється в його етимології й асоціативних зв’язках.

Безперечно, при аналізі заголовка роману Ч. Діккенса слід брати до уваги його жанрові особливості. Цей роман виховання є розповіддю про історію Девіда на двох рівнях – маленького хлопчика, котрий поступово проходить свій життєвий шлях, та його дорослого «я» в образі автора-оповідача, який аналізує минулі події, враховуючи власний досвід: «...у зрілому віці я зберігаю занадто яскраві спогади про дитинство» (розд. 2). Така двоплановість нарації, а саме «інтерес до походження героя, його дитинства», є притаманною романтикам. Як пише Л. І. Скуратовська, це є «одним із яскравих прикладів культа людської індивідуальності» [130, с. 8].

Позначення антропоніма словом «в юності» (‘the younger’) підкреслює контраст між Девідом-персонажем та Девідом-оповідачем, котрий сприймає події роману як історію власної юності (‘my youthful history’), а не лише вказує, що в творі розповідається саме про дитинство та юність містера Копперфільда:

«Читач зараз розуміє, так само добре, як і я, ким я був у ту пору історії моєї юності, до якої я знову повертаюся» (розд. 4).

У даній назві семантика слова «історія» ('history') відрізняється від тієї, що була у заголовках XVIII ст. Ч. Діккенс називає «історією» суб'єктивний, персональний характер оповіді: «моя історія» (розд. 1), «ця нещасна історія» (розд. 32), «дана історія» (розд. 59). На нашу думку, повторюючи слово «історія», письменник акцентує існування часового проміжку між головним героєм і Копперфільдом-наратором. Дана семантика актуалізується, коли автор згадує містера Діка, котрий писав «Меморіал про свою власну історію» (розд. 14). Заголовковий елемент «досвід» ('experience') персоналізує досвід саме Девіда Копперфільда: в романі, «як у жодному творі Ч. Діккенса, стверджується першочерговість реального життєвого досвіду» [20, с. 38]. Взагалі, «досвід» – це просвітницька категорія. У той час існувало переконання: «людський досвід – це основа розуміння правди, і не потрібно віддавати перевагу авторитету перед досвідом» [209]. Однак у романі XVIII ст. «досвід» — це ілюстрація якоїсь концепції, просвітницької ідеї (наприклад, Робінзон Крузо навчається жити на безлюдному острові). А у Ч. Діккенса досвід — це особиста життєва мудрість, де є різноманітні картини світу у суміші добра і зла. Таке значення приходить від романтизму, а вікторіанство додає до цього вміння побачити соціальні причини змін. Автори романів XVIII ст., як відомо, «підсумовуючи свої спостереження над життям, користувались переважно етичними, а не соціальними категоріями» [49, с. 10].

Ч. Діккенс зображає, як герой формується, змінюється під впливом набутого досвіду: «Сумніваюся, і ця непевність, базується на досвіді, що я набув у ту пору мого життя...» (розд. 28). Крім того, через досвід юний Копперфільд розвиває творчі здібності, необхідні письменнику: «...невиний романтичний хлопчик, котрий створює свій уявний світ з такого дивного досвіду та всілякого бруду!» (розд. 11). Слово «досвід» набуває семантики змін, еволюції, присутньої у значенні антропоетоніма.

Персоналізація і суб'єктивність оповіді підкреслена прикметником «власна» ('personal') перед словами «історія та досвід» ('history and experience'), що є відображенням літературних тенденцій епохи романтизму, коли переважав особистий, суб'єктивний аспект: все пропускалось через «я» автора.

Позначка 'personal' є індикатором присутності в романі внутрішнього світу обох «я» Девіда, наратора і персонажа: у художньому тексті оповідь двічі називається «запис моїх спогадів» (розд. 48, 58) і тому немає потреби в уточнюючих додатках «Написана ним самим», як це було у романі «Життя й незвичайні та дивовижні пригоди Робінзона Крузо».

Початок назви «Власна...» ('The Personal...') містить натяк на тісний зв'язок між твором та його автором. У передмові до першого видання роману Ч. Діккенс зазначає: «Мені нелегко відсторонитися від цієї Книги, та я ризикую втомити мого улюбленого читача своєю довірою й особистими емоціями». Твір не є автобіографічним, проте існують численні паралелі між фактами біографії письменника і художнім текстом. Образ Дори відображає певні риси місіс Бінделл-Вінтер в юності, котра була першим коханням Ч. Діккенса [170, с. 72]. У листі до дівчини від 15 лютого 1855 р. він писав: «...можливо у Ваших доньках знову відродиться чарівність Дори, щоб звести з розуму ще одного юного безумця, але я певен, що він ніколи не буде кохати так, як ми з Копперфільдом» [160]. З даних слів зрозуміло, що автор у якійсь мірі ототожнює себе з персонажем. У тому ж листі він продовжує: «Багато хто захоплювався чарівністю і поезією мого зображення невинного кохання двох юних істот, анітрохи не підозрюючи, що правдивість цього зображення – ні більше ні менше як наслідок мого власного досвіду» [160]. Прикметник 'personal', таким чином, підкреслює не стільки суб'єктивний, скільки автобіографічний характер історії про Девіда Копперфільда, у якій багато в чому втілюється і життя самого автора.

«Зміст» роману вже не належить до традиційного сюжетно-перспективного типу, як у ранніх творах Ч. Діккенса («Пригоди Олівера Твіста», «Життя й пригоди Ніколаса Нікклбі...»): назви розділів у більшості

випадків вказують на головну тему: «Втрата» (розд. 30) або представляють персонажів: «Маленька Емлі» (розд. 21). Визначальним є той факт, що заголовки здебільшого написані від першої особи: «Я народжуюся» (розд. 1), «Я спостерігаю» (розд. 2), «Моє «перше півріччя» у школі Селем-Хаус» (розд. 7) тощо. Такі назви акцентують «я» оповідача, від імені якого викладаються події. Це в свою чергу сприяє утворенню тіснішого зв'язку між наратором та реципієнтом. Навіть більше, дані заголовки є вказівкою своєрідної оповідної манери Ч. Діккенса, що походить від романтичної сповідальної прози, а саме, – розповіді героя про власне життя у формі спогадів.

Назви зі словом 'retrospect' («погляд в минуле»): «Погляд у минуле» (розд. 18), «Ще один погляд у минуле» (розд. 43, 53), «Останній погляд у минуле» (розд. 64) акцентують зв'язок з романтичною наративною технікою, яка значно вплинула на Ч. Діккенса. Як відомо, однією з характерних рис романтизму є глобалізація часового модусу: часто «зустрічаються» теперішній і минулий час, до якого повертається наратор. У даних розділах письменник зупиняє оповідь і розмірковує про минулі події, що підтверджується заголовково-фінальним комплексом розділу 43: «Ще один погляд у минуле. Я знову хочу зупинитися на періоді мого життя, який я пам'ятаю найбільше. Дозвольте мені зробити паузу і поглянути як проходять повз примари тих далеких днів... Я стояв у стороні, щоб поглянути як проходять повз мене примари тієї пори. Вони проминули, і я поновлюю свою розповідь». Назва останнього 64 розділу «Останній погляд у минуле» вказує на намір оповідача востаннє проаналізувати події свого життя: «Ось я і закінчую писати мою повість. Ще раз – уже в останній, – перш ніж я завершу ці рядки, кидаю погляд у минуле». Але ця назва не містить жодного натяку на розв'язку сюжету, як заголовки кінцевих частин інших творів (наприклад, «Заклучна частина» ('Conclusion') у романі Ч. Діккенса «Життя й пригоди Ніколаса Нікклбі»). Роман «Девід Копперфільд» закінчується в той час, коли Копперфільд-оповідач має бажання продовжувати: «Я закінчую. Ледве перемагаю бажання продовжувати...» (розд. 64).

Характер взаємодії назви «Власна історія та досвід Девіда Копперфільда в юності» зі «змістом» відрізняється від того, яким була взаємодія елементів заголовкового комплексу у романах XVIII ст. Заголовки розділів у романі Ч. Діккенса не стільки розкривають смисл головної назви, скільки більшою мірою сприяють віддзеркаленню наративної манери письменника.

Функціонування назви «Власна історія та досвід Девіда Копперфільда в юності» помітно розширюється у порівнянні з попередніми сюжетно-перспективними найменуваннями. Вона є не тільки показником характерних рис тогочасного 'novel' (як назва «Життя й пригоди Ніколаса Нікклбі...»), а й співвідноситься з особливостями наративної манери Ч. Діккенса, яка визначається тим, що письменник зближує у своїй творчості дві естетичні системи: романтизм і реалізм вікторіанської пори.

Своєрідність сюжетно-перспективної назви романів Ч. Діккенса, як і динаміка розвитку такого типу заголовків, зрозуміло чіткіше у порівнянні з творчістю ще одного вікторіанського автора В. М. Теккерея, який теж використовував даний тип номінацій.

В. М. Теккерей: «Історія Генрі Есмонда, есквайра...».

Історичний роман В. М. Теккерея «Історія Генрі Есмонда, есквайра. Полковника на службі її величності королеви Анни. Написана ним самим» ('The History of Henry Esmond, Esq. A colonel in the service of her Majesty Queen Anne Written by Himself', 1852), в якому зображено події, що відбувалися на початку XVIII ст. – в епоху королеви Анни, озаглавлено характерною для мемуарів і романів доби Просвітництва фабульною назвою. Вибір такого типу заголовка є наслідком свідомої стилізації письменника, котрий заявляє у посвяті до роману: «Автор книги, що наслідує манери та мову часів королеви Анни...». В. М. Теккерей прагнув додержуватися традицій минулого століття. Він високо цінував тогочасних романістів і постійно полемізував зі своїм сучасником Ч. Діккенсом. Крім того, «для створення повної ілюзії приналежності роману до минулої епохи перше його видання, на вимогу автора, набиралося старим шрифтом і друкувалося з дотриманням норм того

століття» [166]. Однак не дивлячись на подібність даної назви до заголовків XVIII ст., вони не можуть виконувати ідентичні функції, тому що на роман «Історія Генрі Есмонда, есквайра...» неминуче вплинули літературні відкриття першої половини XIX ст., що відділяють його від «попередників» XVIII ст.

Семантичне ядро заголовка – антропонім вказує на соціальний стан героя, тобто містить характерну для літератури XIX ст. соціальну конотацію. По-перше, етимологія імені натякає на приналежність персонажа до аристократичної родини: Генрі ('Henry') – норманське ім'я, що має корені у давньонімецьких словах 'heim' – «дім» або 'hagan' – «огорожений двір, хутір» і 'richi' – «правитель, володар» [121, с. 183]. По-друге, Генрі, як типовий антропонім, асоціюється з вищими верствами суспільства, серед яких норманські імена отримали поширення в XI ст.

Походження прізвища Есмонд ('Esmond' від давньоанглійського імені 'Estmund') підкреслює стародавність роду головного героя, про що леді Каслвуд згадує у розмові з герцогом Гамільтоном: «...це ім'я... таке саме стародавнє і благородне, як і Вашої світлості» (кн. 3, розд. 4). Етимологія даного антропоніма (est' – «привабливість, краса» та 'mund' – «захист» [121, с. 143]) є визначальною для формування образу персонажа: значення «привабливості» співпадає з намірами автора «створити образ майже ідеального героя» [17, с. 92], а семантика «захисту» розкривається у низці епізодів, пов'язаних з участю Генрі Есмонда у воєнних діях: він неодноразово вступає у боротьбу на стороні Стюартів та захищає родину леді Каслвуд, відмовившись від титулу маркіза.

Головною функцією антропоніма Генрі Есмонд є зумовленість сприйняття героя як справжньої історичної особистості (хоча персонаж і вигаданий письменником [166]). Вказівка на його приналежність до стародавнього аристократичного роду сприяє встановленню історичної достовірності.

Позначка «есквайр» ('Esq.') після імені героя є індикатором його справжнього соціального становища. Генрі є членом нетитулованого

англійського дворянства, нижчого за лицарів, тобто представником середнього класу, який «виходить» на перший план у просвітницькій літературі (згадаємо, Робінзона Крузо – звичайного моряка). У той же час слово «есквайр» контрастує зі справжнім становищем героя і його законним правом носити титул маркіза, воно стає показником взаємин героя і суспільства, — головна тема для вікторіанської літератури.

У частині назви «Полковник на службі її величності королеви Анни» згадується рід діяльності персонажа – «полковник», що властиво для заголовків раних ‘novel’ (Д. Дефо «Життя, пригоди і піратства відомого капітана Сінглетона»).

Час дії оповіді підкреслено згадуванням реальної історичної особи. Так позначена і сама епоха, крізь призму якої потрібно сприймати роман, тому що «В. М. Теккерей не лише зображає людей на історичному фоні, а й показує їх взаємодію, вплив на життя історичних подій» [19, с. 105].

Головна роль початку назви «Історія» ('The History...') полягає насамперед у стилізації заголовкового комплексу XVIII ст., тобто відтворенні поширеної у той час сюжетно-перспективної моделі назви (згадаємо роман Г. Філдінга «Історія Тома Джонса, знайди»).

Після В. Скотта семантика початку «Історія» відрізняється від тієї, що була у Г. Філдінга. «Історія» – це історія окремої людини (Есмонда) й історичні події, які тісно пов'язані. Дана семантика актуалізується у міркуваннях наратора про історію: «Одним словом, я віддаю перевагу життєвій історії героїчних подвигів і думаю, що містер Хогарт і містер Філдінг дадуть нашим дітям краще уявлення про сучасну Англію, ніж «Придворна газета» й інші видання, котрі ми звідти отримуємо» (кн. 1).

Роман «Історія Генрі Есмонда, есквайра...» складається з трьох книг, назви яких вказують на певні етапи життя Генрі Есмонда і не містять жодних згадок про історичну епоху: «Рання юність Генрі Есмонда до часу закінчення Колледжу св. Трійці Кембріджського університету» (кн. 1). У зв'язку з цим справедливим здається твердження В. В. Івашевої, що даний роман – це

«історія однієї людини... хоча вона й розгортається на широкому історичному фоні, але все ж до кінця залишалась не епосом століття, а епосом Есмонда» [54, с. 246].

Більшість заголовків розділів написані від першої особи: «Мене віддають на виховання папському попу і виховують за канонами католицької релігії, щоб утішити» (кн. 1, розд. 4), – хоча оповідь ведеться від третьої особи, під час якої Генрі Есмонд інколи називає себе «автором/письменником даних мемуарів» (кн. 3, розд. 2). У романі В. М. Теккерея, як у Дж. Байрона у поемі «Чайльд Гарольд», є декілька голосів: Есмонда, оповідача і самого В. М. Теккерея. Назви розділів від першої особи взаємодіють з частиною заголовка «Написана ним самим», підсилюючи суб'єктивність викладених подій. Історичний колорит позначено заголовками, що містять конкретні історичні дати та події: «Двадцять дев'яте грудня» (кн. 2, розд. 6), «Я беру участь у кампанії 1704 року» (кн. 2, розд. 11).

Назва історичного роману В. М. Теккерея «Історія Генрі Есмонда, есквайра...», як і заголовок Ч. Діккенса «Власна історія та досвід Деvida Копперфільда...», є індикатором наративної манери письменника. Однак, В. М. Теккерей пише історичний роман і йому потрібно створити історичний колорит, тому він стилізує оповідь XVIII ст. А у Ч. Діккенса – біографія сучасника (а простіше кажучи, – себе). Отже, йому немає потреби будь-що стилізувати. Але в обох авторів є суб'єктивізація оповіді як наслідок впливу романтичної доби, причому прийоми цієї суб'єктивізації у них подібні.

Причини використання сюжетно-перспективних заголовків романістами-вікторіанцями є різноманітними: від наслідування традиційних просвітницьких зразків (Ч. Діккенс «Життя й пригоди Ніколаса Нікклбі...») до свідомої стилізації оповідної манери минулого століття (В. М. Теккерей «Історія Генрі Есмонда...»). Не зважаючи на мотивацію вибору таких назв, усі вони містять вказівки на зміни, що відбулися з жанром 'novel' у XIX ст.

Герой постає у соціально-психологічній еволюції, у контексті широких соціальних зв'язків. Найважливішу роль відіграють антропоетоніми, які є семантичним ядром і у просвітницьких фабульних заголовках.

На відміну від назв попередньої епохи антропоетоніми у вікторіанських сюжетно-перспективних назвах є багатограними, поліфункціональними.

Функції елементів «Пригоди...», «Життя й пригоди...» вікторіанських сюжетно-перспективних заголовків кардинально відрізняються від тих, що виконують назви XVIII ст. Початки «Життя й пригоди...» («Життя й пригоди Ніколаса Нікклбі...») та «Пригоди...» («Пригоди Олівера Твіста»), хоча й ототожнюють твори з романами-біографіями XVIII ст., набувають соціальної конотації, тому що події розгортаються на фоні суспільних проблем (відповідно, робітних доміх і освіти). «Власна історія...» (у назві «Власна історія та досвід Девіда Копперфільда...») співвідноситься з особливостями наративної манери Ч. Діккенса, яка сформувалась на перетині романтичних і реалістичних естетичних принципів. І тому є очевидні ознаки суб'єктивізації оповіді, присутність ліричного «я». Є певні семантичні зміни самого слова «історія», що більшою мірою пов'язано з персональною історією центрального героя романів на тлі сучасного життя (як у Ч. Діккенса) або на тлі відомих історичних подій (як у В. М. Теккерея), вікторіанських традицій. Слово «Історія...» («Історія Генрі Есмонда...») набуває значення співвіднесення з історією важливих подій, які описуються, а не вказує на правдоподібність оповіді, як це було у Г. Філдінга.

Крім того, «зміст» вікторіанських романів, озаглавлених сюжетно-перспективно, також еволюціонує. На відміну від ранніх романів Ч. Діккенса «Пригоди Олівера Твіста», «Життя й пригоди Ніколаса Нікклбі...», назви розділів творів «Власна історія та досвід Девіда Копперфільда...» та «Історія Генрі Есмонда...» не лише вказують на послідовність подій у сюжетно-перспективній формі, а й підкреслюють оповідну манеру письменників.

Отже, відмінність у функціонуванні сюжетно-перспективних заголовків вікторіанських романів від просвітницьких є очевидною. Тепер розглянемо своєрідність динаміки заголовків-антропоетонімів.

2.2. Специфіка назв-антропоетонімів вікторіанського роману

Діахронічний зріз заголовків вікторіанського роману переконує нас у тому, що сюжетно-перспективні номінації (найпопулярніші у XVIII ст.) «віддають» домінуючу позицію назвам-антропоетонімам (В. М. Теккерей «Ньюкоми», Ч. Діккенс «Маленька Дорріт», Ш. Бронте «Джен Ейр»). Усе це відбувається у контексті загальної тенденції до лаконізму номінацій у XIX ст. та зогостреної уваги до особистості, яка виникає під впливом філософії індивідуалізму, історико-соціальних змін і помітна вже у добу передромантизму [137, с. 24].

2.2.1. Своєрідність заголовків-антропоетонімів у довікторіанській літературі.

Назви-антропоетоніми, що використовуються для називання творів від самого зародження літератури, були поширені і в середньовічних лицарських романах: «Трістрам та Ізольда» ('Tristram and Iseult', XII ст.), «Ланселот озерний» ('Lancelot of the Lake', XIII ст.), а також у драматичних творах Відродження: трагедія В. Шекспіра «Гамлет, принц датський» ('Hamlet, Prince of Denmark', 1601) тощо. В усіх вищезгаданих прикладах антропоетоніми є типовими, тобто співвідносяться з певним типом персонажа і мають закріплену за ними літературну семантику. А у романі Нового часу (зокрема, у сюжетно-перспективних заголовках) починають використовуватися індивідуальні сучасні власні імена, які пов'язують твори з дійсністю. Таким чином, щоб пояснити унікальність/своєрідність визначеного типу назв у вікторіанській літературі, нам важливо розглянути заголовки-антропоетоніми XVIII ст., котрі складають незначну частину з усіх назв романів Просвітницької доби, щоб з'ясувати, яку вони виконують функцію у контексті нового жанру 'novel'. Для

цього ми обрали репрезентативні твори, озаглавлені іменами персонажів: С. Річардсон «Памела, або Нагороджена доброчесність» (1740), Г. Філдінг «Амелія» (1754). Вважаємо за необхідне розглянути назву роману Дж. Остен «Емма», тому що вплив письменниці початку ХІХ ст. на вікторіанський роман є загальноновизнаним [54, 42].

С. Річардсон «Памела, або Нагороджена доброчесність».

Хоча назва роману С. Річардсона «Памела, або Нагороджена доброчесність» ('Pamela, or Virtue Rewarded', 1740) є подвійною номінацією, ми аналізуємо її у групі заголовків-антропоетонімів, тому що її перша частина – це ім'я героїні, яке завжди відіграє вирішальну роль. Питання, яке виникає, – якою була причина використання такої назви в епоху панування сюжетно-перспективних номінацій? Ймовірно, відповідь на нього треба шукати у специфіці самого твору, який має відрізнитися від решти романів, озаглавлених «Історія...», «Пригоди...», «Життя...» тощо.

Так, літературознавець Л. А. Грінштейн пов'язує слова «подорож», «пригоди», або «історія», що стають синонімічними у заголовках багатьох творів ХVІІІ ст., з «маркуванням попадання протагоніста в незнайомий або малознайомий світ» [32]. Аналіз ключових романів ХVІІІ ст. (підрозділ 2.1.) переконує нас у правомірності даного твердження. Дійсно, і Робінзон Крузо, і Перегрін Пікль й інші персонажі постійно змінюють свою дислокацію, що є відображенням соцікультурної тенденції тогочасних англійців, котрі були «одержимі жагою пересування» [5, с. 7]. Вибір заголовка-антропоетоніма можливо пояснити унікальністю даного роману у порівнянні з іншими творами ХVІІІ ст. У романі С. Річардсона не відбувається жодних рухів героїні у просторі. Як зазначає К. Вілсон, «літературна сенсація 1740 року» роман «Памела» допомогла публіці відкрити, що «життя» – це не лише фізичний досвід, а подорожувати можливо і в уяві» [149].

У першій половині ХVІІІ ст., коли жанру 'novel' ще потрібно було відмежовуватися від фантастичного 'romance', важливою була функція заголовкових слів «Життя...», «Історія...», які акцентували реальність оповіді.

На нашу думку, відсутність таких слів у назві роману С. Річардсона компенсується самою епістолярною формою твору, що сприяє ототожненню оповіді з дійсністю та привертає увагу до індивідуалізації нарації. Про себе автор говорить як про «редактора даних записок» (том. 1).

Безперечно, антропоетонім без додаткових пояснень є більш семантично наповненим, ніж літературні імена, які входять до складу сюжетно-перспективних номінацій. Важливим є той факт, що С. Річардсон виніс у заголовок власне ім'я героїні, хоча у більшості фабульних номінацій XVIII ст. присутні ім'я та прізвище героя (Д. Дефо «Радощі та митарства відомої Молль Флендерс», Т. Дж. Смоллет «Пригоди Родеріка Рендома» тощо). Така форма назви, по-перше, підсилює роль імені «Памела» як наративної одиниці, а по-друге, натякає на інтимність внутрішнього світу персонажа. Ця смислова характеристика імені актуалізується у листах дівчини, котра постійно називає себе «ти нещасна Памела».

Господар містер Б. також звертається до своєї служниці «Памела»: «Ти хороша дівчина, Памела, ти так гарно ставишся до своїх батьків» (том. 1). Відомо, що використання власного імені було характерне по відношенню до прислуги. Навіть після того, як дівчина стала місіс Б., одна з її знайомих леді Деверс ('Lady Davers') продовжує називати її «Памелою»: «...Памела (я мушу тебе так називати), бо тебе привели у цей дім кілька днів тому» (том. 1).

Антропоетонім Памела є індикатором низького соціального становища героїні, що підсилюється її дівочим прізвищем Ендрус ('Andrews'). Адже прізвища, які походять від власних імен ('Andrews' від чоловічого імені 'Andrew'), були притаманні для простих прошарків населення, до яких і належала головна героїня. Справедливими здаються слова А. Вотта про те, що С. Річардсон «зіткнувся з маленькою, але важливою проблемою у написанні роману, – даванні імені, яке б відповідало персонажу і на щось натякало, але звучало б як пересічні реалістичні імена. Романтична конотація Памели контролюється звичайним родинним іменем Ендрус» [273, с. 20].

Утворенню «романтичної конотації» антропоетоніма сприяє його етимологія. Ім'я Памела ('Pamela') походить від грецьких слів 'pan' – «все» і 'meli' – «мед» [121, с. 281]. Так, служниця Памела притягувала господаря, наче мед бджолу. Дана асоціація підсилюється тим, що ім'я головного героя містера Б. (Mr.B [bi:]) є співзвучним з іменником 'bee' («бджола»). Однак «медом» у романі виступає не тільки героїня, але й її оточення. В одному з листів до батьків Памела пише: «...і кожне слово, що виходило з його (містера Б) вуст було для мене солодке наче мед» (том. 1). Антропоетонім стає своєрідним ключем до головного конфлікту у романі.

Переходячи до розгляду частини назви «Нагороджена доброчесність», відзначимо, що подвійні номінації є перехідним типом заголовків від сюжетно-перспективних до образних (розд. 1.4. даної дисертації). Показовим у такому разі є заголовок іншого роману С. Річардсона «Клариса Гарлоу, або історія молодої леді» ('Clarissa Harlowe, or the History of a young lady'), друга частина якого містить «обов'язковий» початок анотативних назв «історія...», а розгорнутий підзаголовок «Розповідається про найважливіші турботи приватного життя...» ('Comprehending the most Important Concerns of Private Life...') повідомляє про сюжетну перспективу оповіді. У порівнянні з ним частина назви «Нагороджена доброчесність» виглядає як витяг з повчання, характерний для документальної прози XVIII ст., і перетворюється на номінацію-тему через її лаконічність. Значення даних слів розкривається протягом оповіді, доповнюючи семантику антропоетоніма. Батьки Памели радять їй: «Приготуйся, люба дівчинко, до найгіршого і краще втрач житя, ніж доброчесність» (том 1, лист 8). У розмові з господарем Памела називає себе: «нешасна особа, яка нічого не вміє, лише берегти свою доброчесність і добре ім'я» (том 1, лист 15), тому що «благородніше нагородити доброчесність, ніж залагоджувати сором, якщо це можливо зробити за допомогою шлюбу» (том 1, лист 2).

Заголовок роману С. Річардсона «Памела, або Нагороджена доброчесність» є відображенням його жанрових особливостей як

психологічного роману, в якому акцентується внутрішній світ героїні. Все це і зумовило відсутність «зовнішньонаправлених» елементів назви: «Історія...», «Пригоди...» тощо. Паралель з дійсністю проводиться за допомогою оповідної форми епістолярного роману.

Г. Філдінг «Амелія».

Заголовок роману Г. Філдінга «Амелія» ('Amelia', 1754), як і назва С. Річардсона «Памела...», акцентує внутрішній світ героїні, який є важливішим за її «зовнішні» пригоди, котрі допомагають розкрити характер персонажа. Зв'язок між обома творами простежується у посвяті до роману «Амелія», де письменник зізнається у своїх моралізаторських намірах: «Автор книги щиро прагне заохочувати до доброчесності...».

Не маючи індикаторів правдоподібності оповіді, таких як «Життя...», «Історія...», антропоетонім «Амелія» «самотужки» виконує дану функцію, тобто проводить паралель з дійсністю вже тим, що належить до пересічних сучасних імен XVIII ст. [273, с. 20]. Згадаємо, що звичайні літературні імена, які входять до складу сюжетно-перспективних заголовків XVIII ст., вказують на реальність оповіді, здебільшого позначаючи індивідуалізацію персонажів.

Важливу роль відіграє етимологія антропоетоніма Амелія ('Amelia'), що є тевтонським іменем та у перекладі означає «працелюбна, ревна» [121, с. 45]. Ім'я вказує на ключову рису персонажа, необхідну для досягнення доброчесності. Крім того, початок твору «Амелія»: «Різноманітні випадки, які трапляються з поважною парою, після єднання у шлюбному союзі, є темою даної історії» (кн. 1, розд. 1) – робить установку на сприйнятті образу заглавного персонажа як заміжньої жінки, котра має бути добропорядною, бо завдання, поставлене письменником у посвяті – «заохочувати до доброчесності».

Мотив добропорядності розгортається на всьому просторі художнього тексту. Героїня зображується як «жінка, котра, поєднуючи найбільш витончену вроду, мала найбільшу доброчесність» (кн. 3, розд. 9). Розповідаючи про дружину, містер Бут говорить: «...я знайшов у Амелії всю досконалість

людської природи...» (кн. 2, розд. 8), у той час як він сам є «...не вартим... такої дружини, як Амелія» (кн. 3, розд. 9).

Ідея досконалості героїні, її «переваги над усіма жінками» (кн. 4, розд. 2) пронизує весь роман. Однією із важливих відмінностей головної особи є те, що в неї «не було жодної пихи, притаманної багатьом представницям її статі, що соромить їх характер та надає їм вигляду та погляду фурій» (кн. 4, розд. 4).

«Зміст» роману «Амелія» належить до традиційного сюжетно-перспективного типу, тобто є конспективним переліком подій, на прикладі яких проявляються добродесні риси характеру персонажа: «Історія розпочинається. Спостереження за перевагами устрою Англії...» (кн. 1, розд. 2), «Містер Бут продовжує власну історію. У даному розділі є декілька уривків, що, ймовірно, стануть критерієм, за яким юна леді зможе перевірити серце свого коханого...» (кн. 1, розд. 2). Назви розділів «надолужують» відсутність попередньої інформації в заголовку. Крім того, у цьому творі Г. Філдінг, як і в романі «Джозеф Ендрус», залучає прийом звернення до читачів, спонукаючи їх розмірковувати над романом, «у якому читач знайде дещо варте його уваги» (кн. 5, розд. 6).

Функціонування назви «Амелія» визначається її перетворенням на типову номінацію-антропонім, внаслідок чого відбувається актуалізація образу ідеальної головної героїні, добродесність, а не пригоди якої є основним предметом зображення.

Дж. Остен «Емма».

Вибір авторкою назви-антропоніма «Емма» ('Emma', 1815) був зумовлений новими літературними тенденціями, які зароджувалися на зламі XVIII і XIX століть. У той час заголовки, що представляють персонажів, починають поширюватися, наприклад, В. Годвін «Каліб Вільямс» (1794), А. Радкліф «Італієць» (1797), В. Скотт «Айвенго» (1801), М. Шеллі «Франкенштейн» (1818) тощо.

Номінація «Емма» вказує на образ головної героїні і сприяє його локалізації в центрі оповіді. Авторка розвиває характерну для її творчості тему

особистих і сімейних стосунків та вводить багато персонажів: містер Вудхаус, подружжя Вестонів, містер Найтлі, Гаріет Сміт тощо, – серед яких Емма Вудхаус є центральною: всі події зображені крізь її сприйняття.

Якщо назви творів XVIII ст. «Памела...» і «Амелія» лише виділяють образи персонажів серед інших, одночасно позначаючи «внутрішню» направленість оповіді, то заголовок «Емма» вводить особу, яка є «перехрестям» усіх подій, прагне будь-що займати першу позицію, впливати на життя інших людей, сприяючи шлюбним союзам або, навпаки, розриву стосунків. Вона намагається спарувати містера Елтона і Гаріет Сміт, визначивши, що фермер Мартин її подрузі не пара. На вмовляння батька: «Люба, благаю, не роби більше жодних пар, це дурість...» – міс Вудхаус відповідає: «...лише для містера Елтона... Я мушу знайти йому дружину...» (том 1, розд. 1). Емма була цілком переконаною: вона знає, що є кращим для когось.

Вкрай важливим є факт лідерства Емми, оскільки така трактовка прекрасної статі виникає в епоху Французької революції у період руху за емансипацію жінок. Героїні, рівні чоловікам інтелектуально і духовно, зображаються в романтичній літературі. Мабуть, Дж. Остен також розпочинає таку «лінію» жінок і обирає ім'я Емма, яке натякає на головну роль дійової особи, її «вищість» над усіма.

Даний антропонім пов'язаний з іменем давньогерманського бога Ірміна ('Irmin') [121, с. 138, 195]), яке в перекладі з давньоскандинавської означає «великий, могутній» ('great/mighty'), «піднесений над усіма» ('rising high') [275]. Така семантика цілком «узгоджується» з поведінкою дівчини та її рішучим характером. Як говорить оповідач, «Емма не була слабого характеру, вона пристосовувалась до обставин краще за будь-кого з дівчат та мала розум, енергію та дух, що допомагали їй подолати всі труднощі та поневіряння» (том 1, розд. 2).

Однак Дж. Остен наділяє Емму не тільки позитивними, але й негативними рисами характеру. Так, зі слів містера Найтлі ми дізнаємось:

«Насправді найбільшим злом у ситуації Еми була безмежна свобода робити що завгодно і схильність занадто добре про себе думати...» (том. 1, розд. 1).

Заголовок-антропоетонім «Емма», на відміну від назв-антропоетонімів XVIII ст., вводить образ героїні, котра має багато суперечливих рис характеру. Авторка «відмовилась від поділу на героїв і злодіїв... і «змішані характери» стали її головним принципом» [36]. Як слушно зазначає М. В. Чечетко, Дж. Остен «...зображає життя і втягує читача разом з героями в його розуміння, а не надає йому готові істини» [162, с. 9].

Те, що перше слово роману співпадає з назвою – «Емма Вудхаус, вродлива, розумна і багата...» (том. 1, розд. 1), – підсилює її функцію представлення персонажа.

Отже, особливості функціонування заголовка-антропоетоніма «Емма» пов'язані з новими рисами романної прози: героя, який є центром, перехрестям усіх подій. До того ж, Дж. Остен робить жінку рівноправною чоловікам, порушуючи попередню традицію «зображувати жінок у співставленні з іншою статтю» [24, с. 133].

Як стає очевидним, називання довікторіанських 'novel' антропоетонімами пов'язано з зануренням у соціально-психологічний аналіз людини і середовища (С. Річардсона «Памела...», Г. Філдінг «Амелія»). Назва початку XIX ст. «Емма» є своєрідним показником розвитку романного жанру, тому що на відміну від героїнь минулого століття Емма має «міцний зв'язок з суспільством» і «знаходиться у постійному русі» [28, с. 6].

2.2.2. Видозміни назв-антропоетонімів у вікторіанській романістиці.

Заголовки-антропоетоніми вікторіанського роману набувають різноманітних видозмін, тобто представляють персонажа не лише за допомогою власного імені, як «Амелія» або «Емма». Назва Ш. Бронте «Учитель» (1846) вводить героя за професією, що цілком «узгоджується» з соціальною направленістю тогочасного 'novel'. Заголовок Ч. Діккенса «Маленька Дорріт» (1857), крім імені героїні, має ще й додаткове позначення, котре вказує на головну прикмету персонажа, перетворюючись на символ роману. Назва

В. М. Теккеря «Ньюкоми» (1855) – це прізвище, яке позначає, що у романі йтиметься не про одного персонажа, а про цілу родину. Ще один заголовок В. М. Теккеря «Віргінці» (1859) взагалі представляє героїв за допомогою утвореного від географічної назви прізвиська, яке уточнюється і семантизується в романі. Той факт, що чотири вищезгаданих романи по-іншому вводять персонажів і з'явилися на різних етапах становлення вікторіанського роману, зумовило те, що ми обрали їх для аналізу у даному дослідженні.

Ш. Бронте «Учитель».

Заголовок роману Ш. Бронте «Учитель» ('The Professor', 1846) вводить головного персонажа за ознакою його професії. Акцентування зв'язків людини і фаху є, як відомо, прикметою романістики реалістів та з усією очевидністю прослідковується у творчості О. Бальзака.

Якщо у романі Д. Дефо «Життя й незвичайні та дивовижні пригоди Робінзона Крузо, моряка з Йорка» вказівка на рід діяльності героя – «моряк» – виконує допоміжну функцію – сприяє індивідуалізації Робінзона і є ознакою загальної демократизації літератури XVIII ст., то заголовок «Учитель» акцентує важливість професії, що є соціокультурною прикметою XIX ст.

У романі Ш. Бронте піднімає проблему впливу професії на життя людини. Влаштувавшись клерком, герой-оповідач розмірковує: «З перших тижнів мого перебування у Х – я відчув, що моя робота нудна» (розд. 4) та вірить, що «є інші професії, які б краще мені підійшли» (розд. 7). Зрештою таким родом занять стає для Вільяма вчителювання. Заголовок «Учитель» вказує на рід діяльності персонажа, який стає невід'ємною частиною його «я»: впливає на його психологічний стан, допомагає відчувати внутрішню гармонію.

Нерозривний «союз» персонажа і його професії особливо проявляється у тому, що письменниця показує нерозмежованість особистого життя містера Крісуорта і його роботи. Так, для своєї дружини, котру він зустрів у навчальному закладі, персонаж залишається «вчителем англійської» (розд. 25) навіть після довгого шлюбу, що підкреслено словами місіс Крісуорт: «Я б ніколи не підійшла іншому чоловіку, лише вчителю Крісуорту – жодному

джентльмену... Тепер, я вже вісім років дружина вчителя Крімсуорта...» (розд. 25).

Важливим є той факт, що замість звичайного англійського іменника 'teacher' («учитель») Ш. Бронте обирає слово 'professor'. Згадаємо реакцію головного героя на таку назву посади: «Слово «професор» здивувало мене. «Я не професор», – сказав я. «О», – відповів містер Браун, – «професор» тут у Бельгії означає вчитель, це все» (розд. 7). Таким чином, у тексті оригіналу заголовок роману виконує ще одну функцію (яка втрачається у перекладі на українську мову), а саме, вказує на чужорідне оточення персонажа (слово 'professor' передає реалії Бельгії), своєрідність проблеми взаємин середовища та характеру.

Заголовок-антропоепонім «Учитель» ('The Professor'), акцентуючи важливість професії героя, цілком вписується у межі соціальної направленості літератури ХІХ ст.

В. М. Теккерей «Ньюкоми».

Заголовковий комплекс роману В. М. Теккерей «Ньюкоми. Мемуари однієї поважної родини, укладені Артуром Пенденісом, есквайром» ('The Newcomes. Memoirs of a most Respectable Family Edited by Arthur Pendennis, Esq.', 1855) нагадує сюжетно-перспективні назви доби Просвітництва. Використання таких слів, як «мемуари» ('Memoirs'), «укладені» ('Edited') є характерним для фабульних найменувань. Однак висунення на перший план імені персонажів «Ньюкоми» перетворює даний заголовковий комплекс на назву-антропоепонім, у зв'язку з чим роль імені значно підсилюється: його семантика та різнопланові асоціації стають першочерговими. А розгорнута номінація «Мемуари однієї поважної родини, укладені Артуром Пенденісом, есквайром» ('Memoirs of a most Respectable Family Edited by Arthur Pendennis, Esq.') перетворюється на підзаголовок, функція якого полягає у тому, щоб доповнити та пояснити заголовок.

Назва «Ньюкоми» ('The Newcomes') – це прізвище родини, про членів якої йтиметься у романі: «...містер олдермен Ньюком, чиє родине ім'я надало

заголовок для нашої історії» (розд. 2). Вибір такого найменування мотивується жанровою характеристикою даного твору, який є сімейною хронікою. Однією з функцій номінації «Ньюкоми» є обмеження простору дії родинним колом, що відіграло велику роль у вікторіанському романі. Ідея сім'ї неодноразово підкреслюється оповідачем, котрий розповідає про другорядних персонажів рівно стільки, скільки вони мають «стосунки з найповажнішою родиною Ньюкомів» (розд. 44). Так, автор говорить, що «біографу Ньюкомів (хоча він і володіє найповнішою інформацією) немає потреби розповідати про ті справи герцогині, котрі не мають зв'язку з нашою шановною англійською сім'єю» (розд. 36).

Етимологія антропоніма «Ньюком» ('Newcome' від 'Neow-cumen' — «новоприбулий, нова людина в місцевості» [121, с. 331, 553]) вказує на недавню історію сім'ї: «Оскільки юнак, котрий щойно пішов спати, має стати героєм нашої оповіді, то краще розпочати з історії його родини, котра, на щастя, не занадто довга» (розд. 2).

Прізвище співпадає з назвою місцевості, проте автор зазначає: «У мої плани не входить змальовувати велике та процвітаюче місто Ньюком, а також фабрики, яким він зобов'язаний своїм добробутом. Я хочу познайомити вас з тими його мешканцями, котрі мають причетність до історії родини, чие шановне ім'я надало заголовок для нашої книги» (розд. 55).

Особливістю частини заголовкового комплексу «Мемуари однієї поважної родини, укладені Артуром Пенденісом, есквайром» ('Memoirs of a most Respectable Family Edited by Arthur Pendennis, Esq.'), є його художня роль, направлена не на передачу якомога більше інформації про зміст твору, (як у романі С. Річардсона «Клариса...»), а пов'язана здебільшого з наративною манерою письменника, котрий наслідує своїх попередників.

Так, початок «Мемуари...» ('Memoirs...') вказує на мемуарний тип оповіді, що базується на «записках полковника Ньюкома» (розд. 28), які були перероблені, доповнені автором: «...ми попереджаємо читача, що вигадки автора значною мірою збагачують розповідь, яку він створює з різнорідних

записів, переказаних йому розмов і власного вірного чи ні розуміння характерів, що зображуються. Як і в серйозних історичних працях авторські домисли та здогади друкуються таким самим шрифтом, як і достовірні факти» (розд. 24). Ефект переробки підсилюється словами «...укладені Артуром Пенденісом, есквайром» ('Edited by Arthur Pendennis, Esq.'). Артур Пенденіс – головний герой попереднього роману В. М. Теккеря «Історія Пенденніса, його вдач і невдач, друзів та найлютішого ворога» (1850) – є другорядним персонажем даного твору, а також «біографом Ньюкомів» (розд. 37), «хроніком даних мемуарів» (розд. 93), «укладачем мемуарів» (розд. 53). Функцією такого «авторства» є утворення містифікації, характерної для романістів доби Просвітництва, твори яких у перших виданнях часто виходили анонімно.

Уточнення «однієї поважної родини» ('a most Respectable Family') сприяє формуванню певної читацької рецепції: вона дає установку, що йтиметься про сім'ю з вищих прошарків суспільства: «Я вже згадував, що наша книга присвячена життю суспільства і поважній родині, що в ньому мешкає» (розд. 38). Взагалі, щоб вважатися «поважною/респектабельною», у XIX ст. сім'я повинна була володіти певними статками («її річний дохід мав бути не менше 125 фунтів» [3, с. 172]). Прикметник «поважний/шановний» ('respectable') неодноразово використовується письменником по відношенню до членів родини: «банківська установа Брати Гобсони, або брати Ньюкоми... найповажніший дім уже протягом багатьох років, котрий веде поважний бізнес» (розд. 5).

«Зміст» роману «Ньюкоми» відображає вікторіанську тенденцію називання – «прагнення» до лаконізму. Назви вводять головних героїв: «Етель та її рідня» (розд. 10) або позначають тему розділу: «Юність і сонячне сяйво» (розд. 27). Навіть заголовки, що розпочинаються характерними для сюжетно-перспективних найменувань словами «у якому/що містить» ('in which / contains') не анують розділ, а вказують на головну тему: «Розділ VII, у якому містер Клайв залишає школу». Використання такого початку назв є до деякої міри «даниною» попередній епосі, наслідком відомого захоплення

В. М. Теккеря просвітницькими романістами. Той факт, що «зміст» роману є цілком продуманим, підкреслюється оповідачем, котрий у 70 розділі «Відмова від депутатства» зазначає: «Зараз вам стає зрозумілою назва даного розділу, і ви здогадуєтесь, чому Томас Ньюком так і не став депутатом парламенту» (розд. 70).

Заголовковий комплекс «Ньюкоми. Мемуари однієї поважної родини...» обмежує обсяг дії членами родини, утворюючи одну з прикмет жанру сімейної хроніки, а також вказує на мемуарний тип оповіді. У порівнянні з сюжетно-перспективними назвами, винесення на перше місце антропоетоніма пов'язано з «поворотом» літератури до особистості у ХІХ ст.

Ч. Діккенс «Маленька Дорріт».

Заголовок роману Ч. Діккенса «Маленька Дорріт» ('Little Dorrit', 1857) представляє головну героїню Емі Дорріт, одночасно вказуючи на її зовнішню ознаку «маленька». Ім'я Маленька Дорріт ('Little Dorrit') походить від постійного підкреслення даної прикмети зовнішності дівчинки. Так її називали у місіс Кленем. Як говорить Артур, «...маленька жіночка, котра працює за рукоділлям, я чув, як до неї зверталися Маленька Дорріт» (кн. 1, розд. 8). Емоційно-психологічний збіг сутності Дорріт з формою імені, яким її називають, підкреслено словами містера Кленема: «Ти щойно назвала себе іменем, яке вигадали для тебе у моєї матері; це і є те ім'я, за яким я завжди думаю про тебе, то дозволь мені називати тебе Маленька Дорріт» (кн. 1, розд. 14).

Той факт, що назва-антропоетонім містить прізвище героїні без власного імені, означає, що родинне ім'я є важливішим для формування образу персонажа і для розвитку сюжету. Крім того, це цілком узгоджується з соціальною направленістю роману: саме прізвище є вирішальним для ідентифікації людини у суспільстві, свідченням чого є низка романів, що з'являються у той період: Ч. Діккенс «Домбі і Син», О. Бальзак «Батько Горію», «Гобсек».

Антропонім Дорріт ('Dorrit'), як варіант імені 'Doretta' ('Dora/Dorothea') походить від грецьких слів 'doron' – «дар, подарунок» і 'theos' – «бог», тобто буквально означає «божий дар» [121, с. 124]. Така семантика імені «обігрується» у романі, хоча б тому, що дівчинка дійсно була подарунком для своєї родини, про яку вона постійно піклувалася. Так, проявляючи турботу до батька, «боржника у в'язниці Маршалсі на ім'я Дорріт, котрий пробув там багато років» (кн. 1, розд. 10), дівчинка перетворилася на «дитя Маршалсі» (кн. 1, розд. 7).

Прихильність дитини до батька згадується неодноразово. Її сестра зазначає: «Говорячи про Емі, – моя маленька пестунка так віддана бідолашному татусю» (кн. 2, розд. 24). За словами її дядька: «Мій брат не вижив би без Емі... Та й ми всі. Вона дуже хороша дівчинка. Вона виконує свій обов'язок» (кн. 1, розд. 9).

Прикметник «маленька» ('little') перед прізвищем Дорріт ('Dorrit') передусім вказує на фізичну ознаку героїні – маленький зріст, що постійно підкреслюється Ч. Діккенсом: «...сказала Маленька Дорріт, тремтячи всією маленькою фігурою і в голосі» (кн. 1, розд. 14), «Боюся, що я дійсно замаленька, – відповіла дитина Маршалсі» (кн. 1, розд. 7), «Дійсно дуже гарна маленька дівчинка, – сказав лікар. – Маленька, але гарно сформована» (кн. 1, розд. 6). Мініатюрність Дорріт стає особливо помітною на фоні в'язниці: «...він попрощався з Маленькою Дорріт. Вона завжди виглядала маленькою, але здавалася ще меншою, коли заходила у довгий коридор Маршалсі...» (кн. 1, розд. 10). Слово «маленька» ('little') набуває метафоричного значення і вказує не тільки на фізичну ознаку дівчинки, а й соціальний статус, пов'язаний з тим, що вона народилася у в'язниці у родині боржника. Емі Дорріт ніколи не прагнула «вирости», їй не потрібно було впливове становище у суспільстві, гроші. Вона вважає, що «жодні статки не можуть бути занадто великими для Маленької Дорріт» (кн. 2, розд. 34).

Важливим є поступове розкриття номінації «Маленька Дорріт» у романі. Так дівчинку постійно називають і оповідач, й інші персонажі: назва-антропонім стає невід'ємною частиною образу головної героїні.

Емі Дорріт звикла до такого імені, про що свідчать її слова з листа до містера Кленема: «...вона (місіс Гован) називає мене по імені – я маю на увазі не християнське ім'я, а те, яке дав мені ти. Коли вона почала звертатися до мене як Емі, я розповіла їй коротку історію і те, що ти завжди називав мене Маленькою Дорріт. Сказала, що це ім'я для мене набагато дорожче, ніж будь-які інші, тому вона також кличе мене Маленькою Дорріт» (кн. 2, розд. 11). Більше того, дівчина навіть не дозволяла Артуру називати її по-іншому: – «Маленька Дорріт. Жодного іншого імені (Прошепотіла вона)» (кн. 2, розд. 34).

Відомо, що спочатку Ч. Діккенс озаглавив роман «Нічия провина» ('Nobody's Fault') і написав чотири номери книги перш ніж змінив заголовок на «Маленька Дорріт». Дж. Форстер зазначає, що за початковим задумом письменника «головний герой мав покладати всі свої нещастя на Провидіння і повторювати: «Так, це милосерддя. Однак, ніхто не винен, ви знаєте» [219, кн. 8].

Дослідниця Я. Безрука справедливо пов'язує попередню назву «Нічия провина» з невдоволенням письменника «ганебним спадом відповідальності на всіх рівнях суспільства, що впливало як на установи, так і на індивідів» [177]. Підтвердження цьому можливо знайти в самому тексті: «Представники різноманітних професій, усі хотіли працювати, але не могли отримати роботу. Люди поважного віку, пропрацювавши все життя, закриті у робітних домах... А хто мав відповідати за це, містер Плорніш не знав. Він міг сказати, хто страждав, проте не міг визначити чия це була провина» (кн. 1, розд. 12).

Роман складається з двох книг, заголовки яких «Бідність» ('Poverty') та «Багатство» ('Riches') сприяють «ствердженню мотиву грошей. У романі показано, як у суспільстві гроші перетворилися на гарантію доброчесності та спроможності, основну мірку-судження особистості» [177]. Назви-антоніми вказують на два цілком протилежні фінансові становища сім'ї Дорріт і

натякають на різку зміну у способі життя членів родини. Однак Маленька Дорріт є незмінною, бо на неї статки родини не вплинули жодним чином: вона залишається тією ж «маленькою» ('little') дівчинкою, готовою піклуватися про знедолених (Артура Кленема). Наприкінці роману героїня відмовляється від спадку, тому що для неї поняття «багатства» ('riches') було не сумісне з матеріальними цінностями: «Ніколи не розлучатися, мій любий Артур... Я не була заможною раніше... Моє багатство в тому, що я з тобою... Я твоя будь-де, всюди! Я дуже тебе кохаю!» (кн. 2, розд. 34). Заголовки книг «Бідність» і «Багатство» допомагають проявити рису Емі Дорріт – зневагу до матеріального статку, що було цілком нехарактерним для вікторіанської Англії. Крім того, заголовки «Бідність» та «Багатство» натякають на різноманітні контрасти у житті різних верств суспільства, оскільки, за словами В. В. Івашевої, «письменник показує глибокі протиріччя, характерні для тогочасної Англії» [55, с. 327].

Назви розділів роману позначають тему частини у двох-трьох словах: «Вечірка Маленької Дорріт» (кн. 1, розд. 14), «Поширення епідемії» (кн. 2, розд. 13), що є характерним для вікторіанського «змісту». Чотири заголовки, які містять слово «Ніхто/нічия» ('Nobody/Nobody's'), наприклад, «Нічия слабкість» (кн. 1, розд. 16), є «відлуннями» першої назви роману «Нічия провина» й актуалізують абстрактну ідею 'Nobody' («Ніхто»), часто присутню у міркуваннях Артура: «Те, що він уявляв, не було його слабкістю. Як він гадав, це було нічиєю, нічиєю, тоді чому це мало турбовати його?» (кн. 1, розд. 16).

Серед заголовків розділів є й такі, що представляють персонажів: «Коханець Маленької Дорріт» (кн. 1, розд. 18), «Місіс Дженерал» (кн. 2, розд. 2) тощо. З-поміж них виділяються три, котрі в метафоричній формі пов'язують героїв з в'язницею Маршалсі (одним із центральних образів роману): «Батько Маршалсі» (кн. 1, розд. 6), «Дитя Маршалсі» (кн. 1, розд. 7), «Учень Маршалсі» (кн. 2, розд. 27).

У порівнянні з попередніми заголовками-антропоетонімами (вікторіанськими та XVIII ст.) у назві Ч. Діккенса вирішальну роль відіграє

додаткове позначення імені, а саме, – прикметник «маленька», що набуває метафоричного значення. Його використання протягом усього роману розкриває характерні для літератури XIX ст. суспільні і моральні проблеми. Крім того, заголовок «Маленька Дорріт» цілком узгоджується з тяжінням Ч. Діккенса до сентименталізму, різдвяної тематики. Значущість прикметника «маленька» ('little') асоціюється з головними ознаками героїні такого типу – беззахисної, неважливої, котра врешті-решт перемагає обставини і отримує нагороду.

В. М. Теккерей «Віргінці».

Ми обрали для аналізу ще один роман В. М. Теккерей «Віргінці. Повість минулого століття» ('The Virginians. A Tale of the Last Century', 1859), який, на відміну від твору «Ньюкоми», озаглавлений не прізвиськом, а прізвиськом головних героїв, що походить від географічної назви. На нашу думку, вибір такого заголовка цілком узгоджується з жанром даного роману, бо номінації, котрі походять від назв місцевостей були здавна характерні для історичної літератури. Як приклад наведемо відому гомерівську «Іліаду».

«Віргінці» – це своєрідний «історичний псевдонім» братів-близнюків Джорджа і Генрі Воррінгтонів, який закріпився в історії їхньої родини. Як говорить оповідач, «у сім'ї Воррінгтонів вищезгадані портрети, для відокремлення від інших славетних представників цього шановного роду завжди називають «Віргінцями», і так само будуть озаглавлені присвячені їм мемуари» (розд. 1).

Походження антропоніма «Віргінці» ('The Virginians') від назви американського штату Вірджинія ('Virginia') співвідноситься з образами головних персонажів, котрі були заокеанськими уродженцями і мешкали «у будинку їхнього дідуся Каслвуд, у Вірджинії» (розд. 1). Протягом оповіді слово «віргінці» набуває як позитивної, так і негативної конотації. В. М. Теккерей неодноразово називає Воррінгтонів «наш юний Віргінець» (розд. 16), «наші віргінці» (розд. 18), «містер Воррінгтон з Вірджинії» (розд. 27), щоб відмежувати їх від англійських родичів, котрі дещо зневажливо ставилися до

своїх заокеанських гостей. Так, лорд Каслвуд не поспішав забрати Генрі з готелю після того, як прислуга його не прийняла у відсутність господарів: «Я не піду, щоб привести юного джентельмена з Вірджинії, я пропоную залишитися на місці та допити пунш» (розд. 2).

У той самий час брати Воррінгтони неодноразово наголошують на своїй причетності до Вірджинії і протиставляють незламність тамтешніх традицій, таких, як тримати слово: «Я дав їй слово, а у Есмонда, віргінського Есмонда, занотуйте сер... крім його слова немає нічого» (розд. 31); приймати гостей: «...постаратися та прийняти як належно всіх гостей, старих чи молодих, багатих або бідних. Це по-віргінські, чи не так, Генрі?» (розд. 34). Крім того, оповідач підкреслює, що юні віргінці були цілком віддані Англії: «...король не мав більш відданих підданих, ніж юні близнюки з Каслвуду» (розд. 3).

Така розбіжність у трактуванні поняття «віргінці» відображає суперечності у стосунках між Англією та Америкою, що розв'язалися Війною за незалежність, на фоні якої розгортається життя головних персонажів: «У революційну війну два герої нашої повісті, уродженці Америки та діти Старого Домініону, виявилися у ворожих таборах» (розд. 1). Таким чином, назва перетворюється на індикатор соціальних проблем, однак не сучасних для автора, а тих, що були на століття раніше.

«Віргінці» – це історичний твір, стилізований під мемуари, який співвідноситься з манерою В. М. Теккеря наслідувати стиль оповіді авторів XVIII ст., особливо в історичних романах. Заголовковий комплекс є, з одного боку, характерним для вікторіанської літератури, він складається з назви «Віргінці» і підзаголовка «Повість минулого століття», а з другого, – це є відображенням впливу В. Скотта, назв його історичних романів, зокрема роману «Уеверлі, або шістдесят років тому» ('Waverley or 'tis sixty years since', 1814), в якому показано життя героя на фоні історії його народу. Підзаголовок В. М. Теккеря «Повість минулого століття» ('A Tale of the Last Century'), як і друга частина назви В. Скотта «...або шістдесят років тому» ('...or 'tis sixty years since'), співвідносить оповідь з історичною епохою, у даному випадку

попередньою для письменника добою – XVIII ст. Вказана історична дата конкретизує час подій: «Одного літнього ранку 1756 року, за часів правління його величності короля Георга II...» (розд. 1). Але слово «повість» ('tale') («розповідь») акцентує вигаданість усього, про що йдеться, що справжні історичні події – американська Війна за незалежність ('the great War of Independence') – це фон, на якому розгортається життя вигаданих героїв. Виникає характерний для романтичного історичного роману принцип суб'єктивізації історії. При всій достовірності фону, історичного факту – все це пропускається крізь свідомість, сприйняття вигаданого героя, який висувається на перший план.

«Зміст» роману «Віргінці» містить залишки традиційного просвітницького «змісту» жанру роману-біографії. Так, значна частина назв, що позначають тему розділу, є розгорнутими та розпочинаються словами «в якому/де/що містить» ('in which/wherein/containing'): «Розділ XI, у якому обидва Джорджа готуються до кровопролиття», «Розділ XVI, у якому Гамбо вміло використовує давню англійську зброю». Зустрічаються заголовки, звужені до декількох слів, втілюючи охарактеризований лаконізм: «Гарячий полудень» (розд. 10), «Повернення солдата» (розд. 65). Крім того, назви двох розділів «Самаритяни» (розд. 21) і «Сампсон і філістимляни» (розд. 38) відсилають до біблійних сюжетів про доброго самаритянина та боротьбу Сампсона з філістимлянами, тобто перетворюються на метафоричні номінації.

Функціонування вікторіанських назв-антропоетонімів розширюється і набуває нових акцентів у порівнянні з заголовками XVIII ст., які зосереджують увагу на «внутрішньому» аспекті оповіді, який стане фактично «незмінною» складовою літератури XIX ст., коли письменників буде цікавити не стільки хід подій, скільки внутрішня еволюція героя. Розвиток жанру 'novel' зумовив появу різноманітних заголовкових моделей, що представляють персонажів не тільки за допомогою власного імені або прізвища, але й професії (Ш. Бронте «Учитель») або якогось вигаданого найменування (В. М. Теккерей «Віргінці») тощо.

Нові риси ‘novel’ – такі як соціальна направленість, мотив еволюції героя, увага до сімейних цінностей тощо – відображаються і в заголовках-антропостонімах. Так, соціальна складова творів проявляється практично в усіх назвах, однак по-різному, залежно від їх підтипу. У романі Ш. Бронте «Учитель» це відбувається за допомогою вказівки на професію головного героя, яка визначає перебіг його життя. А номінація В. М. Теккерея «Віргінці», де обігрується назва американського штату Вірджинія, співвідноситься з історико-політичною подією: конфлікт між Англією та Америкою у XVIII ст. У заголовку Ч. Діккенса «Маленька Дорріт» ключову роль у позначенні соціальної конотації виконує прикметник «маленька», який розвиває метафорико-символічний зміст, спроектований на ключові проблеми часу. Сама Маленька Дорріт, на відміну від «маленької людини», присутньої у творчості, скажімо, А. П. Чехова [167], не страждає «соціофобією», не прагне замкнутися в собі, а вбачає свою місію у тому, щоб допомагати іншим.

Етимологія власних імен є індикатором проблем твору як у назві С. Річардсона «Памела...» – «все мед»), головної риси персонажа (як у Г. Філдінга «Амелія» – «працелюбна, ревна») і навіть нових ознак роману XIX ст. Семантика прізвища Ньюкоми («новоприбулий») пов’язана з сімейною сферою буття – ‘domesticity’ і співвідноситься з вікторіанською тенденцією зображати героїв, котрі змінюються під впливом соціального фактора. Важливу роль відіграє етимологія антропостоніма «Дорріт» (назва Ч. Діккенса «Маленька Дорріт»): семантика «божий дар» визначає її роль для родини, особливо батька, завдяки чому акцентується важлива для літератури XIX ст. тема сімейного кола.

Підзаголовки, які доповнюють вікторіанські назви-антропостоніми переважно співвідносяться з жанровими характеристиками творів та нарративною манерою авторів. Так, підзаголовок «Мемуари однієї поважної родини...» (В. М. Теккерей «Ньюкоми») акцентує жанр сімейної хроніки і позначає мемуарний тип оповіді, що письменник наслідує від авторів минулого століття.

Очевидним є той факт, що «зміст» даних романів відходить від сюжетно-перспективних моделей і подекуди містить метафоричну або алюзійну семантику, скажімо, «Учень Маршалсі» у романі Ч. Діккенса «Маленька Дорріт» або «Самарітяни» у творі В. М. Теккерея «Віргінці».

Символічність, метафоричність, притаманна вікторіанським заголовкам-антропоетонімам, яскраво проявляється у назвах, що позначають тему роману, тому ми переходимо до їх розгляду у наступному підрозділі запропонованого дослідження.

2.3. Своєрідність проблемно-тематичних заголовків вікторіанського роману

Поряд з назвами-антропоетонімами значну частину у вікторіанській літературі займають заголовки, які позначають тему або проблему роману: Ч. Діккенс «Великі сподівання», Е. Бронте «Буремний перевал», В. М. Теккерей «Ярмарок Марноти» тощо. Їх поширення зумовлено літературними тенденціями до образності і символічності у формулюванні проблеми заголовків.

2.3.1. Аксіологічний потенціал проблемно-тематичних назв у довікторіанській літературі.

Заголовки, які позначають тему роману, починають поширюватися на початку ХІХ ст., хоча такі назви зустрічаються в літературі з самого початку її існування, наприклад, анонімний твір «Стенання жінки» ('The Wife's Lament', ХІ ст.) Однак вони були нехарактерними для просвітницьких романів, тому що за часів становлення 'novel' переважали розгорнуті сюжетно-перспективні заголовки, що містили якнайбільше інформації про твір нового жанру. Хоча ми знаходимо вказіку на тему у другій частині назви С. Річардсона «Памела, або Нагороджена доброчесність», яка акцентує дидактичну тенденцію, характерну для просвітницької прози.

Так, майже всі твори Дж. Остен, письменниці переходу від XVIII до XIX ст., озаглавлені тематичними назвами: «Любов та дружба», «Доводи розуму» тощо. Щоб більш чітко уявити своєрідність вказаного типу заголовків у вікторіанському романі, розглянемо два романи Дж. Остен – «Нортенгерське абатство» (1803) і «Гордощі та упередження» (1813), у яких позначена тенденція, котра відобразиться у манері назв романів Ч. Діккенса і В. М. Теккерея.

Дж. Остен «Нортенгерське абатство».

Хоча заголовок роману Дж. Остен «Нортенгерське абатство» ('Northanger Abbey', 1803) вказує на місце дії, у ньому сконцентровано основну проблему і тему твору. «Нортенгерське абатство» – це не лише простір, у якому розгортаються події, але й проблемно-тематичний план твору, як і в романі «Менсфілд парк».

Позначення місця дії зустрічається і у фабульних назвах (наприклад, «незаселений острів на узбережжі Америки, біля гирла великої ріки Ороноку» у романі Д. Дефо «Життя й незвичайні дивовижні пригоди Робінзона Крузо»), де воно імплікує достовірність оповіді, співвідносячи події з певним простором. На відміну від заголовків XVIII ст., у назві Дж. Остен «Нортенгерське абатство» локалізація подій виконує домінуючу художню роль, сконцентровуючи у собі суть авторського задуму. По відношенню до абатства з самого початку визначається позитивна установка: «Нортенгерське абатство! Це були хвилюючі слова, котрі підняли дух Кетрін» (розд. 17).

Назва, в якій позначено споруду готичного стилю, має особливий смисл у контексті твору Дж. Остен. Письменниця, опинившись на перехідному етапі літературних епох, не приховує свого полемічного ставлення до естетики і літератури, пов'язаної з готичними романами, мовби показуючи, що «людині загрожує не демонічне і таємне, а конкретне, буденне зло у вигляді корисливості, тупості, снобізму, брехні...» [163, с. 32].

Зображення Нортенгерського абатства Дж. Остен не відрізняється від традиційних тогочасних уявлень про такі споруди. Міс Морланд «перед тим,

ніж увійти до абатства, палко жаждала бути наляканою» (розд. 25) і єдине, що дало їй змогу відчувати себе дійсно в абатстві, стала гроза: «коли вона перетнула залу, прислухалася до грози з відчуттям страху... то вперше відчула, що вона дійсно перебуває в абатстві» (розд. 21). У зображенні Дж. Остен Нортенгерське абатство постає незвичайною старовиною будівлею, хоча б через «достаток та елегантність сучасного смаку» (розд. 20), що і вразило Кетрін.

Місце дії – Нортенгерське абатство – пов'язане перш за все з одним із головних героїв – Генрі Тілні. Дж. Остен акцентує, як і Г. Уолпол, містичний зв'язок між образом готичної споруди і персонажем. Спорідненість між оселею чоловіка і ним самим буде одним із важливих компонентів образного, символічно-метафоричного плану оповіді. У романі Ч. Діккенса «Крамниця старовини», як пам'ятаємо, будинок асоціюється з його господарем. Після нечисленних подорожей і пригод героїв попередньої літератури, герої ХІХ ст. нарешті здобувають постійне житло, котре настільки персоніфікується, що починає відображати їх риси характеру. Це ми і розглянемо далі на прикладі романів Ч. Діккенса «Холодний дім» та Ш. Бронте «Буремний перевал».

Зазначимо, що у Дж. Остен взаємодія між героєм і будинком не є такою тісною, як це буде у вікторинських романах. Споруда, оселя, житло існує ще ізольовано від того, кому належить, ще немає того метафоричного її ототожнення, яке виникає подалі, але вже намічено подальший процес метафоризації. Так, у своїх думках Кетрін Морланд, котра до поїзди в Нортенгер перебувала «у повному захопленні, з Генрі в серці і Нортенгерським абатством на устах» (розд. 17), тому що «її пристрасть до стародавніх споруд була наступною за розміром у порівнянні з жагою до Генрі Тілні» (розд. 17), «...абатство само по собі було для неї не більше за звичайний будинок... Вона так хотіла бути в абатстві! Зараз для неї не було нічого більш чарівного, ніж скромний пасторський дім, такий як Фуллертон, та ні, у Фуллертона були недоліки, а у Вудстона, мабуть, не було» (розд. 26). Той факт, що пасторський дім Вудстон належав Генрі, підтверджує: герой є першочерговим для Кетрін при оцінюванні будинку.

Але у Дж. Остен присутнє специфічне ставлення до «нерухомості». Якщо у готичному романі замок – це особлива територія, яка живе своїм надприродним життям, то у даному творі відбувається «олюднення простору», підкреслюється зв'язок будівля – людина і їх взаємовплив.

Отже, заголовок «Нортенгерське абатство» концентрує увагу на образі абатства – головного місця подій. Динаміка його образу, семантичних зсувів пов'язана з історією героїні, з її психологічним й емоційним станом. Зв'язок споруди з головним героєм утворює «олюднення» будівлі, що буде продовжуватися у літературі ХІХ ст.

Дж. Остен «Гордощі та упередження».

Заголовок наступного роману Дж. Остен «Гордощі та упередження» ('Pride and Prejudice', 1813) позначає дві ключові риси характеру і поведінки головних персонажів – «гордощі» і «упередження», що стають визначальними для розгортання оповіді. Інші романи Дж. Остен також мають назви подібного типу: «Почуття та чуттєвість» ('Sense and Sensibility', 1811), «Любов і дружба» (Love and Friendship'), «Доводи розуму» ('Persuasion', 1818), що співвідноситься з традицією називання повістей і романів початку ХІХ ст. приказками та афористичними реченням» [54, с. 61], як у М. Еджуорт у новелах «Ранні уроки» ('Early Lessons', 1801), «Моральні казки» ('Moral Tales', 1801). Безумовно, думка В. В. Івашевої до певної міри проливає світло на проблему, але у назвах такого роду є індикатори очевидних змін, які сталися у жанрі.

У фабульних найменуваннях 'novel' ХVІІІ ст. присутні елементи, котрі мали диктувати загальну пафосну або дидактичну направленість, вказували на риси характеру або поведінки персонажів. Так, у повній назві Д. Дефо «Радощі і митарства відомої Молль Флендерс, котра... але під кінець розбагатіла та стала жити чесно і померла у розкаянні» (1722) є згадка про моральну складову «розкаяння», однак це не є визначальним для сюжету роману, а, швидше, його наслідок, результат усіх радощів і бід. Друга частина назви С. Річардсона «Памела, або Нагороджена доброчесність» (1740) містить моральне повчання, яке тим не менш виконує уточнюючу функцію, бо ключове навантаження

отримує антропоепонім. У заголовку Дж. Остен «Гордощі та упередження» концепти «гордощі» та «упередження» стають ключовими: саме вони визначають перебіг сюжету. Важливою є алітерація заголовка 'Pride and Prejudice', присутня і в іншій назві роману письменниці 'Sense and Sensibility'. Через алітерацію виникає відчуття гармонії, впорядкованості, до якої кінець кінцем приходять герої. Вибір такого заголовка письменницею є певним відображенням впливу інших літературних форм (а саме, – новел, оповідань) на роман і початку нового етапу розвитку романної прози, яка відходить від фактографізму і документальної точності.

У романі Дж. Остен поняття «гордощів» є багатозначним і стосується всіх без виключення персонажів. Воно визначає їх стосунки та те, як розгортатиметься їх доля. Варто зазначити, що письменниця у першу чергу наголошує на присутності такої риси у містера Дарсі. Як говорить один із персонажів Уїкхем, «усі його дії можна приписати гордощам; гордість завжди була його найкращим другом та ніколи не полишала його» (розд. 16).

В авторській інтерпретації концепт «гордощі» має переважно негативну конотацію. Так, оповідачка зазначає, що Дарсі «не люблять у Хердфордширі, оточуючі відчувають огиду до його гордощів» (розд. 16). Однак його служниця дотримується цілком іншої думки: «Дійсно, у ньому немає недоречних гордощів. Він доволі дружелюбний» (розд. 59).

Зміни, які відбулися з героями, апробуються на тому, як вони оцінюють цю людську якість. І якщо на початку роману Дарсі виправдовував дану рису характеру: «Гордощі, де дійсно присутня вищість розуму, завжди будуть необхідними» (розд. 11), то поступово, під впливом Елізабет, він змінюється: «Дитиною... мене навчили гарним принципам, але я наслідував їх, переповнений гордощами та пихою... Таким я був з восьми років до двадцяти восьми, і залишився б, якби не ти, любя, кохана Елізабет!» (розд. 58).

Поняття «гордощі» набуває всеохоплюючого змісту: Дж. Остен співвідносить його з іншими персонажами, наприклад, містером Коллінсом, котрий є «сумішшю гордощів і низькопоклонства, високої думки про себе і

покірності» (розд. 15); місіс Беннет, яка з «великою гордістю відвідувала потім місіс Бінглі та місіс Дарсі» (розд. 61); Елізабет, котра говорить що «я могла б легко пробачити його (Дарсі) гордість, якби він не подавляв мою» (розд. 5) тощо.

Інше поняття «упередження» ('prejudice') є також багатозначним і асоціюється з усіма персонажами, вказуючи насамперед на їх ставлення до Дарсі: «Загальне упередження проти Дарсі було таким неймовірно сильним» (розд. 40). Більшою мірою даною рисою наділена Елізабет, котра «відчувала «сильне упередження проти всього, що він (Дарсі) міг говорити...» (розд. 36). Розкриття «упередженості» героїв пов'язано з процесом їхньої еволюції, зміни. Врешті-решт, «поступово всі її (Елізабет) колишні упередження зникли» (розд. 58), а натомість перетворилися на «гордість» ('pride'), перш за все, гордістю за Дарсі: «Про себе вона була скромної думки, проте гордилася ним. Гордилася тим, що у справі співчуття і честі, він зумів проявити себе якнайкраще» (розд. 52).

Отже, заголовок «Гордощі та упередження» ('Pride and Prejudice') містить у собі два ключових поняття-концепту, що асоціюються з усіма персонажами у першу чергу з Елізабет Беннет та Дарсі, та визначають їх взаємини.

2.3.2. Механізм структурування проблемно-тематичних заголовків у вікторіанському романі.

Неважко помітити, що більшість заголовків вікторіанських романів, що позначають тему, є назвами будинків, у яких мешкають головні герої: Ч. Діккенс «Крамниця старовини» (1844), «Холодний дім» (1853), Е. Бронте «Буремний перевал» (1846), Е. Троллоп «Будиночок в Еллінгтоні» ('The Small House at Allington', 1864). Така тенденція є наслідком соціокультурних змін у ХІХ ст., коли персонаж починає ототожнюватися з домом, який є ніби його «складовою частиною». Саме тому, розглядаючи вікторіанські тематичні заголовки, ми зосереджуємося на тих, що вводять назви будинків, обравши для аналізу вищезгадані романи. До цього типу заголовків-тем ми залучаємо назву роману Ш. Бронте «Віллет» (1853), де назва місцевості стає домінантною у

розгортанні сюжету, а також заголовок Ч. Діккенса «Великі сподівання» (1861), що є індикатором теми-концепції роману.

Ч. Діккенс «Крамниця старовини».

Заголовок роману Ч. Діккенса «Крамниця старовини» ('The Old Curiosity Shop', 1844) вказує на особливий простір, у якому локалізується більша частина подій. На відміну від попередніх заголовків такого типу, він має дещо більшу символічність і тісніші асоціативні зв'язки з його мешканцями. Якщо «Нортенгерське абатство» було пов'язано з Генрі Тілні лише у думках Кетрін, то взаємодія «Крамниці старовини» з Нелл і її дідусем показана автором на кожному кроці.

Так, головний герой, котрий протягом оповіді часто називається «старий чоловік» ('old man'), і будинок «Крамниця старовини» ('The Old Curiosity Shop') мають об'єднуючий їх прикметник «старий» ('old'), знак нерозривної єдності людини і дому, що «проживає» життя разом з господарем та одночасно з ним «старіє».

Варто зазначити, що з самого початку роману слово «старий» ('old') набуває позитивної конотації у розмові Нелл з оповідачем-персонажем. На його запитання «А що змусило тебе звернутися до мене? А якщо б я сказав тобі неправду?», дівчинка відповідає «Я впевнена, ви не вчинили б так, адже ви дуже старий джентльмен» (розд. 1). Прикметник «старий» ('old') набуває ще й значення не лише «старий за віком», а й «давній знайомий». Кіт є для Нелл «любим старим Кітом» (розд. 1), як і «Крамниця старовини», котра теж набуває семантики старого, доброго друга, принаймні, для Кіта.

Зв'язок між домом «Крамниця старовини» і головними героями постійно підкреслюється автором.

Так, на початку роману, змальовуючи старого чоловіка, він зазначає: «Виснажений вигляд старого цілком підходив даному місцю... у його колекції не було нічого, що б у порівнянні з ним виглядало старішим або більш зношеним» (розд. 1). Близькість поетики даного роману-казки до «поетики та образності романтизму» (Л. І. Скуратовська) [132, с. 142] зумовлює взаємодію

персонажів та оселі саме в контексті романтичних конотацій, що стає ще більш відчутним після того, як Нелл з дідусем змушені були покинути власну домівку. Втративши «душу», будинок приходить у занепад: «...залишений будинок сумне видовище, що розподіляє яскраві вогні і суматоху вулиці на дві довгі половини та стоїть у тумані, холодний, темний і покинутий — представляв собою невеселе видовище...» (розд. 41). Згадаємо, що аналогічна атмосфера присутня і у більш пізньому романі письменника «Холодний дім». А наприкінці роману автор взагалі говорить про зникнення дому, що є тотожним смерті його мешканців: «Старий будинок уже давно знесли, а зараз на його місці широка дорога» (розд. 73). Поява дороги замість дому символізує деякий вихід з глухого кута і втілює надію автора, що більше не буде дому з такою сумною історією і нещасними мешканцями.

Завдяки нерозривному образному зв'язку між будинком і героями у романі, заголовок «Крамниця старовини» набуває додаткового значення у контексті цілого твору. У ньому втілена ідея про первинність цінностей родинного кола. Як справедливо зазначає Дж. Гіссінг, «саме Діккенс прищепив співвітчизникам любов до скромного сімейного життя, і в «Крамниці старовини» йому ідеально вдалося передати ідею домашнього вогнища» [219, ch. 9]).

«Крамниця старовини» – це місце роботи дідуся Нелл, яке співпадає з його помешканням, і втілює тісний зв'язок між діяльністю та особистим життям, що характерно для літератури XIX ст. Так, містер Крімсуорт (Ш. Бронте «Учитель») назавжди залишається вчителем для своєї дружини, а містер Домбі (Ч. Діккенс «Домбі і Син») бачить у крихітному сині, у першу чергу, спадкоємця фірми тощо.

Заголовок «Крамниця старовини» вказує на визначальний для вікторіанського роману рід занять головного персонажа антиквара ('curiosity-dealer'). Людина розглядається у контексті соціуму. Ч. Діккенс, як і О. Бальзак, звертаючись до професійної діяльності персонажа, головним чином

зосереджувався на її психологізації, аналізуючи через професію почуття, а не «конкретну кар'єру героя у суспільстві» [118, с. 78].

Характерий для роману ХІХ ст. мотив змін також присутній у семантиці даної назви, бо будинок переживає процес занепаду. А через широкий спектр значень заголовок набуває символічного значення, відображаючи безумовний вплив романтизму на творчість письменника.

Е. Бронте «Буремний перевал».

Назва роману Е. Бронте «Буремний перевал» ('Wuthering Heights', 1846) – це ім'я садиби містера Хіткліфа (розд. 1).

Означення 'wuthering' («грозовий, буремний») не є широковживаним в англійській мові, тому авторка відчуває необхідність пояснити його значення: «Епітет «буремний» вказує на атмосферні явища, від яких дім, незахищений у негоду» (розд. 1). З перших сторінок роману виникає образ грози, буревію, що зрештою пронизує весь роман і стає символічним: гроза стосується не тільки природного явища, але й життя головних героїв, особливо Кетрін Ерншо і Хіткліфа, котрі зазнали безліч душевних страждань.

Унікальність місця розташування будівлі, її віддаленість від інших споруд визначено словом «перевал» ('height' – дослівно «висота»). Це є, безперечно, символічним уточненням локусу, адже гроза, негода, яка співвідноситься не лише з явищем природи, є більш відчутною у споруді, що знаходиться на узвишші, ніж у низині. Як говорить авторка на початку роману: «Тут, на висоті, напевно, сильно повіває вітром у будь-який час» (розд. 1).

Заголовок «Буремний перевал» – це означення тієї нестерпної атмосфери у садибі, від якої намагається втекти місис Хіткліф: «Я б швидше воліла бути приреченою повік життя перебувати у пеклі, ніж знову, бодай на одну ніч, опинитися під дахом Грозового перевалу» (розд. 17). Як слушно зазначає З. Гражданська, «...гнітючий вплив середовища відбивається майже на всіх характерах роману», серед них Хіндлі, Гертон, син Хіткліфа Лінтон [30, с. 8]. Характерна риса літератури ХІХ ст. – зв'язок середовища і персонажа – знаходить у романі свою емоційно-образну форму.

Негативний образ дому містера Хіткліфа народжується під впливом самого господаря, який був украй несамовитим, нелюдяним. Навіть його дружина Ізабелла не могла зрозуміти: «Чи містер Хіткліф людина? Якщо так, може він божевільний? Якщо ні, то чи не диявол?» (розд. 13), а служник Джозеф «відчував перед господарем такий страх, що перетворювався на забобони» (розд. 18).

Присутній зв'язок між домом і власником у цьому романі є емоційним, духовним. Це є відображенням романтичної тенденції, уваги до внутрішнього світу героя. Саме Хіткліф робить атмосферу садиби нестерпною, тому що, як говорить місіс Дін: «Неможливо пояснити наскільки всіх гнітило його перебування у Грозовому перевалі» (розд. 10). Крім того, похмура атмосфера дому зробила відбиток і на інтер'єрі. Будинку «Буремний перевал» «недоставало зовнішнього комфорту» (розд. 13), оскільки господар недостатньо дбав про нього. Однією з причин такого ставлення до оселі є ненависть Хіткліфа до попередніх власників, про яких нагадував напис над входними дверима «Ерншо» (розд. 4).

Безперечно, Кетрін Ерншо має пряме відношення до садиби: вона провела там своє дитинство. Її взаємодія з «Буремним перевалом», який зазнав впливу від нового господаря, встановлюється опосередковано – через духовну спорідненість з містером Хіткліфом. Про зв'язок між обома героями свідчать передсмертні слова Кетрін: «він більше відображає мою сутність, ніж я. З чого б не були зроблені наші душі, його та моя однакові» (розд. 9).

Однією з особливостей взаємин персонажів та будинку є те, що вони продовжуються навіть по смерті героїв. Так, жителям околиць постійно видається, ніби вони бачать привиди Хіткліфа і жінки. Оповідач зазначає: «Дід, який сидить на кухні біля вогню, божитья, що бачив, як вони обоє виглядають з вікна кімнати Хіткліфа у кожну дощову ніч з дня його смерті» (розд. 34). Впевненість у правдоподібності того, що відбувається, відчувається у словах Хіткліфа, котрий, даючи місіс Дін розпорядження про власні похорони, зазначає: «Якщо ви не виконаєте мій наказ, то дізнаєтесь, що мерці насправді не

перестають існувати» (розд. 34). Достовірність історій з привидами піддається сумніву оповідачами історії: місіс Дін упевнена, що «мертві мирно сплять» (розд. 34), а містер Локвуд дивується, «як людям могло примаритись, що буває неспокійний сон у тих, хто спить у такій спокійній землі» (розд. 34). Те, що на емоційному рівні сберігається віра у незвичний зв'язок дому зі стародавніми історіями про його мешканців, створює неповторну атмосферу роману, наповнену поезією, високими почуттями і пронизливим смислом.

Отже, заголовок «Буремний перевал» є характерним найменуванням у контексті вікторіанського роману. Назва будинку (типологічна для називання творів ХІХ ст.) завдяки романтичній домінанті у творчості Е. Бронте набуває певної своєрідності. Так, зв'язок будинку з Хіткліфом і Кетрін Ерншо є швидше духовним, емоційним і не завершується навіть після смерті героїв. Сама назва стає багатозмістовною: у ній здійснюється і конкретизація місця дії, і його символізація.

Ч. Діккенс «Холодний дім».

Заголовок роману Ч. Діккенса «Холодний дім» ('Bleak House', 1853) – це назва будинку головного героя Джарндиса. На початку роману персонаж з'являється перед читачами як «містер Джарндис з Холодного дому» (розд. 3), котрий є учасником затягнутого судового процесу Джарндисів. Назва оселі виконує функцію ідентифікації героя, відокремлюючи його від інших членів родини. Значне підсилення ролі будинку у житті персонажа відбувається від постійного акцентування Ч. Діккенсом залежності господаря від Холодного дому, а не навпаки, як у більш ранніх романах, озаглавлених назвою будинку, наприклад, у Ш. Бронте «Буремний перевал» та Ч. Діккенса «Крамниця старовини» тощо.

З перших сторінок оповіді автор говорить про невідповідність дому його назві: «Незатишна назва», – сказав лорд-канцлер. «Так, але зараз це затишний дім, мілорд», – зазначив містер Кендж» (розд. 3). Оповідаючи про перші враження від Холодного дому, Естер Саммерсон відзначає його позитивну атмосферу: «Спочатку – сяюче у зоряній ночі світло у вікнах, де-не-де

пригашене фіранками, потім – сонячні, теплі, затишні кімнати і гостинний гуркіт посуду перед обідом, що доносився здалеку, та обличчя добродушного господаря, котре випромінювало доброту, від якої світлішим ставало все у полі зору і глухий шум вітру за стінами, що був тихим акомпанементом всьому, що ми бачили — такими були наші перші враження від Холодного дому» (розд. 6). Джон Джарндис чинив вплив на свою оселю і робив її такою світлою та життєрадісною, як Нелл з дідусем робили свою «Крамницю старовини».

Важливим залишається питання, чому такий радісний і затишний будинок має назву «Холодний дім» та яку роль відіграє така невідповідність назви характеру дому. У романі пояснюється, що її поява пов'язана з попереднім власником Томом Джарндисом, котрий цілком сконцентрувався на родинному судовому процесі, через що не піклувався про стан будинку, призвів його до занепаду, розрухи: «У давнину будинок називався «Шпилі» ('the Peaks'). Том Джарндис дав йому теперішнє ім'я і жив тут відлюдно – днями і ночами працюючи над горами проклятих паперів, причетних до судової тяганини. Тим часом будинок осунувся, свистячий вітер дмухав у тріщини в стінах, заливало дощем через пошкоджений дах, а бур'ян так розрісся, що не давав пройти до прогнилих дверей» (розд. 8). Теперішній господар дому зазначає: «Коли я тут оселився, будинок був дійсно холодним, тому що господар залишив у ньому сліди своїх страждань» (розд. 8). Той факт, що містер Джарндис не змінив імені будинку, не дивлячись на всі позитивні зрушення, може бути пояснений його причетністю до судової тяганини Джарндиси проти Джарндисів. Через цей процес його життя не може бути повноцінним, а будинок ще довго «буде свідком» родинних нещасть, тому і залишатиметься «холодним» ('bleak').

Персоніфікація Холодного дому робить його одним із головних персонажей роману. Містер Джарндис, розповідаючи Естер про наміри покинути оселю та півроку пожити в Лондоні, зазначає, що «Холодний дім повинен навчитися піклуватися про себе сам» (розд. 60). Є прямі, очевидні асоціації будинку з іншими персонажами, які сприяють універсалізації образу.

Так, після заміжжя Ади, її опікун, господар будинку, говорить: «Холодний дім швидко пустішає» (розд. 51). Пропонуючи Естер одружитися, містер Джарндис запрошує її стати «господинею Холодного дому» (розд. 44), тим самим ніби визнаючи свою другорядну роль по відношенню до будинку, образ якого поступово стає всеохоплюючим.

Ключовим для символізації образу є поява іншого Холодного дому, який містер Джарндис подарував містеру Вудкорту. Як згадує Естер: «Ми вийшли на ганок і він показав мені надпис на будинку «Холодний дім» (розд. 64). Головна героїня, новоспечена місіс Вудкорт, все-таки стала «господинею Холодного Дому» (розд. 67). З появою нової споруди з однойменною назвою будинок Джарндиса нікуди не зникає, а перетворюється на «старіший Холодний дім» (розд. 67), що завдає перспективу виникнення інших «Холодних домів» по всій країні. Дослідниця Ш. Галовой (Sh. Galloway) справедливо зазначає: «той факт, що Естер стала господинею нового Холодного дому, є нагадуванням читачеві про неможливість втечі з темного світу роману» [210]. Сам образ Лондона на початку роману є втіленням багатьох прикмет, які будуть характеристикою Холодного дому: «Лондон. Осіння судова сесія... Нестерпна погода у листопаді... На вулицях така сльота, ніби води потопу щойно зійшли з землі... Пішоходи заражені роздратованістю тичуть один в одного парасольками і втирають рівновагу на перехрестях...» (розд. 1).

«Зміст» роману вказує на особливості нарративної манери письменника. Десять однакових назв «Повість Естер» (розд. 13, 17, 23 тощо) й останній заголовок «Закінчення повісті Естер» (розд. 67) вказують на присутність у романі автора-наратора – третьої особи, від імені якої ведеться оповідь, та Естер Саммерсон – безпосереднього учасника подій.

Решта назв роману, які позначають тему розділу: «Зовсім як удома» (розд. 6), «Боротьба» (розд. 38) або представляють персонажа: «Леді Дедлок» (розд. 18), «Залізних справ майстер» (розд. 28), у цілому, є переліком подій, що відбуваються в суспільному «Холодному домі», й учасників, котрі до цього причетні.

Заголовок «Холодний дім» виконує значно більший об'єм функцій у порівнянні з попереднім романом Ч. Діккенса, озаглавленим таким самим типом номінації. Стосунки господаря і будинку стають двосторонніми, навіть виникає враження, що саме дім чинить більший вплив на героя, а не навпаки. За словами П. Акройда, Ч. Діккенс вірив у персоналії будинків, зокрема Будинку Тавісток ('Tavistock House') [170, с. 340].

Персоніфікація Холодного дому сприяє універсалізації образу, його перетворенню на центральну метафору твору, котра пов'язана не тільки з конкретним Холодним домом, але й з усім суспільством – бо й воно ніщо інше, як «Холодний дім».

Ш. Бронте «Віллет».

Заголовок роману Ш. Бронте «Віллет» ('Villette', 1853) є теж індикатором локалізації подій: 'Villette' у перекладі з французької мови – «маленьке місто», тобто «містечко» – поширена у ХІХ ст. неофіційна назва Брюсселя, де відбуваються події роману.

І хоча це роман «про становлення особистості» [95, с. 9], в якому письменниця піднімає характерну для її творчості тему життя гувернантки, вчительки, вона не озаглавлює його антропоетонімом, як раніше (наприклад, «Джен Ейр», «Шерлі»), а виносить у заголовок назву міста, в якому працювала головна героїня Люсі Сноу: «Віллет – це велика столиця могутнього королівства Лабаскур» (розд. 6).

Функцією такого заголовка, на нашу думку, є, перш за все, акцентування проблеми середовища та характеру, яка є притаманною літературі ХІХ ст.: «Віллет» («містечко») – це мікросвіт, де перебуває героїня, її ілюзія, яка не здійснилася. Вся її доля розглянута у зв'язку з її оточенням і соціальними факторами. Як пише Д. В. Затонський про літературу ХІХ ст., «залежність долі людини від соціальних явищ не підлягають сумніву» [53, с. 62].

На початку оповіді образ міста Віллет виникає як явище спонтанне, підсвідоме, «спровоковане» швидким і необдуманим рішенням Люсі їхати туди: «Їдь у Віллет», – сказав внутрішній голос» (розд. 6). Оскільки то була

перша подорож дівчини до містечка, зумовлена безвихіддю, вона сподівалася, що «зможе дістатися у Віллет вночі, аби уникнути великого збентеження, яке, здається, виникає під час першої поїздки у незнайоме місце» (розд. 7).

Вибір французького слова для називання – це художній прийом, за допомогою якого символізується значення чужого середовища для самотньої героїні. Вона «зовсім стороння у Віллет і не орієнтується у його вулицях і готелях» (розд. 7), вона «не має знайомих у Віллет і не володіє мовою країни» (розд. 7). Таким чином, назва роману вказує на один із основних мотивів оповіді, а саме на захищеності осиротілої міс Сноу у великому жорстокому світі.

Підкреслюючи відмінність атмосфери і порядків даного оточення від існуючих в Англії, Люсі зазначає: «Віллет – космополітичне місто, і в нашій школі навчалися дівчатка майже з усіх країн Європи з різних прошарків суспільства. Хоча Лабаскур по формі не республіка, у ньому панує соціальна рівність, тому юні графиня і міщанка сиділи за однією партою у пансіоні мадам Бек» (розд. 9). Французька назва стає якоюсь мірою проекцією бажання Ш. Бронте прищепити у своїй країні звичаї соціального рівноправ'я.

Назва «Віллет» є індикатором характерної для вікторіанської літератури еволюції персонажа, що відбувається внаслідок зміни ставлення Люсі до цього «маленького міста», міста-соціума, соціального середовища. Так, поступово міс Сноу починає звикати до свого нового оточення, адже вона «гарно вивчила французьку мову після прибуття у Віллет» (розд. 8), а під керівництвом доктора Джона познайомила з визначними пам'ятками міста: «протягом тих щасливих двох тижнів я побачила більше з того, що представляє Віллет, його околиць і мешканців, ніж у попередні вісім місяців мого перебування тут» (розд. 19). Зрештою героїня навіть зізнається у любові до міста: «Мені дуже подобається нічний Віллет, я не маю жодного бажання поспішати під дах» (розд. 39).

Підсилення характерних рис, пов'язаних з образом Віллет, відбувається через дублювання номінації «Віллет» у заголовку сьомого розділу, в якому

подається початкова інформація про містечко. Решта назв розділів даного твору, аналогічно до роману Ч. Діккенса «Холодний дім», є переважно лаконічними і позначають головних персонажів: («Мадам Бек» (розд. 8) або події: («Похорони» (розд. 26), зв'язуючою ланкою між якими стає Віллет. Найменування «Бреттон» (розд. 1) та «Лондон» (розд. 6), що позначають назви міст, у яких перебувала героїня, підсилюють функцію заголовка роману, направлену на встановлення зв'язку між середовищем та персонажем: «Коли я була дівчинкою я приїздила до Бреттона принаймні двічі на рік. Як мені подобалися ці поїздки!» (розд. 1).

Отже, назва Ш. Бронте «Віллет» («містечко»), фактично місто-анонім, є багатозначною: у ній не лише зашифровані проблеми героїні Люсі (вороже середовище, самотність), але й відбувається узагальнення образу Брюсселя – одного з безлічі таких міст і містечок, у яких каторжно працюють знедолені англійки. Це також символ спраги до жіночої емансипації, якої, як здається героїні, поки що немає ні в Англії, ні в інших країнах світу.

Ч. Діккенс «Великі сподівання».

Серед заголовків вікторіанських романів, котрі позначають головну тему, більшість співвідносяться з певним простором, який локалізує оповідь і сам перетворюється на один із головних образів твору, навіть стає його метафорою, універсальним символом. Однак зустрічаються і такі назви, котрі вказують на ключову проблему-концепцію твору. Таким виявляється заголовок роману Ч. Діккенса «Великі сподівання» ('Great Expectations', 1861), у якому визначена тема великих сподівань, надій головного героя Піпа, котрий походив з простої родини і прагнув досягти успіху в житті.

У порівнянні з проаналізованим вище заголовком Дж. Остен «Гордощі та упередження», який позначає проблему, пов'язану з психологічною характеристикою персонажів, назва «Великі сподівання» включає і тему, що розкриває суспільне становище героя, його соціальні зв'язки і, таким чином, відображає загальну соціальну направленість літератури XIX ст.

Як і у попередніх творах письменника («Пригоди Олівера Твіста» і «Власна історія та досвід Девіда Копперфільда»), головним героєм у романі «Великі сподівання» є хлопчик-сирота Філіп Пірріп, або просто Піп, котрий з дитинства мав величезне бажання розбагатіти і вибитися у вищі прошаркі суспільства. Відомо, що тема талановитих юнаків з низів, їх втрачених ілюзій була популярною у літературі ХІХ ст. [44]. Крім Ч. Діккенса, до неї зверталися О. Бальзак у «Людській комедії», Стендаль у романі «Червоне та чорне» тощо. Вибір автором заголовка «Великі сподівання» є ще одним підтвердженням домінування цієї теми у романі.

Закладений у заголовку мотив великих сподівань, надій, починає розвиватися у 18 розділі, коли до Гарджерів приїздить містер Джеггерс і розповідає про наміри свого патрона, який не бажав розголошувати власного імені, зробити з Піпа «юнака з великими сподіваннями» [41, с. 141]. Єдина умова незнайомця – щоб хлопчик «назавжди зберіг прізвище Піп» [41, с. 141]. Відбувається встановлення зв'язку між новим статусом героя – «власника таких великих сподівань» [41, с. 150] – і його незвичайним іменем Піп, про походження якого наратор розповідає на початку роману: «Прізвище мого батька було Пірріп, а мені дали ім'я Філіп, але що для мого дитячого язика обидва ці слова були надто складні, я звів їх просто до «Піпа». Так я назвав сам себе, а згодом цим ім'ям стали й інші мене називати» [41, с. 14].

«Великі сподівання» героя відразу отримали матеріальне втілення, і, таким чином, виявилися не примарними чи вигаданими, а цілком реальними, вираженими у грошовому вимірі. Як говорить містер Джеггерс, «Мушу вам сказати, що хоч я й вжив кілька разів слово «сподівання», насправді ви тепер і окрім сподівань дещо вже маєте. Мені довірено суму, якої цілком вистачить на те, щоб ви дістали належну освіту й утримання» [41, с. 142].

Еволюція героя супроводжується еволюцією і семантики вираження «великі сподівання». Через деякий час персонаж починає сприймати свої «сподівання» цілком по-іншому: «Поступово звикаючи до своїх сподівань, я мимохіть став завважувати, як вони позначаються на мені і на моєму оточенні.

Вплив їх на самого себе я по змозі намагався недобачати, але чудово знав, що він не такий уже й благодатний. Я жив у постійному неспокої, відчуваючи свою провинність перед Джо. Та й щодо Бідді мене мучило сумління» [41, с. 273]. А наприкінці роману трапляється так, що його «великі сподівання розтанули, мов болотяний туман у сонячному промінні» [41, с. 462]. Причиною цього стало «джерело» «сподівань» героя, а саме каторжник Абель Мегвіч, бо Піп відчував: «...що поки нічого не з'ясується з моїми намірами та планами, брати гроші від мого добродія було б нечесно... і сам відчув при цьому своєрідне задоволення – не скажу, вдавane чи щире, – що от відколи він відкрився, я з його щедрості не скористався ні разу» [41, с. 376–377]. Таким чином, Ч. Діккенс приводить свого читача до морального висновку про неможливість досягти успіху, вибитися в люди, відштовхуючись від «нечесної» основи, у даному випадку грошей засудженого.

Заголовок «Великі сподівання», де кожне слово полісемантичне, спроектований на історію героя, у якій є рух, еволюція. Ідея «Великих сподівань» у романі фактично має три стадії: поява, розвиток і спад. Це підтверджується і композиційним розподілом книги на три частини, перші дві з яких мають назви пост-скриптом. Так, після розділу 19 говориться: «Такий кінець першої пори Піпових сподівань» [41, с. 163], а після розділу 39: «Такий кінець другої пори Піпових сподівань» [41, с. 277]. Спосіб називання «заднім числом» призводить до значного зменшення проспективної функції даних найменувань, тому що на початку роману реципієнт не здогадується про існування стадій в очікуваннях героя.

Назва «Великі сподівання» позначає ключову тему роману, яка втілює його домінуючу ідею, пов'язану з життям головного персонажа Піпа. Заголовок вказує і на характерну для літератури ХІХ ст. соціальну конотацію, бо співвідноситься з бажаною для героя зміною соціальної позиції.

Специфіка назв романів Ч. Діккенса, як бачимо, відображає певну еволюцію і всередині творчості письменника, і в контексті вікторіанського роману. Це особливо помітно у заголовках, які представляють імена будинків.

Якщо у романі Дж. Остен «Нортенгерське абатство» зв'язок абатства з Генрі Тіллі лише намічається, а частіше всього в уяві Кетрін, то у творі Ч. Діккенса спорідненість будівлі з персонажами виходить на вищий рівень уособлення й отожднення: не тільки людина, а й оселя може чинити вплив на господаря.

Заголовки соціальних романів «Крамниця старовини» і «Холодний дім» містять у собі вказівки на характерні риси вікторіанського роману. Так, назви «Крамниця старовини», «Холодний дім» є індикатором соціального стану героя, будинок – це житло і місце роботи персонажа і водночас може стати, як «Холодний дім», символом усієї тогочасної Англії.

Своєрідність функціонування заголовка роману Е. Бронте «Буремний перевал» визначається впливом романтичної літературної тенденції. У творі присутня більша роль уявного образно-емоційного плану, який домінує над реалістичним зображенням.

Заголовок Ш. Бронте «Віллет», як і назва роману Ч. Діккенса «Великі сподівання», є відображенням характерної для реалізму XIX ст. проблеми впливу середовища на людину, а також мотиву змін, зумовлених необхідністю людини пристосовуватися до нової місцевості, нових обставин життя. Важливим є вибір іншомовного слова – вказівки на проблему зустрічі / зіткнення «свого» та «чужого».

Проаналізувавши заголовки ключових вікторіанських романів у порівнянні з творами XVIII ст., ми переконалися, що внаслідок розвитку жанру роману Нового часу у XIX ст. відбуваються зміни у пропорційному співвідношенні різних типів заголовків і в їх функціонуванні. Так, значного поширення набувають назви-антропоніми і заголовки, що представляють тему роману (більшість з яких є іменами будинків), що пов'язано з тенденцією до лаконізму номінацій. Моделі назв попередньої епохи, наприклад, — сюжетно-перспективні заголовки з'являються у ранніх вікторіанських творах, які наслідують традиційні зразки (Ч. Діккенс «Життя й пригоди Ніколаса

Нікклбі...») або у стилізаціях жанрових канонів минулого (В. М. Теккерей «Історія Генрі Есмонда...»).

Вікторіанські назви є індикаторами змін, що відбулися з жанром 'novel' у ХІХ ст. У сюжетно-перспективних номінаціях найбільшу роль при цьому відіграють антропоетоніми, семантика яких, актуалізуючись у тексті, вказує на характерні риси вікторіансько роману, а саме, зображення еволюції персонажа, соціальний детермінізм його долі і характеру. Ця соціальна конотація часто густо втілюється в етимології імені. Так, літературне ім'я Ніколас Нікклбі вказує на соціальний контекст подій ('laos' – «люди, народ») та еволюцію становища головного героя ('nike' – «перемога»). Початкові елементи сюжетно-перспективних найменувань («Пригоди...», «Життя й пригоди...») теж набувають соціальної конотації, завдяки тому, що події розгортаються на фоні суспільних проблем і у ретельному аналізі зв'язків людини і суспільства (наприклад, роман Ч. Діккенса «Життя й пригоди Ніколаса Нікклбі...» стосується проблем освіти).

У заголовках-антропоетонімах вказівка на ознаки роману ХІХ ст. співвідноситься не тільки з семантикою власних імен (наприклад, у назві В. М. Теккерей «Ньюкоми»), але й з підтипом номінації. Так, заголовок «Ньюкоми» – прізвище родини у множині – акцентує нагальну для тогочасної літератури тему сімейного кола. А назва роману Ш. Бронте «Учитель» містить соціальну складову, представляючи персонажа через професію, визначаючи його місце у суспільстві.

Вікторіанські заголовки, що представляють тему, також відображають характерні риси тогочасного роману. Так, назва роману Ш. Бронте «Віллет», як і назва роману Ч. Діккенса «Холодний дім», вказує на властиву для реалізму ХІХ ст. проблему взаємин персонажа з середовищем. І одночасно в характері функціонування цих назв – зв'язок з попередньою романтичною літературною традицією. І «Віллет», і «Холодний дім» не лише образи конкретного локусу, місця дії, а й образи-символи, котрі співвідносяться з долею самого героя і з життям Англії тієї пори.

У «змісті» романів ХІХ ст., як і у заголовках, прослідковується тенденція до скорочення. Якщо «зміст» ранніх вікторіанських 'novel' (наприклад, Ч. Діккенс «Пригоди Олівера Твіста») ще наслідуює традиційні зразки сюжетно-перспективних просвітницьких номінацій, то у пізніших творах назви розділів стають більш лаконічними, метафоричними, як, наприклад, «Самарітяни» – у творі В. М. Теккеря «Віргінці» тощо.

Крім того, заголовки вікторіанського роману (як і «зміст») співвідносяться з жанровими особливостями роману Нового часу й творчим методом письменника. Так, назва Ч. Діккенса «Власна історія Девіда Копперфільда...» своїм початком «Власна історія...» вказує на особистий тип оповідної манери автора, відмінний від мемуарної форми. Вона сформувалася під впливом романтизму та відбувається на двох рівнях: маленького хлопчика і дорослого «я»-оповідача. Вплив такої романтичної манери оповіді помітно і в заголовку Е. Бронте «Буремний перевал», у якому відразу створюється певний емоційний камертон усього твору.

РОЗДІЛ ІІІ

ПОЕТОЛОГІЧНА СПЕЦИФІКА ЗАГОЛОВКОВО-ФІНАЛЬНОГО КОМПЛЕКСУ РОМАНІВ ХІХ СТ.

Розглянувши назви вікторіанського роману в аспекті історичної та соціокультурної детермінованості називання, звертаємось до комплексного аналізу заголовково-фінального комплексу ключових романів ХІХ ст.: Ш. Бронте «Джен Ейр», В. М. Теккерей «Ярмарок Марноти», Ч. Діккенс «Торговельний дім Домбі і Син. Торгівля оптом, уроздріб і на експорт», щоб детально визначити функціонування їх заголовків у взаємодії з іншими складовими поетики творів. Підставою для вибору саме цих трьох романів стало те, що вони належать до найкращих зразків вікторіанської прози, а їх назви містять у собі максимум інформації про зміни, які відбулися з жанром 'novel' у дану епоху в порівнянні з попередньою. Так, заголовок-антропоетонім «Джен Ейр» має багато різнопланових асоціацій, що збагачують її значення; назва «Ярмарок Марноти» перетворюється на універсальну метафору та взаємодіє з підзаголовком «Роман без героя», а номінація «Торговельний дім Домбі і Син. Торгівля оптом, уроздріб і на експорт» співвідноситься з однією з основних проблем, освітлених у літературі ХІХ ст., – взаємодії родинних стосунків з діловою сферою життя.

3.1. Функціонування заголовково-фінального комплексу роману Ш. Бронте «Джен Ейр»

Роман «Джен Ейр» ('Jane Eyre', 1847) вважається початком літературного успіху Ш. Бронте. З усієї вікторіанської літератури його виділяє специфіка зображення головної героїні. Науковці різних країн продовжують детальне вивчення роману і творчості письменниці в цілому. У даній роботі ми зосереджуємося на поетиці заголовка «Джен Ейр», на тих аспектах, які залишаються поза увагою дослідників. У вивченні заголовків-антропоетонімів ми звертаємося перш за все до етимології імені, його зв'язків з

загальнонародною англійською ономастикою XIX ст. й з тими різноманітними омонімічними асоціаціями, які зумовлюють його семантику й образну насиченість у творі.

Перш ніж перейти до безпосереднього аналізу заголовково-фінального комплексу роману, потрібно знайти авторську мотивацію у виборі імені героїні, як назви твору. Перший роман Ш. Бронте, у якому вона акцентувала професійну діяльність головного героя, визначила його соціальний статус, озаглавлено «Учитель» ('The Professor'). Однією з версій може бути той факт, що письменниця хотіла уникнути повторення назви відомого роману Блессінгтон «Гувернантка» ('The Governess', 1839) [270, с. 43]. Крім того, заголовок «Джен Ейр» свідчить про те, що авторка знаходилась у руслі традицій свого часу, коли романи про гувернанток озаглавлювались іменами персонажів [270, с. 45]: Е. Севел «Емі Герберт» (Elizabeth Sewell 'Amy Herbert'), А. Бронте «Агнес Грей» ('Agnes Grey', 1847) тощо.

Не підлягає сумніву той факт, що своєрідність функцій заголовка «Джен Ейр» має бути пов'язана з новаторством Ш. Бронте у зображенні головної діючої особи, яку літературознавці відносять до нового типу героїні в літературі [254, с. 33; 9, с. 164]. Так, Джойс К. Оутс вбачає унікальність Джен Ейр у тому, що це – молода жінка, «повністю незахищена соціальним становищем, сім'єю, незалежним багатством, без влади... їй бракує найбільш зовнішніх рис жіночності» [241].

Треба віддати належне дослідникам, котрі, розглядаючи різноманітні аспекти роману, підкреслюють невідповідність, особливість антропоетоніма головного персонажа. Спокусливим об'єктом інтерпретації для науковців є прізвище 'Eyre'. С. М. Гілберт і С. Губар (S. M. Gilbert, S. Gubar) співвідносять його зі словами 'air' («повітря») та 'ire' («гнів/лють»), знаходячи підтвердження у тексті [217, с. 69]. А літературознавець Єва Фігес (E. Figes) навіть навмисно використовує інше буквене оформлення прізвища 'Jane Air' й іменує героїню «аріелем» ('Ariel') містера Рочестера [225, с. 132]. Дж. Гераті (J. Geraghty)

проводить паралель між прізвисьмом героїні та історичними реаліями, зокрема будинком, який мав назву 'Eyre' [214].

Ми вважаємо, що зрозуміти задум заголовка «Джен Ейр» можливо лише у контексті всього номінаційного ряду героїні, який є досить різноманітним і включає такі імена: Джен Ейр, Джен, міс Джен, Ейр, міс Ейр, міс Джен Ейр, Дж. Е., Дженет, Жаннет, Джен Елліот, Джен Рочестер, місіс Рочестер, місіс Едвард Фейрфакс Рочестер ('Jane Eyre, Jane, Miss Jane, Eyre, Miss Eyre, Miss Jane Eyre, J. E., Janet, Jeannette, Jane Elliott, Jane Rochester, Mrs.Rochester, Mrs.Edward Fairfax Rochester'). Усі найменування персонажа є невід'ємною частиною літературного образу, особливості якого пов'язані з унікальністю назви «Джен Ейр». Як відомо, роман написано від першої особи, проте не варто ототожнювати оповідача з головною героїнею з позицій поетики оніма, оскільки персонаж – це Джен Ейр, а наратор – Джен Рочестер, котра розповідає про події через десять років після шлюбу.

Досліджуючи мотивованість вибору імені героїні Джен, потрібно згадати, що в Англії антропонім Джен ('Jane') уперше з'явився у XV ст. і швидко витіснив ім'я Джоан ('Joan'), котре було дуже популярне в Англії та Франції протягом Середньовіччя [207]. У вікторіанській Англії ім'я «Джен» набуває поширення в усіх прошарках суспільства, чому, на думку ономаста І. Брауна, значною мірою посприяла Джен Остен, яка «підняла дане ім'я до культу» [184, с. 97]. Є певний зв'язок між Ш. Бронте і Дж. Остен. Героїні Дж. Остен теж починають проявляти емансиповані риси характеру та відстоюють свою рівність по розуму і силі духу з чоловіками. Такою є Елізабет з роману «Гордощі та упередження», котра вирізняється прямолінійністю та рішучістю і не бажає будь-що вийти заміж, як її сучасниці. Вольовою є й Емма з однойменного твору, яка прагне займати центральну позицію, досить активно втручаючись у життя інших.

З іншого боку, у виборі імені головної героїні певну роль міг відіграти факт з особистої біографії письменниці: одну з її сестер, котра мала найближчі стосунки з Ш. Бронте, звали Емілія Джен Бронте.

З погляду етимології антропонім ‘Jane’ (варіант чоловічого імені ‘John’) має давньоєврейське коріння і в перекладі означає «Бог обдарував, Божа благодать» [121, с. 201, 207]. Безпідставними здаються звинувачення сучасниці письменниці Е. Рігбі в тому, що «Джен виявляє моральну силу, але це язицький розум, закон сам собі, в якому немає Божої благодаті» [250, с. 135]. Заданість на «Божу благодать» міститься, як бачимо, вже у назві роману, в значенні антропостоніма.

У деяких сучасних дослідженнях звертається увага на християнські теми роману: «Джен Ейр» сконцентровано навколо питань моралі та християнської поведінки» [257, с. 87], а «релігійне пояснення визначає мотиви і дії роману більш нагально та послідовно» [221, с. 24]. Дана тематика підсилюється тим фактом, що ‘Jane’ – варіант чоловічого біблійного імені ‘John’. Коли йдеться про поширення антропостоніма, то акцентується увага на тому, що це було ім’я двох важливих персонажів Нового Заповіту: Івана Хрестителя (‘John the Baptist’) й апостола Івана (‘apostle John’) [72, с. 21; 18, с. 103].

Асоціації з Іваном Хрестителем підсилюються тим, що відповідно до одного з варіантів етимології прізвища Елліот (‘Elliott’) базується на поширеному середньоанглійському імені Ілія (‘Elijah’ – ‘My God is Yahveh’) [122, с. 165]. У Біблії Ілія – один із пророків та друге ім’я Івана Хрестителя [121, с. 138]. Таким чином, на невеликому проміжку роману (розд. 28–32) героїня має два імені біблійної особи.

Існує й інша версія походження антропостоніма ‘Elliott’ від давньоанглійського слова ‘Aetheleguth’ або ‘Aethelegeat’, де ‘Aethele’ означає «благородний, відмінний», а ‘guth’ – «бій, війна», ‘geat’ – «ворота, двері, прохід» [122, с. 52, 163, 521]. Прізвище Елліот можливо тлумачити, як бій за щось прекрасне, шлях до нього. І дійсно, з того моменту, як героїня назвала себе Джен Елліот, фортуна повернулася до неї обличчям: вона отримала спадок, родичів, а згодом стала дружиною містера Рочестера і матір’ю.

Крім того, найменування Елліот є ще й натяком на зв'язок головної героїні з родиною письменниці: один із розновидів антропоніма 'Elliott' – 'Ellis' співпадає з літературним псевдонімом Елізабет Бронте [122, с. 165].

З огляду на те, що «сюжет твору повністю сконцентровано навколо Джен», а іншим персонажам Ш. Бронте «дозволяє проявляти себе рівно настільки, наскільки вони розкривають Джен або створюють чи ілюструють її важке становище» [217, с. 86–87], зосередимося на чоловічих образах з іменем Джон ('John'). Їхня поява у романі символізує взаємини у суспільстві чоловіка і жінки з однаковими природними показниками, котрі втілюються у спільній етимологічній основі їх імен.

З перших сторінок роману спостерігаємо конфлікт між Джен Ейр та Джоном Рідом, який постійно ображав, пригноблював Джен (розд. 1), вимагав, щоб його називали «мастер» ('Master'): «Треба казати: «Чого ви бажаєте, мастере Рід» [11, с. 7]. Він жадав поклоніння від фактично рівної людини.

Інший персонаж – це Сент-Джон Ейр Ріверс ('St. John Eyre Rivers'), котрий бачить у Джен друга та вірного помічника, але його світогляд обмежується поширеними забобонами

З погляду містера Ріверса, Джен не може бути справжнім супутником та другом, не ставши його дружиною (розд. 35). Важливим є факт, що друге ім'я героя – Ейр – співпадає з прізвищем Джен. Це відображає вікторіанську традицію називати первістків дівочим прізвищем матері на знак поєднання родин [26, с. 51] і підсилює семантику спільності між двома персонажами, яка наявна в іменах Джен та Джон.

Існує ще дядько Джен Джон Ейр ('John Eyre'), котрий не є діючим персонажем роману, проте впливає на розвиток сюжету. По-перше, він залишає спадок для племінниці (розд. 33), допомігши їй стати фінансово незалежною. Героїня прагнула до цього, що й пояснює її прохання залишитися гувернанткою, коли вона стала дружиною Рочестера (розд. 24). Крім того, Джон Ейр запобігає незаконному шлюбу міс Ейр і Рочестера (розд. 26),

перешкоджаючи таким чином порушенню моральних норм, правил, законів, які сповідувала Джен.

У романі є ще один Джон – служник Едварда, котрий з дружиною проживає спочатку у Торнфілді, а потім у Ферндіні разом з родиною Рочестерів. Місіс Фейрфакс, не приховуючи радості від приїзду Джен, зауважує: «...я така рада, що ви приїхали. Мені буде дуже приємно жити тут з вами... Джон та його дружина теж дуже порядні люди, та вони, бачите, тільки слуги, з ними не поговориш, як із своїми рівними: їх треба тримати на певній відстані, щоб не втратити авторитету» [11, с. 93]. У всьому цьому є своєрідне протиставлення: на початку роману Джон-гнобитель (Рід), а наприкінці Джон-підлеглий. Це дзеркально відображає зміну долі героїні від пригнобленої сироти до дружини, господині маєтку.

Є ще один варіант імені героїні Дженет ('Janet'), який, так само як і 'Jane', має давньоєврейське походження й означає «Милостивий подарунок Бога» [121, с. 207]. Оскільки протягом оповіді даний антропонім використовує лише Рочестер, виникає припущення: саме для нього Джен є Божим даром.

Вага прізвища Ейр 'Eyre' у формуванні образу героїні підтверджується його неодноразовим використанням у найважливіших ситуаціях. Місіс Рід завжди називала дівчинку Джен Ейр: «Я, здається, наказала замкнути Джен Ейр у червоній кімнаті і не випускати без мого дозволу, чи не так?» [11, с. 15]; «Хай би я навіть об'їздила всю Англію, і то навряд чи знайшла б більш підхожу школу для такої дитини, як Джен Ейр» [11, с. 31]. Таке найменування десятирічної дівчинки є свідченням холодності до неї й спробою відмежувати Джен від власних дітей і від себе. Тому головна героїня сприймає себе саме як «Джен Ейр». Ілюстративною в даному випадку є розмова дівчинки з містером Ллойдом: «А підійдіть-но сюди, міс Джен. Адже вас звать Джен, правда?» – «Так, сер, Джен Ейр» [11, с. 20].

Подальший акцент на прізвищі героїні робиться у Ловудській школі, де «...дівчат називали на прізвище, як ото хлопців-школярів» [11, с. 50]. У Джен підсилюється ототожнення себе з «Ейр», тому їй важко звикнути з можливістю

іншого прізвища: «Бо ви назвали мене новим ім'ям – Джен Рочестер, а це звучить чудно» [11, с. 250].

На обіцянки Едварда одягнути її у найвишуканіші речі Джен відповідає: «І тоді ви не пізнаєте мене, сер, і я не буду більше ваша Джен Ейр, а стану мавпеням у блазнівській купиці...» [11, с. 251]. Гувернантка хоче бути саме «Джен Ейр» для свого коханого, хоча для решти людей вона стане «Джен Рочестер». Антропостонім 'Eyre', як бачимо, має особливу семантику та символізує саму сутність людини.

У «Словнику британських прізвищ» П. Х. Ріні (P. H. Reaney 'A dictionary of British surnames', 1976) наведено багато варіантів написання даного прізвища: 'Ayer, Air, Eayrs, Eyer, Nair, Neyer' тощо [248, с. 17]. Передача імені як 'Air' «виправдовує» спроби знайти асоціації між прізвищем персонажа і поняттям «повітря» ('air') на основі однакового звучання. Дехто з дослідників, зазначаючи важливість імені, називають Джен «невидимою, як повітря» [217, с. 69]. Дане пояснення натякає на непримітність, непоказовість героїні, як вона сама говорить, «я просто ваша гувернантка, ваша квакерка» [11, с. 250].

Співзвучний з прізвищем персонажа іменник 'air' («повітря») несе значне навантаження у романі. Так, для Джен Ейр зміна стану повітря пов'язана з еволюцією її життєвої ситуації. Містер Ллойд радить дівчинці «змінити повітря й місце» [11, с. 23], після чого її відправляють до притулку. По дорозі до Ловуду Джен бачить «скрізь тільки дощ, вітер, темрява» [11, с. 39], що не віщує легкої долі. На початку свого перебування у Торнфілді персонаж вдихає «свіже повітря» [11, с. 95]. Через першу пожежу, спричинену Бертою, Джен з подивом відчуває, ніби «повітря було якесь сизе, ніби від диму» [11, с. 144], що порушує її спокій. У переддень весілля дівчина розповідає Едварду: «...день був ясний – ні тихе повітря, ні небо не віщували пригод у вашій дорозі... А враз перед заходом сонця стало холодно й хмарно» [11, с. 272]. Після втечі з Торнфілду героїня не могла знайти притулок, для неї «земля була вогка, повітря холодне» [11, с. 320]. Коли Джен опинилася у сільському будинку вчительки, то для неї

навіть пташки співали: «Повітря було тихе, / Роса була бальзамом...» [11, с. 351].

Для Едварда Рочестера «повітря», передусім асоціюється з коханою жінкою. Розповідаючи міс Ейр про Селіну Варанс, зауважує: «був щасливий тим, що вдихаю повітря, освячене її недавньою присутністю» [11, с. 137]. Змальовуючи стосунки з Бертою, Едвард у розпачі зазначає: «її отруєний подих змішувався з повітрям, яким я дихав» [11, с. 289], йому «здавалося, повітря було насичене сірчаними випарами» [11, с. 298]. Коли Рочестер вирішує переїхати до Європи та заховати свою божевільну дружину від світу, йому здається, що «повітря одразу стало чисте» [11, с. 299].

Після смерті Берти Мейсон Джен, поєднавшись з Едвардом, розчиняється у його повітрі, як вона сама говорить, «ми живемо одне одним» [11, с. 443].

Крім символіки повітря – одного з найважливіших феноменів буття, без якого життя неможливе, у романі розвивається мотив ще однієї стихії – вогню. Е. Соломон вбачає його у душі Джен і в очах Рочестера [260, с. 40].

На переконання Є. Фігес, Ш. Бронте асоціює вогонь із сексуальною пристрастю, «в її романах сцени між закоханими завжди відбуваються біля каміна» [221, с. 125].

Зазначимо, що образ містера Рочестера постійно супроводжується стихією вогню, для якого необхідне повітря, щоб палати ще яскравіше. Вигук Едварда «Джен Ейр! Джен Ейр!» [11, с. 426] при зустрічі Джен після розлуки підсилює значення прізвища героїні для його долі.

Гувернантка стає «повітрям» і для містера Мейсона після нападу його сестри (розд. 20), вона допомагає йому разом з природним повітрям, як він говорить: «Свіже повітря віджило мене» [11, с. 207]. Джен Ейр допомагає Едварду Рочестеру та Річарду Мейсону подолати вплив Берти. Існує припущення, що Берта є «найправдивішим і найтемнішим двійником Джен» [216, с. 85]: Джен втілює розумне кохання, а Берта – безумне. Дане твердження допомагає зрозуміти, чому в романі вона завжди фігурує під прізвищем Мейсон. Безперечно, оповідач (Джен Рочестер) не сприймає іншої міс

Рочестер. Едвард «подбав, щоб ніхто не чув про неї, а надто не здогадався, що вона моя дружина» [11, с. 282]. Крім того, ім'я Мейсон ('Mason'), що означає «каменярь, каменотес» [122, с. 310, 551], є втіленням деструктивної дії на «надійно укріплену фортецю» Рочестера (прізвище походить від давньоанглійського 'Hrofi + ceaster', 'Hrofi' – давньоанглійською «дах, верх, вершина, небо», 'ceaster, caester' – «військовий табір, укріплення, форт» [122, с. 387, 529, 546]), на відміну від лікувальної дії 'Euge' «повітря».

Для Джен і Сент-Джона Ейр Ріверса «повітря» є бар'єром у стосунках, як говорить Джен: «...він простив мені мої слова про те, що я зневажаю його і його любов, однак не забув цих слів... З його погляду, коли він дивився на мене, я бачила, що вони ніби повсякчас стоять у повітрі між мною і ним, хоч би що я казала, вони вчувалися йому в моєму голосі, і їх відлуння верталось назад у кожній його відповіді» [11, с. 402–403].

У романі 'air/aerial' пов'язане з чимось загадковим, потаємним, витонченим. Так, для Едварда Джен була «тендітна і ніжна» [11, с. 250]. Коли Рочестер запевняє Адель, що забере міс Ейр на місяць, дівчинка відповідає: «Адже до місяця нема дороги. Він у повітрі. І ні ви, ні вона не вмієте літати» [11, с. 258]. Отже, «повітря» – це ще й простір для вільного польоту.

Звернемось до рядків з листа Ш. Бронте від 12 березня 1839 року, де вона розповідає про запропоноване їй заміжжя: «Якби він був розумним чоловіком і кохав мене, то весь світ проти його найменшого бажання став би таким легким як повітря». Співвідносячи таке розуміння «повітря» з тим, як воно інтерпретовано в романі «Джен Ейр», зазначимо, що саме так і було у головної героїні, котра говорить: «Мій мабутній чоловік ставав для мене цілим світом, втіленням надії на раювання» [11, с. 266].

У праці «Життя Шарлотти Бронте» Е. Гаскел описує невелику річку 'Aire', що протікала недалеко від помешкання родини Бронте біля станції 'Keighley' [213, ч. 1]. Семантика 'Euge', крім повітря, включає ще й іншу стихію – воду. Саме Джен погасила пожежу, заподіяну Бертою Мейсон, і врятувала Рочестера (ч. 15).

Крім того, 'aire' — це ще й застаріла форма слова 'altar' – «вівтар» [243, с. 199]. У зв'язку з цим виникає конотація жертвовності, що яскраво обігрується під час сутички з Сент-Джоном: героїня не бажає віддати в жертву своє кохання та поїхати до Індії служити Богу (розд. 34–35): «Якби я мала одружитися з Вами, це б убило мене» [11, с. 374].

Звертаючись до прізвища 'Euge', Т. Вейн вказує, що воно є ідентичним зі словом XIV ст., яке означає «виїзна сесія, здійснювана судею або судом, який він очолює», та походить зі старофранцузького слова 'errer' – «подорожувати» [274]. На думку дослідника, така етимологія у разі передбачення Ш. Бронте могла бути використана іронічно: «у той час як Джен подорожує, в основному розумово, ментально, вона розвивається в жінку» [274]. Ми припускаємо, що така конотація антропоепоніма пов'язана з самою організацією оповіді у «Джен Ейр». Вивчаючи дану проблему, дослідники погоджуються: роман організовано так, щоб показати «сталий розвиток, тобто прогрес Джен від сироти до дружини» [175, с. 622], «алегоричний рух саморозкриття, який присутній по всьому роману» [263, с. 48]. Крім того, 'Euge' як «подорож» може бути символом того процесу зосередження «дослідження особистості героїні в її розвитку і становленні» [134, с. 71], яке робить Ш. Бронте.

Автор «Словника британських прізвищ» П. Х. Ріні подає цілком іншу етимологію 'Euge': прізвище пов'язане з середньоанглійським словом 'eig/eug', що походить через французьку мову з латинського слова 'heres' та означає 'heir', тобто «спадкоємець, спадкоємниця» [248, с. 17]. Аналогічної думки дотримується вітчизняний учений А. І. Рибакін [122, с. 168]. Відзначимо, що дослідники С. М. Гілберт і С. Губар називають Джен «спадкоємицею нічого» [217, с. 69].

І дійсно, мотив спадку проходить крізь канву оповіді. Героїня отримує майно свого дядька, що стає вирішальним для її долі, бо допомагає їй досягти іншого статусу: «Тепер я незалежна жінка» [11, с. 427]. «Спадок» є проявом справедливості та доброти Джен, котра не залишає все успадковане собі, а вирішує віддати частину кузенам Ріверсам (розд. 33).

‘Jane’ (давньоєврейська мова) і ‘Eyre’ (латинська) можливо розглядати як прояв розподілення героїні між «благодаттю» (зв’язок з Богом, присутній у давньоєврейській традиції) та «природою» (культура Давнього Риму). Таке роздвоєння головного персонажа вивчалось Р. Бенвенуто, котрий визначає природу як «індивідуальність», а благодать «як силу, що прямує з божественних джерел». Дослідник переконаний, що Ш. Бронте, «наближаючись до опозиції між двома сферами, виступає як прихильник обох» [175, с. 624–625]. В. Гарді припускає: Джен «ігнорує небо», тому що на першому місці у неї любов [221, с. 21–22], тобто земне почуття. Як видно з розмови Джен з Елен Бернс, міс Ейр не сприймала Царства Небесного: «А де ж бог? І що таке бог?.. То, виходить, Елен, ти певна, що є таке місце на небі, куди потрапляють наші душі, коли ми повмираємо?» [11, с. 77–78].

Звертаючись до християнської тематики, Ш. Бронте відходить від традиційної релігії та до деякої міри протистоїть пуритансько-євангельському здобутку. На думку Б. В. Квелса, це втілюється у зображенні Джен не як «гріховної дитини, а як невинної істоти, яку середовище сприймає вороже» [245, с. 51]. Справедливим здається твердження Барі Л. Квелса, що Ш. Бронте не зосереджує увагу на «житті» після смерті, тому що така позиція – це «втеча від зобов’язань тут», а всі її романи підтверджують «етику цього світу» (‘this-worldly ethic’) [245, с. 45]. Нетрадиційне ставлення героїні до християнської релігії уособлюється асоціацією прізвища зі словом ‘Arian’ – послідовник аріанізму (‘Arianism’), першої поширеної християнської релігії, яка відхиляє божественну природу Христа [240, с. 49].

Антропоедонім ‘Eyre’ багатий на міфологічні асоціації. У грецькій міфології є Ейрене/Ірена (‘Eirene’, «мир/спокій») – одна з Іриній (‘Horae/the Hours’), котрі є богинями порядку і природи. Вони представляють закон і лад у суспільстві та контролюють ріст урожаю [208]. Дану асоціацію підсилює постійне прагнення героїні до справедливості.

Є зв’язок прізвища ‘Eyre’ з іменем бога війни – Арес/Аресом (‘Ares’) [240, с. 49], що підкреслює рішучість і войовничість персонажа. М. П. Тугушева

називає «бунтарство» лейтмотивом усього роману, а саме образу головної героїні [145, с. 159]. Такої ж думки дотримується і Джойс К. Оутс, котра називає слово ‘resist’ («боротися») головною ознакою героїні [241]. Протистояння, боротьба з усім тим, що знищує в очах Джен Ейр почуття її власної гідності, призводить до появи ‘passion’ («пристрасть»), яка вибухає ще в дитинстві під час сутички з місіс Рід, визначенням характеру Джен [254, с. 33].

Ірландська тема з’являється завдяки співзвучності з іменем ірландської/кельтської богині «Еріу» (‘Eriu’, інші варіанти написання – ‘Eyre, Eire, Eiriu’), яка є втіленням Ірландії. Давня назва країни Ерін (‘Erin’), яка зустрічається найчастіше у сагах, походить від її імені. Ірландія – це батьківщина Патріка Бронте, тому все, що пов’язано з цією країною, є близьким для письменниці. У романі Ірландія стає символом розлуки головних героїв. Там Рочестер пропонує Джен місце гувернантки у разі його одруження з міс Інгрем: «І коли ви поїдете до Біттернат-Лоджа, Коннот, Ірландія, я вас більше ніколи не побачу, Джен... Я ніколи не захоплювався Ірландією і не мав великої охоти відвідати цю країну» [11, с. 243].

При співставленні ‘Eyre’ зі схожим по звучанню прізвищем ‘Airy/Airey’ (що походить від гальського ‘airidh’ – «пасовисько, вигін для скота» [121, с. 35]) отримаємо ще один відтінок значення антропоніма, котрий перегукується з темою «природи», однієї з найважливіших у романі.

Прізвище героїні виступає омофоном чоловічого імені ‘Air’, однієї з форм ‘Eris’, що бере початок у давньоскандинавській мові та означає «почесний (благородний) правитель/правитель усіх» [121, с. 33, 141]. У головної героїні була внутрішня свобода, через яку вона підкоряла собі оточуючих.

У художньому тексті помічаємо ще одне слово, співзвучне з прізвищем, – ‘eerie’ – «дивний, химерний, надприродний». Оселя містера Рочестера зробила на Джен «похмуре враження» [11, с. 94], а напередодні весілля героїні «...вітер дужчав. Учора він завивав не так, як сьогодні, а скиглив тонко і жалібно, аж робилося тоскно на серці» [11, с. 272]. Така семантика імені є визначальною для

образу героїні на певному етапі її життя: під час перебування у Торнфілді Джен завжди відчувала щось потаємне, що зберігається у закутках замка Рочестера.

Прізвище 'Eyre' має фонетичну асоціацію з 'eyrie/aerie' – «гніздо хижого птаха, здебільшого орла», що знаходиться високо в горі або віддалене людське помешкання [243, с. 146]. Саме таким є маєток Ферндін. По-перше, цей будинок «стояв далеко від дороги в лісі» [11, с. 422], по-друге, оповідач називає Едварда Рочестера на даному етапі життя: «орел у клітці» [11, с. 423], «цар птахів орел» [11, с. 432].

У канві твору письменниця декілька разів використовує ще одне співзвучне з прізвищем героїні слово 'ere', яке відноситься до поетичного шару лексики і позначає «до, перш ніж, швидше за»: «Та перш ніж я встигла щось уторопати, класи знову сіли» [11, с. 44]. Вся історія Джен Ейр – це те, що було з нею «до», і що відбулося «після». Раніше Джен мала прізвище Ейр, а після заміжжя змінила його на Рочестер.

Як вірно відзначає В. Крейк, у романі шлюб є репрезентацією вирішення «морального і емоційного конфлікту» [191, с. 72]. Після слів «Я одружилася з ним, читачу» [11, с. 441], перед нами вже Джен Рочестер. Семантика, конфліктні конотації 'Eyre' перевтілилися в 'Rochester', тобто «надійно укріплену фортецю», гарантом якої є містер Едвард Рочестер. 'Edward' – давньоанглійський антропонім: 'ead' – «володіння, власність, багатство» і 'weard' – «охорона, варта» [121, с. 129]. Це ім'я з магічними рисами, що дарують захист (частина 'weard' [121, с. 395]).

Вивчення заголовка у контексті заголовково-фінального комплексу допомагає розкрити багатий спектр його семантики. У перших виданнях роману його заголовково-фінальний комплекс мав цілком інший вигляд: «Джен Ейр. Автобіографія, під редакцією Каррера Белла» ('Jane Eyre: An Autobiography, edited by Currer Bell'), завдяки чому виникала гра з вигаданим іменем героїні і власним псевдонімом. Вибір чоловічого імені Каррер Белл співвідноситься з тогочасною традицією жінок-письменниць (М. Шеллі, Жорж Санд) приховувати свої імена або «ховатись» за чоловічими, що було знаком

емансипації жінок, прагненням до рівності з чоловіками у всьому, а також «відчуттям цноти, яке вимагало від прекрасної статі ХІХ ст. безіменності», бо «гласність для них є огидною» [24, с. 112].

Підзаголовок «Автобіографія» надавав більшій достовірності подіям і налаштував читача на певну автобіографічність оповіді. Сучасні дослідники творчості Ш. Бронте знаходять у її романі певні автобіографічні елементи, справедливо називаючи його «художньою автобіографією» ('fictional autobiography') [191, с. 72], «духовною автобіографією» [245, с. 51], навіть автобіографією «морально-етичною» [145, с. 49]. Зв'язок даного роману з автобіографією не тільки у збігу фактів життя Джен Ейр і Ш. Бронте, але й у манері оповіді, де встановлюється «я» самої авторки.

У заголовковому комплексі роману відсутня посвята, однак друге видання твору було присвячене В. М. Теккерею. Це вказано у передмові. Таким чином, ім'я творця «Ярмарку Марноти» також здійснює вплив на розуміння твору, підсилюючи співвідношення оповіді з суспільними проблемами, які завжди були центральною темою творчості письменника.

Роман розподілено на 38 розділів, однак «зміст» відсутній. Це пов'язано з всепоглинаючою особливістю «Джен Ейр», яка стає наскрізним об'єктом і суб'єктом оповіді (у розділах). Кожен з них можливо було б озаглавити іменем героїні, оскільки за задумом авторки: «Новий розділ роману чимось подібний до нової дії у виставі, тож, читачу, коли я цього разу підніму завісу, уяви собі кімнату...» [11, с. 89].

Новизна Ш. Бронте полягає у тому, що заголовок-антропонім «Джен Ейр» набуває ознак, які асоціюється з типом героїні, котра є незалежною і відчуває себе на рівних з чоловіками. Визначальним у даному разі є те, що ім'я Джен – варіант чоловічого антропоніма Джон. Уведення в оповідь чоловічих образів з таким іменем є символом нових суспільних взаємин чоловіка і жінки, котрі мають однакові задатки і однаковий потенціал для самоідентифікації. Причому під кінець роману дані стосунки кардинально змінюються (на початку оповіді ми зустрічаємо Джона Ріда-гнобителя, а наприкінці Джона-служника).

Все це вказує на вагомі зміни, що відбулися у свідомості жінки-героїні, котра сприйняла нові межі простору свого існування.

Назва роману є семантично ємною: й ім'я, і прізвище героїні мають різнопланові асоціації, що перетворює їх на символи. У порівнянні з заголовками-антропоепонімами XVIII ст. (С. Річардсон «Памела...», Г. Філдінг «Амелія»), які характеризували певні незмінні риси героя і тому були більшою мірою алегоричними антропоепонімами, назви творів XIX ст., Ш. Бронте у тому числі, відрізняються семантичною динамікою, пов'язаною з динамічною еволюцією самого героя.

Серед безлічі асоціацій прізвища Ейр найважливішою є співзвучність зі словом «повітря» ('air'). Для самої героїні «повітря» є своєрідним «провісником» тих змін, які виникнуть у її життєвій ситуації; для містера Рочестера, воно співвідноситься з коханою жінкою; для Сент-Джона Ріверса є бар'єром у стосунках з міс Ейр.

Присутній у перших виданнях підзаголовок «Автобіографія» як елемент заголовково-фінального комплексу є важливим у тому плані, що зумовлює суб'єктивно-особистий план оповіді – ознаки манери Ш. Бронте, успадкованої з літератури романтизму.

3.2. Поетика заголовково-фінального комплексу роману В. М. Теккеря «Ярмарок Марноти»

Роман В. М. Теккеря «Ярмарок Марноти»* ('Vanity Fair', 1848) вважають початком другого етапу творчої діяльності письменника. Усе, написане до цього, було «підготовкою до твору» [54, с. 266]. Багатосмність і змістове

* Ми вважаємо, що назва «Ярмарок Марноти» точніше передає значення оригіналу 'Vanity Fair', ніж «Ярмарок суєти» [150] у перекладі О. Сенюк, який ми використовуємо у цитатах роману, оскільки іменник «Марнота» присутній в українському перекладі біблійної книги Еклезіястова: «Наймарніша Марнота...» (Екл. 1:2), на яку письменник посилається в романі: 'Vanitas Vanitatum!' [217, р. 672].

навантаження заголовка виділяє цей роман з усієї вікторіанської літератури. Справедливими здаються слова літературного критика Л. Стівена, котрий ще у 1898 році у передмові до «Творів В. М. Теккерея» писав, що «жоден твір не отримав ніколи більш вдалого найменування». Він порівняв даний заголовок з назвою серії романів Бальзака «Людська комедія» [169, с. 331].

Звернемося до історії вибору даної назви. «Ярмарок Марноти» розпочинався як продовження «Книги снобів», озаглавлений «Нариси пером та олівцем англійського суспільства» ('Pen and Pencil Sketches of English Society') [184, с. 57].

Кінцевий варіант заголовка «Ярмарок Марноти» ('Vanity Fair') прийшов до Теккерея у той момент, коли він лежав у ліжку в готелі 'Old Ship Inn' у Брайтоні восени 1846 року: «Я зіскочив з ліжка, тричі по колу оббіг кімнату, промовляючи: «Ярмарок Марноти, Ярмарок Марноти, Ярмарок Марноти [244, с. xiii]).

Назва запозичена В. Теккереєм з книги Джона Беньяна «Шлях прочанина» ('Pilgrim's Progress'), де відтворюється образ деякого міста Марноти (Vanity), в якому розташований Ярмарок Марноти: «Він має ім'я Ярмарок Марноти, бо місто, де він розташований легше за марноту, а також, все, що там продається, або виходить звідти – марнота, як сказано мудрими: «усе, що надійде, марнота» Екл. 11:8» (ч. 1, сц. 6).

Заголовок роману є подвійною цитатою, що збагачує роман образами з релігійного твору Беньяна і книги Еклезіястова: «Наймарніша марнота, сказав Проповідник, наймарніша марнота, – марнота усе!» (Екл. 1:2). Знаходячись у початковій позиції, ще до читання роману, назва дозволяє співвіднести її зміст з беньянівською концепцією Ярмарку, котрий заснували три паломники Вельзевул, Аполіон і Легіон ('Beelzebub, Apollyon, and Legion'), тому «на цьому ярмарку продавалися такі товари, як будинки, землі... та всілякі задоволення: повії, дружин... будь-що. Навіть більше, на ярмарку можливо побачити шахрайство, обдурювання, ігри і тому подібне. Тут також постійно

відбуваються крадіжки, вбивства, подружні зради, брехливі свідчення...» [185, ч. 1, сц. 6].

У заголовку сконцентрована тема продажності, різноманітних видів марноти, котрі В. М. Теккерей не тільки перераховує, як Дж. Беньян, а й показує через героїв, розкриває пагубну роль марноти у житті, тому що «Християнство та звичаї нашого міста Марнота були цілком протилежними і не могли співіснувати» [185, ч. 1, сц. 7]. По-іншому і бути не може, бо править усім благородний принц Вельзевул ('noble prince Beelzebub') і його друзі лорд Старий, лорд Похитливе задоволення, лорд Розкіш, лорд Бажання марної слави, мій старий лорд Розпушта, сер Прожорливий, а судьями є містер Сліпий, містер Нехороший, містер Злість, містер Похить, містер Живи-розпусно, містер Нерозважливий, містер Пихатий, містер Ворожнеча, містер Брехун, місте Жорстокість, містер Ненависть, містер Невблаганний [185, ч. 1, сц. 7].

У Дж. Беньяна Ярмарок названо «стародавньою установою» [185, ч. 1, сц. 6], що надає образіві універсального змісту: Ярмарок знаходиться поза часом та середовищем. У В. М. Теккерей англіїське суспільство на початку ХІХ ст. ілюструє закони, котрі правлять Ярмарком Марноти, крізь який повинні пройти всі, хто, як Християнини ('Christian') та Віруючий ('Faithful'), прямують до Граду Небесного ('Celestial City'). Навіть «Цар чарів особисто проминув це місто на шляху до своєї країни... Саме Вельзевул, головний на ярмарку, запропонував йому купити марноти, а натомість пообіцяв зробити його лордом ярмарку і віддати шану по дорозі до міста» [185, ч. 1, сц. 6]. Така інтерпретація епізоду з Нового Заповіту робить Ярмарок уособленням «усіх царств на світі та їх слави» (Мат. 4 : 8), тобто людського суспільства.

На думку Л. Дамроша (L. Damrosch), Ярмарок Марноти у творі «Шлях прочанина» є ідентичним з містом Розрухи ('City of Destruction'), звідки Християнин розпочав своє паломництво, проте постає у цілком іншому світлі, тому що сам прочанин змінився, перетворився на святого, «для якого спокуси Ярмарку вже не є привабливими» [196, с. 179]. У своєму романі В. М. Теккерей

описує читачам усю гидоту Ярмарку, допомагаючи їм змінитися і поглянути на все по-іншому.

І. І. Бурова вважає, що у творчості В. М. Теккерей досвід Г. Філдінга, що уособлює «соціальний детермінізм, органічно злився з принципом історичного детермінізму В. Скотта» [14, с. 46]. Беньянівський образ використовується В. Скоттом у «Канонгетських хроніках» ('Chronicles of the Canongate', 1827). У третьому розділі «Вступ – містер Крістел Крофтангрі» ('Introductory – Mr. Chrystal Croftangry') В. Скотт пише: «Що відповідь ваша совість одного дня за те, що ви спонукали так багато вродливих дівчат обміняти скромність на зарозумілість та легковажність столичного Ярмарку Марноти» [255]. Письменник закріплює тему продажності та невігідні з точки зору моралі угоди, які укладаються на Ярмарку.

У «Вступі» ('Prefatory remarks') до «Книги снобів», головні теми якої отримують поширення у романі «Ярмарок Марноти», автор зазначає, що за часів небезпеки «страждальці завжди шукали всюди духовного поборника та заступника»; своє завдання він бачить у тому, щоб «велике світове зло віднайти та викоренити» [265]). Таку ж саму мету він переслідує і в «Ярмарку Марноти», образ якого перегукується з мотивом марноти Еклезіястова.

У «Книзі снобів» В. М. Теккерей вперше згадує про Ярмарок Марноти: «Людина неповторне творіння – втілює диво і пристрасть, загадку і підлість, красу і праведність... Кожен з нас – це окремий балаган на Ярмарку Марноти» (розд. 39). За словами автора, людина є неповторною на Ярмарку Марноти, і марнота ('vanity') кожної особистості є різною.

Відомий англійський письменник Г. К. Честертон вказує на те, що назва «Ярмарок Марноти» «створює враження суміші голосів та божевільного змагання на заповненій натовпом площі у базарний день» [212]. Таке враження виникає під час читання передмови «Перед завісою» ('Before the curtain'), у якій автор завдає настроїв, описуючи почуття Лялькаря: «Коли Лялькарь сидить на кону перед спущеною завісою і дивиться на Ярмарок, що вирує круг нього, його опановує глибока, задумлива меланхолія» [141, с. 22]. Оповідач зазначає:

«Так, це й є Ярмарок Суети, розпусне, звичайне місце, і не веселе, хоч дуже галасливе» [141, с. 22]. Аналогічний настрій створює і Дж. Г. Байрон у поемі «Дон Жуан»: «Та поки що я буду неморальним, / бо мушу показати все, як є, / щоб твір мій був глибоким і повчальним» [6, с. 394]. Дана асоціація видається нам правомірною, адже Дж. Г. Байрон звертається до того ж самого мотиву зі Старого Заповіту: «Все суєта!» – слова Еклезіяста. / Цю істину сьогодні святі / підтвердили на власному нещасті» [74 с. 258].

Р. Гілмор (R. Gilmour) зазначає, що згадка В. М. Теккеря про Дж. Г. Байрона з'являється у зносі першого видання роману [218, с. 62]. Дослідник пов'язує епізод, у якому Бекі викидає «Словник» С. Джонсона, з рухом персонажа від світу Джонсона, що «основується на доктрині «підкорення», до вільного світу Байрона» [218, с. 61]. Літературознавці по-різному трактують дану сцену. В. С. Вахрушев називає її «жестом самого автора і його заявкою на стильове новаторство», що втілює боротьбу В. М. Теккеря проти архаїки С. Джонсона, «його класицистичної та романтичної помпезності» [17, с. 30].

Частково погоджуючись з попередніми твердженнями, припускаємо, що даний епізод містить значне семантичне наповнення образу Ярмарку Марноти, бо лексикограф Семюель Джонсон, укладач «Словника англійської мови» ('A Dictionary of the English Language', 1747–1755), був ще й письменником, зокрема, автором сатири «Марнота людських бажань» ('The Vanity of Human Wishes', 1749).

Д. В. Бойд (D. V. Boyd) вказує на імпліцитну алюзію заголовка до книги Еклезіястова та звертає увагу на двозначність назви, що є «центральною дилемою сатирика». У Словнику С. Джонсона перше визначення слова 'vanity' – «пустота, нерішучість, невідомість» ('emptiness; uncertainty; unanity'), а вже далі йде «хвастощі, зарозумілість, гордощі» ('ostentation; arrogance; petty pride'). Дослідник вважає, що усвідомлення 'vanity' як 'vacuity' («відсутність думки, беззмістовність») – «невідворотного та природного елемента людських умов» дещо порушує його судження 'vanity' як 'pride' («гордощі») – «неприродної

людської поведінки» [175, с. 389]. Ми вважаємо, що значення слова ‘vanity’, витікаючи одне з одного, допомагають зображувати пороки людей, котрі «гинуть у загальній гонитві за золотом» (‘Fall in the general Massacre of Gold’ [229]). Марні бажання людей, описані С. Джонсоном, співвідносяться з загальною марнотою, що панує на Ярмарку В. М. Теккерея.

Зухвала поведінка міс Шарп може сприйматися, як втілення її нерозуміння, несприйняття застережень С. Джонсона: «Численні прохачі прагнуть отримати просунення по службі, / Домагаються багатства і готові на все заради величі, / Оманлива фортуна чує постійний поклик, / Вони піднімаються, сяють, зникають та падають» (‘Unnumber’d Suppliants croud Preferment’s Gate, / Athirst for Wealth, and burning to be great; / Delusive Fortune hears th’ incessant Call, / They mount, they shine, evaporate, and fall’ [229]). За такою схемою проходить життя Ребеки, котра наприкінці роману опиняється у жахливому становищі, яке є одним із показників правдивості ідей С. Джонсона.

Ми приєднуємося до точки зору Дж. Луфбуроу (J. Loofbourow), що «Ярмарок Марноти» (‘Vanity Fair’) – «експресивна форма широкої метафори, розширена фігура, наповнена типифікаціями» [233, с. 101]. Тому прослідковуємо, як змінюється семантичне наповнення і художнє функціонування ‘Vanity Fair’ та споріднених з заголовком слів, що позначають марноту, суєту, пиху – ‘vain’, ‘vanity’.

Оповідач називає роман «розповідь про Ярмарок Суєти» [141, с. 22], «побутова комедія Ярмарку Суєти» [141, с. 207] тощо. А «балагани/ятки Ярмарку Суєти» співвідносяться у романі з різноманітними розвагами: «...всі ятки Ярмарку Суєти вабили око якнайпринаднішою розкішшю. Тут розквітали азартні ігри, тут танцювали до знемоги; тутешні бенкети викликали захват навіть у такого гурмана, як Джоз...» [141, с. 310]. Панує такий настрій, що «у балаганах Ярмарку Суєти люди рідко зауважують, що хтось відсутній» [141, с. 196].

Справедливим здається твердження П. К. Гаретт (P. K. Garrett), що у романі все «розчиняється в образі загальної Марноти» [212, с. 114]. На думку

В. С. Вахрушева, в образ Ярмарку В. М. Теккерей вкладає, принаймні, три взаємопов'язаних поняття: «сатанинська» спокуса, суєтність усього земного, образ міста та торгівлі і, нарешті, втілення «театральності», тобто ілюзорності земного буття [17, с. 68]. Погоджуючись зі словами дослідника, зазначимо, що образ Ярмарку є значно ширшим: у ньому втілено все суспільство, закони світу, земне життя.

Зупинимося на понятті «театральності». Ярмарок співвідноситься з театральним дійством, провокуючи у романі процес театралізації історії, опису подій, людей: «О брате в блазенському уборі!.. Отож, любі друзі й колеги, моя приємна мета – походити з вами по Ярмарку, оглянути ятки й вітрини, а потім ми всі повернемося додому від яскравих ліхтарів та веселого галасу і, залишившись самі, відчуємо себе глибоко нещасними» [141, с. 214]. Виникає переключка з загальновідомим висловом: «Увесь світ – театр, а люди у ньому актори», яке найчастіше приписують Шекспіру.

Цей афоризм не раз з'являвся, обігрувався у літературі до В. М. Теккерей. Так, у поемі «Дон Жуан» Дж. Г. Байрон пише: «Але ж / і посміялись маємо ми право / з цієї театральної вистави» [6, с. 257] ('But ne'ertheless I hope it is no crime / To laugh at all things – for I wish to know. / What, after all, are all things – but a show?' [186, с. 268]).

Початок театралізації оповіді помічено тоді, коли лялькар перевтілює ляльок у реальних персонажів, яких він представляє, як «лялечка Бекі, лялька Емілія, фігура Доббіна» [144, с. 22]. Повернення до «ляльки» виникає наприкінці роману: «...складемо ляльки й зачинимо скриньку, наша вистава скінчилася» [144, с. 405].

Дослідники часто по-різному пояснюють метафору ляльки, використану В. М. Теккерей у романі. Дж. МакМастер (J. McMaster) трактує її як «зменшення обов'язку письменника створювати життя та переконувати нас у тому, що уявна реальність світу існує» [236]. Цілком протилежною є думка К. Тілотсон про те, що, називаючи своїх персонажів ляльками, письменник не зменшує їх ролі, а відмежовує від себе [271, с. 54]. За В. М. Пронькіною, для

Теккерей людина була, «як лялька, вона формується, рухається тією силою, котра не дозволяє їй розвинути в даному топосі якості, протилежні брехні, лицемірству, порочності» [116, с. 76]. З іншого боку у цій алегоричній, метафоричній грі з читачем письменник створює суміш вимислу і реальності, що є наслідком впливу романтичної традиції, з якою він ніби полемізує.

У восьмому розділі автор нагадує читачам про заголовок роману: «Та хай ласкавий читач не забуває, що наша повість у яскравих жовтих палітурках має заголовок «Ярмарок Суети», а Ярмарок Суети – дуже негарне, блазенське місце, де панує пиха, всіляке ошуканство, фальш і облуда» [141, с. 102]. Дане нагадування повторює установку, створену у частині «Перед завісою», щоб читач не дивувався, скажімо, поведінці Ребеки: «Хоч те, що, стоячи навколішки, вона могла думати про такі дрібниці, як стрічки міс Горокс, очевидно, вразило не тільки мене, а й вас» [141, с. 102].

У першому розділі роману ми зустрічаємося з міс Пінкертон, котра відзначалася «пихатим марнославством» [141, с. 35]. У даному випадку іменник ‘vanity’ означає «марнославство, висока думка про себе» [243, с. 38]). Знайомлячи нас з Джозефом Седлі, автор неодноразово зазначає, що він був «самозакоханий, як дівчина» [141, с. 44], бо забагато уваги приділяв власній зовнішності, що неодноразово підкреслюється оповідачем: «Він не вмів одягатися гарно, але витрачав багато зусиль, щоб причепурити свою огрядну постать, і гаяв на це щодня по кілька годин» [141, с. 44]. Міс Кроулі устами її племінника Піта описується, як «...страшна безбожниця... так загрузла в суєті, розпусті, безбожності й інших гріхах» [141, с. 114]. Її «марнота» (‘vanity’) – це земна суєта, недовговічні дії. Всі «найзаповітніші мрії і найшанобливіші надії» містера Осборна були сконцентровані навколо його сина Джорджа: «Як він пишався своїм хлопцем!» [141, с. 263]. Місис Бьют Кроулі «написала проповідь для свого чоловіка про марноту воєнної слави» [141, с. 386]. Автор називає давні листи «похмурий, жорстокий коментар до Життя і Суєти» [141, с. 7]. Слово ‘vanity’ вживається нарівні зі словами життя і смерть, що свідчить про його вагу: «Яке memento про життя, смерть і марноту всього земного ці сходи й

склеписте вікно над ними» [142, с. 278]. Про смерть містера Седлі говориться: «розлучився з життям, лишивши позад себе всі свої кривди й життєву суєту» [142, с. 281]. Описуючи стан Доббіна, його реакцію на привітання Емілії з одруженням, В. М. Теккерей пише: «Він ладен був покласти край своєму життю з його суєтою» [142, с. 96]. Автор у черговий раз ставить «життя» ('life') та «марноту» ('vanity') на одну шальку терез. Предмети одягу також є марнотою: «сукні й пера, шарфи й коштовності, – повалені ідоли Суєти лежали в руїні» [142, с. 201]. На прикладі Глорвіни і майора Доббіна, автор показує, що «вони обоє були прикладом марноти нашого життя, бо кожне з них мріяло про те, чого не могло досягти» [142, с. 97].

Леді Джейн говорила про Бекі: «Її душа чорна від суєтності, корисливості та інших гріхів» [142, с. 217]. Автор згадує про пиху, марноту читачів: «Поки ми ще не розлучилися з тілом небіжчика, ми розігруємо над ним свою комедію Суєти, оточуємо його бутафорією і церемоніями...» [142, с. 78].

На Ярмарку не варто відкривати свої почуття: «Тому будьте обережні, дівчата, будьте дуже обачні, коли заручаєтесь. Остерігайтеся покохати когось щиро, ніколи не показуйте своїх почуттів або (ще краще) намагайтеся менше почувати... Принаймні остерігайтеся таких почуттів, через які б ви потім мучились, і не давайте таких обіцянок, від яких не могли б будь-коли відмовитися. Тільки так ви втримаєтесь, матимете успіх і добру славу на Ярмарку Суєти» [141, с. 205]. Далі автор дає пояснення: «Після воєнних перемог перемоги в коханні були з давніх-давен предметом гордощів для чоловіків на Ярмарку Суєти» [141, с. 320].

З погляду оповідача, люди полюбляють «приховувати свої злидні», і він сам зізнається, що «не знає поширенішої за цю брехні на Ярмарку Суєти» [142, с. 54]. Крім того, «...не багато знайдеться на Ярмарку Суєти людей, яким почуття вини отруює життя» [142, с. 82].

Ярмарок Марноти перетворюється на місце, де все вирішують гроші та суспільне положення: «На Ярмарку Суєти люди, цілком природно, тягнуться до багатих... Їхні почуття просто рвуться назустріч багатству, їхнє серце ладне

запалати любов'ю до цікавих для них власників того багатства» [141, с. 232]. Персонажі В. М. Теккерей не усвідомлюють слів С. Джонсона: «Багатство, нагромаджене на багатство, не купує ані правди, ні безпеки / Небезпека збільшується, коли багатство росте» [229].

Автор показує марноту успіху на Ярмарку: «Коли дурисвіти так само часто розкошують, як зазнають невдач, коли блазні досягають успіху, а негідникам усміхається доля і *vice versa*, отже, кожен з них має вдосталь у житті і лиха й добра, як найобдарованіші та найчесніші серед нас, то, їй-богу, брате мій, дарунки й розваги Ярмарку Суети не так уже й багато варті» [142, с. 41]. Подібні ідеї прослідковуються і у «Книзі снобів»: «...погляньте навколо і зрозумійте як багато наших друзів з вищого суспільства мають мозок так передчасно і безнадійно спотворений» (розд. 3). І хоча нерівність становища людей підкреслюється словами: «на Ярмарку Суети поблажливо ставляться до гріхів великих людей» [142, с. 134], В. М. Теккерей висуває думку, що «Таблиця рангів і титулів – брехня, тому її треба кинути у полум'я» (розд. 45).

Ярмарок Марноти – це ще й образ-символ сучасного для В. М. Теккерей суспільства: «На шлюб тоді з'їхалася чи не половина карет Ярмарку Суети» [141, с. 138]. Окремий мешканець цього суспільства – «відвідувач Ярмарку Суети» [141, с. 190], вулиці та площі міста – «вулиці й широкі площі Ярмарку Суети» [141, с. 199], де так очевидно предстає зворотна сторона життя: «метушня, триумф, сміх і веселість, які Ярмарок Суети виставляє на публічний огляд, не завжди товаришать акторові і в особистому житті і що його часом опановує гнітючий настрій і сумне каяття» [141, с. 214]. Згадаємо, що у романі Ч. Діккенса «Холодний дім» головний образ твору також перетворюється на символ усього суспільства, що відбувається за допомогою «розмноження» «холодних домів» по всій Англії.

Ярмарок Марноти – це і весь земний світ, де ми живемо. Він є протиположністю іншому потойбічному світу, який проявляє себе у просторі твору. Так, містер Кроулі хотів підготувати свою тітку «до переходу з Ярмарку Суети і Парк-лейн в інший світ» [141, с. 157]. Про міс Кроулі автор пише: «Остання

дія сумної комедії, яку вона грала на Ярмарку Суети, швидко наближалася; дешеві ліхтарики згасали один за одним, і темна завіса ось-ось мала опуститися» [141, с. 289]. Ярмарок Марноти є вічною установою, змінюються її учасники, тому «сучасна дама на Ярмарку Суети» [142, с. 138] цілком по-іншому реагувала б на вбрання Ребеки.

Письменник показує причетність кожної людини до Ярмарку Марноти, таким чином роблячи цей образ глобальним. Він звертається до читачів: «любі мої братове й товариші по Ярмарку Суети» [141, с. 373], так само у «Книзі снобів» – «мої любі друзі та брати Сноби» (розд. 45). У той же час читач – це ніби паломник – «відвідувач Ярмарку Суети» [141, с. 311]. Таку установку дає автор у передмові: «Якщо в таке стовпище потрапить людина, схильна до роздумів, її, здається мені, не пригнітить ні власна, ні чужа веселість» [141, с. 22]. Читачі – це також Ярмарок: «Ми не будемо спинятися на цій історії – надто вона сумна і нецікава. Я вже бачу, як Ярмарок Суети починає позіхати» [141, с. 238]. Ідея невідворотності Ярмарку для кожного, закладена ще у сатири С. Джонсона «Марнота людських бажань»: «Не сподівайся звільнити життя від горя та небезпеки, / Не думай, що рок людський мине тебе» [228].

В. М. Теккерей розглядає марні справи нашого життя і робить висновок: «Усе це, звичайно, суета, але хто з нас не визнає, що в невеликих дозах вона приємна? Хотів би я знати, хто з розважних людей відмовився б від яловичинової печені тому, що вона скороминуща? Це також суета, але дай боже кожному з моїх читачів, хоч би їх було й п'ятсот тисяч, ціле своє життя споживати на обід добру пайку цієї страви... Так, втішаймося досхочу всім суєтним і будьмо вдячні за нього!» [142, с. 164].

З одного боку, вищезгадані слова В. М. Теккерей відповідають цитаті з книги Еклізіястова: «І ото ж як котрий чоловік їсть та п'є і в усім своїм труді радіє добром, – це дар божий!» (Екл. 3:13), а з другого, як вірно відмічає В. С. Вахрушева, висновок письменника «свідчить про подвійне ставлення автора до земної суети. Вона для нього різновидність зла, без якого життя неможливе» [17, с. 69].

Ребека Кроулі не виконувала біблійного заповіту, тому що завжди була незадоволена своїм життєвим становищем, навіть думала: «Краще б я була дружиною священика й навчала дітей у недільній школі, ніж отак жити, як я живу... або надягла б обшите блискітками вбрання й танцювала б у балагані на ярмарку, так було б найвеселіше» [142, с. 167–168]. Згодом, втративши позицію на Ярмарку Марноти, Бекі опинилася на справжньому ярмарку: «Вона завжди торгує в ятці на добродійницьких базарах на користь цих нещасних» [142, с. 372].

Образ Ярмарку Марноти, таким чином, має всеосяжний, універсальний характер та втягує все, з чого складається наше життя. В. М. Теккерей не відмежовує ні себе, ні свого читача від цього життя.

Підзаголовок роману «Роман без героя» ('A Novel without a hero') неодноразово привертав увагу дослідників своєю незвичайністю. Як справедливо зазначає К. Тіллотсон, «без героя та героїні або центральної фігури, без «внутрішнього» дослідження розвитку характеру В. М. Теккерей примушує нас відчувати «Ярмарок Марноти» як єдність» [271, с. 43], тобто кожен маленький герой складає загальну картину.

Безумовно, таким підзаголовком письменник кидає виклик тим, хто дотримується літературної етики. Він пише роман, але «без героя», а для вікторіанців – це було аналогічно «антироману». [17, с. 66]. Традиційно у романі розповідалося про життя персонажа, його боротьбу з суспільством і перемогу чи поразку над обставинами. Слід погодитися з К. Петерс, що підзаголовок «Роман без героя» був придуманий з метою підірвати ідею героя як романтичний ідеал [244, с. 148], тому що у В. М. Теккерей було досить суперечливе ставлення до романтизму: він одночасно вчився у своїх попередників й «осуджував культ романтично несамовитих героїв» [17, с. 117]. Письменник «розхитує статус ідеального героя, що особливо помітно на фоні діккенсовських романів» [59, с. 218].

Дослідники слушно вбачають перекличку між підзаголовком В. М. Теккерей і книгою романтика Томаса Карлайла «Герої, культ героїв та

героїчне в історії» ('On Heroes, Hero-Worship and the heroic in History', 1841), у якій наведено різноманітні плани героїв: «герой-божество», «герой-пророк», «герой-поет», «герой-священик», «герой-літературний діяч», «герой-король» [59, с. 198].

Ніхто з персонажів В. М. Теккеря не вписується в дані межі, тому що епоха героїв закінчилася, а натомість настала нова, звернена до звичайної людини. У зв'язку з цим згадаємо про початкові рядки поеми Дж. Г. Байрона «Дон Жуан»: «Нема героя в мене! Чи не диво – / тепер, коли заледве не щодня, / з газетних шпальт волаючи жадливо, / новий герой увагу зупиня!» [6, с. 10]. Своім підзаголовком «Роман без героя» В. М. Теккерей ніби дає відповідь поету, констатує відсутність героя у свою епоху. Таким чином, відбувається переключка та зв'язок між двома творами, що належать до романтичного та реалістичного мистецтва.

Якщо у романі XVIII ст. герой є «носієм авторської концепції життя» [92, с. 12], то у В. М. Теккеря через підзаголовок окреслена цілком інша позиція письменника. Він констатує відсутність «персонажа, крізь чий очі ми могли б споглядати останню історію, та з чією точкою зору нам треба було повністю співчувати» [189, с. 80]. А. Дайсон (A. E. Dyson) переконаний, що письменник «використовує кожну спробу, щоб показати: його персонажі дуже зіпсовані» [205, с. 77]. Його думку поділяє В. В. Івашева, зазначаючи, що «на Ярмарку всі однаково погані – пожадливі, користолюбні, не мають елементарної людяності. Якщо в романі і є герой (точніше, антигерой), то він безособовий – це Гроші» [54, с. 211]. І в цьому аспекті сприйняття й оцінка сучасної дійсності В. М. Теккеря є близькою до О. Бальзака, який також зображає, як «з грошей зробили найбільшу та єдину цінність». Він показує, що немає життя без успіху, який полягає у тому, щоб бути прийнятим у вищих колах паризького суспільства; без значного статку це є доволі недопустимим» [230, с. 74]. Як переконаний М. Дж. Сандел (M. G. Sundell), «рухаючись марнотою, персонажі роману разом формують брутальний, безрезультатний і фрагментарний світ» [264, с. 7].

Письменник розмежовує поняття «персонаж/діюча особа» ('principle character/personage') та «герой» ('hero'). Вебстерський словник дає таке визначення слова 'character': «уявна особа у книзі або п'єсі тощо» [240, с. 164]. Аналогічно 'personage' – «діюча особа у п'єсі або романі» [240, с. 749]. Розглядаючи слово «герой/героїня» ('hero/heroine'), потрібно брати до уваги два його значення: «чоловік або жінка з винятковими якостями, що викликають захоплення через їх благородні вчинки»; «чоловічий/жіночий персонаж п'єси, роману тощо, якого втягнуто у дію та за чією долею читачі або аудиторія слідкують зі співчуттям» [240, с. 454]. Ряд літературознавців розрізняють терміни «герой» і «персонаж»: герой має володіти такими моральними якостями, як хоробрість, чесність, самовідданість, яскравий характер, а персонаж – це нейтральне поняття, яке позначає людину з особистими якостями, моральним та ідеологічним світосприйняттям [112, с. 48].

Сам В. М. Теккерей неодноразово називає персонажів 'characters' та 'personages': «як ми вводитимемо наших дійових осіб» [141, с. 103], «...вплинула на долю всіх дійових осіб цього «роману без героя» [141, с. 78]. Назва розділу 25 містить найменування «дійові особи» ('personages'): «У якому всі головні дійові особи вважають доречним покинути Брайтон». Очевидно, у підзаголовку автор розуміє під словом «герой» особу з винятковими рисами, якої немає у його романі.

Багато літературознавців (В. С. Вахрушев, А. І. Дайсон, Р. Гілмор, М. Дж. Сандел, К. Тіллотсон) дотримуються думки, що роман побудовано на паралельному зображенні життєвого шляху двох героїнь Емілії та Ребеки [17; 212, 200; 206, 266, 259], «які постійно освітлюють одна одну, хоча зустрічаються рідко» [264, с. 10]. Потрібно відзначити, що така контрастна «парність» має традицію в літературі англійського романтизму: Медора – Гюльнар (Дж. Г. Байрона «Корсар»), Ровена – Ребека (В. Скотт «Айвенго»). Згідно з П. Гаррет (Р. К. Garrett), «за допомогою такої подвійності В. М. Теккерей зробив «Ярмарок Марноти» «Романом без героя», і не тільки в іронічній відмові втілювати моральні ідеали, але й більш фундаментально у

відсутності центру [212, с. 110]. Висувається припущення, що фактичний функціональний композиційний центр «Ярмарку Марноти» – перетин різноманітних соціальних та духовних відносин, здійснених вчинками Бекі [216, с. 142]. Дослідники Дж. Луфбуров (J. Loofbourow) і Х. М. Далескі (H. M. Daleski) вважають, що художнім центром роману, в якому «зустрічаємо» паралельні сюжети обох героїнь, є Ватерлоо [233, с. 92], а «образ війни уніфікує оповідь» [193, с. 147]. Ми погоджуємося тільки з думкою Р. Логі (R. E. Lougy), що історична баталія є «метафорою соціальних битв у романі» [234, с. 633].

За словами К. Петерс, Бекі дуже близька до пародії на образ героя [244, с. xx]. Д. Гент (D. Ghent) навіть припускає, що «велич «Ярмарку Марноти» не в розкиданих образах, а в тому, що всі вони зібрані у Бекі Шарп» [216, с. 152]. Існує припущення, що Ребеку автор обрав героїнею роману, тому що вона «виглядає живою» поряд із напівсонною Емілією та іншими персонажами. Вона змальовується як «наша героїня» [141, с. 1], «героїня дня» [141, с. 184]. І в цьому контексті «героїня» співвідноситься як з негативними рисами Бекі: лицимірство, жорстокість, – так і з позитивними: мужність, розум, хоробрість: «Якщо вже наш роман без героя, то ми принаймні хочемо мати героїню. Жоден з тих вояків британської армії, що вирушили в похід, навіть сам великий герцог, не виявив такого спокою і такої розважності серед усіх небезпек і труднощів, як ця енергійна невелика дружина ад'ютанта» [141, с. 333].

Як зазначає Дж. МакМастер, мешканці Ярмарку не герої, проте вони постійно бачать себе у такому світлі [236, с. 31–32]. Для Емілії Джордж був справжнім видатним героєм у романтичному розумінні, тому в її роздумах він часто називається: «її герой/сам герой дівчини» [141, с. 144, 201], «благородний герой» [141, с. 277], «чудовий молодий герой» [141, с. 293].

Емілія була переконана: «...ні в армії його величності, ні в цілому світі немає другого такого красеня й такого героя» [141, с. 69]. Героїчне пов'язується з зовнішнім виглядом: «Вона зроду не бачила такого гарного й такого розумного юнака... і взагалі який він герой!» [141, с. 139]. Слова з «Книги снобів»: «юнак... підлий, егоїстичний та цілковитий педант. Однак жінки не

помічають таких недоліків у чоловіків, яких Коханья посилає їм» [265, розд. 37] – до певної міри пояснюють, чому неідеальний з моральної точки зору персонаж Джордж викликав в Емілії такі почуття. Саме тому «Емілія не зважувалася визнати, що хлопець, якого вона кохає, гірший, ніж вона сподівалася, чи подумати, що вона поквапилася віддати йому своє серце» [141, с. 201].

Навіть оповідач говорить на адресу Джорджа: «Він переважав усіх молодих денді батьківського кола і був героєм серед цих людей третього гатунку» [141, с. 235]. За словами містера Седлі, Джордж «загинув смертю хоробрих» [142, с. 38], він – «полеглий герой» [142, с. 282].

Змальовуючи Емілію, автор декілька разів зазначає, що вона не є героїнею (тобто людиною з яскравими винятковими рисами характеру і зовнішності) та наводить свої аргументи: «Тому що Емілія не героїня... як на героїню, то може й справді носик у неї надто короткий, а щоки надто круглі й рожеві» [141, с. 27–28]. Однак В. М. Теккерей називає Емілію героїнею у літературознавчому сенсі: «Справді життя нашої дівчини, що не випорхнула ще з родинного гнізда, не може бути насичене такими цікавими подіями, на які звичайно претендує героїня роману» [141, с. 136]. Займаючи неоднозначну позицію трактовки того, чи була Емілія героїнею, оповідач врешті-решт зазначає: «Тому байдуже, героїня Емілія чи ні; дай боже нам з вами на схилі віку, коли ми також будемо старі буркотливі банкрути, знайти таке ласкаве плече, на яке можливо було б опертися, і таку ніжну руку, що поправлятиме нам злежану подушку» [142, с. 242]. Найправдоподібнішим позначенням даного персонажа нам здається таке: «бідолашна Емілія, заблукана мандрівниця серед великих галасливих юрб Ярмарку Суєти» [141, с. 293].

Отже, підзаголовок «Роман без героя» є свідченням того, що розпочалася нова епоха в літературі, «поворот» до людини, такої як вона є, по відношенню до якої автор використовує термін «персонаж», не виключаючи і того змісту поняття «герой» як центральної фігури літературного твору.

Розглянувши підзаголовок, вважаємо за необхідне звернути увагу на інші елементи заголовкового комплексу. І в цьому сенсі важливими є зауваження дослідників щодо ролі автора у втіленні всього художнього задуму. Так, на переконання М. Дж. Сандел (M. G. Sundell), «В. М. Теккерей представляє композицію роману як головну марноту оповідача, величезну легковажність і вміння прещеголяти інших» [264, с. 9]. К. Тіллотсон зазначає, що на «Ярмарку» присутність автора є «не приватною, а художньо персоніфікованою ('artistic')» [271, с. 52]. Як пише А. Кетл, все у «Ярмарку Марноти» залишається на дистанції, тому що між сценою і читачем завжди стоїть з інтенсивною твердістю сам В. М. Теккерей. За словами оповідача, «він матиме тут на вибір найрізноманітніші видовиська... і яскраво ілюміноване свічками самого автора» [141, с. 5] У даних словах автор визначає свою роль учасника вистави під назвою Ярмарок Марноти.

У першому виданні В. М. Теккерей зобразив себе самого на обкладинці у вигляді «жалюгідного перестарка», який веселить не менш жалюгідну публіку. Такий малюнок впливає на розуміння заголовкового комплексу. Дж. МакМастер вказує на подвійність Лялькаря, котрий одночасно сидить перед Ярмарком і дивиться на нього, тобто командує універсумом та «дивною метаморфозою є одним із них» [236, с. 18]. П. Гаретт зазначає, що образ В. М. Теккерейя як друга персонажів, котрий спостерігає за їх досвідом, – це один з багатьох авторських образів у «Ярмарку Марноти». Письменник стоїть навпроти Лялькаря, котрий маніпулює ляльками та коментує події [212, с. 106].

Обрамлення твору, включає пролог «Перед завісою», що був написаний, коли В. М. Теккерей уже фактично завершив роман. Він з'явився з останнім номером серійної публікації, а потім перед томом [236, с. 45].

Передмова звертає увагу читача на те, що Ярмарок існує по обидва боки завіси – «це і натовп глядачів, і їх дзеркальний образ у ляльковому шоу В. М. Теккерейя» [237, с. 70]. У пролозі автор настроює читача і через імітацію театральності та створює метафору ляльки, яка легко проєціюється на образи персонажей реального плану. Останній абзац роману, відділений від останнього

розділу, містить своєрідний висновок і співвідноситься з прологом: «Ох, *vanitas vanitatum!* Хто з нас щасливий у цьому світі? Хто з нас отримує те, чого прагне його серце, й отримавши буває задоволеним? Давайте діти, складемо ляльки й зачинемо скриньку, наша вистава скінчилася» [142, с. 373].

В. М. Теккерей завершує свою «виставу», полемізуючи зі словами з Книги Еклезіястова: «І бачив я, – нема чоловікові кращого, як ділами своїми радіти, бо це доля його!» (Екл. 3:22). Такий висновок про марноту людських намірів повертає В. М. Теккерей до романтичного способу світосприйняття.

Як було відмічено, початковою назвою твору було «Нариси пером та олівцем англійського суспільства», котра функціонує як підзаголовок у перших виданнях. На думку М. П. Алексєєва, такий підзаголовок підкреслює унікальність манери В. М. Теккерей, який «виступав одночасно і як письменник, і як художник» [1, с. 442].

Традиція ілюструвати власні твори була поширена у ХІХ ст. Її витoki сягають романтизму з його тенденцією до синтезу мистецтв. Усі малюнки В. М. Теккерей, як і Ч. Діккенса, «мають найтісніший зв'язок з текстом і допомагають розкриттю задумів автора» [1, с. 443]. Наведені слова дослідника підтверджуються рядками з роману: «І якщо зображений на палітурці мораліст (докладний портрет вашого покірного слуги) й заявляє...» [141, с. 102].

Посвята «Б. Проктору сердечно присвячується» ('To W. W. Procter this story is affectionately dedicated') має відповідне семантичне навантаження.

Брайан Проктор та його дружина Анна півстоліття очолювали Лондонський літературний салон. Б. Проктор всіляко підтримував письменника [45, с. 108]. Прізвище Проктор ('Proctor') означає «повірений у духовному суді» [248, с. 623]. У даному випадку посвята є свідченням вдячності В. М. Теккерей своєму покровителю, що підтверджується словами з частини «Перед завісою»: «На цьому, низенько вклонившись своїм меценатам, Лялькар зникає і підіймається завіса» [141, с. 23].

«Зміст» роману цілком відповідає вікторіанським тенденціям «відходу» від традиційного, поширеного у добу Просвітництва, сюжетно-перспективного

«змісту», що є путівником твору. Назви розділів стають лаконічними і виражаються більш яскраво, образно, як і «зміст» романів В. М. Теккерея «Ньюкоми» і «Віргінці». Так, заголовки переважно розпочинаються словами «у якому» ('in which/which'), що є «залишком» традиційного змісту XVIII ст., але вони вже не конспектують розділ, а вказують на головну тему: «Розділ XV, у якому на короткий час з'являється чоловік Ребеки», «Розділ XLII, у якому йдеться про родину Осборнів». Використання так званого перехідного (від сюжетно-перспективного до тематичного) типу номінацій є «мостом» між характерним просвітницьким та вікторіанським «змістом». Крім того, такі номінації є «відбитком» просвітницьких уподобань В. М. Теккерея.

Як і Г. Філдінг у романах «Історія пригод Джозефа Ендруса», «Історія Тома Джонса, знайди» та Ч. Діккенс у творах «Пригоди Олівера Твіста», «Життя й пригоди Ніколаса Нікклбі...», В. М. Теккерея використовує у «змісті» роману «Ярмарок Марноти» звернення до читачів, роблячи їх учасниками Ярмарку Марноти разом з оповідачем: «Розділ XLVIII, у якому читача вводять у найкраще товариство», «Розділ LI, де розігрується шарада, над якою читачеві доведеться, а може, й не доведеться поміркувати». Участь читача акцентовано у назвах з займенником «ми» ('we'): «Розділ LXIII, у якому ми зустрічаємо давню знайому». Навіть більше, використання займенника «ми» вказує на «рівноправність» наратора та реципієнта, роль якого не обмежується спостереженням. Зазначимо, що у «змісті» романів і «Ньюкоми», і «Віргінці», котрі вийшли у світ пізніше, В. М. Теккерея теж апелює до читачів за допомогою займенника «ми»: «Розділ XXIII, у якому ми слухаємо сопрано і контральта» («Ньюкоми»), «Розділ XXVI, у якому ми опинилися дуже далеко від Окхерста» («Віргінці»). У зв'язку з цим можемо зробити висновок, що у «змісті» роману «Ярмарок Марноти» зустрічаються рання вікторіанська тенденція звернення до читачів (яка має корені у Просвітництві) — «читач» та більш пізня «ми», пов'язана з новими оповідними тенденціями: автор і реципієнт стають однаковою мірою учасниками подій.

Заголовки розділів, що представляють персонажів – «Кроулі з королевиного Кроулі» (розд. 7), «Наш приятель майор» (розд. 58) – є доволі малочисельними (у той час, як у романі «Ньюкоми» їх більшість). На наш погляд, це є відображенням того, що це «Роман без героя». Персонажі не є настільки важливими, щоб стати головною темою розділу. Головне для автора – це акцентування образу Ярмарку Марноти, який і стає центральним у романі.

Більша частина назв розділів роману «Ярмарок Марноти» позначають місце дії: «Чізвікська алея» (розд. 1), «Між Лондоном і Чатемом» (розд. 26). Такі заголовки часто наявні у «змісті» вікторіанських романів, наприклад, у романі Ш. Бронте «Віллет» – «Бреттон» (розд. 1), «Лондон» (розд. 6); у творі В. М. Теккеря «Ньюкоми» – «Парк-Лейн» (розд. 14). Однак у романі «Ярмарок Марноти» їх роль своєрідна: вони є одним із засобів конкретизації образу Ярмарку, його проекції на сучасність.

Заголовки розділів, що позначають тему або проблему, є досить різноманітними, як це притаманно вікторіанській романістиці: «Порятунок і катастрофа» (розд. 53), «Неприкаяний розділ» (розд. 64) тощо. Особливо серед них виділяються назви, що вказують на предмет, котрий перетворюється на своєрідний символ: «Зелений шовковий гаманець» (розд. 4), «Старе фортепіано» (розд. 59). Функціонування даних номінацій у розділі фактично «дублює» символічну роль заголовка «Ярмарок Марноти» у всьому романі.

Отже, «зміст» роману В. М. Теккеря «Ярмарок Марноти» є певним «гібридом» просвітницького та вікторіанського «змісту»: у ньому наявні «залишки» заголовків розділів XVIII ст. (назви з початком «у якому») та лаконічні тематичні номінації, що проширюються у XIX ст.

Заголовок роману В. М. Теккеря «Ярмарок Марноти» цілком відповідає вікторіанським тенденціям називання романів лаконічними символіко-метафоричними номінаціями, як це помітно у Е. Бронте в «Буремному перевалі», і в романі Ч. Діккенса «Холодний дім». Але по своєму функціонуванню теккерейське означення тексту «перевершує» інші назви XIX ст. Унікальність заголовка «Ярмарок Марноти» пов'язана з тим, що образ

Ярмарку при всій його соціально-історичній конкретизації стає настільки узагальненим, універсальним, що перетворюється на позачасовий образ-символ, який асоціюється не тільки з персонажами, але й з читачами та самим автором. Подібне явище спостерігаємо у створенні образу Холодного дому (в романі Ч. Діккенса), який також, з одного, боку перетворюється на універсальний символ, а з другого, – співвідноситься з тогочасною Англією. Універсалізація образу Ярмарку В. М. Теккерем зумовлена, безперечно, біблійною алюзією, яка доводить оповідь до рівня притчі.

Особливістю заголовка В. М. Теккеря є велика кількість асоціацій з попередніми літературними творами (Дж. Беньян «Шлях прочанина», С. Джонсон «Марнота людських бажань», В. Скотт «Канонгетські хроніки»), завдяки яким відбувається збагачення семантики назви «Ярмарок Марноти». Крім того, заголовок «Ярмарок Марноти» через беньянівський образ Ярмарку співвідноситься з книгою Еклезіястова («Наймарніша марнота...»), що, по-перше, сприяє глобалізації образу, а, по-друге, цілком узгоджується з релігійною складовою вікторіанства. Натяки на Біблію наявні й у деяких назвах XVIII ст. Наприклад, у заголовку Г. Філдінга «Історія пригод Джозефа Ендруса та його друга містера Абраама Адамса» обидва антропоетоніма є прозорими біблійними іменами. Однак ці біблійні асоціації не сприяють створенню глобального образу, як це сталося у романі В. М. Теккеря «Ярмарок Марноти».

Підзаголовок «Роман без героя» підкреслює головну ідею задуму письменника: в його романі «героїв» немає, а лише персонажі, котрі не протистоять всесвіту, як у Дж. Г. Байрона, а лише кидають виклик «злу», конкретизованому, – яке легко розпізнається.

Підзаголовок співвідноситься з літературним світоглядом В. М. Теккеря, вказуючи на його полеміку з романтичним сприйняттям героїв (зокрема Дж. Г. Байроном, Т. Карлайлом) та є показником того, що закінчилася пора героїв у літературі, яка тепер має зображати людей такими, якими вони є у дійсності: слабкими і сильними, добрими і злими одночасно.

Обрамлення твору сприяє ототожненню оповіді з театралізованим дійством, що є новою наративною манерою В. М. Теккерея. У пролозі до роману зароджується одна зі складових частин глобального образу Ярмарку зі значенням лицедійства світу. Сигнал до цього – народження метафорико-символічного смислу образу ляльок, яке підсилює підзаголовок «Роман без героя», створюючи ефект того, що всі «герої» – це маріонетки, котрими хтось керує, примушуючи рухатись. У даному творі цим «хтось» є Марнота, перед якою всі безсилі.

«Зміст» роману співвідноситься не тільки з вікторіанськими тенденціями (назви розділів є звичайно лаконічними), але й з особливостями наративної манери автора, його творчим задумом. Так, велика кількість заголовків, які позначають місце дії, сприяють конкретизації образу Ярмарку, вказуючи на певні місця, де поширюється його вплив. А мала чисельність назв, котрі представляють персонажів, «підсилює» підзаголовок «Роман без героя», акцентуючи роль Ярмарку-суспільства, а не її окремої складової.

3.3. Структурно-семантичні особливості заголовково-фінального комплексу роману Ч. Діккенса «Домбі і Син»

Роман Ч. Діккенса «Торговельний дім Домбі і Син. Торгівля оптом, уроздріб і на експорт» ('Dealings with the Firm of Dombey and Son, Wholesail, Retail, and for Exportation', 1848) користувався шаленою популярністю відразу після першої публікації, про що свідчать слова з листа автора до Дж. Хогарта від 2 квітня 1848 року: «Зізнаюсь, я покладаю великі надії на «Домбі» і щиро вірю, що його не забудуть і будуть читати багато років. Зараз він має грандіозний успіх» [160]. Безперечно, такий «прийом» роману був зумовлений його новизною і незвичайністю, про яку згадує сам Ч. Діккенс у посланні до Дж. Форстера від 18 липня 1846 року: «Мені здається, що задум «Домбі» цікавий і новий та містить у собі великі можливості» [160]. Згадаємо, що і

роман С. Річардсона «Памела...» став свого часу «літературною сенсацією», оскільки «познайомив» читачів з новим типом оповіді.

Літературознавцями з самого початку ж було визначено те, що відрізняло роман «Домбі і Син» від подібних творів сучасників або поривало з головними художніми тенденціями англійської літератури середини ХІХ ст. Так, відомий дослідник творчості Ч. Діккенса В. В. Івашева вказувала на те, що у «Домбі і Син» Ч. Діккенс уперше «проявив елементи психологічного аналізу» [54, с. 170], а дисертантка О. А. Наумова вважає, що у даному творі автор «підійшов упритул до роману виховання» [98, с. 5]. Причиною, що підштовхнула Ч. Діккенса до незвичайності задуму роману, могла стати збільшена конкуренція на літературному Олімпі (у той час з'являються нові кумири – Ш. Бронте, В. М. Теккерей). Як пише П. Акройд, у 1848 р. письменник «вступив у нове століття, він уже не був непоясненим феноменом як у молодості, а лише одним з багатьох» [170, с. 299].

У даній дисертації ми звертаємося до заголовково-фінального комплексу ключового роману Ч. Діккенса «Домбі і Син» і здійснюємо спробу дослідити його як відображення своєрідності манери письменника в контексті вікторіанських літературних традицій.

Озаглавивши роман назвою торговельної фірми «Торговельний дім Домбі і Син. Торгівля оптом, уроздріб і на експорт», Ч. Діккенс став першим автором, котрий обрав назву, що акцентує ділову сферу життя персонажів, їхні професійно-ділові стосунки. Автор сам «пишався заголовком і хотів приховати його до останнього» [170, с. 281].

У більш ранньому романі письменника «Крамниця старовини» (1844), де сфера діяльності героя-антиквара була позначена у назві іменем його оселі, опис цієї професійної діяльності був допоміжним засобом для створення образу персонажа, а не ключовою проблемою роману, як у романі «Домбі і Син». Ми цілком погоджуємося з дослідницею Н. Жлуктенко, що назва «Торговельний дім Домбі і Син. Торгівля оптом, уроздріб і на експорт» є наслідком того, що

«предметом роману обрана не історія одного героя, а історія багатьох доль, об'єднаних розвитком однієї інституції – торговельної фірми [51, с. 8].

Останнім часом повний заголовок роману «Торговельний дім Домбі і Син. Торгівля оптом, уроздріб і на експорт» поступово виходить із використання, натомість з'являється його скорочений варіант «Домбі і Син» ('Dombey and Son'). У «Кембріджській історії англійської та американської літератури у 18 томах» ('The Cambridge History of English and American Literature in 18 Volumes') зазначається, що «наступні покоління мудро скоротили заголовок до трьох слів, якщо не до одного «Домбі», що є більш важливим, ніж розмір» [187]. Та й сам Ч. Діккенс в особистій переписці неодноразово називав свій роман «Домбі» ('Dombey'). 20 жовтня 1848 року він писав Дж. Форстеру: «Я розпочну роботу над третім випуском «Домбі» щойно зможу» [160]. Таке скорочення є підтвердженням ключової ролі антропоетоніма у повній назві роману, тому ми вважаємо за необхідне розпочати аналіз заголовка з родинного імені головного персонажа.

У «Словнику англійських прізвищ» А. І. Рибакіна не зафіксовано антропонім 'Dombey', проте наявне однокорінне з ним прізвище 'Dome', що походить від староанглійського слова 'dom' й означає «судження, постанова, влада, суд» [122, с. 140, 534], а частина 'bey' може сприйматися як варіант прийменника 'by' (що походить від давньоанглійського слова 'be, bi') – «близько, поряд, через, завдяки» [122, с. 526]. Антропоетонім Домбі можна сприймати як «владна людина, згідно з рішенням якої все робиться». Це цілком відповідає образу головного героя, що стояв на чолі торговельної фірми. Зв'язок літературного імені Домбі з впливовими верствами суспільства підсилюється спорідненими з ним прізвищами Думбель ('Dumbell'), Домвіль ('Domville'), котрі належали до видатних родин [249, с. 256–257], та іменем декількох шотландських королів у IX–XI ст. Дональд ('Donald'), яке походить від гальського імені 'Domhnal' та складається з кельтських компонентів 'dubno' (мир) і 'val' (правління, влада) [26, с. 114].

За аналогією до імені головної героїні Ш. Бронте Джен Ейр, антропонім Домбі має різнопланові асоціації, що збагачують його семантику. Як говорить Т. Варгіш (Т. Vargish), ім'я головного героя натякає на Бомбей ('Bombay'), викликаючи згадки про прибуткову східну торгівлю. А що є більш важливим, воно змушує нас думати про 'dominion' – «володіння», 'domination' – «панування» та перегукується з латинськими словами 'dominus' – «володар» і 'domus' – «дім» [272, с. 139]. У прізвищі героя закладено мотив панування, влади, суду, що уособлює головні прагнення містера Домбі.

Вкрай важливою є асоціація з іменником 'domus' – «дім», оскільки завдяки їй відбувається підтвердження нерозмежованості Торговельного дому і його голови. Хоча вже те, що прізвище героя входить до назви фірми, натякає на їх тісний зв'язок, який розкривається протягом оповіді. Крім того, «дім» – це ще й сім'я, династія, котра розвивається за сталими законами. Але життя виявляється складнішим за правила і закони. Містер Домбі навіть у сімейних стосунках сприймав себе перш за все як частину фірми, а не людину, котра має почуття, емоції тощо. Під час сварки з дружиною він кричав: «Чи знаєте ви хто я? Знаєте, що я репрезентую? Чи чули ви коли-небудь про фірму «Домбі й Син»?» [43, с. 661].

Маленький Поль також ототожнює свого батька з фірмою. На питання містера Тутса: «У твого батька великі доходи, прада?» – він відповідає: «Так, сер... Він – «Домбі і Син» [43, с. 168]. Нерозривність Домбі та торговельного дому акцентується й самим оповідачем: «Від самого початку юний нащадок містера Домбі був для нього настільки важливою часткою його власної величі, тобто (бо це одне і теж) величі його торговельної фірми «Домбі і Син» [43, с. 106]

Власне ім'я містера Домбі – Поль ('Paul'), котре зустрічається переважно у звертаннях його сестри місіс Чік, хоча й не винесене у заголовок, є важливим для формування образу персонажа. Антропонім Поль ('Paul') походить від французького імені 'Paul', яке має корені у латинському імені 'Paulus', яке в перекладі означає «малий, невеликий» [121, с. 159]. На перший погляд здається,

ніби таке значення є несумісним з головою славетного торговельного дому. З іншого боку, воно є вказівкою того, що містер Домбі залишається «маленьким» фактично протягом усього роману, бо він не змінюється, «не росте» як особистість. Як пише Ч. Діккенс у передмові до роману: «Містер Домбі не зазнає значних внутрішніх змін чи то у книзі, чи у житті. Почуття несправедливості завжди переслідує його. Чим більше він його стримує, тим більше несправедливим він стає» [198, с. 3].

Семантика «малий, невеликий» до певної міри натякає на обмеженість головного героя: «Містер Домбі, що досі стільки часу замикався у собі, рідко переступав те зачароване коло, у якому відбувалися операції торговельного дому «Домбі і Син» [43, с. 295]. Ми цілком погоджуємося з російським ученим М. В. Урновим у тому, що «хід впливу торговельної контори залишається вирішальним: Діккенс викриває жорстоку логіку поведінки свого героя, що зумовлена силою обставин і соціальним становищем» [150, с. 119].

Фірма стає для містера Домбі «мірилом» його світогляду, тому що саме їй підкоряються всі його думки і вчинки. Він оцінює людей на основі того, як вони ставляться до його торговельного дому: «А зроблений у розмові натяк на фірму «Домбі і Син», так його потішив, що склалося враження, ніби сестра пана Домбі – хоч він уважав її кволим і лагідним створінням, – впливала на нього сильніше, ніж будь-хто інший» [43, с. 23].

Свою дружину Едіт Домбі сприймає насамперед за вкрай корисну «річ» для його бізнесу: «Йому приємно було уявити собі, як ця гордовита, велична жінка буде господинею в його домі і прийматиме його гостей з тою самою холодною стриманістю, що й він. Представництво торговельного дому «Домбі й Син» потрапляло до надійних рук» [43, с. 435]. Відбувається «злиття» особистого життя героя та його комерційної діяльності, яке найбільше проявляється у його стосунках з сином.

Заголовок роману, котрий співпадає з назвою торгівельної фірми «Домбі і Син», – інформаційно насичений. Х. М. Далескі (Н. М. Daleski) справедливо вважає, що коротка назва «Домбі і Син» ('Dombey and Son') більше сприяє

розвитку оповіді, ніж повна «Торговельний...» ('Dealings...'). Адже «Домбі і Син» разом з «Відділом домашніх справ» ('Home Department') серед інших гілок надійно знаходиться у центрі сюжету, звідки оповідь рухається до різних соціальних класів» [172, с. 118]. Номінація «Домбі і Син» є двозначною: вона одночасно вказує на батьківські стосунки та комерційну справу, які головний герой так само не міг розмежувати, що і стало причиною його трагедії.

З перших сторінок роману автор розповідає про бажання містера Домбі мати сина, яке було зумовлено необхідністю розвитку власного бізнесу. Про це свідчать його слова до місіс Домбі: «Наш торговельний дім уже не тільки зватиметься, а й насправді буде знову «Домбі і Син» [43, с. 16].

Символічним є факт тотожності імен батька й сина: «А охрестимо його, моя... місіс Домбі, охрестимо його, звичайно, – Поль... так звали його батька і діда» [43, с. 17]. Як влучно зазначає Д. Сімпсон (D. Simpson), спадкове ім'я хлопчика «відповідає його визначеній ролі у продовженні дому» [258, с. 52]. Це означає, що для маленького Поля був призначений такий самий шлях, як і для батька: він мав вирости і стати містером Домбі, дати життя своєму синові і так до бескінечності. Описуючи головного героя, автор зазначає: «Як перед тим і його батько, в потоці життя і смерті він теж колись виріс від Сина до Домбі, і майже двадцять років був єдиним представником фірми» [43, с. 17]. Слово «Син» символізує ланцюг сімейного бізнесу, що переходить від покоління до покоління. Так, Н. Жлуктенко влучно називає Домбі «князем» торгівлі: «коріння його капіталів сягає XVIII століття, що він успадкував, а не заробив свої гроші» [51, с. 10].

А. Е. Дайсона (A. E. Dyson) правомірно відносить «Домбі і Син» «до найбільш інформативних заголовків Ч. Діккенса», що зумовлено принципом дихотомії іменника «Син» ('Son'), котрий у назві написаний з великої літери, а у художньому тексті зустрічаються «Син» ('Son') і «син» ('son'). Дослідник вважає: «Як «син» він умирає до того, як розпочинається реальний розвиток подій роману та є впливовим головним чином у розумі свого батька. Як «Син» він залишається невідривно пов'язаний з великою фірмою до її падіння... Є

також Син як абстракція, позиція випадково заповнена Полем під час його короткого життя та складна пустота по його смерті» [205, с. 101].

Ч. Діккенс показує у романі, що для містера Домбі «син» не існує у відриві від більш глобального поняття «Син»: «А втім, він (Домбі) любив свого сина з усією любов'ю на яку був здатний. Коли в глибині його мерзлого серця й було якесь тепле місце, то його посідав маленький Поль, а на крижаній поверхні, коли й одбивався якийсь образ, то був образ сина – тільки не немовляти чи дитини, а дорослого сина – «Сина» [43, с. 106]. У той час, коли малюк Домбі на світанку свого життя «не знав навіть, що на землі існує Домбі чи Син» [43, с. 104], його батько плекав великі надії, що «Згодом він сам добиратиме впливових друзів собі до смаку, підтримуючи і укріплюючи – по змозі – добре ім'я фірми. А до того часу йому, мабуть, буде досить і мене одного» [43, с. 62].

Таким чином, «Домбі і Син» позначає взаємини двох персонажів, у які ніхто не мав права втручатися, навіть Флоренс: «Дівчата не мають нічого спільного з Домбі й Сином» [43, с. 147]. Патріархально-ієрархічні відносини у родині, яких дотримувався Ч. Діккенс, – причини ідеалізації Торговельного дому, яким управляв спочатку батько, а потім син. Як говорить оповідач: «Та що там якесь дівча для «Домбі і Сина»! В капіталі фірми з такою гучною назвою дівчисько – низькопробна монета, яку ніхто не бере, – нікудишній хлопець та й годі» [43, с. 18].

Соціальна нерівність між чоловіком та жінкою – тема, яка об'єднує всіх у вікторіанську епоху. На відміну від Ш. Бронте, яка у романі «Джен Ейр» наголошує на духовній рівності героїні з чоловіками, Ч. Діккенс постійно підкреслює «неповноцінність» дівчинки для родини. Так, місіс Чік говорить: «Флоренс ніколи не буде Домбі... Ніколи, хоч би й прожила тисячу років» [43, с. 64], тому що вона належить до «звироднілих Домбі, що вже й не Домбі тепер» [43, с. 716].

Однак наприкінці роману саме Флоренс займає центральну позицію, бо приходиться на допомогу батьку після краху його фірми. Це проявлено у розмові

міс Токс з Поллі: «Так, що Поллі, «Домбі і Син», як я й казала колись при одній сумній нагоді, – мовила міс Токс, зав'язуючи низку спогадів, – таки виявився нарешті донькою» «І то доброю донькою! – вигукнула Поллі» [43, с. 843]. Ч. Діккенс розвінчує ідею другорядності жінки, вкладаючи в уста містера Тутса наступні слова: «Отже, – сказала моя дружина, – «от дочки його зрештою зросте, ні, постане, – це власні слова місис Тутс, – нова фірма «Домбі і Син!»» [43, с. 873].

Повний заголовок «Торговельний дім Домбі і Син. Торгівля оптом, уродріб і на експорт» виділяє центральний образ роману – торговельну фірму, а стосунки батька і сина, що акцентуються у короткій назві «Домбі і Син», стають однією з її складових частин: «Домбі і Син! Ці три слова були єдиним сенсом життя містера Домбі. Адже землю створено, щоб Домбі і Син могли на ній торгувати... Зірки та планети оберталися на орбітах, щоб не зрушити світ, центром якого був торговельний дім «Домбі і Син» [43, с. 17].

Винесення у заголовок назви фірми є ще одним підтвердженням того, що вона стає центром всесвіту не тільки для головного персонажа, а й для його оточення. Як запевняє оповідач, міс Токс «і справді звиклася з думкою, що Домбі і Син – це вісь обертання світу» [43, с. 537], а містер Турбот-управитель запевняв Едіт Домбі: «Домбі й Син не визнають ні часу, ні місця чи відповідної пори – беруть їх під ноги та й годі» [43, с. 531].

Як відомо, доля фірми «Домбі і Син» склалася цілком по-іншому, і наприкінці роману ми спостерігаємо таку картину: «Світ дуже зайнятий ним, дуже неспокійний. Він знову це відчув... Всі речі стали набирати розмитого вохряного кольору в його очах. Домбі й Сина вже нема... дітей нема. [43, с. 839]. Одним із поштовхів до розвалу торговельного дому стала смерть сина: запропонований ланцюг зміни поколінь обірвався, і у фірми «Домбі і Син» не стало майбутнього. А головною причиною краху стала викривлена система цінностей містера Домбі. Як справедливо зазначає Т. Варгіш, «Домбі має неправильну концепцію світу та свого місця в ньому, сприймаючи себе за провидіння» [272, с. 139].

На думку Дж. Гіссінга, «моральною темою книги є гордощі – гордощі багатства, гордощі становища та особиста зарозумілість» [219], бо все це розчиняється в образі фірми. Правомірним є твердження, що у романі «Домбі і Син» до більшої міри, ніж в інших творах, проявляється «діккенсовська техніка визначати персонажів стилем життя їх установ». Так, «Торговельний дім Домбі, де нагромаджується багатство та життя руйнується, є контрастним з майстернею Сола Джілла, у якій бізнес занепадає, а людські взаємини процвітають» [262].

Винесена у заголовок назва бізнес-структури акцентує присутній в оповіді мотив грошей, багатства. Як зазначає А. Сандерс (A. Sanders), над художнім світом роману домінують гроші, зароблені, перероблені, переінвестовані, або якимось чином отримані у вікторіанському Лондоні [253, с. 124]. Важливу роль для формування такої семантики відіграє друга частина назви «Торгівля оптом, у роздріб та на експорт» ('Wholesale, Retail and for Exportation'). Вона позначає конкретні торгові операції, за допомогою яких дана установа отримує прибуток. Письменник робить акцент на професійних якостях героїв, через які розкриває соціальні, психологічні і філософські характеристики буття.

Цілком певно, у словах «Торгівля оптом, у роздріб та на експорт» присутня гра значень, пов'язаних як з конкретною (діловою) сферою, зверненою на купівлю – продаж, так і з образним узагальненням того, що Ч. Діккенс помічає у людських стосунках. Так, підкреслюється тема «продажності», яка стає знаковою у романі. Оповідач зазначає: «Що місіс Домбі підписала свій шлюбний контракт – майже необхідний додаток до пристойного становища в суспільстві, – вже й не кажучи про увінчення родинної фірми, – добре знаючи, що вона з цього матиме» [43, с. 17].

Значно більшої розгорнутості дана семантика отримує в іншого романіста-вікторіанця В. М. Теккерея, у кого на «Ярмарку Марноти» персонажі тільки те й роблять, що «торгують», щоб домогтись кращого становища в суспільстві.

На самому початку автор знайомить читачів з двома головними героями: «Сутеніло. У великім кріслі край ліжка в кутку кімнати сидів Домбі, а тепло сповитий Син лежав у маленькій плетеній колісці... Домбі прожив майже сорок вісім років. Син – лише сорок вісім хвилин» [43, с. 16]. Між батьком і сином відразу виникає контраст: письменник показує наскільки вони схожі і різні одночасно. Такий початок є поштовхом до подальшого розгортання стосунків між обома персонажами: головою Торговельного дому та «Сином» як втілення його життєвої мети.

Справедливими видаються думки дослідників, котрі називають перший розділ роману Ч. Діккенса «найкращим з усіх початкових розділів, будь-коли написаних Діккенсом» [192, с. 22], тому що «у ньому підкреслюється основна ідея роману, тобто бачення світу Домбі в умовах комерційної гордості» [262].

Наприкінці роману ми зустрічаємося з оновленим містером Домбі, котрий понад усе любить свою маленьку онучку: «Та ніхто, окрім Флоренс, не знає, як сивоволосий джентльмен кохає дівчинку. Про це ніхто ніколи не шепочеться. Дівчинці самій трохи дивно, чому він робить з цього таємницю...» [43, с. 874]. Така кінцівка цілком відповідає філософії письменника, який «схиляється на користь ідеалізму, показуючи, що психологія його героїв визначається не матеріальними умовами їхнього існування, а ідеалом добра й істини, котрий живе в них і далеко не завжди є усвідомленим» [46, с. 90].

Як бачимо, початок і кінець роману є полярно протилежними: гордий власник фірми перетворився на лагідного сім'янина, амбіційна любов до «Сина»-спадкоємця змінилася на теплу, безкорисливу відданість онучці. У рамі твору показано одну з основних рис вікторіанського роману, а саме, – кардинальну зміну, еволюцію головного героя. Значення «дому» також змінюється: замість Торговельного дому з'являється дім-оселя, де головними є сімейні стосунки, а не комерційні операції.

«Зміст» роману «Домбі і Син» є типологічним у контексті вікторіанського роману: заголовки розділів лаконічно представляють персонажів або вказують

на тему, як і у творах Ч. Діккенса «Маленька Дорріт», «Холодний дім», Ш. Бронте «Віллет» тощо.

Заголовки-антропоетоніми займають невелику частину «змісту» роману і ця причина пояснюється переважанням у романі образу торговельного дому «Домбі і Син», а разом з ним і двох головних героїв містера Домбі і його сина. У порівнянні з ними інші персонажі є «не вартими» того, щоб стати центром розділу. Зазначимо, що назва-антропоетонім першого розділу «Домбі і Син» фактично дублює скорочений варіант заголовка всього роману. Однак назва розділу є однозначною, бо вказує на стосунки між батьком та сином, на відміну від заголовка роману, який ще й уособлює образ торговельної фірми.

Заголовки, що представляють тему розділу, є досить різноманітними. Але серед них виділяються найменування, які позначають зміни у житті маленького Домбі: «Зростання й хрестини Поля» (розд. 5), «Поля виводять на нову для нього сцену дії» (розд. 11), – саме тому, що такі назви співвідносяться з мотивом еволюції героя, характерним для літератури ХІХ ст. Наявні також метафоричні номінації: «Тіні густішають» (розд. 25), «Грімниця» (розд. 47), які втілюють загальну для вікторіанського «змісту» тенденцію до образної виразності, що, безумовно, є наслідком впливу романтизму.

У «змісті» роману «Домбі і Син» є декілька розгорнутих номінацій, аналогічних традиційному «змісту» його ранніх творів (таких, як «Пригоди Олівера Твіста», «Життя й пригоди Мартіна Чезлвіта»). Однак у романі «Домбі і Син» такі номінації не конспектують зміст розділу. Так, на думку В. М. Далескі, назва «Розділ III, де містер Домбі показаний як людина і батько на чолі його відділу домашніх справ, «вказує на перспективу, з якої «бізнес» розглядеться у романі» [173, с. 116]. Ми припускаємо, що й інші назви, котрі розпочинаються словом «де» ('in which'), також завдають певну перспективу оповіді, наприклад, «Розділ IV, де на кону уперше з'являються деякі нові дійові особи».

Заголовок Ч. Діккенса «Торговельний дім Домбі і Син. Торгівля оптом, уроздріб і на експорт» є унікальним у контексті літератури ХІХ ст. Назва з її

акцентом на торговельних взаєминах є певним віддзеркаленням «торговельного духу, ринкових відносин», що проникли у літературу ХІХ ст. разом з появою «професійного письменника» [3, с. 212]. Хоча назви, в яких фігурував «дім» у різних варіантах, були і раніше, але такої дивовижної метафоризації/символізації конкретного, прозаїчного феномена не було. У заголовку Ч. Діккенса по-романтичному взаємодіють конкретне й універсальне.

Особливістю заголовка «Торговельний дім Домбі і Син» є його двозначність: він представляє образ торговельного дому, що стає домінуючим у романі, таким, що підкорює життя як головного героя, так і решти персонажів. Одночасно у такій назві є вказівка на суть ситуації – стосунки містера Домбі і його сина. З точки зору структури – це «суміш» заголовка-теми та назви антропоніма. Прізвище «Домбі» збагачує заголовок завдяки своїй семантиці («постанова/суд») і різноплановим асоціаціям ('dominus' – «володар» та 'domus' – «дім» тощо).

Друга частина назви «Торгівля оптом, уроздріб і на експорт», де є вказівки на ділову сферу життя персонажів, доповнює номінацію «Торговельний дім Домбі і Син», включаючи тему «продажності» людини. Всі ці особливості відображають суттєві риси творчості Ч. Діккенса та вікторіанської літератури, що зближують усіх її «учасників».

У романі Ч. Діккенса важливу роль відіграє обрамлення (початок та кінець тексту). Воно акцентує одну з головних рис вікторіанської літератури, а саме, – зміну, еволюцію героя: на початку та в кінці твору ми бачимо «двох різних містерів Домбі».

Назви розділів роману «Домбі і Син», є здебільшого лаконічними тематичними номінаціями («Грімниця»). Це цілком відповідає вікторіанській літературі у тому числі і нарративній манері Ч. Діккенса. Назви розділів його романів «Маленька Дорріт», «Холодний дім» є типологічно подібними до даного «змісту». Крім того, «зміст» роману «Домбі і Син» узгоджується з задумом автора зобразити домінуючий образ торговельного дому, а не

окремого персонажа. Імена героїв роману не виносяться в заголовки, адже вони не займають центральні позиції у розділах.

Аналіз заголовково-фінального комплексу трьох ключових вікторіанських романів Ш. Бронте «Джен Ейр», В. М. Теккерей «Ярмарок Марноти», Ч. Діккенс «Домбі і Син» доводить, що дані назви, хоча й співвідносяться з вікторіанськими тенденціями називання, є унікальними і містять елемент новизни. Так, особливість заголовка-антропостоніма «Джен Ейр» пов'язана з новим типом героїні у літературі, котра вважає себе рівноправною з чоловіками, а також з різноплановими асоціаціями антропостоніма, який на відміну від аналогічних просвітницьких літературних імен стає семантично ємним, перетворюючись на символ усього роману.

Унікальність назви В. М. Теккерей «Ярмарок Марноти» спричинена тим, що образ Ярмарку перетворюється на глобальний позачасовий образ-символ., чия семантика значною мірою збагачується алюзією на Біблію й інші літературні твори.

Заголовок Ч. Діккенса «Торговельний дім Домбі і Син. Торгівля оптом, уроздріб і на експорт» є першою номінацією, яка вводить назву ділової інституції, акцентуючи таким чином ділову сферу життя та одночасно вказуючи і на родинні стосунки, важливі для вікторіанського суспільства.

Однією з особливих ознак найменування вікторіанських романів є багатовекторне функціонування підзаголовка. Хоча у романі «Джен Ейр» підзаголовок «Автобіографія» був присутнім лише у перших виданнях, однак його вплив на сприйняття роману як автобіографії залишився до сьогодні.

Підзаголовок «Роман без героя» (у романі «Ярмарок Марноти») можна назвати одним з яскравих і семантикоємких у літературі. По-перше, він акцентує те, що головним образом у романі є саме Ярмарок, оскільки інших «героїв» немає. По-друге, вказує на полеміку В. М. Теккерей з романтизмом, зокрема, з культом героїчних особистостей, тим самим відкриваючи нову літературну епоху, яка звернена до пересічної людини. Друга частина назви

Ч. Діккенса «Торговельний дім Домбі і Син. Торгівля оптом, уроздріб і на експорт» фактично виконує роль підзаголовка. Вона конкретизує ділову, професійну сферу діяльності героїв, одночасно створює універсальну образну характеристику соціального середовища.

Механізм поєднання конкретного, пізнаваного і образного, універсального, засвоєний від літератури романтизму, зближує Ч. Діккенса і В. М. Теккеря – інтерпретаторів сучасної дійсності – різноликого Ярмарку Марноти.

ВИСНОВКИ

Аналіз різноманітних типів заголовків романів вікторіанської доби переконує у значущості цього елемента поезики художнього тексту, який нерідко є ключем, камертоном у сприйнятті поетичного цілого.

До розуміння такої ролі і функції назви приходять більшість дослідників, які створюють теоретичну базу і термінологічний апарат для вивчення даного феномена.

Переконливим здається висновок дослідників про існування в художньому тексті заголовково-фінального комплексу, який включає заголовок/назву, ім'я автора, початок, кінець тексту, а також підзаголовок, епіграф, посвяту і «зміст» за умови їх наявності. «Заголовково-фінальний комплекс» відображає складний процес формування семантики і функції назви. І цей процес насичення смислом, багатовекторної художньої ролі розкривається лише тоді, коли враховані всі складові «комплексу» в їх взаємообумовленості.

Основою досліджень проблеми називання літературних творів є розподіл назв на типи та співвіднесення їх з певною культурологічною епохою і заголовковим стилем автора. Розглянуті у дисертації роботи Н. А. Веселової, А. В. Ламзиної, І. А. Сирова, С. Д. Кржижанівського, І. В. Фоменка, В. І. Тюпи, А. Ротте та ін. дозволили нам виділити три головних типи заголовків вікторіанського роману: сюжетно-перспективні назви (які розпочинаються словами «Історія...», «Життя...», «Пригоди...»), заголовки-антропоетоніми і проблемно-тематичні назви.

Полеміка про статус заголовків-антропоетонімів на межі ХХ–ХХІ ст. визначила розбіжності у поглядах учених від вказівок на фактично нульову інформативність заголовка-антропоетоніма у лінгвістиці до висловлювань літературознавців про його найбільшу семантичну наповненість у порівнянні з іншими номінаціями.

Вивчення назви, де головним є ім'я персонажа, зумовлює звертання до літературної ономастики. Аналіз такого заголовка пов'язаний з урахуванням

етимології антропоніма, інтертекстуальності у його семантиці, зв'язку з загальнонародним антропоніміконом та культурно-історичними асоціаціями.

Особливості функціонування різних типів заголовків багато у чому зумовлені генезисом таких заголовкових моделей у літературі, зв'язком з жанром, історико-культурною епохою, читацьким попитом. Тому вивчення поетики заголовків вікторіанського роману неможливе поза контекстом жанрових особливостей тогочасного 'novel', без порівняльного аналізу з назвами романів XVIII ст.

Називання вікторіанського роману трьома типами заголовків (сюжетно-перспективним, антропонімічним і проблемно-тематичним) пов'язане з особливостями авторської інтенції, потребами акцентувати на головній ідеї твору або давати інтерпретацію роману через конкретизуючу семантику художнього слова, винесеного у заголовок. Це ставить перед дослідником складну проблему уточнення заголовкового стилю романіста і тенденцій називання, притаманних вікторіанській епосі. Тут нам здаються найбільш важливими два фактори художнього втілення проблематики заголовково-фінального комплексу вікторіанського роману: а) репрезентація письменником соціокультурних і естетичних домінант епохи, які зумовили розвиток роману Нового часу у XIX ст.; б) полеміка з назвами попередньої епохи, тобто наслідування або відмова від традиційних заголовкових типів.

Розгляд вікторіанського роману в аспекті поетики назви дозволив уточнити деякі особливості розвитку типів заголовків у XIX ст. У плані обраної нами теми увагу було зосереджено на вивченні заголовків ключових романів Ш. Бронте, Ч. Діккенса, В. М. Теккерея.

Використання цими вікторіанськими авторами кожного з трьох типів заголовків є певним відображенням нової літературної епохи, яка виходить за межі актуально-змістової прози, подібної до документальної оповіді, поширеної у XVIII ст. Так, розповсюджуються багатозначні символічні назви, втілені у форму заголовків-антропоетонімів і назв, що позначають головну тему твору. Сюжетно-перспективні заголовки поступо виходять на «маргінеси» літератури.

Динаміка розвитку творчого методу й естетичних смаків Ч. Діккенса і В. М. Теккерея відображається і в динаміці називання їхніх творів. У ранніх романах письменників помітний зв'язок з традицією попередньої епохи. Наприклад, твори Ч. Діккенс «Пригоди Олівера Твіста», «Життя й пригоди Ніколаса Нікклбі...» співвідносяться з романами-біографіями XVIII ст., а роман В. М. Теккерей «Історія Генрі Есмонда...» є стилізацією наративної манери письменників Просвітницької доби. Пізніше з усією очевидністю проявляється те нове (приміром, тенденція до універсалізації, глобалізації образу), що зумовлено іншим етапом літературного розвитку.

Поширення у сьогодишньому сприйнятті скорочених варіантів заголовків («Олівер Твіст», «Генрі Есмонд») дещо «зменшує» художню роль інших елементів сюжетно-перспективних назв та є наслідком впливу тенденцій до лаконічності найменувань і підтвердженням семантичної ваги антропоетонімів.

Як доводить проведений у роботі аналіз, художні функції заголовків XIX ст. значно відрізняються від тих, якими вони були у XVIII ст. У розглянутих нами романах Д. Дефо, Г. Філдінга, Т. Дж. Смоллетта, Л. Стерна роль сюжетно-перспективних найменувань переважно визначається становленням жанру 'novel', актуалізацією рис, що відрізняють його від 'romance', а саме, – поширення розповідей про життя реального персонажа (індивіда), які відбуваються у певному просторі і часі. Вікторіанські сюжетно-перспективні назви вказують на соціальну складову роману. Крім існування реальних соціальних інститутів (робітні дома – «Пригоди Олівера Твіста», ділові корпорації – «Домбі і Син») у них відображені і актуальні для того часу суспільні проблеми (освіти, соціальної дифузії, професійного статусу тощо). Заголовки є індикаторами наративної манери автора, що помітно в стилізації оповіді минулого століття В. М. Теккереем у назві роману «Історія Генрі Есмонда...»; у залученні оповідної техніки романтизму, зокрема суб'єктивізму, Ч. Діккенсом у назві твору «Власна історія і досвід Девіда Копперфільда»).

Відмова від традиційного сюжетно-перспективного типу заголовків у XIX ст. пов'язана не тільки з розквітом жанру 'novel', але й з соціокультурними факторами. Так, тематичні назви, що представляють імена будинків, є відображенням тогочасної тенденції культу домашнього вогнища. Герой уже не мандрує з місця на місце, як у «Пригодах...», «Історіях...» XVIII ст., а має власну домівку, з якою він асоціюється. Дідусь Нелл з роману Ч. Діккенса «Крамниця старовини» є ніби одним цілим з крамницею. Одним цілим зі своїм домом є герой Е. Бронте Хіткліф, однак його зв'язок з «Буремним перевалом» завдяки романтичній домінанті у творчості авторки стає більш емоційним. Це перетворює його на символ самої атмосфери роману та всього того, що трапляється з учасниками подій. Безрадіним виявилось життя містера Джарндиса з роману «Холодний дім», у якому Ч. Діккенс показує взаємий вплив господаря і його будинку, котрий поступово асоціюється з усією Англією.

Романістів-вікторіанців у цілому споріднює прагнення до метафоричності, символічності назв, які часом перетворюються на універсальні образи (Ч. Діккенс «Холодний дім», В. М. Теккерей «Ярмарок Марноти»). Така риса поезики заголовково-фінального комплексу XIX ст. проявляється і в його факультативному елементі – «змісті». У пізніх вікторіанських романах, на відміну від ранніх (Ч. Діккенс «Пригоди Олівера Твіста»), у яких «зміст» наслідує традиційні сюжетно-перспективні номінації, назви розділів стають і лаконічними, і насичено метафоричними: «Самарітяни» (В. М. Теккерей «Віргінці»), «Грімниця» (Ч. Діккенс «Домбі і Син»).

У формуванні особливої форми і семантики назв велику роль відіграла творчість романістів кінця XVIII – початку XIX ст. Аналіз заголовків романів Дж. Остен «Емма», «Гордощі і упередження», «Нортенгерське абатство» свідчить про те, що в її прозі вже формуються такі типи заголовків, які будуть поширені у вікторіанському романі, однак вони ще не мають тієї соціальної конотації, котра стане домінуючою у назвах вікторіанських романів.

Розповсюдження у вікторіанському романі заголовків-антропоетонімів – це не тільки показник тенденції до лаконізму номінацій, але й більшою мірою наслідок відображення характерного повороту від героя до людини, такої, якою вона є у реальному соціумі. І якщо у добу Просвітництва заголовки з власних імен є виключенням, вони співвідносяться з особливістю оповіді, зверненої до внутрішнього світу персонажа, а не його «пригод», «подорожей» (як у С. Річардсона в «Памелі», а у Г. Філдінга в «Амелії»), то у вікторіанську епоху такі назви стають «правилом» і включають у свою семантику і розуміння закономірності зв'язку людини та суспільства, відкриті у реалістичному мистецтві ХІХ ст.

Заголовки-антропоетоніми вікторіанського роману відрізняються за характером введення головних героїв і тими уточнюючими деталями, які ці імена супроводжують. Ш. Бронте представляє персонажів за допомогою як власного імені «Джен Ейр», так і професії «Учитель». Ч. Діккенс у назві «Маленька Дорріт», крім імені героїні, використовує її головну ознаку, що сприяє зародженню символічної конотації «меншості/меншовартості» дівчинки. В. М. Теккерей, відомий своїм наслідуванням оповідної манери романістів ХVІІІ ст., озаглавлює свої пізні твори антропоетонімами («Ньюкоми», «Віргінці»). При всьому тому, що заголовкові комплекси даних творів включають підзаголовки (відповідно, «Мемуари однієї поважної родини...» і «Повість минулого століття»), які натякають на їхні наративні особливості, сам факт першої позиції антропоетоніма робить його більш семантично ємним, ніж імена, що входять до складу сюжетно-перспективних номінацій, і сигналізує про «перехід» письменника до вікторіанських заголовкових моделей.

Вивчення функцій заголовково-фінального комплексу у формуванні художньої цілісності вікторіанського роману не може бути зведене до однієї схеми. Так, типологічна у контексті літератури ХІХ ст. назва Ш. Бронте «Джен Ейр» – це літературне ім'я, яке має широкий спектр конотацій, зумовлених його етимологією і численними асоціаціями зі співзвучними словами 'air',

‘aire’, ‘ere’, ‘Eirene’, котрі акцентуються в оповіді. Як будь-яка назва-антропоетонім, «Джен Ейр» сприяє формуванню образу головної героїні, який є новаторським. Письменниця, котра усвідомлює соціокультурну роль жінки, берегині домашнього вогнища, супутниці коханого чоловіка, представляє на суд читачів героїню, котра вважає себе самостійною, рівноправною з чоловіками. Дані ключові риси характеру героїні «віддзеркалюються» у зв'язку заголовкового антропоетоніма з чоловічим іменем Джон (Джен і Джон мають спільне походження, відображаючи однакові здібності чоловіка і жінки).

Символізація образу, насичення його універсальним змістом найбільше проявляється у заголовку В. М. Теккеря «Ярмарок Марноти». Образ Ярмарку Марноти розгортається насамперед завдяки асоціації з концепцією марноти з книги Еклезіястова і перекличкою з літературними творами, в яких присутня дана біблійна алюзія (Дж. Беньян «Шлях прочанина», С. Джонсон «Марнота людських бажань», В. Скотт «Канонгетські хроніки»). Ярмарок Марноти стає узагальненим символом, який функціонує як на рівні художнього простору й часу, так і у позачасовому і позапросторовому вимірі. Важливу роль у заголовково-фінальному комплексі В. М. Теккеря виконує підзаголовок «Роман без героя»: він дає значуще уточнення образу Ярмарку, де ніхто не вартий бути «героєм», і маркує новий етап літератури, у якій починають зображувати життя звичайних «негероїчних» людей.

Вікторіанська тенденція неоднозначних номінацій спостерігаються і в заголовку Ч. Діккенса «Торговельний дім Домбі і Син. Торгівля оптом, уроздріб і на експорт». Унікальність даної назви полягає в її дихотомії – в одночасному позначенню ділової структури як сфери буття людини і її родинних стосунків. Крім того, заголовок виконує функції номінації-антропоетоніма, представляючи персонажів: містера Домбі і його Сина. Важливою є друга частина назви «Торгівля оптом, уроздріб і на експорт», яка акцентує залежність людини від соціального середовища, від сфери професійної діяльності, а також тему «продажності» людини, знакову для вікторіанської літератури.

Вивчення поетики назви вікторіанського роману дозволяє сформулювати нову систему координат аналізу художнього тексту і дає можливість розглядати творчість романістів-вікторіанців крізь призму даного «незначного», на перший погляд, елемента його структури. Проаналізовані у дисертації романи Ш. Бронте, Ч. Діккенса, В. М. Теккерея підтверджують те, що їхні заголовки виконують важливі художні функції у формуванні цілісності поетики творів, їх образів тощо.

Дисертант усвідомлює, що надана у дослідженні класифікація назв вікторіанського роману потребує подальшої конкретизації, а проблеми називання творів і функціонування заголовків ще мають бути уточнені. Все це є перспективою подальшого дослідження. Ймовірно, можливе і більш детальне виявлення взаємозв'язку поетики назви з типологією творчості, комплексний підхід до дослідження заголовкового стилю авторів з урахуванням рецепції читачів. Порівняльний аналіз заголовків XIX і XX ст. буде сприяти більш глибокому проникненню у «природу» вікторіанського заголовково-фінального комплексу, який вплинув на свого літературного «наступника».

Сподіваємося, що дослідження поетики назви і проблем називання сприятиме їх подальшому акцентуванню у руслі літературознавчих досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев М. П. Теккерей-рисовальщик / М. П. Алексеев // Из истории английской литературы / М. П. Алексеев. – М.: Худлит., 1960. – С. 419–452.
2. Альтман М. С. О названиях художественных произведений / М. С. Альтман // Русская речь. – 1969. – № 1. – С. 25–29.
3. Алябьева Л. Литературная профессия в Англии в XVI–XIX веках / Людмила Алябьева. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 400 с. – (Научное приложение. Выпуск XXXVIII).
4. Арнольд И. В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста / И. В. Арнольд // Иностранные языки в школе. – 1978. – № 4. – С. 23–31.
5. Атарова К. Н. Искусство путешествовать / К. Н. Атарова // От факта к вымыслу: сборник / [сост. К. Н. Атарова. На англ. яз.]. – М.: Радуга. – 1987. – С. 7–22.
6. Байрон Дж. Г. Дон Жуан: [поэма] / Дж. Г. Байрон; [пер. з англ. Сава Голованівський] – К.: Дніпро, 1985. – 543 с.
7. Барт Р. Текстуальний аналіз «Вальдемара» Е. По / Р. Барт // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст./ [За ред. М. Зубрицької]. – [2-е вид]. – Львів, 2002. – С. 497–522.
8. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии / Наум Берковский. – Л.: 1973. – 511 с.
9. Блисковский З. Д. Муки заголовка / З. Д. Блисковский. – М.: Книга, 1972. – 111 с.
10. Бройтман С. Н. Из лекций по исторической поэтике: Слово и образ / С. Н. Бройтман. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – 66 с.
11. Бронте Ш. Джен Эйр: [роман] / Ш. Бронте; [пер. з англ. П. Соколовський]. – К.: Дніпро, 1987. – 459 с.

12. Булгакова Г. Ф. Фразеологизмы-заголовки (по рассказам А. П. Чехова) / Г. Ф. Булгакова // Взаимодействие грамматики и стилистики текста. – Алма-Ата, 1988. – С. 22–28.
13. Буніч-Ремізов Б. Примітки / Б. Буніч-Ремізов // Пригоди Олівера Твіста: [роман] / Чарлз Діккенс; [пер. з англ. М. Пінчевський та ін]. – К.: вид-во худ. літ. «Дніпро», 1987. – (Вершини світ. письменства, том. 60). – С. 416–418
14. Бурова И. И. Романы Теккерея. Становление реалистического психологизма в английской литературе середины XIX века / И. И. Бурова. – СПб.: Изд-во СПб. ун-та., 1996. – 143 с.
15. Васильева Т. В. Когнитивные механизмы формирования и функционирования заголовка / Т. В. Васильева // Вестник МГУ. Сер.19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2006. – № 1. – С. 154–171.
16. Ватченко С. А. «Заголовочный комплекс»: семантика, структура, функция (к теории нарративных единиц художественного произведения) / С. А. Ватченко // Від бароко до постмодернізму: [зб. наук. пр.] / [редкол.: Т. М. Потніцева (відп. редактор) та ін.] – Д.: ДНУ, 2003. – Вип. 6. – С. 3–19.
17. Вахрушев В. С. Творчество Теккерея / В. С. Вахрушев. – Саратов: Изд-во Сар.ун-та, 1984. – 149 с.
18. Вексельман В. М. Концепция героя в исторических романах Теккерея 1850-х годов XIX в. / В. М. Вексельман // Вестник МГУ. Серия 9: Филология. – 1988. – № 5. – С. 27–33.
19. Вексельман В. М. О путях развития английского исторического романа XIX века / В. М. Вексельман // Реализм в зарубежных литературах XIX–XX веков. К проблеме творческих взаимосвязей и литературной преемственности. – Саратов: Из-во Сар.ун-та, 1989. – С. 99–108.
20. Венедиктова Т. Д. Секрет срединного мира. Культурная функция реализма XIX века [Электронный ресурс] / Т. Д. Венедиктова //

- Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000. – Режим доступа до книги: <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook047/01/index.html>.
21. Веселова Н. А. Заглавие литературно-художественного текста: онтология и поэтика: дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.08. «Теория литературы» / Н. А. Веселова – Тверь, 1998. – 236 с.
 22. Виноградова Н. В. Имя персонажа в художественном тексте: функционально-семантическая типология поэтика: дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.08. «Теория литературы» / Н. В. Виноградова – Тверь, 2001 – 213 с.
 23. Войткевич Е. В. Поэтика оглавления (Сергей Есенин. «Радуница») / Е. В. Войткевич // Парадигмы: сб. статей молодых филологов – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – (Литературный текст: проблемы и методы исследования. Приложение). – С. 35–45.
 24. Вулф В. Своя комната [пер. с англ. И. Рейнгольд] / В. Вулф // Эти загадочные англичанки.... / [составление и предисловие Е. Ю. Гениевой]. – М.: Рудомино, Текст, 2000 – С. 110–140.
 25. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М.: Наука, 1981. – 139 с.
 26. Гарагуля С. И. Имя личное как культурно историческая категория современного английского языка: дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 10.02.04. «Германские языки» / С. И. Гарагуля. – М., 2000 – 204 с.
 27. Гей Н. К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль / Н. К. Гей. – М.: Наука, 1975. – 404 с.
 28. Гениева Е. Ю. Обаяние простоты / Е. Ю. Гениева // Остен Джейн Собрание сочинений. [В 3-х т.] / Дж. Остен; [пер. с англ. И. Гуровой, И. Маршака]. – М.: Худож.лит., 1988. – Т. 1.: Чувство и чувствительность; Гордость и предубеждение: [романы]. – С. 5–34.

29. Горбаневский М. В. Ономастика в художественной литературе. Филологические этюды / М. В. Горбаневский. — М.: Изд-во дружбы народов, 1988. — 88 с.
30. Гражданская З. Эмилия Бронте и её роман «Грозовой перевал» / З. Гражданская // Бронте Э. Грозовой перевал / Э. Бронте. — М. Правда, 1988. — с. 3–10.
31. Грамматика русского языка: в 2 т. / М.:, 1954. — Т. 2: Синтаксис ч. 2 — 444 с.
32. Гринштейн А. Л. «Чужое», «привычное», «свое», «незнакомое»: человек и окружающий мир в прозе XVIII века / А. Л. Гринштейн // XVIII век: искусство жить и жизнь искусства: [сб. науч. работ МГУ] / [ред. Н. Т. Пахсарьян]. — М.: Экон-информ, 2004. — 464 с.
33. Грицюк Л. Ф. Семиотические и лингвопоэтические особенности заголовков стихотворных призывов (на материале англоязычной поэзии XIX–XX вв.): автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 10.02.04. «Германские языки» / Л. Ф. Грицюк. — К., 1985. — 24 с.
34. Делекторская И. Б. Имя книги. Девятая научная конференция «Феномен заглавия. Заголовково-финальный комплекс как часть текста» / И. Б. Делекторская // Новое литературное обозрение. — 2005. — № 76. — С. 41–45.
35. Демурова Н. Джейн Остин и ее роман «Гордость и предубеждение» [Электронный ресурс] / Н. Демурова. — Режим доступа до статті: // <http://www.apropospage.ru/osten/ost2.html>
36. Денисова Л. И. Изменения характера заглавий А. П. Чехова как выражение эволюции его художественного метода / Л. И. Денисова // Художественный метод А. П. Чехова. — Ростов-на-Дону, 1982 — С. 36–42.
37. Дефо Д. Життя й незвичайні та дивовижні пригоди Робінзона Крузо: [роман] / Даніель Дефо; [пер. з англ.]. — К.: вид-во ЦК ЛКСМУ «Молодь», 1978. — 292 с.

38. Джанджакова Е. В. Об использовании цитат в заглавиях художественных произведений / Е. В. Джанджакова // Структура и семантика текста. – М., 1988. – С. 30–36.
39. Джанджакова Е. В. О поэтике заглавий / Е. В. Джанджакова // Лингвистика и поэтика / [ред. В. П. Григорьев]. – М.: Наука. – С. 207–214.
40. Джанджакова Е. В. Типы связей между заглавием и контекстом лирического стихотворения / Е. В. Джанджакова // Системность языковых средств и их функционирования. – Куйбышев, 1989. – С. 114–123.
41. Діккенс Ч. Великі сподівання: [роман] / Чарлз Діккенс; [пер. з англ. Р. Доценко]. — К.: Веселка, 1986. – 480 с.
42. Діккенс Ч. Пригоди Олівера Твіста: [роман] / Чарлз Діккенс; [пер. з англ. М. Пінчевський та ін]. – К.: вид-во худ. літ. «Дніпро», 1987. – 423 с. – (Вершини світ. письменства, том. 60).
43. Діккенс Ч. Торговельний дім Домбі і Син. Торгівля оптом, уроздріб і на експорт: [роман] / Чарлз Діккенс; [пер. з англ. М. Іванов]. – К.: Дніпро, 1991. – 890 с.
44. Дмитриев А. С. XIX век – век гуманизма / А. С. Дмитриев // История зарубежной литературы XIX века / [под ред. Н. А. Соловьевой]. – М.: Высшая школа, 1991. – С. 5–33.
45. Дмитриев В. Г. Замаскированная литература / В. Г. Дмитриев. – М.: Книга, 1973. – 126 с.
46. Дьяконова Н. Я. Философские истоки мирозерцания Диккенса / Н. Я. Дьяконова // Из истории английской литературы. Статьи разных лет / Н. Я. Дьяконова. – С.-П.: Алатея, 2001. – С. 77–93.
47. Евса Т. А. Заглавие (худ. произведения) как первый знак системы целого текста / Т. А. Евса // Системные характеристики лингвистических единиц разных уровней. – Куйбышев, 1986. – С. 85–92.

48. Егоров Е. А. Поэтика слова в системе «текст/произведение»: дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.08. «Теория литературы. Текстология» / Е. А. Егоров. – Самара, 2000 – 177 с.
49. Елистратова А. А. Английский роман эпохи Просвещения / А. А. Елистратова – М.: Наука, 1966 – 471 с.
50. Жирунов П. Г. Стратегия именования произведений Н. С. Лескова: уточнение или переименование [Электронный ресурс] / П. Г. Жирунов – Режим доступа до статті: <http://www.rsuh.ru/article.html?id=51147>
51. Жлуктенко Н. Велика книга вчителя романістів / Н. Жлуктенко // Торговельний дім Домбі і Син. Торгівля оптом, уроздріб і на експорт: [роман] / Чарлз Діккенс; [пер. з англ. М. Іванов]. – К.: Дніпро, 1991. – С. 5–13.
52. Заградка М. Поэтика заглавий русской литературы XX века (Набросок главы из исследования) / М. Заградка – Режим доступа до статті: http://pbunjak.narod.ru/zbornik/tekstovi/12_Zahradka.htm.
53. Затонский Д. В. Реализм XIX века: становление жанра / Д. В. Затонский // Европейский реализм XIX в. Линии и лики / Д. В. Затонский. — К.: Наукова думка, 1984. – С. 49–99.
54. Ивашева В. В. Век нынешний и век минувший. Английский роман XIX века в его современном звучании / Валентина Ивашева. – М.: Худ. лит., 1990. – 459 с.
55. Ивашева В. В. Творчество Диккенса / В. В. Ивашева. – М.: МГУ, 1954. – 471 с.
56. История зарубежной литературы XVIII века / [ред. З. И. Плавскина]. – М.: Высшая школа, 1991. – 336 с.
57. Калинин В. М. Поэтика онима / В. М. Калинин. – Донецк: Юго-Восток, 1999 – 408 с.
58. Калінкін В. М. Теоретичні основи поетичної ономастики: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-р. філол. наук: спец. 10.02.15. «Загальне мовознавство» / В. М. Калінкін. – К., 2000 – 36 с.

59. Карельский А. В. От героя к человеку (Развитие реалистического психологизма в европейском романе 1830–1860-х годов) / А. В. Карельский // От героя к человеку. Два века западноевропейской литературы / А. В. Карельский. – М.: Сов. писатель, 1990. – С. 197–246.
60. Карпенко Ю. А. Заглавия произведений В. П. Катаева (ономастические наблюдения) / Ю. А. Карпенко // Русское языкознание. – 1988. – вып. 17. – Киев: Вища школа. – С. 36–41.
61. Карпенко Ю. А. Имя собственное в художественной литературе / Ю. А. Карпенко // Филологические науки. – 1986. – № 6. – С. 34–40.
62. Кеттл А. Введение в историю английского романа / А. Кеттл. – М.: Прогресс, 1966. – 446 с.
63. Кихней Л. Г. Заголовочно-финальный комплекс как потаенный шифр в стихах Ахматовой 1920–40-х годов / Л. Г. Кихней // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. – Симферополь, 2006. – Вып. 4. – С. 108–119.
64. Клэйтон Д. «Дядя Ваня» А. П. Чехова: к проблеме авторского слова и многоголосья в заглавии [Электронный ресурс] / Д. Клэйтон // Тезисы конференции «Поэтика заглавия 2004», 10–14 сентября 2004 г. – Тверь: РГГУ, 2004. – Режим доступа до журн.: http://publisher.rsuh.ru/trz_klaton_2004.htm.
65. Коган А. С. Поэтика заглавий в сборнике стихов первой половины XIX века / А. С. Коган // Литературный текст: проблемы и методы исследования. – Тверь, 1994 – С. 144–151.
66. Кожина (Фатеева) Н. А. Заглавие художественного произведения: структура, функции, типология (на материале русской прозы XIX–XX вв.): автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 10.02.01. «Русский язык» / Н. А. Кожина. – М., 1986 – 22 с.
67. Кожина (Фатеева) Н. А. Способы выражения экспрессии в заглавиях художественных текстов / Н. А. Кожина // Проблемы экспрессивной стилистики. – Ростов, 1987. – С. 111–116.

68. Кожин В. В. Происхождение романа / В. В. Кожин. – М.: Сов. писатель, 1963. – 439 с.
69. Козицкая Е. А. Цитата в структуре поэтического текста: автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.08. «Теория литературы» / Е. А. Козицкая. – Тверь, 1996. – 24 с.
70. Козицкая Е. А. Эпиграф и текст: о механизме смыслообразования / Е. А. Козицкая // Литературный текст: проблемы и методы исследования. «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте: [сб. науч. тр]. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – Вып. V. – С. 53–60.
71. Козлов С. А. К поэтике заглавий в русской лирике первой половины XIX в. (Пушкин и современники) / С. А. Козлов // Вопросы жанра и стиля в русской и зарубежной литературе. – М.: Моск.ун., 1979. – С. 20–29.
72. Комова Т. А. Имя личное в истории и культуре Великобритании и США: [учебное пособие] / Т. А. Комова, С. И. Гарагуля. – Белгород: Изд-во Белг. гос. техн. акад. строй. матер., 1998. – 72 с.
73. Королёва Н. Л. Аспекты изучения особенностей антропонимных наименований в тексте художественного произведения / Н. Л. Королёва // Записки з романо-германської філології. – Одеса. – вип.5 – С. 83–98.
74. Корытная М. Л. Роль заголовка и ключевых слов в понимании художественного текста: дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 10.02.19. «Общее языкознание, социоллингвистика, психоллингвистика» / М. Л. Корытная. – Тверь, 1996 – 190 с.
75. Кошечкина И. Г. Название как кодированная идея текста / И. Г. Кошечкина // Иностранные языки в школе. – 1982. – № 2. – С. 8–10.
76. Кржижановский С. Искусство эпиграфа (Пушкин) / С. Кржижановский // Литературная учёба. – 1996. – №3. – С. 102–112.
77. Кржижановский С. Д. Поэтика заглавий / Сигизмунд Кржижановский. – М.: Никитинские субботники, 1931 – 32 с.
78. Кругликова Н. П. «Чужое слово» в заглавии художественного текста [Электронный ресурс] / Н. П. Кругликова // Международная конференция:

- Языковая семантика и образ мира. Секция: Теоретические проблемы художественного текста. – Режим доступа до журн.: http://www.phil.pu.ru/depts/02/anglistikaXXI_01/34.htm.
79. Кузнецова Н. В. Типология названий фельетонов М. Булгакова [Электронный ресурс] / Н. В. Кузнецова // Тезисы конференции «Поэтика заглавия 2004», 10–14 сентября 2004 г. – Тверь: РГГУ, 2004. – Режим доступа до журн.: http://publisher.rsuh.ru/tpz_klaton_2004.htm.
80. Кухаренко В. А. Имя заглавного персонажа в целом художественном тексте / В. А. Кухаренко // Русская ономастика. – Одесса: ОГУ, 1984. – С. 109–117.
81. Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту / В. А. Кухаренко. – Вінниця: Нова книга, 2004. – 272 с.
82. Лазареску О. Г. Литературное предисловие как феномен художественного текста [Электронный ресурс] / О. Г. Лазареску // Имя книги. Девятая научная конференция «Феномен заглавия. Заголовково-финальный комплекс как часть текста» Режим доступа до журн.: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/76/de36.html>.
83. Ламзина А. В. Заглавие литературных произведений / А. В. Ламзина // Русская словесность. – 1997. – № 3. – С. 75–80.
84. Ламзина А. В. Рама произведения / А. В. Ламзина // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [за ред. А. Н. Николюкин]. – М.: НПК: Интелвак, 2001 – С. 848–853.
85. Ли Лицунь Структура, семантика и прагматика заглавий художественных произведений: автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 10.02.01. «Русский язык» / Ли Лицунь. – М, 2004 – 18 с.
86. Ли Лицунь Филологический анализ текста: семантика заглавий художественных текстов / Ли Лицунь. – М.: Компания Спутник, 2004 – 107 с.
87. Липатова В. Ю. Заглавие как способ коррекции картины мира реципиента: текстопорождающий поход [Электронный ресурс] /

- В. Ю. Липатова // Тезисы конференции «Поэтика заглавия 2004», 10–14 сентября 2004 г. – Тверь: РГГУ, 2004. – Режим доступа до журн.: http://publisher.rsuh.ru/tpz_klaton_2004.htm.
88. Лихачёв Д. С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение / Д. С. Лихачёв. – С.-П.: Алетейя, 1997. – 508 с.
89. Лосев А. Ф. Философия имени. – М.: Изд-во Москв.ун. , 1990. – 270 с.
90. Лушникова Г. И. Интертекстуальность художественного произведения / Г. И. Лушникова. – Кемерово: КГУ, 1995. – 82 с. – (Учебное пособие).
91. Макарова Г. И. Проблема героя в английском просветительском романе и творчество Т. Дж. Смоллетта / Г. И. Макарова // Образ героя – образ времени. – Воронеж: Изд-во Вор. ун-та, 1984. – С. 12–20.
92. Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е. М. Мелетинский. – М.: Наука, 1986. – 319 с.
93. Михайлова Е. И. Типология названий глав романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» в связи с проблемой точки зрения [Электронный ресурс] / Е. И. Михайлова // Тезисы конференции «Поэтика заглавия 2004», 10–14 сентября 2004 г. – Тверь: РГГУ, 2004. – Режим доступа до журн.: http://publisher.rsuh.ru/tpz_klaton_2004.htm.
94. Михайловская Н. Г. Заголовок-фразеологизм / Н. Г. Михайловская // Русская речь. – 1970. – № 2. – С. 55–59.
95. Михальская Н. О Шарлоте Бронте, романе «Городок» и его героях / Н. Михальская // Ш. Бронте Городок: [роман] / Шарлота Бронте; [пер. с англ. Л. Орёл, Е. Суриц]. – М.: Правда, 1990. – С. 5–14.
96. Мужев В. С. О функциях заголовков / В. С. Мужев // Вопросы романо-германской филологии. – М., 1970. – (Ученые записки МГПИИЯ им. М. Тереза, вып. 55) – С. 86–94.
97. Нанси Н. М. Семантика заглавий как обособленных образований и как компонентов текста (На материале рассказов А. П. Чехова): автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 10.02.01. «Русский язык» / Н. М. Нанси. – Воронеж, 1989 – 24 с.

98. Наумова О. А. Автобиографический роман воспитания в творчестве Ч. Диккенса и Ш. Бронте: автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.05. «Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии» / О. А. Наумова. – М., 1990. – 16 с.
99. Невструева А. О. Поэтика імені у творчості Томаса Гарді (уессекський період): автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.04. «Література зарубіжних країн» / А. О. Невструева – Д., 2008 – 20 с.
100. Немзер А. С. О названиях повестей Гоголя / А. С. Немзер // Русская речь. – 1979. – № 2. – С. 33–37.
101. Новиков В. Nomina sunt gloriosa. Имя автора – имя произведения – имя героя / В. Новиков // Вопросы литературы. – 2004. – № 6. – С. 268–286.
102. Новикова М. Ю. Заголовок-метафора и художественный текст / М. Ю. Новикова // Русская речь. – 1986. – № 6. – С. 90–94.
103. Николина Н. А. Заглавие и текст (Повесть Ф. М. Достоевского «Кроткая») / Н. А. Николина // Русский язык в школе. – 2002. – № 1. – С. 46–52.
104. Нямцу А. Є. Загальнокультурна традиція у світовій літературі / А. Є. Нямцу. – Чернівці: РУТА, 1997. – 223 с.
105. Орлицкий Ю. Б. Заглавие произведения и книги в современной русской поэзии [Электронный ресурс] / Ю. Б. Орлицкий // Материалы международной научно-практической конференции «Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания». – Режим доступа до журн.: www.media.pspu.ru/sci_liter2005_materials.shtml.
106. Орлицкий Ю. Б. Опыт семантической типологии названий русских поэтических книг [Электронный ресурс] / Ю. Б. Орлицкий // Имя книги. Девятая научная конференция «Феномен заглавия. Заголовково-финальный комплекс как часть текста». – Режим доступа до журн.: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/76/de36.html>.
107. Остапчук О. А. Название литературного произведения как объект номинации (на материале русской, польской и украинской литератур

- XIX в.): дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец 10.02.03. «Славянские языки» / О. А. Остапчук – М., 1998 – 289 с.
108. Отин Е. С. Словарь коннотативных собственных имён / Е. С. Отин. – Донецк: ООО «Юго-Восток, Лтд», 2004. – 412 с.
109. Пахсарьян Н. Т. Английская литература XVIII века [Электронный ресурс] / Н. Т. Пахсарьян. – Режим доступа до журн.: <http://www.ukrreferat.com/index.php?referat=48738&pg=0>.
110. Пахсарьян Н. Т. «Ирония судьбы» века Просвещения: обновленная литература или литература, демонстрирующая «исчерпанность старого»? / Н. Т. Пахсарьян // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000. – Режим доступа до журн.: <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook047/01/index.html>.
111. Первухина С. В. Атрибутивный семантический метод в изучении культурно-значимых имён собственных / С. В. Первухина // Проблемы лингвокультурологии и теории дискурса: [сб. науч. трудов] / [под ред. В. И. Красина, Н. А. Красавского]. – Волгоград: Перемена, 2003. – С. 20–35
112. Поліщук В. Герой – персонаж, антакт – актор – розмежування термінів (на матеріалі прози В. Назаренка) / В. Поліщук // Слово і час. – 2001. – № 12. – С. 48–58.
113. Попова И. Л. Литературная мистификация и поэтика имени / И. Л. Попова // Филологические науки. – 1992. – № 1. – С. 21–31.
114. Прозоров В. В. Смысл заглавия поэмы Н. В. Гоголя «Мёртвые души» / В. В. Прозоров // Филологические науки. – 1987. – № 1 – С. 23–27.
115. Пронин В. В заглавии – суть / В. Пронин // Литературная учеба. – 1987. – № 3. – С. 202–228.
116. Пронькина В. М. Художественное время и пространство в прозе У. М. Теккерей: дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.03. «Литература народов зарубежья (английская литература)» / В. М. Пронькина. – Саранск, 2003. – 178 с.

117. Рахов А. В. Имя в «Беовульфе» (семантико-стилистический аспект): автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 10.02.04. «Германские языки» / А. В. Рахов. – Иваново, 1995 – 20 с.
118. Резник Р. А. «Философские этюды» Бальзака / Р. А. Резник. – Саратов: Изд-во Сар.ун-та, 1983. – 233 с.
119. Руденко Д. И. Имя в парадигмах «философии языка» / Д. И. Руденко. – Харьков: Основы, 1990. – 299 с.
120. Руднев А. Г. Синтаксис современного русского языка / А. Г. Руднев. – М., 1963 – 364 с.
121. Рыбакин А. И. Словарь английских личных имен / А. И. Рыбакин. – М.: Сов. энц., 1973. – 408 с.
122. Рыбакин А. И. Словарь английских фамилий / А. И. Рыбакин. – М.: Русский язык, 1980. – 576 с.
123. Рымарь Н. Т. Поэтика романа / Н. Т. Рымарь; [под. ред. С. А. Голубкова]. – Саратов: Из-во Сар. ун-та, Куйб.филиал, 1990. – 253 с.
124. Рымарь Н. Т. Романное мышление и культура XX века [Электронный ресурс] / Н. Т. Рымарь // Литературный текст: Проблемы и методы исследования [сб. науч. трудов]. – М.; Тверь, 2000. – Вып. VI. – (Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Натана Давидовича Тамарченко). – Режим доступа до журн.: <http://poetics.nm.ru/#mono>.
125. Сальникова О. Г. Как рождаются заголовки / О. Г. Сальникова // Русская речь. – 1983. – № 6. – С. 60–62.
126. Семёнова Н. В. Цитата в художественной прозе (На материале произведений В. Набокова): [монография] [Электронный ресурс] / Н. В. Семёнова. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – 200 с. – (Литературный текст: проблемы и методы исследования; Приложение). – Режим доступа до журн.: <http://poetics.nm.ru/#littext>.
127. Семёнова Т. Н. Антропонимическая индивидуализация: когнитивно-прагматические аспекты / Т. Н. Семёнова. – М.: Готика, 2001. – 240 с.

128. Серова Л. Г. Диалектное слово в заглавии художественного текста / Л. Г. Серова // Типы текста и специфика функционирования языковых средств. – Куйбышев, 1986. – С. 83–92.
129. Сильман Т. И. Диккенс. Очерки творчества / Тамара Сильман. – Л.: Худ.лит., 1970. – 375 с.
130. Скуратовская Л. И. Детская классика в литературном процессе Англии XIX–XX веков / Людмила Скуратовская. – Д.: Изд-во ДГУ, 1992. – 174 с.
131. Скуратовская Л. И. «Николас Никльби» и поэтика романтизма / Л. И. Скуратовская // Вопросы романтизма и реализма в зарубежной литературе. – Д.: ДГУ, 1969. – С. 55–66.
132. Скуратовская Л. И. Специфика жанра романа Ч. Диккенса «Лавка древностей» / Л. И. Скуратовская // Проблемы метода и стиля в прогрессивной литературе Запада XIX–XX веков. – Пермь: Перм. гос. ун., 1967. – (Учёные записки № 157). – С. 142–151
133. Скуратовская Л. И. Творчество Диккенса 1838–1842 гг. [Уч. пособие для студ.-филологов] / Л. И. Скуратовская. – Д.: ДГУ. – 21 с.
134. Соколова Е. А. Традиции романтизма в творчестве Шарлотты Бронте: дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.05. «Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии» / Е. А. Соколова – СПб., 1995. – 185 с.
135. Соколянский М. Г. Западноевропейский роман эпохи Просвещения / М. Г. Соколянский. – Киев – Одесса: Вища школа, 1983. – 123 с.
136. Соловьёва Н. А. Romance, history и novel как компоненты жанрового мышления в период формирования романа Нового времени / Н. А. Соловьёва // Другой XVIII век. Материалы третьей научной конференции по проблемам литературы и культуры. – М., 2002. – С. 33–41.
137. Соловьёва Н. А. Своеобразие эстетики английского предромантизма / Н. А. Соловьёва // У истоков английского романтизма. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1988. – С. 16–61.

138. Суперанская А. В. Общая теория имени собственного / А. В. Суперанская. – М.: Наука, 1973. – 367 с.
139. Сыров И. А. Функционально-семантическая классификация заглавий и их роль в организации текста / И. А. Сыров // Филологические науки. – 2002. – № 3. – С. 59–69.
140. Тезисы конференции «Поэтика заглавия 2004», 10–14 сентября 2004 г. – Тверь: РГГУ, 2004. – Режим доступа до журн.: http://publisher.rsuh.ru/tpz_klaton_2004.htm.
141. Теккерей В. М. Ярмарок Суэти. Роман без героя: [роман в 2 кн.] / Вільям Теккерей; [пер. з англ. О. Сенюк]. – К.:Дніпро, 1979. – кн. 1. – 405 с.
142. Теккерей В. М. Ярмарок Суэти. Роман без героя: [роман в 2 кн.] / Вільям Теккерей; [пер. з англ. О. Сенюк]. – К.:Дніпро, 1979. – кн. 2 – 332 с.
143. Траченко О. М. Лінгвопоетичні характеристики назв художніх творів у синтагматиці / О. М. Траченко // Іноземна філологія. – 1993. – вип.105. – С. 87–96.
144. Траченко О. М. Проблема процесуального аспекту номінації тексту заголовком / О. М. Траченко // Іноземна філологія. – 1992. – № 104. – С. 109–114.
145. Тугушева М. П. Шарлотта Бронте. Очерк жизни и творчества / Майя Тугушева. – М.: Худ. лит., 1982. – 191 с.
146. Тумаркина Л. М. Антропонимика и проблема понимания художественного текста / Л. М. Тумаркина // Теория и практика литературоведческих и лингвистических исследований. – М.: Изд-во Моск. ун. – 1988. – С. 79–83.
147. Тураева З. Я. Заголовок и эпиграф / З. Я. Тураева // Лингвистика текста. – М., 1986. – (Текст: структура и семантика). – С. 52–55.
148. Тюпа В. И. Произведение и его имя [Электронный ресурс] / В. И. Тюпа // Литературный текст: Проблемы и методы исследования [сборник научных трудов]. – М.; Тверь, 2000. – Вып. VI. – (Аспекты теоретической

- поэтики: К 60-летию Натана Давидовича Тмарченко). – Режим доступа до журн.: <http://poetics.nm.ru/#mono>.
149. Уилсон К. Мастерство романа / К. Уилсон. – Режим доступа до журн.: <http://spintongues.msk.ru/ColinWilson3.htm>.
150. Урнов М. П. Великий романист Чарльз Диккенс / М. П. Урнов // Вехи традиций в английской литературе / М. П. Урнов – М.: Худ. лит., 1986. – С. 90–141.
151. Фатеева Н. А. О лингвопоэтическом и семиотическом статусе заглавий стихотворных призываний (на материале русской поэзии XX века) / Н. А. Фатеева // Поэтика и стилистика, 1988–1990. – М.: Наука, 1991. – С. 108–124.
152. Флоренский П. А. Имена / П. А. Флоренский // Социологические исследования. – 1990. – № 8. – С. 134–141.
153. Фоменко И. В. Заглавие литературно-художественного текста как филологическая проблема / И. В. Фоменко // Лексические единицы и организация структуры литературного текста. – Калинин, 1983. – С. 84–99.
154. Фоякова О. И. Имя собственное в художественном тексте: [учебное пособие] / О. И. Фоякова. – Л.: ЛГУ, 1991. – 104 с.
155. Франковский А. Примечания [Электронный ресурс] / А. Франковский // Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена: [роман] / Л. Стерн: [пер. с англ. А. Франковского]. – М.: Худ. лит., 1968. – Режим доступа до статьи: <http://bookz.ru>.
156. Фуксон Л. Ю. Проблемы интерпретации и ценностная природа литературного произведения: автореф. дис. на соискание науч. степени д-р. филол. наук: спец. 10.01.08. «Теория литературы» / Л. Ю. Фуксон. – Екатеринбург, 2000. – 335 с.
157. Хазагеров Г. Г. Функции заголовка в «Слове о полку Игореве» (к истории средневекового заглавия) / Г. Г. Хазагеров // Проблемы экспрессивной стилистики. – Р-н-Дону, 1992. – вып. 2. – С. 128–130.

158. Цурганова В. Н. Английская поэтика / В. Н. Цурганова, В. Н. Забалуев // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения. Энциклопедический путеводитель. – М. Изд-во Кулагиной Intrada, 2010. – 512 с. (РАН ИНИОН. Центр гуманитарных научно-информационных исследований. Отдел литературоведения). – С. 73–309
159. Чавпецова С. В. Функция личных имён в современном английском романе / С. В. Чавпецова // Стилистический анализ художественного текста. – Смоленск, 1988. – 150 с.
160. Чарльз Диккенс. Письма 1855–1870 [Электронный ресурс] / Чарльз Диккенс // Собрание сочинений в тридцати томах. / [Под общей редакцией А. А. Аникста и В. В. Ивашевой]. – М.: Гос. изд-во худ. лит., 1960. – Т. 30. – Режим доступа до журн.: www.bookz.ru.
161. Чекенева Т. А. Текстобразующие потенции названий художественных произведений / Т. А. Чекенева // Лингвистические средства текстообразования. – Барнаул, 1985 – С. 122–131.
162. Чечетко М. В. Реалистический роман Джейн Остен (Проблемы творческой эволюции): автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук.: спец. 10.01.05 «Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии» / М. В. Чечетко. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1979 – 26 с.
163. Чечетко М. В. Эстетические взгляды и художественные принципы Джейн Оустен / М. В. Чечетко // Проблемы английской литературы XIX и XX вв. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1974. – С. 7–38.
164. Чмыхов Л. М. Поэтика нацеленных заглавий (в советском историческом романе) / Л. М. Чмыхов // Вопросы стиля и метода в советской литературе. — Рязань, 1976. — С. 124—137.
165. Чурсина И. С. Развитие антропонимикона английского языка (морфологический и социокультурный аспекты): дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 10.02.04. «Германские языки» / И. С. Чурсина – Белгород, 2002. – 223 с

166. Шейнман Г. Комментарии [Электронный ресурс] / Г. Шейнман // Собрание сочинений в двенадцати томах. Том 7. История Генри Эсмонда, эсквайра, полковника службы ее Величества королевы Анны, написанная им самим / В. М. Теккерей [пер. с англ. Е. Калашниковой]. – М.: Худ. лит., 1977. – Режим доступа до журн.: www.bookz.ru.
167. Эпштейн М. Маленький человек в футляре: синдром Башмачкина-Беликова версия для печати / М. Эпштейн // Вопросы литературы. – 2005. – № 6. – С. 42–50.
168. Эсалнек А. Я. Становление романа во французской литературе конца XVIII – конца XIX века (Ж. Ж. Руссо, Б. Констан, Стендаль) / А. Я. Эсалнек // Типология романа (теоретический и историко-литературный аспекты) / А. Я. Эсалнек. – М.: Из-во Моск.ун-та, 1991. – С. 37–51.
169. Юделевич И. А. Поэтика заглавий Н. А. Некрасова (К вопросу о жанровой специфике) / И. А. Юделевич // Жанр и композиция литературного произведения. – Петрозаводск, 1984. – С. 106–113.
170. Ackroyd P. Dickens. Abridged edition / Peter Ackroyd. – London: Vintage, 2002. – 608 p.
171. Allerton D. J. The linguistic and sociolinguistic status of proper names / D. J. Allerton // Journal of Pragmatics. – 1987. – vol. 11 – P. 61–90.
172. Austen J. Emma: [novel;] [Электронный ресурс] / J. Austen. – Режим доступа до романа: <http://www.gutenberg.org>.
173. Austen J. Northanger Abbey: [novel;] [Электронный ресурс] / J. Austen – Режим доступа до романа: <http://www.gutenberg.org>.
174. Austen J. Pride and Prejudice: [novel;] [Электронный ресурс] / J. Austen. – Режим доступа до романа: <http://www.gutenberg.org>.
175. Benvenuto R. The Child of Nature, The Child of Grace, and the unresolved conflict of ‘Jane Eyre’ / R. Benvenuto // ELH. – vol. 39. – num. 4, December 1972, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland. – P. 620–638.

176. Bernard A. Now all we need is a title: famous books titles and how they got that way / A. Bernard. – New York, 1995 – 127 p.
177. Bezrucka Y. Material Culture as Society Informant: Prisons in Charles Dickens's *Little Dorrit* [Электронный ресурс] / Yvonne Bezruka. – Режим доступа до журн.: <http://www.victorianweb.org/authors/dickens/ld/bezrucka1.html>.
178. Bock M. Some effects of titles on building and recalling text structure / M. Bock // *Discourse Processes*. – vol.3. – # 4 – P. 301–311.
179. Boyd D. V. *Vanity and Vacuity: A Reading of Johnson Verse Satires* / D. V. Boyd // *ELH*. – vol.39. – num.3 (September 1972). – Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press. – P. 387–403.
180. Brontë Ch. *Jane Eyre* [novel] / Charlotte Brontë. – London: Penguin Books, 1994. – 447 p. – (Penguin Popular Classics).
181. Brontë Ch. *The Professor*: [novel]; [Электронный ресурс] / Charlotte Brontë. – Режим доступа до романа: <http://www.gutenberg.org>.
182. Brontë Ch. *Villette*: [novel]; [Электронный ресурс] / Charlotte Brontë. – Режим доступа до романа: <http://www.gutenberg.org>.
183. Brontë E. *Wuthering Heights*: [novel]; [Электронный ресурс] / E. Brontë. – Режим доступа до романа: <http://www.gutenberg.org>.
184. Brown I. *A charm of names* / I. A. Brown. – London: The Bodley Head, 1972. – 160 p.
185. Bunyan J. *The Pilgrim's Progress From This World to That Which is to Come; Delivered under the Similitude of a Dream*: [novel]; [Электронный ресурс] / J. Bunyan – Режим доступа до романа: <http://www.ccel.org/ccel/bunyan/pilgrim.html>
186. Byron G. G. *Don Juan*: [poem] / George Byron. – М.: Foreign languages publishing house, 1948. – 534 p.
187. *The Cambridge History of English and American Literature in 18 Volumes (1907–21)* [Электронный ресурс]. – Режим доступа до документа: <http://www.bartleby.com/223/0911.html>.

188. Carlyle T. On Heroes, Hero-Worship and the heroic in History / T. Carlyle. – L.: Cassell and Companu ltd., 1909. – 192 p.
189. Cecil D. William Makepeace Thackeray / D. Cecil // Early Victorian Novelists Essays in Revaluation / D. Cecil – L.: Constable &CO LTD, 1943. – P. 67–105.
190. Craic G. Armour On Style of Vanity Fair / G. Craic // Twenties century interpretations of Vanity Fair: [A collection of Critical Essays] / [ed. by M. G. Sundell]. – New Jersey: Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1969. – P. 55–72.
191. Craik W. A. Jane Eyre / W. A. Craik // The Brontë novels / W. A. Craik. – London EC4: Methuen and Co LTD, 1969. – P. 70–122.
192. Daleski H. M. Dickens and the Art of Analogy / H. M. Daleski. – London: Faber and Faber, 1970. – 349 p.
193. Daleski H. M. Strategies in Vanity Fair / H. M. Daleski // Modern Critical Interpretations William Makepeace Thackeray's Vanity Fair / [ed. by H. Bloom]. – N. Y.: Chelsea House Publishers, 1987. – P. 121–148.
194. Damrosh L. Jr. God's Plot and Man's Stories Studies in the Fictional Imagination from Milton to Fielding / L. Jr. Damrosh. – Chicago & London: Un.of Chicago Press. – P. 1–17; 129–186.
195. Defoe D. The Life and Adventures of Robinson Crusoe: [novel]; [Электронный ресурс] / D. Defoe. – Режим доступа до роману: <http://www.gutenberg.org/>.
196. Dickens Ch. The Adventures of Oliver Twist: [novel]; [Электронный ресурс] / Charles Dickens. – Режим доступа до роману: <http://www.gutenberg.org>.
197. Dickens Ch. Bleak House: [novel]; [Электронный ресурс] / Charles Dickens. – <http://www.gutenberg.org>.
198. Dickens Ch. Dombey and Son: [novel] / Charles Dickens; [introd. by K. Smith] – Chatham, Kent: Mackays of Chatham plc., 2002. – 817 p. – (Worldworth Classics).

199. Dickens Ch. *Great Expectations*: [novel]; [Электронный ресурс] / Charles Dickens. – <http://www.gutenberg.org>.
200. Dickens Ch. *The Life and Adventures of Nicholas Nickleby, containing a Faithful Account of the Fortunes, Misfortunes, Uprisings, Downfallings and Complete Career of the Nickelby Family*: [novel]; [Электронный ресурс] / Charles Dickens. – Режим доступа до роману: <http://www.gutenberg.org>.
201. Dickens Ch. *Little Dorrit*: [novel]; [Электронный ресурс] / Charles Dickens. – Режим доступа до роману: <http://www.gutenberg.org>.
202. Dickens Ch. *The Old Curiosity Shop*: [novel]; [Электронный ресурс] / Charles Dickens. – Режим доступа до роману: <http://www.gutenberg.org>.
203. Dickens Ch. *The Personal History and Experience of David Copperfield, the younger*: [novel]; [Электронный ресурс] / Charles Dickens. – Режим доступа до роману: <http://www.gutenberg.org>.
204. Dunkling L. A. *First Names First* / L. A. Dunkling. – London, 1997. – 276 p.
205. Dyson A. E. *Dombey and Son: cobwebs to sunlight* / A. E. Dyson // *The Inimitable Dickens: A reading of the novels* / A. E. Dyson – Macmillan St. Martin's Press, 1970 – P. 96–118.
206. Dyson A. E. *Vanity Fair: An Irony Against Heroes* / A. E. Dyson // *Twenties century interpretations of Vanity Fair: [A collection of Critical Essays]* / [ed. by M. G. Sundell]. – New Jersey: Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1969. – P. 73–90.
207. *Edgar's Name Pages* [Электронный ресурс]. – Режим доступа до журн.: <http://www.geocities.com/edgarbook/names/j/jane.html>.
208. *Encyclopedia Mythica* [Электронный ресурс]. – Режим доступа до журн.: <http://www.pantheon.org/areas/mythology/europe/articles.html>.
209. *The European Enlightenment (Richard Hooker, Washington State) Extensive and attractive overview of 17th- and 18th-c. Europe* [Электронный ресурс]. – Режим доступа до журн.: <http://www.wsu.edu/%7Edee/ENLIGHT/ENLIGHT.HTM>.

210. Galloway Sh. Bleak House: Public and Private Worlds [Електронний ресурс] / Sh. Galloway. – Режим доступу до статті: <http://www.cyberpat.com/shirlsite/essays/bleak.html>.
211. Gardiner G. The theory of proper names. A controversial essay / G. Gardiner. – London: Oxford univ. press, 1954 – 76 p.
212. Garrett Peter K. Thackeray: Seeing Double / Peter K. Garrett // The Victorian multiplot novel. Studies in Dialogical Form / Peter K. Garrett – New Haven&L.: Yale univ. press, 1980. – P. 95–134.
213. Gaskell E. The Life of Charlotte Brontë: [novel]; [Електронний ресурс] / E. Gaskell. – Режим доступу до роману: <http://www.lang.nagoya-u.ac.jp/~matsuoka/EG-Charlotte.html>.
214. Geraghty J. Charlotte Brontë and Jean Rhys. Symbolism: The use of symbolism in the presentation of characters and plots in 'Jane Eyre' and 'Wide Sargasso Sea' [Електронний ресурс] / J. Geraghty. – Режим доступу до журн: http://www.english-literature.org/essays/bronte_rhys_symbolism.html.
215. Gerin W. Charlotte Brontë. The Evolution of Genius / W. Gerin. – Oxford: Oxford University Press, 1977. – P. 324–341
216. Ghent D. Van On Vanity Fair / Dorothy Ghent Van The English Novel: Form and Function / Dorothy Ghent. – N. Y.: Holt, Rinehart&Winston, Inc., 1953. – P. 139–152.
217. Gilbert S. M. Dialogue of Self and Soul: Plain Jane's Progress / S. M. Gilbert, S. A. Gubar // Modern Critical Interpretations. Charlotte's Brontë 'Jane Eyre' / [ed. by H. Bloom]. – New York: Chelsea House Publishing, 1987. – P. 63–95.
218. Gilmour R. Thackeray and the Regency / Robin Gilmour // The Idea of the Gentleman in the Victorian Novel / Robin Gilmour – L.: George Allen & Unwin, 1981. – P. 37–83.
219. Gissing G. The Immortal Dickens London [Електронний ресурс] / George Gissing. – Cecil Palmer, 1925. – Режим доступу до журн.: <http://www.lang.nagoya-u.ac.jp/~matsuoka/GG-Dickens.html>.

220. Gordon L. Charlotta Brontë: A Passionate Life / L. Gordon. – New York: Morton, 1995. – 320 p.
221. Hardy B. Providence Invoked: Dogmatic Form in ‘Jane Eyre’ and ‘Robinson Crusoe’ / B. Hardy // Modern Critical Interpretations. Charlotte’s Brontë ‘Jane Eyre’ / [ed. by H. Bloom]. – New York: Chelsea House Publishing, 1987. – P. 21–28.
222. Fielding H. Amelia: [novel]; [Электронный ресурс] / H. Fielding. – Режим доступа до роману: <http://www.gutenberg.org>.
223. Fielding H. The History of the Adventures of Joseph Andrews and his Friend Mr. Abraham Adams: [novel]; [Электронный ресурс] / H. Fielding. – Режим доступа до роману: <http://www.gutenberg.org/>.
224. Fielding H. The History of Tom Jones, a foundling: [novel]; [Электронный ресурс] / H. Fielding. – Режим доступа до роману: <http://www.gutenberg.org>.
225. Figs E. The Suppressed Self / E. Figs // Sex and subterfuge. Women Writes to 1850 / E. Figs – New York: Persea Books, 1982. – P. 113–138.
226. Forster J. The Life of Charles Dickens [Электронный ресурс] / John Forster. – London: Cecil Palmer, 1872-74. – Режим доступа до журн: <http://www.lang.nagoya-u.ac.jp/~matsuoka/CD-Forster.html>.
227. Furst R. Die Mode in Buchtitel / R. Furst // Literaturische Echo, 3. – 1900. – # 1. – S. 1089–1098.
228. Jay E. The religion of the Heart. Anglisan Evangelicalism and the Nineteenth Century Novel / Elizabeth Jay. – Oxford: Clarendon Press, 1979. – 279 p.
229. Johnson S. The Vanity of Human Wishes [Электронный ресурс] / S. Johnson. – Режим доступа до роману: <http://www.gutenberg.org/files/13350/13350.txt>
230. Knight E. A theory of the classical novel / E. Knight. – L.: Routledge and Kegan Paul, 1969. – 161 p.

231. Lehmann P. *Mittelalterliche Buchertitel* / Paul Lehmann. – Munchen, 1953, – 130 s. – (Sitzunberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse. Heft 4)
232. Levis F. R., Levis Q. D. *Dickens the novelist* / F. R. Levis, Q. D. Levis. – Harmondsworth: Middlesex, Enfland, 1980. – 479 p. – (Penquin books).
233. Loofbourow J. *Form, Style, and Content in Vanity Fair* / J. Loofbourow // *Twenties century interpretations of Vanity Fair: [A collection of Critical Essays]* / [ed. by M. G. Sundell]. – New Jersey: Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1969. – P. 91–106.
234. Lougy R. E. ‘Vision and Satire’: The Warped Looking Class in *Vanity Fair* / R. E. Lougy // *Modern Critical Interpretations William Makepeace Thackeray’s Vanity Fair* / [ed. by H. Bloom]. – N. Y.: Chelsea House Publishers, 1987. – P. 57–82.
235. Maurer W. R. Another view of literary onomastics / W. R. Maurer // *NAMES* – 1963 – vol.11 – № 2 (June) – P. 106–114.
236. McMaster J. *Narrative Technique: Vanity Fair* / J. McMaster Thackeray. The major novels. – Gr. Br. Manchester: Univ. of Toronto Press, 1971. – P. 1–49.
237. Miller J. Hillis *Narrator as General Consciousness* / J. Hillis Miller // *The Form of Victorian Fiction (Thackeray, Dickens, Trollope, George Eliot, Meredith and Hardy)* / J. Hillis Miller. – Notre Dame & L.: Univ. N.D., 1968. – P. 68–75.
238. Moglen H. The End of ‘Jane Eyre’ and the Creation of a Feminist Myth / H. Moglen / *Modern Critical Interpretations. Charlotte’s Brontë ‘Jane Eyre’* / [ed. by H. Bloom]. – New York: Chelsea House Publishing, 1987. – P. 47–61.
239. Monsarrat A. *An Uneasy Victorian: Thackeray the Man 1811–1863* / A. Monsarrat – London: Cassel, 1980. – XIV, 461 p.
240. *New Webster’s Dictionary and thesaurus of the English Language. School, Home and Office Edition. 230000 Entries.* – 1248 p.
241. Oates J. C. *Jane Eyre: An Introduction.* [Электронный ресурс] / J. C. Oates. – Режим доступа до журн: <http://jco.usfca.edu/eyre.html>.

242. Ostrop M. Zur Geschichte des Eigennamens als Buchtitel / M. Ostrop// Zeitschrift für Bucherfreunde. – Leipzig, 1919. – zweite Hälfte. – S. 219–223.
243. The Oxford English dictionary. Being correlated re-issue with an introduction, supplement and bibliography of A New English dictionary of Historical Principles founded mainly on the materials collected by The Philological Society/ [ed. by James A. H. Murray, Henry Bradley, W. A. Craigie, C. T. Onions]. – Oxford: Clarendon Press, 1979. – vol. I. – P. 4–199, vol. III. – P. 64–488, vol. V. – P. 549–566, vol. XII. – P. 91, 114, 332, 334, 400.
244. Peters C. Introduction / C. Peters // Thackeray W. M. Vanity Fair / W. M. Thackeray – Germany: Gutersloh. – (Everyman's library). – P. ix–xxxvii.
245. Qualls B. V. Transmutations of Dickens' emblematic art / Barry V. Qualls // The Secular Pilgrims of Victorian Fiction. The novels as books of life / Barry V. Qualls. – Cambridge: Camb. univ. press, 1982. – P. 85–138.
246. Rajec E. M. The Study of Names in Literature / E. M. Rajec – New York : K. G. Saur Pub., 1978 – xii, 261 p.
247. Rawlins J. P. Thackeray's novels: A fiction that is true / J. P. Rawlins. – Los Angeles: L. Berkley, 1974. – 244 p.
248. Reaney P. H. A dictionary of British surnames / P. H. Reaney [2nd edition with corrections and additions by R. W. Wilson] – London and Boston: Routhledge and Kegan Paul, 1976. – 397 p.
249. Richardson S. Pamela, or Virtue Rewarded: [novel]; [Электронный ресурс] / S. Richardson. — Режим доступа до роману: <http://www.gutenberg.org>.
250. Rigby E. Review of 'Jane Eyre: An Autobiography' (1848) / E. Rigby // Readings on 'Jane Eyre' / [ed. by Jill Karson]. — San Diego, CA: Greenhaven Press Inc., 2000. – P. 135–140.
251. Room A. Literary entitled: a dictionary of the origins of the titles of over 1300 major literary works of the nineteenth and twenties centuries / A. Room. – Jefferson. NC: Mc Farland, 1996. – V, 249 p.

252. Rothe A. Der literarische Titel: Funktionen, Formen, Geschichte / A. Rothe – Frankfurt am Main: Klostermann, 1986 – 479 s.
253. Sanders A. Charles Dickens / Andrew Sanders. – Oxford: Oxford Univ. Press, 2003. – 234 p.
254. Schorer M. Jane Eyre: Dramatic Poetry / M. Schorer // Readings on 'Jane Eyre' / [ed. by Jill Karson]. – San Diego, CA: Greenhaven Press Inc., 2000. – P. 29–37.
255. Scott W. Chronicles of the Canongate: [novel]; [Электронный ресурс] / W. Scott. – Режим доступа до романа: <http://www.gutenberg.org>.
256. Shapiro A. A Title for my novel [Электронный ресурс] / A. Shapiro. – Copyright, 2003. – http://www.absolutewrite.com/novels/title_for_novel.htm.
257. Sherry N. Christian Themes in 'Jane Eyre' / N. Sherry // Readings on 'Jane Eyre' / [ed. by Jill Karson]. – San Diego, CA: Greenhaven Press Inc., 2000. – P. 84–91.
258. Simpson D. Charles Dickens: 'Nothing but Figure' / David Simpson // Fetishism and imagination. Dickens, Melville, Conrad / David Simpson. – Baltimore and London: The Johns Hopkins Univ. Press. – P. 39–68.
259. Smollett T. The Adventures of Peregrine Pickle: [novel]; [Электронный ресурс] / T. Smollett. – Режим доступа до романа: <http://www.gutenberg.org/>.
260. Solomon E. The Symbolism of Fire and Water in 'Jane Eyre' / E. Solomon // Readings on 'Jane Eyre' / [ed. by Jill Karson]. – San Diego, CA: Greenhaven Press Inc., 2000. – P. 38–42.
261. Spearman D. The Novel and Society / D. Spearman. – London: Routledge and Kegan Paul, 1966. – 256 p.
262. Steig Michael Chapter 4: Dombey and Son: Iconography of Social and Sexual Satire [Электронный ресурс] / Michael Steig // Dickens and Phiz./ Michael Steig. – Bloomington: Indiana University Press, 1978. – Режим доступа до романа: <http://www.victorianweb.org/art/illustration/phiz/steig/4.html>.

263. Stern L. The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman: [novel]; [Электронный ресурс] / L. Stern. – Режим доступа до роману: <http://www.gutenberg.org>.
264. Sundell M. G. Introduction / M. G. Sundell // Twenties century interpretations of Vanity Fair: [A collection of Critical Essays] // [ed. by M. G. Sundell]. – New Jersey: Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1969. – P. 1–12.
265. Thackeray W. M. The Book of Snobs by one of themselves: [novel]; [Электронный ресурс] / William Thackeray. – Режим доступа до роману: <http://www.gutenberg.org>.
266. Thackeray W. M. The History of Henry Esmond, Esq. A colonel in the service of her Majesty Queen Anne Written by Himself; [Электронный ресурс] / William Thackeray. – Режим доступа до роману: <http://www.gutenberg.org>.
267. Thackeray W. M. The Newcomes. Memoirs of a most Respectable Family Edited by Arthur Pendennis, Esq.: [novel]; [Электронный ресурс] / William Thackeray. – Режим доступа до роману: <http://www.gutenberg.org>.
268. Thackeray W. M. Vanity Fair. A Novel without a Hero: [novel] / William Thackeray. – London: Penguin books. – 672 p. – (Penguin Popular Classics).
269. Thackeray W. M. The Virginians. A Tale of the Last Century: [novel]; [Электронный ресурс] / William Thackeray. – Режим доступа до роману: <http://www.gutenberg.org>.
270. Thomson P. That Noble Body of Governess / P. Thomson // The Victorian Heroine. A changing Ideal, 1837–1873 / P. Thomson – Oxford: Oxford univ. press., 1956 – P. 37–55.
271. Tillotson K. Vanity Fair / K. Tillotson // Twenties century interpretations of Vanity Fair: [A collection of Critical Essays] / [ed. by M. G. Sundell]. – New Jersey: Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1969. – P. 40–54.
272. Vargish T. The Providential aesthetic in Victorian fiction / T. Vargish. – Charlottesville: The Un. Press of Virginia, 1985. – P. 57–67; 89–145.
273. Watt I. The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding / Ian Watt. – Berkeley: Univ.of California Press, 1971. – 319 p.

274. Wayne T. ClassicNote; [Электронный ресурс] / Т. Wayne. – GradeSaver, 2003. – Режим доступа до журн.: <http://www.novelguides.com/ClassicNotes/Titles/janeeyre/fullsumm.html>.
275. Wikipedia, the free encyclopedia; [Электронный ресурс]. – Режим доступа до журн.: <http://wikipedia.org>.

ДОДАТОК І
ОРИГІНАЛЬНИЙ ВАРІАНТ ФРАГМЕНТІВ, ЩО ЦИТУЮТЬСЯ

P. 27 'To the Right Honorable William Bingham, Lord Ashburton' [266].

P. 28 'The writer of a book... must not omit the Dedication to the Patron... for the sake of the great kindness and friendship which I owe to you and yours' [266].

P. 28 'To the Honourable George Lyttleton, esq; One of the Lords Commissioners of the Treasury' [224].

P. 28 'I must still insist on my right to desire your protection of this work' [224].

P. 28 'From the name of my patron, indeed, I hope my reader will be convinced, at his very entrance on this work, that he will find in the whole course of it nothing prejudicial to the cause of religion and virtue...' [224].

P. 54 'I was born in the year 1632' [195].

P. 55 '...my father... he had married my mother, whose relations were named Robinson, a very good family in that country, and from whom I was called Robinson Kreutznaer...' [195].

P. 55 '...a very good family in that country...' [195].

P. 55 '...poor miserable Robinson Crusoe...', '...Poor Robin Crusoe' [195].

P. 56 '...I was called Robinson Kreutznaer; but, by the usual corruption of words in England, we are now called, nay we call ourselves, and write, our name Crusoe; and so my companions always called me' [195].

P. 56 '...a melancholy relation of a scene of silent life, such, perhaps, as was never heard of in the world before' [195].

P. 57 '...as my life was a life of sorrow one way, so it was a life of mercy another; and I wanted nothing to make it a life of comfort, but to make myself sensible of God's goodness to me, and care over me in this condition; and after I did make a just improvement of these things, I went away, and was no more sad' [195].

P. 57 '...wicked life...', '...a dreadful misspent life...' [195].

P. 57 '...it was for men of desperate fortunes on one hand, or of aspiring, superior fortunes on the other, who went abroad upon adventures' [195].

P. 57 ‘...we waited for the months of November and December, in which I designed to make my adventure’ [195].

P. 59 ‘Of writing in general and particularly of Pamala...’ [223].

P. 59 ‘What the female readers are taught by the memoirs of Mrs Andrews... The authentic history with which I now present the public is an instance of the great good that book is likely to do, and of the prevalence of example which I have just observed: since it will appear that it was by keeping the excellent pattern of his sister’s virtues before his eyes, that Mr Joseph Andrews was chiefly enabled to preserve his purity in the midst of such great temptations’ [223, bk. 1, ch. 1].

P. 60 ‘...we... being unable to trace them farther than his great-grandfather...’ [223, bk. 1, ch. 2].

P. 60 ‘But it is needless to observe that Andrew here is writ without an ‘s’, and is, besides, a Christian name. My friend, moreover, conjectures this to have been the founder of that sect of laughing philosophers since called Merry-andrews’ [223, bk. 1, ch. 2].

P. 61 ‘But when he began to call nonsense and enthusiasm to his aid, and set up the detestable doctrine of faith against good works, I was his friend no longer; for surely that doctrine was coined in hell’ [223, bk. 1, ch. 17].

P. 61 ‘The authentic history with which I now present the public...’ [223, bk. 1, ch. 1];

P. 61 ‘But return to our history...’ [223, bk. 2, ch. 13].

P. 61 ‘...a particular history of the robbery...’ [223, bk. 1, ch. 13]

P. 62 ‘...the adventure with Fanny...’ [223, bk. 4, ch. 1].

P. 62 ‘...the great purity of Joseph Andrews’ [223, bk. 1, ch. 5].

P. 62 ‘The escape of the thief. Mr Adams’s disappointment...’ [223, bk. 1, ch. 16].

P. 62 ‘A very curious adventure, in which Mr Adams gave a much greater instance of the honest simplicity of his heart...’ [223, bk. 2, ch. 16].

P. 62 ‘Where the good-natured reader will see something which will give him no great pleasure’ [223, bk. 4, ch. 12].

P. 63 ‘...her ladyship had undergone a vast variety of fortune and adventure’ [259, ch. 80].

P. 63 ‘...was christened by the name of Peregrine, in compliment to the memory of a deceased uncle’ [259, ch. 6].

P. 64 ‘...behaved to Mrs. Pickle with a sort of civil reserve... observing that she was forbid by her physicians to taste such a pickle...’ [259, ch. 10].

P. 64 ‘...desired to know what satisfaction they must make for the fruit they had pulled’ [259, ch. 17]

P. 64 ‘...achieves an Adventure at the Assembly’ [259, ch. 24].

P. 64 ‘...the squire... in hopes of being able to prosecute Peregrine for an assault, found little encouragement to go to law’ [259, ch. 24]

P. 64 ‘...in hopes of meeting with Mrs. Hornbeck, or some adventure suited to his romantic disposition’ [259, ch. 39].

P. 65 ‘...our adventurer...’ [259, ch. 33, 38, 43 etc.].

P. 65 ‘An Account of Mr. Gamaliel Pickle...’ [259, ch. 1].

P. 65 ‘He is made acquainted with the Characters of Commodore Trunnion and his Adherents...’ [259, ch. 2]

P. 65 ‘...Peregrine resents the Injustice of his Mother, to whom he explains his Sentiments in a Letter – Is entered at the University of Oxford...’ [259, ch. 21]

P. 65 ‘He is insulted by his Tutor, whom he lampoons...’ [259, ch. 22].

P. 65 ‘...Peregrine achieves an Adventure with a young Nobleman’ [259, ch. 84].

P. 66 ‘...a strange kind of magic bias, which good or bad names, as he called them, irresistibly impressed upon our characters and conduct’ [263, vol. 1, ch. 19].

P. 66 ‘But of all names in the universe he had the most unconquerable aversion for Tristram; – he had the lowest and most contemptible opinion of it of any thing in the world, – thinking it could possibly produce nothing in rerum natura, but what was extremely mean and pitiful’ [263, vol. 1, ch. 19].

P. 65 ‘...shall be christened Trismegistus’ [263, vol. 2, ch. 33].

P. 66 ‘...and your Hermes Trismegistus, who was born so before ever the operation had a name’ [263, vol. 2, ch. 4]).

P. 66–67 ‘There is no christian-name in the world, said the curate, beginning with Tris – but Tristram... so Tristram was I called, and Tristram shall I be to the day of my death’ [263, vol. 2, ch. 49].

P. 67 ‘...was I Tristram Shandy, Gentleman, brought forth into this scurvy and disastrous world of ours’ [263, vol. 1, ch. 5].

P. 67 ‘My father was a gentleman of many virtues...’ [263, vol. 1, ch. 17].

P. 67 ‘My uncle Toby Shandy, Madam, was a gentleman, who, with the virtues...’ [263, vol. 1 ch. 21].

P. 67 ‘I have undertaken, you see, to write not only my life, but my opinions also; hoping and expecting that your knowledge of my character, and of what kind of a mortal I am, by the one, would give you a better relish for the other’ [263, vol. 1, ch. 6].

P. 68 ‘...to write my life for the amusement of the world, and my opinions for its instruction’ [263, vol. 2, ch. 21].

P. 71 ‘We name our fondlings in alphabetical order. The last was a S, – Swubble, I named him. This was a T, – Twist, I named him... I have got names ready made to the end of the alphabet, and all the way through it again, when we come to Z’ [196, ch. 2].

P. 71 ‘...we have never been able to discover who is his father, or what was his mother’s settlement, name, or condition’ [196, ch. 2].

P. 72 ‘And now, the hand that traces these words, falters, as it approaches the conclusion of its task; and would weave, for a little longer space, the thread of these adventures’ [196, ch. 53].

P. 72 ‘That Oliver Twist was moved to resignation by the example of these good people, I cannot, although I am his biographer, undertake to affirm with any degree of confidence’ [196, ch. 6].

P. 72 ‘Treats of the place where Oliver Twist was born and of the circumstances attending his birth’ [196, ch. 1].

P. 72 'In which Oliver is taken better care than he ever was before. And in which the narrative reverts to the merry old gentleman and his youthful friends' [196, ch. 12].

P. 72 'Containing the unsatisfactory result of Oliver's Adventure...' [196, ch. 35].

P. 72 'In which the reader may perceive a contrast, not uncommon in matrimonial cases' [196, ch. 37],

P. 74 'To recount all the delight and wonder... is beside the present course and purpose of these adventures' [200, ch. 35].

P. 74 'The course which these adventures shape out for themselves, and imperatively call upon the historian to observe, now demands that they should...' [200, ch. 56].

P. 75 'Of the monstrous neglect of education in England, and the disregard of it by the State as a means of forming good or bad citizens, and miserable or happy men, private schools long afforded a notable example... these Yorkshire schoolmasters were the lowest and most rotten round in the whole ladder [225].

P. 75 '...authentic descriptions of high life...' [200, ch. 21],

P. 75 '...new life of hardship and trial...' [200, ch. 26].

P. 75 'The Five Sisters of York' [186, ch. 26].

P. 75 'It is a tale of life, and life is made up of such sorrows' [200, ch. 6].

P. 75 'Whether we shall ever taste happiness again, depends upon the fortunes of my dear brother...' [200, ch. 10].

P. 76 'Thinking no longer of his own misfortunes, but wondering what could be those of the beautiful girl he had seen, Nicholas...' [200, ch. 16].

P. 76 'Nicholas seeks to employ himself in a New Capacity, and being unsuccessful, accepts an engagement as Tutor in a Private Family' [200, ch. 16].

P. 76 'Chronicles the further Proceedings of the Nickleby Family...' [200, ch. 49].

P. 76 'Throws some Light upon Nicholas's Love; but whether for Good or Evil the Reader must determine' [200, ch. 46].

P. 77 ‘Of all my books, I like this the best... like many fond parents, I have in my heart of hearts a favourite child. And his name is David Copperfield’ [227].

P. 78 ‘As a man upon a field of battle will receive a mortal hurt, and scarcely know that he is struck, so I, when I was left alone with my undisciplined heart, had no conception of the wound with which it had to strive’ [203, ch. 58].

P. 78 ‘...and I hope Mr.Micawber is now entering on a field where that mind will develop itself, and take a commanding station’ [203, ch. 36].

P. 78 ‘...as a man I have a strong memory of my childhood...’ [203, ch. 2].

P. 79 ‘The reader now understands, as well as I do, what I was when I came to that point of my youthful history to which I am now coming again’ [203, ch. 4].

P. 79 ‘...my history...’ [203, ch. 61].

P. 79 ‘...this poor history...’ [203, ch. 32].

P. 79 ‘...this history...’ [203, ch. 59].

P. 79 ‘...a Memorial about his own history...’ [203, ch. 14].

P. 79 ‘I have my doubts, too, founded on the acute experience acquired at this period of my life...’ [203, ch. 28].

P. 79 ‘...an innocent romantic boy, making his imaginative world out of such strange experiences and sordid things!’ [203, ch. 11].

P. 80 ‘...my written memory...’ [203, ch. 48, 58].

P. 80 ‘I do not find it easy to get sufficiently far away from this Book, that I am in danger of wearying the reader whom I love, with personal confidences, and private emotions’ [227].

P. 81 ‘A Loss’ [203, ch. 30].

P. 81 ‘Little Em’ly’ [203, ch. 21].

P. 81 ‘I Am Born’ [203, ch. 1].

P. 81 ‘I Observe’ [203, ch. 2].

P. 81 ‘My ‘First Half’ at Salem House’ [203, ch. 7].

P. 81 ‘A Retrospect’ [203, ch. 18].

P. 81 ‘Another Retrospect’ [203, ch. 43, 53].

P. 81 ‘A Last Retrospect’ [210, ch. 64]

P. 81 ‘Another Retrospect. Once again, let me pause upon a memorable period of my life. Let me stand aside, to see the phantoms of those days go by me... I have stood aside to see the phantoms of those days go by me. They are gone, and I resume the journey of my story’ [203, ch. 43].

P. 81 ‘And now my written story ends. I look back, once more – for the last time – before I close these leaves’ [203, ch. 64].

P. 81 ‘And now, as I close my task, subduing my desire to linger yet...’ [203, ch. 64].

P. 82 ‘The writer of a book which copies the manners and language of Queen Anne’s time...’ [266].

P. 83 ‘...that name... and ’tis as old and as honorable as your Grace’s’ [266, bk. 3, ch. 4].

P. 84 ‘In a word, I would have History familiar rather than heroic: and think that Mr. Hogarth and Mr. Fielding will give our children a much better idea of the manners of the present age in England, than the Court Gazette and the newspapers which we get thence’ [266, bk. 1].

P. 84 ‘The Early youth of Henry Esmond, up to the time of his leaving Trinity college, in Cambridge’ [266, bk. 1].

P. 85 ‘I am placed under a Popish Priest and bred to that Religion. – Viscountess Castlewood’ [266, bk. 1, ch. 4].

P. 85 ‘...the writer of this memor..’ [266, bk. 3, ch. 2].

P. 85 ‘The 29th December’ [266, bk. 2, ch. 6].

P. 85 ‘I make the Campaign of 1704’ [266, bk. 2, ch. 11].

P. 89 ‘...the Editor of these sheets...’ [249, vol. 1].

P. 89 ‘...your poor Pamela’ [249, vol. 1].

P. 89 ‘You are a good girl, Pamela, to be kind to your aged father and mother’ [249, vol. 1].

P. 89 ‘...Pamela, (I must call you so yet, said she,) since you were brought to this house, till within these few days’ [249, vol. 1].

P. 89 ‘...and every word that dropped from his lips was as sweet as the honey of Hybla to me’ [249, vol. 1].

P. 90 ‘Arm yourself, my dear child, for the worst; and resolve to lose your life sooner than your virtue’ [249, vol. 1, let. 8].

P. 90 ‘...a poor creature, that knows nothing of her duty, but how to cherish her virtue and good name’ [249, vol. 1, let. 15].

P. 90 ‘...it is nobler to reward a virtue, than to repair a shame, were that shame to be repaired by matrimony, which I take the liberty to doubt’ [249, vol. 2].

P. 91 ‘The following book is sincerely designed to promote the cause of virtue...’ [221].

P. 91 ‘The various accidents which befel a very worthy couple after their uniting in the state of matrimony will be the subject of the following history’ [221, bk. 1, ch. 1].

P. 91 ‘...a woman who, joined to the most exquisite beauty, was mistress of the most impregnable virtue’ [221, bk. 3, ch. 9].

P. 91 ‘...I found in my Amelia every perfection of human nature’ [221, bk. 2, ch. 8].

P. 92 ‘...little worthy... of such a wife as my Amelia’ [221, bk. 3, ch. 9].

P. 92 ‘Amelia’s superiority to her whole sex’ [221, bk. 4, ch. 2].

P. 92 ‘Amelia had none of that poultry pride which possesses so many of her sex, and which disconcerts their tempers, and gives them the air and looks of furies’ [221, bk. 4, ch. 4].

P. 92 ‘The history sets out. Observations on the excellency of the English constitution...’ [221, bk. 1, ch. 2].

P. 92 ‘Mr. Booth continues his story. In this chapter there are some passages that may serve as a kind of touchstone by which a young lady may examine the heart of her lover... [221, bk. 2, ch. 2].

P. 92 ‘In which the reader will find matter worthy his consideration’ [221, bk. 5, ch. 6].

P. 93 ‘But, my dear, pray do not make any more matches; they are silly things, and break up one's family circle grievously... – only for Mr. Elton... I must look about for a wife for him’ [172, vol. 1, ch. 1].

P. 93 ‘Emma was of no feeble character; she was more equal to her situation than most girls would have been, and had sense, and energy, and spirits that might be hoped would bear her well and happily through its little difficulties and privations’ [172, vol. 1, ch. 2].

P. 94 ‘The real evils, indeed, of Emma’s situation were the power of having rather too much her own way, and a disposition to think a little too well of herself...’ [172, vol. 1, ch. 1].

P. 94 ‘Emma Woodhouse, handsome, clever, and rich...’ [172, vol .1, ch. 1].

P. 95 ‘From the first week of my residence in X – I felt my occupation irksome...’ [181, ch. 4]

P. 95 ‘...there were other occupations that would suit me better...’ [181, ch. 7].

P. 95 ‘...her English professor...’ [181, ch. 25].

P. 95 ‘I should never have suited any man but Professor Crimsworth – no other gentleman... Now, I have been Professor Crimsworth’s wife eight years,..’ [181, ch. 25].

P. 96 ‘The word ‘professor’ struck me. ‘I am not a professor,’ said I. ‘Oh,’ returned Mr. Brown, ‘professor, here in Belgium, means a teacher, that is all’ [181, ch. 7].

P. 96–97 ‘...Mr. Alderman Newcome, the founder of the family whose name has given the title to this history’ [267, ch. 2].

P. 97 ‘...a connection of the most respectable Newcome family’ [267, ch. 44].

P. 97 ‘The biographer of the Newcomes has no need (although he possesses the fullest information) to touch upon the Duchesse's doings, further than as they relate to that most respectable English family’ [267, ch. 36].

P. 97 ‘As the young gentleman who has just gone to bed is to be the hero of the following pages, we had best begin our account of him with his family history, which luckily is not very long’ [267, ch. 2].

P. 97 ‘My design does not include a description of that great and flourishing town of Newcome, and of the manufactures which caused its prosperity; but only admits of the introduction of those Newcomites who are concerned in the affairs of the family which has given its respectable name to these volumes’ [267, ch. 55].

P. 97 ‘Colonel Newcome’s papers’ [267, ch. 28].

P. 97–98 ‘...the public must once for all be warned that the author’s individual fancy very likely supplies much of the narrative; and that he forms it as best he may, out of stray papers, conversations reported to him, and his knowledge, right or wrong, of the characters of the persons engaged. And, as is the case with the most orthodox histories, the writer’s own guesses or conjectures are printed in exactly the same type as the most ascertained patent facts’ [267, ch. 24].

P. 98 ‘The biographer of the Newcomes’ [267, ch. 37].

P. 98 ‘...the chronicler of these memoirs...’ [267, ch. 48].

P. 98 ‘...the compiler of the present memoirs...’ [267, ch. 53].

P. 98 ‘I have said, this book is all about the world and a respectable family dwelling in it’ [267, ch. 38].

P. 98 ‘...the banking-house of Hobson Brothers, or Newcome Brothers... a most respectable house of many years’ standing, and doing a most respectable business’ [267, ch. 5].

P. 98 ‘Ethel and her Relations’ [267, ch. 10].

P. 98 ‘Youth and Sunshine’ [267, ch. 27].

P. 98 ‘In which Mr. Clive’s School-days are over’ [267, ch. 7].

P. 99 ‘Chiltern Hundreds’ [267, ch. 70].

P. 99 ‘And now you have the explanation of the title of this chapter, and know wherefore Thomas Newcome never sat in Parliament’ [267, ch. 70].

P. 99 ‘...a young woman working at her needle, whom I have only heard addressed or spoken of as Little Dorrit’ [201, bk. 1, ch. 8].

P. 99 ‘As you just now gave yourself the name they give you at my mother’s, and as that is the name by which I always think of you, let me call you Little Dorrit... – Thank you, sir, I should like it better than any name’ [201, bk. 1, ch. 14].

P. 100 ‘Little Dorrit let herself out to do needlework. At so much a day – or at so little – from eight to eight, Little Dorrit was to be hired... What became of Little Dorrit between the two eights was a mystery’ [201, bk. 1, ch. 4].

P. 100 ‘...a debtor in the Marshalsea Prison of the name of Dorrit, who has been there many years’ [201, bk. 1, ch. 10].

P. 100 ‘...the Child of the Marshalsea...’ [201, bk. 1, ch. 7].

P. 100 ‘Speaking of Amy; – my poor little pet was devotedly attached to poor papa’ [201, bk. 2, ch. 24].

P. 100 ‘My brother would have been quite lost without Amy... We should all have been lost without Amy. She is a very good girl, Amy. She does her duty’ [201, bk. 1, ch. 9].

P. 100 ‘...said Little Dorrit, trembling in all her little figure and in her voice’ [201, bk. 1, ch. 14],

P. 100 ‘I am afraid I am very little indeed,’ returned the Child of the Marshalsea’ [201, bk. 1, ch. 7],

P. 100 ‘A very nice little girl indeed,’ said the doctor; ‘little, but well-formed’ [201, bk. 1, ch. 6].

P. 100 ‘...he said goodbye to Little Dorrit. Little as she had always looked, she looked less than ever when he saw her going into the Marshalsea lodge passage...’ [201, bk. 1, ch. 10].

P. 100 ‘No fortune can be too great or good for Little Dorrit’ [201, bk. 2, ch. 34].

P. 101 ‘...she speaks to me by my name – I mean, not my Christian name, but the name you gave me. When she began to call me Amy, I told her my short story, and that you had always called me Little Dorrit. I told her that the name was much dearer to me than any other, and so she calls me Little Dorrit too’ [201, bk. 2, ch. 11].

P. 101 ‘Little Dorrit. Never any other name’ (It was she who whispered it) [201, bk. 2, ch. 34].

P. 101 ‘There was people of pretty well all sorts of trades you could name, all wanting to work, and yet not able to get it. There was old people, after working all

their lives, going and being shut up in the workhouse... As to who was to blame for it, Mr Plornish didn't know who was to blame for it. He could tell you who suffered, but he couldn't tell you whose fault it was' [201, bk. 1, ch. 12].

P. 102 'Never to part, my dearest Arthur... I never was rich before... I am rich in being taken by you... I am yours anywhere, everywhere! I love you dearly!' [201, bk. 2, ch. 34].

P. 102 'Little Dorrit's Party' [201, bk. 1, ch. 14].

P. 102 'The Progress of an Epidemic' [201, bk. 2, ch. 13].

P. 102 'Nobody's Weakness' [201, bk. 1, ch. 16].

P. 102 'It was not his weakness that he had imagined. It was nobody's, nobody's within his knowledge; why should it trouble him?' [201, bk. 1, ch. 16].

P. 102 'Little Dorrit's Lover' [201, bk. 1, ch. 18].

P. 102 'Mrs General' [201, bk. 2, ch. 2].

P. 102 'The Father of the Marshalsea' [201, bk. 1, ch. 6].

P. 102 'The Child of the Marshalsea' [201, bk. 1, ch. 7].

P. 102 'The Pupil of the Marshalsea' [201, bk. 2, ch. 27].

P. 103 'In the Warrington family, and to distinguish them from other personages of that respectable race, these effigies have always gone by the name of 'The Virginians'; by which name their memoirs are christened' [201, bk.1, ch.1].

P. 103 '...at grandfather's house of Castlewood, in Virginia' [269, ch. 1].

P. 103 '...our young Virginian...' [269, ch. 16].

P. 103 '...our Virginians...' [269, ch. 18].

P. 103 '...Mr. Warrington of Virginia...' [269, ch. 27].

P. 104 'I won't go and fetch the young gentleman from Virginia, and I propose to sit here and finish this bowl of punch' [269, ch. 2].

P. 104 'I've promised her, and an Esmond – a Virginia Esmond mind that... has but his word' [269, ch. 31].

P. 104 '...to try and make all his guests welcome, old or young, rich or poor. That is the Virginian way, isn't it, Harry?' [269, ch. 34].

P. 104 ‘...and the rightful king had not two more faithful little subjects than the young twins of Castlewood’ [269, ch. 3].

P. 104 ‘In the Revolutionary War, the subjects of this story, natives of America, and children of the Old Dominion, found themselves engaged on different sides in the quarrel’ [269, ch. 1].

P. 105 ‘One summer morning in the year 1756, and in the reign of his Majesty King George the Second...’ [269, ch. 1].

P. 105 ‘Wherein the two Georges prepare for Blood’ [269, ch. 11].

P. 105 ‘In which Gumbo shows Skill with the Old English Weapon’ [269, ch. 16].

P. 105 ‘A Hot Afternoon’ [269, ch. 10].

P. 105 ‘Soldier’s Return’ [269, ch. 65].

P. 105 ‘Samaritans’ [269, ch. 21].

P. 105 ‘Sampson and the Philistines’ [269, ch. 38].

P. 108 ‘Northanger Abbey! These were thrilling words, and wound up Catherine’s feelings’ [173, ch. 17].

P. 108–109 ‘...before she entered the abbey, had been craving to be frightened [173, ch. 25].

P. 109 ‘...as she crossed the hall, listened to the tempest with sensations of awe; and... felt for the first time that she was really in an abbey’ [173, ch. 21].

P. 109 ‘...the profusion and elegance of modern taste’ [173, ch. 20].

P. 109 ‘...with spirits elated to rapture, with Henry at her heart, and Northanger Abbey on her lips’ [173, ch. 17].

P. 109 ‘Her passion for ancient edifices was next in degree to her passion for Henry Tilney’ [173, ch. 17].

P. 109 ‘...the abbey in itself was no more to her now than any other house... She, who had so longed to be in an abbey! Now, there was nothing so charming to her imagination as the unpretending comfort of a well-connected parsonage, something like Fullerton, but better: Fullerton had its faults, but Woodston probably had none’ [173, ch. 26].

P. 110 ‘...all his actions may be traced to pride; and pride had often been his best friend... His pride never deserts him...’ [174, ch. 16].

P. 111 ‘He is not at all liked in Hertfordshire. Everybody is disgusted with his pride’ [174, ch. 16].

P. 111 ‘Indeed he has no improper pride. He is perfectly amiable’ [174, ch. 59].

P. 111 ‘But pride – where there is a real superiority of mind, pride will be always under good regulation’ [174, ch. 11].

P. 11 ‘As a child... I was given good principles, but left to follow them in pride and conceit... Such I was, from eight to eight and twenty; and such I might still have been but for you, dearest, loveliest Elizabeth!’ [174, ch. 58].

P. 111–112 ‘...a mixture of pride and obsequiousness, self-importance and humility’ [174, ch. 15].

P. 112 ‘...a delightful pride she afterwards visited Mrs. Bingley’ [174, ch. 61].

P. 112 ‘I could easily forgive his pride, if he had not mortified mine’ [174, ch. 5].

P. 112 ‘The general prejudice against Mr. Darcy is so violent...’ [174, ch. 40].

P. 112 ‘...a strong prejudice against everything he might say...’ [174, ch. 36].

P. 112 ‘...gradually all her former prejudices had been removed’ [174, ch. 58].

P. 112 ‘For herself she was humbled; but she was proud of him. Proud that in a cause of compassion and honour, he had been able to get the better of himself’ [174, ch. 52].

P. 113 ‘And what made you ask it of me? Suppose I should tell you wrong?’ – ‘I am sure you will not do that,’ said the little creature, ‘you are such a very old gentleman, and walk so slow yourself’ [202, ch. 1].

P. 113 ‘...dear old Kit...’ [202, ch. 1].

P. 113 ‘The haggard aspect of the little old man was wonderfully suited to the place... There was nothing in the whole collection but was in keeping with himself nothing that looked older or more worn than he’ [202, ch. 1].

P. 114 ‘...the deserted house a dull barrier dividing the glaring lights and bustle of the street into two long lines, and standing in the midst, cold, dark, and empty – presented a cheerless spectacle’ [202, ch. 41].

P. 114 ‘The old house had been long ago pulled down, and a fine broad road was in its place...’ [202, ch. 73].

P. 115 ‘Wuthering Heights is the name of Mr. Heathcliff’s dwelling’ [183, ch. 1].

P. 115 ‘Wuthering’ being a significant provincial adjective, descriptive of the atmospheric tumult to which its station is exposed in stormy weather’ [183, ch. 1].

P. 115 ‘Pure, bracing ventilation they must have up there at all times’ [183, ch. 1].

P. 115 ‘And far rather would I be condemned to a perpetual dwelling in the infernal regions than, even for one night, abide beneath the roof of Wuthering Heights again’ [183, ch. 17].

P. 116 ‘Is Mr. Heathcliff a man? If so, is he mad? And if not, is he a devil?’ [183, ch. 13].

P. 116 ‘His abode at the Height was an oppression past explaining’ [183, ch. 10].

P. 116 ‘...the lack of external comforts...’ [183, ch. 13].

P. 116 ‘...the house at Wuthering Heights has ‘Earnshaw’ carved over the front door’ [183, ch. 4].

P. 116 ‘...he’s more myself than I am. Whatever our souls are made of, his and mine are the same’ [183, ch. 9].

P. 116 ‘Yet that old man by the kitchen fire affirms he has seen two on ’em looking out of his chamber window on every rainy night since his death’ [183, ch. 34].

P. 116–117 ‘...and if you neglect it you shall prove, practically, that the dead are not annihilated!’ [183, ch. 34].

P. 117 ‘...I believe the dead are at peace’ [183, ch. 34].

P. 117 ‘...and wondered how any one could ever imagine unquiet slumbers for the sleepers in that quiet earth’ [183, ch. 34].

P. 117 ‘Jarndyce of Bleak House’ [197, ch. 3].

P. 117 ‘A dreary name,’ said the Lord Chancellor. ‘But not a dreary place at present, my lord,’ said Mr. Kenge [197, ch. 3].

P. 117–118 ‘...Such, with its illuminated windows, softened here and there by shadows of curtains, shining out upon the starlight night; with its light, and warmth, and comfort; with its hospitable jingle, at a distance, of preparations for dinner; with the face of its generous master brightening everything we saw; and just wind enough without to sound a low accompaniment to everything we heard, were our first impressions of Bleak House’ [197, ch. 6].

P. 118 ‘It had been called, before his time, the Peaks. He gave it its present name and lived here shut up... In the meantime, the place became dilapidated, the wind whistled through the cracked walls, the rain fell through the broken roof, the weeds choked the passage to the rotting door [197, ch. 8].

P. 118 ‘When I came here, it was bleak indeed. He had left the signs of his misery upon it’ [197, ch. 8].

P. 118 ‘Bleak House’, he repeated, ‘must learn to take care of itself’ [197, ch. 60].

P. 119 ‘Bleak House is thinning fast’ [197, ch. 51].

P. 119 ‘...the mistress of Bleak House’ [197, ch. 44].

P. 119 ‘We went out of the porch and he showed me written over it, Bleak House’ [197, ch. 64].

P. 119 ‘...the mistress of Bleak House’ [197, ch. 67].

P. 119 ‘...the older Bleak House...’ [197, ch. 67].

P. 119 ‘London. Michaelmas term lately over... Implacable November weather. As much mud in the streets as if the waters had but newly retired from the face of the earth... Foot passengers, jostling one another’s umbrellas in a general infection of ill temper, and losing their foot-hold at street-corners...’ [197, ch. 1].

P. 119 ‘Esther’s Narrative’ [197, ch. 12, 17, 23 etc.].

P. 119 'The Close of Esther's Narrative' [197, ch. 67].

P. 119 'Quite at Home' [197, ch. 6].

P. 119 'A Struggle' [197, ch. 38].

P. 119 'Lady Dedlock' [197, ch. 18].

P. 119 'The Ironmaster' [197, ch. 28].

P. 20 'Villette – the great capital of the great kingdom of Labassecour' [182, ch. 6].

P. 120 'Go to Villette,' said an inward voice' [182, ch. 6].

P. 121 '...we might reach Villette ere night set in, and that thus I might escape the deeper embarrassment which obscurity seems to throw round a first arrival at an unknown bourne' [182, ch. 7].

P. 121 '...quite a stranger in Villette, and don't know the streets and the inns' [182, ch. 7].

P. 121 '...having no acquaintance in Villette, and not possessing the language of the country' [182, ch. 7].

P. 121 'Villette is a cosmopolitan city, and in this school were girls of almost every European nation, and likewise of very varied rank in life. Equality is much practised in Labassecour; though not republican in form, it is nearly so in substance, and at the desks of Madame Beck's establishment the young countess and the young bourgeoisie sat side by side' [182, ch. 9].

P. 121 'I had, indeed, studied French closely since my arrival in Villette' [182, ch. 8].

P. 121 'Under his guidance I saw, in that one happy fortnight, more of Villette, its environs, and its inhabitants, than I had seen in the whole eight months of my previous residence' [182, ch. 19].

P. 121 'So well do I love Villette under her present aspect' [182, ch. 39].

P. 122 'Madam Beck' [182, ch. 8].

P. 122 'A burial' [182, ch. 26].

P. 122 'Bretton' [182, ch. 1].

P. 122 'London' [182, ch. 6].

P. 122 ‘When I was a girl I went to Bretton about twice a year, and well I liked the visit’ [182, ch. 1].

P. 123 ‘...a young fellow of great expectations...’ [199, ch. 18].

P. 123 ‘...bear the name of Pip’ [199, ch. 18].

P. 123 ‘...the owner of such great expectations...’ [199, ch. 39].

P. 123 ‘My father’s family name being Pirrip, and my Christian name Philip, my infant tongue could make of both names nothing longer or more explicit than Pip. So, I called myself Pip, and came to be called Pip’ [199, ch. 1].

P. 123 ‘You must know that, although I have used the term ‘expectations’ more than once, you are not endowed with expectations only. There is already lodged in my hands, a sum of money amply sufficient for your suitable education and maintenance. [199, ch. 18].

P. 123–124 ‘As I had grown accustomed to my expectations, I had insensibly begun to notice their effect upon myself and those around me. Their influence on my own character, I disguised from my recognition as much as possible, but I knew very well that it was not all good. I lived in a state of chronic uneasiness respecting my behaviour to Joe. My conscience was not by any means comfortable about Biddy’ [199, ch. 34].

P. 124 ‘...my great expectations had all dissolved’ [199, ch. 57].

P. 124 ‘But I had quite determined that it would be a heartless fraud to take more money from my patron in the existing state of my uncertain thoughts and plans... I felt a kind of satisfaction – whether it was a false kind or a true, I hardly know – in not having profited by his generosity since his revelation of himself’ [199, ch. 47].

P. 124 ‘This is the end of the first stage of Pip’s Expectations’ [199, ch. 19].

P. 124 ‘This is the end of the second stage of Pip’s Expectations’ [199, ch. 39].

P. 132 ‘Master’: ‘Say, ‘What do you want, Master Reed?’ [180, p. 11].

P. 133 ‘I am so glad you are come; it will be quite pleasant living here now with a companion... John and his wife are very decent people; but then you see they are only servants, and one can’t converse with them on terms of equality’ [180, p. 98].

P. 133 'I believe I gave orders that Jane Eyre should be left in the red-room till I came to her myself' [180, p. 19]

P. 133 'Had I sought all England over, I could scarcely have found a system more exactly feeting a child like Jane Eyre' [180, p. 36].

P. 133 'Come here, Miss Jane: your name is Jane, is it not? – Yes, sir, Jane Eyre' [180, p. 25].

P. 133 '...the girls here were all called by their surnames, as boys are elsewhere' [180, p. 55].

P. 134 'Because you gave me a new name – Jane Rochester; and it seems so strange' [180, p. 257].

P. 134 'And then you won't know me, sir; I shall not be you Jane Eyre any longer, but an ape in a harlequin's jacket' [180, p. 258].

P. 134 'I am your plain, Quakerish governess' [180, p. 257].

P. 134 '...to have change of air' [180, p. 27].

P. 134 '...rain, wind, and darkness filled the air' [180, p. 45].

P. 134 '...pleasant fresh air' [180, p. 101].

P. 134 '...the air quite dim, as if filled with smoke' [180, p. 149].

P. 134 '...it was a fine day, if you recollect – the calmness of the air and sky forbade apprehensions respecting your safety or comfort on your journey... Just at sunset, the air turned cold and the sky cloudy' [180, p. 278].

P. 135 '...the ground was damp, the air cold' [180, p. 325].

P. 135 'The air was mild, the dew was balm' [180, p. 356].

P. 135 '...happy to breathe the air consecrated so lately by her presence' [180, p. 142].

P. 135 '...something of her breath (faugh!) mixed with the air I breathed' [180, p. 304]

P. 135 '...the air was like sulphur-steams' [180, p. 305].

P. 135 '...and the air grew pure [180, p. 305],

P. 135 'I am my husband's life as fully as he is mine' [180, p. 445].

P. 135 'Jane Eyre! –i Jane Eyre!' [180, p. 428].

P. 135 'The fresh air revives me, Fairfax' [180, p. 214].

P. 136 '...took care that none should hear of it – or of her under that name' [180, p. 288].

P. 136 '...he had forgiven me for saying I scorned him and his love, but he had not forgotten the words... I saw by his look, when he turned to me, that they were always written on the air between me and him; whenever I spoke, they sounded in my voice to his ear, and their echo toned every answer he gave me' [180, p. 406].

P. 136 '...delicate and aerial...' [180, p. 258].

P. 136 '...there is no road to the moon; it is all air; and neither you nor she can fly' [180, p. 265].

P. 136 'And if he were a clever man, and loved me, the whole world, weighed in the balance against his smallest wish, should be light as air' [202, ch. 8].

P. 136 'My future husband was becoming to me my whole world; and more than the world: almost my hope of heaven' [180, p. 272].

P. 137 'If I were to marry you, you would kill me' [180, p. 408].

P. 137 'I am an independent woman now' [180, p. 429].

P. 138 'Where is God? What is God?.. You are sure, then, Helen, that there is such a place as heaven; and that our souls can get to it when we die?' [180, p. 83].

P. 139 '...when you get to Ireland, I shall never see you again... I never go over to Ireland, not having myself much of a fancy for the country' [180, p. 250].

P. 139 '...the eerie impression...' [180, p. 99].

P. 139 '...it blew yesterday evening, not as it blows now wide and high – but with a sullen, moaning sound far more eerie' [180, p. 279].

P. 140 '...deep buried in a wood...' [180, p. 425].

P. 140 '...the caged eagle...' [180, p. 426].

P. 140 '...a royal eagle...' [180, p. 434].

P. 140 'Ere I had gathered my wits the classes were again seated' [180, p. 49].

P. 140 'Reader, I married him' [180, p. 444].

P. 141 'A new chapter in a novel is something like a new scene in a play' [180, p. 95].

P. 143 ‘I jumped out of bed, and ran three times round my room, uttering as I went ‘Vanity Fair, Vanity Fair, Vanity Fair’ [223, p. xiii].

P. 143 ‘It beareth the name of Vanity Fair, because the town where it is kept is lighter than vanity, and also because all that is there sold, or that cometh thither, is vanity; as is the saying of the wise, ‘All that cometh is vanity’. Eccl. 11:8’ [185, ch. 1, sc. 6].

P. 143–144 ‘...at this fair are all such merchandise sold as houses, lands... and delights of all sorts, as harlots, wives... and what not’. And moreover, at this fair there is at all times to be seen jugglings, cheats, games... and that of every kind. Here are to be seen, too, and that for nothing, thefts, murders, adulteries, false-swearers, and that of a blood-red color’ [185, ch. 1, sc. 6].

P. 144 ‘Christianity and the customs of our town of Vanity were diametrically opposite, and could not be reconciled’ [185, ch. 1, sc. 7].

P. 144 ‘...noble prince Beelzebub... the Lord Old Man, the Lord Carnal Delight, the Lord Luxurious, the Lord Desire of Vain Glory, my old Lord Lechery, Sir Having Greedy... Mr. Blindman, Mr. No-good, Mr. Malice, Mr. Love-lust, Mr. Live-loose, Mr. Heady, Mr. High-mind, Mr. Enmity, Mr. Liar, Mr. Cruelty, Mr. Hate-light, and Mr. Implacable’ [185, ch. 1, sc. 7].

P. 144 ‘... a thing of ancient standing...’ [185, ch. 1, sc. 6].

P. 144 ‘The Prince of princes himself, when here, went through this town to his own country... it was Beelzebub, the chief lord of this fair, that invited him to buy of his vanities, yea, would have made him lord of the fair, would he but have done him reverence as he went through the town’ [185, ch. 1, sc. 6].

P. 145 ‘And how will your conscience answer one day for carrying so many bonny lasses to barter modesty for conceit and levity at the metropolitan Vanity Fair?’ [185].

P. 145 ‘...a suffering people has looked abroad – for an Ecclesiastical Champion and Guardian’ [265].

P. 145 ‘...a Great Social Evil to Discover and to Remedy’ [265].

P. 145 ‘Man is a Drama – of Wonder and Passion, and Mystery and Meanness, and Beauty and Truthfulness, and Etcetera. Each Bosom is a Booth in Vanity Fair’ [265, ch. 39].

P. 145 ‘As the manager of the Performance sits before the curtain on the boards and looks into the Fair, a feeling of profound melancholy comes over him in his survey of the bustling place’ [268, p. IX].

P. 146 ‘Yes, this is Vanity Fair; not a moral place certainly; nor a merry one, though very noisy’ [268, p. IX].

P. 146 ‘But now I am going to be immoral; now /I mean to show things really as they are, / Not as they ought to be...’ [186, p. 406].

P. 146 ‘Ecclesiastes said, ‘that all is vanity’ – / Most modern preachers say the same, or show it / By their examples of true Christianity [186, p. 269].

P. 147 ‘...the present story of ‘Vanity Fair...’ [268, p. X].

P. 147 ‘...domestic comedy of Vanity Fair’ [268, p. 165].

P. 147 ‘...the Vanity Fair booths’ [268, p. 259].

P. 147 ‘...all the Vanity Fair booths were laid out with the most tempting liveliness and splendour. Gambling was here in profusion, and dancing in plenty: feasting was there to fill with delight that great gourmand as Jos...’ [268, p. 259].

P. 147 ‘...in those booths of Vanity Fair people seldom do miss each other’ [268, p. 155].

P. 148 ‘O brother wearers of motley!.. This, dear friends and companions, is my amiable object – to walk with you through the Fair, to examine the shops and the shows there; and that we should all come home after the flare, and the noise, and the gaiety, and be perfectly miserable in private’ [268, p. 172].

P. 148 ‘...Becky Puppet, Amelia Doll, Dobbin Figure’ [268, p. X].

P. 148 ‘...let us shut up the box and the puppets, for our play is played out’ [268, p. 672].

P. 149 ‘But my kind reader will please to remember that this history has ‘Vanity Fair’ for a title, and that Vanity Fair is a very vain, wicked, foolish place, full of all sorts of humbugs and falsenesses and pretensions’ [268, p. 70].

P. 149 ‘That she might, when on her knees, have been thinking of something better than Miss Horrocks’s ribbons, has possibly struck both of us’ [268, p. 70].

P. 149 ‘The pompous vanity’ [268, p. 11].

P. 149 ‘...as vain as a girl...’ [268, p. 19].

P. 149 ‘He never was well dressed; but he took the hugest pains to adorn his big person, and passed many hours daily in that occupation’ [268, p. 19].

P. 149 ‘...a godless woman of the world... so given up to vanity, licentiousness, profaneness, and folly’ [268, p. 83].

P. 149 ‘...dearest vanities, ambitious hopes’ [268, p. 217].

P. 149 ‘What a pride he had in in his boy!’ [268, p. 217].

P. 149 ‘...vanity of military glory...’ [268, p. 313].

P. 149 ‘...dark, cruel comments upon Life and Vanities!’ [268, p. 337].

P. 149–150 ‘...what a memento of Life, Death, and Vanity it is — that arch and stair...’ [268, p. 586].

P. 150 ‘...life and disappointment and vanity sank away from under him’ [268, p. 590].

P. 150 ‘He would like to have done with life and its vanity’ [268, p. 420].

P. 150 ‘...dresses and feathers, scarfs and trinkets, a heap of tumbled vanities’ [268, p. 517].

P. 150 ‘...exemplifying the Vanity of this life’... ‘longing for what he or she could not get’ [268, p. 421].

P. 150 ‘...her soul is black with vanity, worldliness, and all sorts of crime’ [268, p. 531].

P. 150 ‘As long as we have a man’s body, we play our Vanities upon it, surrounding it with humbug and ceremonies...’ [268, p. 403].

P. 150 ‘Be cautious then, young ladies; be wary how you engage. Be shy of loving frankly; never tell all you feel... At any rate, never have any feelings which may make you uncomfortable, or make any promises which you cannot at any required moment command and withdraw. That is the way to get on, and be respected, and have a virtuous character in Vanity Fair’ [268, p. 163–164].

P. 150 'Next to conquering in war, conquering in love has been a source of pride, time out of mind, amongst men in Vanity Fair...' [268, p. 269].

P. 150 '...I know no sort of lying which is more frequent in Vanity Fair' [268, p. 381].

P. 150 '...the mere sense of wrong makes very few people unhappy in Vanity Fair' [268, p. 406].

P. 150–151 'People in Vanity Fair fasten on to rich folks quite naturally... Their affections rush out to meet and welcome money' [268, p. 188].

P. 151 'Wealth heap'd on Wealth, nor Truth nor Safety buys, / The Dangers gather as the Treasures rise' [229].

P. 51 'If quacks prosper as often as they go to the wall – if zanies succeed and knaves arrive at fortune, and, vice versa, sharing ill luck and prosperity for all the world like the ablest and most honest amongst us – say, brother, the gifts and pleasures of Vanity Fair cannot be held of any great account' [268, p. 368–369].

P. 151 '...look around and see how many friends of ours in the highest circles have had their brains so prematurely and hopelessly pinched and distorted' [265, ch. 3].

P. 151 'The table of ranks and degrees is a lie, and should be flung into the fire' [265, ch. 45].

P. 151 '...but in Vanity Fair the sins of very great personages are looked at indulgently' [268, p. 456].

P. 151 'There were half the carriages of Vanity Fair at the wedding' [268, p. 103].

P. 151 'Vanity Fairian' [268, p. 150].

P. 151 '...the streets and the great squares of Vanity Fair' [268, p. 515].

P. 151 '...the bustle, and triumph, and laughter, and gaiety which Vanity Fair exhibits in public, do not always pursue the performer into private life, and that the most dreary depression of spirits and dismal repentances sometimes overcome him' [268, p. 171].

P. 151 ‘...for the change from Vanity Fair and Park Lane for another world’ [268, p. 121].

P. 151–152 ‘The last scene of her dismal Vanity Fair comedy was fast approaching; the tawdry lamps were going out one by one; and the dark curtain was almost ready to descend’ [268, p. 239].

P. 152 ‘...present lady of Vanity Fair’ [268, p. 461].

P. 152 ‘...my beloved readers and brethren...’ [268, p. 487].

P. 152 ‘...my dear brethren and fellow-sojourners in Vanity Fair...’ [268, p. 317].

P. 152 ‘...my dear friends and brother Snobs...’ [265, ch. 45].

P. 152 ‘...a philosophical frequenter of Vanity Fair’ [268, p. 260]

P. 152 ‘A man with a reflective turn of mind, walking through an exhibition of this sort, will not be oppressed, I take it, by his own or other people’s hilarity’ [268, p. IX].

P. 152 ‘We are not going to write the history: it would be too dreary and stupid. I can see Vanity Fair yawning over it d’avance’ [268, p. 549].

P. 152 ‘Yet hope not Life from Grief or Danger free, / Nor think the Doom of Man revers’d for thee’ [229].

P. 152 ‘It is all vanity to be sure, but who will not own to liking a little of it? I should like to know what well-constituted mind, merely because it is transitory, dislikes roast beef? That is a vanity, but may every man who reads this have a wholesome portion of it through life... Yes, let us eat our fill of the vain thing and be thankful therefor’ [268, p. 485].

P. 153 ‘I would rather be a parson’s wife and teach a Sunday school than this... how much gayer it would be to wear spangles and trousers and dance before a booth at a fair’ [268, p. 488].

P. 153 ‘She is always having stalls at Fancy Fairs for the benefit of these hapless beings’ [268, p. 672].

P. 154 ‘...the hero as divinity...’ [188, p. 9].

P. 154 ‘...the hero as prophet...’ [188, p. 40].

P. 154 ‘...the hero as poet...’ [188, p. 67].

P. 154 ‘...the hero as priest...’ [188, p. 95].

P. 154 ‘...the hero as a man of letters...’ [188, p. 124].

P. 154 ‘...the hero as king...’ [188, p. 156].

P. 154 ‘I want a hero: an uncommon want, / When every year and month sends forth a new one, / Till, after cloying the gazettes with cant, / The age discovers he is not the true one... [186, p. 11].

P. 155 ‘...as we bring our characters forward...’ [268, p. 70].

P. 155 ‘...influence the fates of all the principal characters in this ‘Novel without a Hero’ [268, p. 49].

P. 155 ‘In Which All the Principal Personages Think Fit to Leave Brighton’ [263, ch. 25].

P. 156 ‘...our heroine...’ [268, p. 81, 82].

P. 156 ‘...the heroine of the day...’ [268, p. 144].

P. 156 ‘If this is a novel without a hero, at least let us lay claim to a heroine. No man... could be more cool or collected in the presence of doubts and difficulties, than the indomitable little aide-de-camp’s wife’ [268, p. 280].

P. 156 ‘...her hero...’ [268, p. 109, 160].

P. 156 ‘...her noble hero...’ [268, p. 229].

P. 156 ‘...superb young hero...’ [268, p. 244].

P. 156 ‘...in His Majesty’s army, or in the wide world, there never was such a face or such a hero’ [268, p. 43].

P. 156 ‘She never had seen a man so beautiful or so clever: such... such a hero in general’ [268, p. 104].

P. 156–157 ‘...a fellow... mean, selfish, and a prig. However, women don’t see these faults in the men whom Love throws in their way’ [265, ch. 37].

P. 157 ‘She did not dare to own that the man she loved was her inferior; or to feel that she had given her heart away too soon’ [268, p. 160].

P. 157 ‘He trampled over all the young bucks of his father’s circle, and was the hero among those third-rate men’ [268, p. 191].

P. 157 ‘...died the death of a hero’ [268, p. 365].

P. 157 ‘...the departed hero...’ [268, p. 591].

P. 157 ‘As she is not a heroine... her nose was rather short than otherwise, and her cheeks a great deal too round and red for a heroine’ [268, p. 4].

P. 157 ‘No, indeed; the life of a good young girl who is in the paternal nest as yet, can't have many of those thrilling incidents to which the heroine of romance commonly lays claim’ [268, p. 102].

P. 157 ‘So, never mind, whether she be a heroine or no; or you and I, however old, scolding, and bankrupt — may we have in our last days a kind soft shoulder on which to lean and a gentle hand to soothe our gouty old pillows’ [268, p. 554].

P. 157 ‘...poor little creature and harmless lost wanderer in the great struggling crowds of Vanity Fair’ [268, p. 244].

P. 158 ‘There are scenes of all sorts... and brilliantly illuminated with the Author's own candles’ [268, p. X]

P. 159 ‘Ah! Vanitas Vanitatum! which of us is happy in this world? Which of us has his desire? or, having it, is satisfied? – come, children, let us shut up the box and the puppets, for our play is played out’ [268, p. 672].

P. 159 ‘And while the moralist, who is holding forth on the cover (an accurate portrait of your humble servant), professes...’ [268, p. 70].

P. 159 ‘And with this and a profound bow to his patrons, the Manager retires, and the curtain rises’ [268, p. x].

P. 160 ‘In Which Rebecca's Husband Appears for a Short Time’ [268, p. 134].

P. 160 ‘Which Treats of the Osborne Family’ [268, p. 408].

P. 160 ‘In Which the Reader Is Introduced to the Very Best of Company’ [268, p. 458].

P. 160 ‘In Which a Charade Is Acted Which May or May Not Puzzle the Reader’ [268, p. 484].

P. 160 ‘In Which We Meet an Old Acquaintance’ [268, p. 609].

P. 160 ‘In which we hear a Soprano and a Contralto’ [268, ch. 23].

P. 160 ‘In which we are at a very great distance from Oakhurst’ [268, ch. 26].

P. 161 'Crawley of Queen's Crawley' [268, p. 57].

P. 161 'Our Friend the Major' [268, p. 559].

P. 161 'Chiswick Mall' [268, p. 1].

P. 161 'Between London and Chatham' [268, p. 241].

P. 161 'Bretton' [182, ch. 1].

P. 161 'London' [182, ch. 6].

P. 161 'Park Lane' [268, ch. 14].

P. 161 'A Rescue and a Catastrophe' [268, p. 510].

P. 161 'A Vagabond Chapter' [268, p. 620].

P. 161 'The Green Silk Purse' [268, p. 23].

P. 161 'The Old Piano' [268, p. 570].

P. 166 'Do you know who I am, madam? Do you know what I represent? Did you ever hear of Dombey and Son?' [198, p. 608].

P. 166 'Your father's regularly rich, ain't he? — 'Yes, sir. He's Dombey and Son' [198, p.146].

P. 166 'Mr Dombey's young child was, from the beginning, so distinctly important to him as a part of his own greatness, or (which is the same thing) of the greatness of Dombey and Son' [198, p. 89].

P. 167 'Mr.Dombey undergoes no violent internal change, either in this book, or in life. A sense of his injustice is within him all along. The more he represses it, the more unjust he necessarily is' [198, p. 3].

P. 167 'Even the sort of recognition of Dombey and Son, conveyed in the foregoing conversation, was so palatable to him, that his sister, Mrs Chick – though he affected to consider her a weak good-natured person – had perhaps more influence over him than anybody else' [198, p. 11].

P. 167 'It flattered him to picture to himself, this proud and stately woman doing the honours of his house, and chilling his guests after his own manner. The dignity of Dombey and Son would be heightened and maintained, indeed, in such hands' [198, p. 397].

P. 168 'The House will once again... be not only in name but in fact Dombey and Son' [198, p. 6].

P. 168 'He will be christened Paul, my – Mrs Dombey – of course... His father's name, Mrs Dombey, and his grandfather's! I wish his grandfather were alive this day!' [198, p. 6–7].

P. 168 'He had risen, as his father had before him, in the course of life and death, from Son to Dombey, and for nearly twenty years had been the sole representative of the firm' [198, p. 6].

P. 169 'But he loved his son with all the love he had. If there were a warm place in his frosty heart, his son occupied it; if its very hard surface could receive the impression of any image, the image of that son was there; though not so much as an infant, or as a boy, but as a grown man – the 'Son' of the Firm' [198, p. 89].

P. 169 '...innocent that any spot of earth contained a Dombey or a Son' [198, p. 87].

P. 169 'He will make what powerful friends he pleases in after life, when he is actively maintaining – and extending, if that is possible – the dignity and credit of the Firm. Until then, I am enough for him, perhaps, and all in all' [198, p. 48].

P. 169 'Girls... have nothing to do with Dombey and Son' [198, p. 127].

P. 169 'But what was a girl to Dombey and Son! In the capital of the House's name and dignity, such a child was merely a piece of base coin that couldn't be invested – a bad Boy – nothing more' [198, p. 7].

P. 169 'Florence will never, never, never, be a Dombey ...not if she lives to be a thousand years old' [198, p. 49].

P. 169 '...degenerate Dombey's, who are no Dombey's' [198, p. 659].

P. 170 'And so Dombey and Son, as I observed upon a certain sad occasion,' said Miss Tox winding up a host of recollection, 'is indeed a daughter, Polly after all' [198, p. 777–778]

P. 170 'Thus,' said my wife, 'from his daughter, after all, another Dombey and Son will ascend' – no 'rise;' that was Mrs Toots's word – 'triumphant' [198, p. 806–807].

P. 170 ‘...Dombey and Son... Those three words conveyed the one idea of Mr Dombey’s life. The earth was made for Dombey and Son to trade in, and the sun and moon were made to give them light’ [198, p. 6].

P. 170 ‘...had got into the habit of considering Dombey and Son as the pivot on which the world in general turned’ [198, p. 493].

P. 170 ‘Dombey and Son know neither time, nor place, nor season, but bear them all down’ [198, p. 487].

P. 170 ‘The world was very busy and restless about him. He became aware of that again... Objects began to take a bleared and russet colour in his eyes. Dombey and Son was no more – his children no more’ [198, p. 775].

P. 171 ‘That Mrs.Dombey had entered on that social contract of matrimony: almost necessary part of a genteel and wealthy station, even without reference to the perpetuation of family firms: with her eyes fully open to these advantages’ [198, p. 6].

P. 172 ‘Dombey sat in the corner of the darkened room in the great arm-chair by the bedside, and Son lay tucked up warm in a little basket bedstead... Dombey was about eight-and-forty years of age. Son about eight-and-forty minutes’ [198, p. 5].

P. 172 ‘But no one, exept Florence, knows the measure of the white-haired gentleman’s affection for the girl. That story never goes about. The child herself almost wonders at a certain secrecy he keeps in it’ [198, p. 807].

P. 173 ‘Paul’s Progress and Christening’ [198, p. 46].

P. 173 ‘Paul’s Introduction to a New Scene’ [192, p. 130].

P. 173 ‘Deeper Shadows’ [198, p. 352].

P. 173 ‘The Thunderbolt’ [198, p. 597].

P. 173 ‘In which Mr Dombey, as a Man and a Father, is seen at the Head of the Home-Department’ [198, p. 24].

P. 173 ‘In which some more first Appearances are made on the Stage of these Adventures’ [198, p. 35].