

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет»

На правах рукописи

КОСТЫРЯ Алёна Владимировна

**АКТУАЛИЗАЦИЯ АВТОРСКОГО КОДА В СИКВЕЛЕ:
КОГНИТИВНО-СЕМИОТИЧЕСКИЙ МЕХАНИЗМ**

Специальность 10.02.19 – теория языка

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель
доктор филологических наук,
профессор,
Бразговская Е. Е.

Пермь 2021

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА I. ВТОРИЧНЫЕ ТЕКСТЫ КУЛЬТУРЫ: СЕМИОТИЧЕСКИЙ МЕХАНИЗМ СОЗДАНИЯ, ФУНКЦИИ И ПРАГМАТИКА	14
1.1. Категория вторичности в рамках теории семиозиса и когнитивных исследований	14
1.2. Сиквел как вид вторичного текста: лингвосемиотический механизм создания.....	21
1.2. Лингвостилистические и когнитивные основания процессов создания сиквелов	28
1.3. Материал и методология исследования	34
Выводы по главе 1	39
ГЛАВА II. АВТОРСКИЙ КОД КАК ПРЕСУППОЗИЦИЯ СИКВЕЛА	41
2.1. Джейн Остен и парадокс реалистического письма. Авторский код как система когнитивных схем.....	41
2.2. Актуализация персонажей в стилистическом коде Джейн Остен: структура воспроизводимой когнитивной схемы.....	44
2.2.1. Точка зрения и несобственно-прямая речь как инструмент актуализации персонажей.....	46
2.2.2. Речевой портрет	64
2.3. Актуализация пространственно-временных локусов в стилистике Джейн Остен	78
Выводы по главе 2	91
ГЛАВА III. АКТУАЛИЗАЦИЯ КОГНИТИВНО-СТИЛИСТИЧЕСКИХ СХЕМ ДЖЕЙН ОСТЕН В ПРОСТРАНСТВЕ ВТОРИЧНЫХ ТЕКСТОВ	96

3.1. Когнитивные схемы актуализации персонажей в пространстве вторичных текстов	97
3.1.1. Речевые инструменты актуализации персонажа в сиквеле «Независимость мисс Мэри Беннет» Колин Маккалоу	98
3.1.2. Речевые портреты персонажей в сиквеле «Эмма влюблена» Эммы Теннант	114
3.2. Пространственно-временные локусы в стилистике вторичных нарративов	128
3.3. Анализ коммуникативной успешности сиквелов в контексте лингвистической прагматики	144
Выводы по главе 3	150
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	153
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	156
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. ДЖЕЙНИЗМ И ДЖЕЙНИСТЫ	186
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. РОМАНЫ ДЖЕЙН ОСТЕН В ЗЕРКАЛЕ МЕТАТЕКСТОВ. СИКВЕЛЫ К РОМАНАМ ДЖЕЙН ОСТЕН	193

ВВЕДЕНИЕ

Основное направление исследования связано с когнитивно-семиотическими механизмами метатекстовости как одного из источников «расширения» семиосферы. В центре внимания работы – вопрос о семиотической природе отношений между первичными текстами культуры и сиквелами как видом вторичных текстов, сюжетно продолжающих произведение, созданное другим автором. Мы исходим из положения, принимая его как **гипотезу** исследования, что одним из параметров коммуникативной успешности сиквелов в культуре является актуализация (иконическое воспроизведение) стилистического кода первичного текста. Узнаваемость авторского идиостиля (прагматическое измерение текста) – один из факторов, повышающих степень популярности сиквела в читательской среде и издательском дискурсе, ориентированном в массовой культуре на коммерческий успех вторичного текста.

Актуальность диссертации определяется в рамках нескольких научных дискурсов, что изначально определяет её *междисциплинарную* направленность. Для когнитивных исследований языка, когнитивной психологии, лингвистической семиотики, лингвистики и семиотики текста значимы вопросы об алгоритмах (схемах воспроизведения предшествующих образцов), лежащих в основе создания любого рода метатекстов, кодировании / декодировании информации и др. В свою очередь, они выводят на лингвофилософскую проблему творчества как такового: всегда ли воспроизведение некоторого образца связано с отрицательными коннотациями, какова роль когнитивных и стилистических алгоритмов в поступательном развитии культуры в отличие от её непредсказуемых изменений через взрыв (Ю. Лотман). Для теории и социологии литературы сиквелы интересны с точки зрения осмысления их неоднозначного (чаще маргинального) положения в пространстве художественных текстов: в частности, насколько возможно говорить о создателях сиквелов как авторах, каков прагматический потенциал сиквелов в литературном процессе. В целом, вторичность как атрибут онтологической природы сиквелов имеет прямое

отношение к антропоцентрической ориентации современных гуманитарных исследований. Текстопорождающая практика обязательно включает метатекстовый компонент, поскольку связана с когнитивными процессами рецепции, рефлексии и интерпретации.

Степень разработанности проблемы

Вторичные тексты активно исследуются отечественными лингвистами в рамках изучения деривационных процессов при рече-/текстопорождении [Адливанкин 1984; Баженова 2017; Ионова 2006; Мурзин 1984; Свойкин 2006; Чувакин 1998 и др.]. Рядом исследователей [Вербицкая 2000; Карасик 2020; Майданова 1994; Нестерова 2005; Macdonald 1960; Jameson 1983 и др.] ведется работа над классификацией (типологией) вторичных текстов. В рамках анализа стилизаций изучаются виды языковых трансформаций, происходящих в движении от первичных текстов ко вторичным [Флягина 2000; Hutcheon 2006; Abraham 2019 и др.], семантические связи первичного и вторичного текстов [Баранова 1998; Отье-Ревю 1999; Палойко 2014; Тюленев 2000; Gorak 1991]. Современные исследования в этой области также посвящены осмыслению феномена сиквела и вторичных текстов как таковых в массовой культуре [Гудков 1998; Делез 1993; Черняк 2005; Gans 1979; Genette 1997 и др.]. В том числе, категория вторичности – это пресуппозиция теории интертекста [Кремнева 1999; Кристева 2004; Пьеге-Гро 2008; Чернявская 2000 и др.].

Данная диссертация методологически продолжает когнитивно-семиотический подход, актуальный для изучения механизмов метафоризации, иконического и символического способов кодирования информации [Алефиренко 2005; Болдырев 2002; Кацнельсон 2001; Маркелова 2014; Самигуллина 2008 и др.]. Когнитивное осмысление семантики художественных текстов, имеющее уже устоявшиеся традиции за рубежом [Richardson 2010; Semino 2014; Tsur 1992; Zunshine 2006] только набирает обороты в отечественной филологии. Одно из ключевых направлений – исследование идиостиля в когнитивном аспекте [Болотнов 2016; Мальнева 2011; Тарасова 2004]. Однако до сих пор отсутствует системное изучение вторичных текстов, в частности, сиквелов в единстве

когнитивного и семиотического подходов. Таким образом, механизмы вторичности интересуют нас с точки зрения возможности аналогового (иконического) воспроизведения исходного текста в совокупности с исследованием прагмалингвистического потенциала вторичных жанров (сиквелов).

Объект исследования – когнитивные схемы, на основании которых описывается идиостиль (авторский код) Джейн Остен. В качестве **предмета** выступают механизмы актуализации авторского кода в сиквелах к её романам.

Цель работы состоит в выявлении когнитивно-семиотического механизма, при опоре на который авторы сиквелов к романам Джейн Остен могут актуализировать её стилистический код.

Поставленная цель достигается через выполнение следующих **задач**. Нам необходимо:

1. Охарактеризовать сиквел как вид метатекстовой практики, направленной на расширение семиосферы через создание вторичных текстов.

2. Представить отношения вторичного (сиквел) и первичного текстов пространства культуры в семиотической парадигме как отношения знака и референта, ставя семантику вторичного текста в зависимость от семиотического способа репрезентации текста-источника.

3. Представить идиостиль Джейн Остен как авторский код, основанием которого выступают когнитивные схемы использования языка: в частности, алгоритмы языковой актуализации персонажей и пространственно-временных локусов. На основании полученных данных определить лингвостилистические и семиотические особенности реалистического письма Джейн Остен.

4. Сопоставить когнитивные схемы языковой актуализации персонажей (через точку зрения, несобственно прямую речь, речевой портрет) и пространственно-временных локусов в текстах-источниках и сиквелах к романам Джейн Остен; на основании этого выявить семиотический характер актуализации авторского кода в сиквелах и сделать вывод о степени стилистического изоморфизма между пресуппозицией и вторичным текстом.

5. Сопоставить результаты, касающиеся степени стилистического изоморфизма между первичными текстами (романами Джейн Остен) и сиквелами, с данными о коммуникативной успешности этих вторичных текстов в массовой культуре (данные представлены на сайтах *Goodreads.com* и *Amazon.com* в виде читательских отзывов и рейтингов). Проверить и обосновать зависимость между степенью воспроизведения в сиквелах авторских когнитивных схем Джейн Остен и «успешностью» сиквела у его непосредственного потребителя – читателя массовой литературы.

Источниками материала диссертации послужили романы Джейн Остен «Pride and prejudice» (1813) и «Emma» (1815) и три сиквела, написанные современными авторами: «More letters from Pemberley» (2003) Джейн Докинз, «Independence of Miss Mary Bennet» (2008) Колин Маккалоу и «Emma in love» (1996) Эммы Теннант. **Материалом исследования** послужила рабочая картотека контекстов, составленная на подготовительном этапе работы. Эта картотека позволила анализировать когнитивные схемы актуализации персонажей и пространственных локусов в стилистике Джейн Остен и авторов сиквелов. Подробная характеристика и обоснование выбора источников материала рассматриваются в параграфе 1.4 «Материал и методология исследования».

Диссертационное исследование носит **междисциплинарный** характер, что предопределило выбор методов и источников, составивших теоретическую пресуппозицию работы.

Выбранные *методы* анализа связаны с когнитивно-семиотическим подходом к анализу процессов смыслопорождения (от первичного текста – к вторичным). *Семиотический* метод позволяет продемонстрировать степень семиотического изоморфизма между сиквелом (знаком, отображающим референт-пресуппозицию) и текстом-источником, выявить способ репрезентации оригинального текста (индексальный иконизм). Анализ авторского стилистического кода Джейн Остен (выявление когнитивных схем актуализации персонажей и пространственных локусов) осуществляется с помощью *метода формализации* в рамках когнитивного подхода. Для описания механизма

актуализации персонажей и пространственных локусов в оригинальных текстах и сиквелах применяются также *логико-семантический, лингвостилистический* (включая метод *комплексного лингвистического описания*) и *сопоставительный* методы. Для отбора материала использовался метод *контент-анализа*. Систематизация полученных в диссертации данных производилась посредством метода их *визуального представления*: в работу включены 5 таблиц. В ходе анализа стилистического кода Д. Остен и авторов сиквелов частично использовался *количественный анализ*.

Методология работы представлена в параграфе 1.4 «Материал и методология исследования».

Теоретической базой работы послужил ряд трудов отечественных и зарубежных исследователей.

Для исследования семиотических механизмов рождения вторичных текстов использовались работы в области теории семиотики (Ч. Пирса, М. Ю. Лотмана, Е. Е. Бразговской, В. Н. Агеева, Ю. С. Степанова, У. Эко и др.).

Выявление когнитивных схем использования языка и анализ их структуры осуществлялось с опорой на работы по когнитивной лингвистике и логической семантике (Холла С., Эванса В., Хампа Б., Скребцовой Т. Г., Кибрика А. А., Поповой З. Д., Солдаткиной Т. А., Стернина И. А., Фреге Г. и др.).

Анализ идиостиля Джейн Остен проводился на основании работ по лингвистической стилистике, теории литературы и теории текста. Это, например, работы М. Морини, Ф. Бонопарте, Д. Брейа, С. Мозеса, Р. Чапмана, Л. Заншайн, Т. А. Амелиной, М. М. Бахтина, Н. В. Барковской, Г. О. Винокура, Е. Ю. Гениевой, А. А. Палий, и др.

Вопрос о коммуникативной успешности сиквелов рассматривался в рамках лингвопрагматики, лингвистической теории коммуникации и социологии литературы с опорой на исследования Р. О. Якобсона, Дж. Остин, М. А. Черняк, М. С. Черновской, Т. В. Булыгиной, Б. Ю. Нормана и др.

Научная новизна диссертации определяется следующими положениями. Впервые механизм создания вторичного текста (сиквела) рассматривается как

процесс семиотического отображения референта – текста-источника. Новизна работы связана с *разработкой* структуры когнитивных схем актуализации персонажей и локусов в текстах Д. Остен, а также с *применением* этих схем в анализе коммуникативной успешности вторичных текстов. Процесс репрезентации исходного текста неизбежно включает «воссоздание» авторского стилистического кода (алгоритмов языкового мышления, стилистических схем). Вот почему он описывается как сложный когнитивный процесс, включающий механизмы категоризации и схематизации. Подобный подход не встречается в литературоведческих и лингвостилистических исследованиях, посвящённых вторичным текстам культуры. Помимо этого, впервые коммуникативная успешность сиквела ставится в прямую зависимость от степени воспроизведения в нем авторского стилистического кода. Новизна исследования связана также с выбором источника материала. Для анализа были отобраны англоязычные сиквелы, которые не исследовались в пространстве русскоязычного гуманитарного дискурса. Два из трёх взятых сиквелов не переводились на русский язык.

Теоретическая значимость работы заключается в представлении когнитивно-семиотического механизма, лежащего в основании процессов порождения вторичных текстов культуры. Он включает индексально-иконический тип репрезентации текста-источника и воспроизведение стилистических алгоритмов, использованных в исходном тексте. Теоретически значимым является представленная в диссертации формальная модель описания идиостиля Джейн Остен – авторский код, включающий систему когнитивных схем использования языка. В частности, посредством этих схем объясняется специфика реалистического письма Джейн Остен. В качестве теоретически значимого в диссертации представлено положение о том, что коммуникативная успешность сиквелов к её романам определяется степенью иконического воспроизведения авторских схем актуализации персонажей и пространственно-временных локусов.

Представленные в диссертации материалы и её методология **соответствуют** **паспорту специальности 10.02.19 – теория языка**, поскольку среди

рассматриваемых вопросов – знаковая природа языка, речевая деятельность, понятие прототипа, связи лингвистики с гуманитарными науками (семиотикой, психологией, социологией, культурологией, литературоведением), соотношение лингвистической семантики с логической семантикой, психосемантикой, вопросы референции, репрезентации и лингвистической прагматики, когнитивный подход к анализу высказывания и др.

Практическую значимость работы мы видим в возможности использования её результатов для разработки и чтения спецкурсов по когнитивной поэтике. В частности, это курс, посвященный когнитивно-семиотическому анализу оригинальных текстов Джейн Остен и сиквелов к её романам. Также материалы диссертации позволяют разработать серию практических семинаров, в рамках которых будет анализироваться семиотический феномен вторичности в культуре. Материалы работы могут быть использованы в курсах по семиотике культуры, когнитивной лингвистике, социологии литературного процесса. В рамках подготовки диссертации её автором была опубликована статья, предлагающая разработку занятий по аналитическому чтению англоязычных текстов Джейн Остен на этапе их предпереводческого анализа¹. При разработке указанных курсов материалы диссертации могут использоваться как в качестве основных, так и в качестве иллюстративных.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Механизм расширения семиосферы (приращения числа её текстов) может описываться в рамках теории семиозиса через отношения знака к референту, где референт есть некоторый исходный текст, или прототекст, а знак – его текстовое отображение, *метатекст*. С семиотической точки зрения, каждый текст, в определённой степени, является метатекстом другого/других текстов. Феномен вторичности обладает когнитивным измерением, поскольку семиотические варианты метатекстовости (индексально-иконические,

¹ Костыря А.В. Soft skills и изучение классики на языке оригинала: роман «Гордость и предубеждение» Д. Остен на занятиях по английскому языку // Евразийский гуманитарный журнал. №. 3. 2019. С. 111–116.

индексально-символические отображения текстов-источников) обладают различным репрезентативным потенциалом.

2. Когнитивно-семиотический механизм, обеспечивающий создание сиквелов, основан на индексально-иконических репрезентациях текстов-источников. Продолжая их сюжет, сиквел задействует развёрнутую систему индексов, отсылающих к исходному тексту: прежде всего, это номинации персонажей, а часто и пространственно-временных локусов. Репрезентации иконического характера в процессах создания сиквелов связаны с воспроизведением стилистического кода текстовых пресуппозиций. В силу этого сиквелы к романам Джейн Остен должны, в идеале, читаться так, словно принадлежат перу самой Остен. Высокая степень стилистического изоморфизма – одна из причин коммуникативной успешности сиквелов в культуре.

3. Эффект стилистического изоморфизма пресуппозиции и сиквела как вторичного текста основан на когнитивных операциях схематизации и категоризации. Автор сиквела, в идеале, опирается на категории аналогового мышления, вычлняя, хотя бы на интуитивном уровне, составляющие стилистического кода текста-источника – когнитивные схемы использования языка, характерные для исходного текста.

4. В рамках когнитивно-семиотической парадигмы индивидуальный стиль Джейн Остен может быть описан как код, то есть система воспроизводимых алгоритмов употребления языка. Особенностью реалистического письма Остен становятся когнитивные схемы актуализации персонажей и пространственно-временных локусов. Так, Остен не прибегает к иконическому способу визуализации персонажей и пространственных точек, о чём говорит, например, отсутствие портретных характеристик, интерьерных и другого рода дескриптивных техник. Для актуализации персонажей используются точка зрения других персонажей (принцип полифонии голосов), прямая и несобственно-прямая речь и речевые портреты. Реалистически достоверные картины выстраиваются в сознании читателя благодаря обращениям к категориальным прототипам и типизации (как выглядит типичный джентльмен, его поместье и др.). Ведущим

инструментом индивидуализации персонажей в стилистике Остен выступает речевой портрет.

5. Применительно к сиквелам к романам Джейн Остен следует говорить о достаточно низкой степени воспроизведения остеновских схем использования языка. Их трансформация в сиквелах (упразднение отдельных элементов схемы, использование дескриптивных техник, недостаточность речевой индивидуализации персонажей и др.) приводит к нарушению стилистического изоморфизма между первичным и вторичным текстами и, в итоге, к разрушению семиотической природы и жанровых особенностей самого сиквела.

6. Коммуникативная успешность сиквелов к романам Джейн Остен, определяемая на основании читательских рейтингов и отзывов на сайтах *Goodreads.com* и *Amazon.com*, находится в прямой зависимости от степени воссоздания в них стилистического кода текста-источника. Низкая степень воспроизведения стилистических алгоритмов Остен не позволяет читателям воспринимать вторичные тексты в качестве действительных «продолжений» её романов. Напротив, чем точнее (по типу иконы-образа) автор сиквела воспроизводит стилистический код Остен, тем выше оказывается читательский рейтинг вторичного текста.

Апробация работы

Результаты исследования нашли отражение в пяти докладах, прочитанных на научных конференциях всероссийского и международного уровней: XV Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Иностранные языки и литературы в контексте культуры» (ПГНИУ, Пермь, 4–5 апреля 2018 г.), IV Международная конференция «Язык и действительность. Научные чтения на кафедре иностранных языков имени В. Г. Гака» (МПГУ, Москва, 13–15 апреля 2019 г.); XVI Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Иностранные языки и литературы в контексте культуры» (ПГНИУ, Пермь, 2–3 апреля 2019 г.); Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Филология и образование в поликультурном мире» (ПГНИУ, Пермь, 24 декабря

2019 г.), XVII Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Иностранные языки и литературы в контексте культуры» (ПГНИУ, Пермь, 24 октября 2020 г.).

Ключевые положения диссертации обсуждались на заседании кафедры лингвистики и перевода Пермского государственного национального исследовательского университета (г. Пермь, 4 февраля 2019 г.) и на заседаниях кафедры русского и коми-пермяцкого языков и методики преподавания языков Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета. Результаты исследования представлены в 14 публикациях, 4 из которых включены в издания, рекомендованные ВАК для публикации результатов диссертационного исследования.

Структура диссертации обусловлена проблемой, целью и задачами исследования. Работа состоит из Введения, трех глав, Заключения, Библиографического списка. Работа включает Список словарей и энциклопедий, Список текстов, послуживших материалом для анализа, Список сайтов, посвященных творчеству Джейн Остен, Список сайтов, посвященных творчеству поклонников Джейн Остен и 2 Приложения: «Джейнизм и джейнисты» и «Романы Джейн Остен в зеркале метатекстов. Сиквелы к романам Джейн Остен». В Приложения вынесен материал, послуживший одной из пресуппозиций диссертации: систематизация литературоведческих и культурологических исследований о Джейн Остен и её эпохе. По существу, анализ социолитературного и критического дискурсов предваряли работу над данным диссертационным исследованием. Текст диссертации содержит 5 таблиц и 1 рисунок.

ГЛАВА I. ВТОРИЧНЫЕ ТЕКСТЫ КУЛЬТУРЫ: СЕМИОТИЧЕСКИЙ МЕХАНИЗМ СОЗДАНИЯ, ФУНКЦИИ И ПРАГМАТИКА

1.1. Категория вторичности в рамках теории семиозиса и когнитивных исследований

Данное исследование посвящено проблеме функционирования вторичных текстов в культуре. Вторичность и первичность, наряду с другими онтологическими свойствами, такими как возможное и невозможное, определённое и неопределённое, пронизывают все сферы человеческого бытия, являясь, таким образом, универсальными категориями. Приращение информационного потенциала семиосферы связано с отображением уже существующего – предметов, явлений, свойств, текстов, то есть с процессами создания вторичных, по отношению к первичным, знаков.

В современном гуманитарном пространстве вторичный текст «оказался включенным в лингвистическую, литературоведческую и даже культурологическую проблематику» [Попова 2016: 11]. Однако, независимо от сферы анализа, отношения первичного и вторичного остаются неизменными, поскольку они «связаны, во-первых, генетически (первичное "рождает" вторичное), во-вторых, хронологически (первичное предшествует вторичному), в-третьих, онтологически (бытийность первичного и вторичного взаимообусловлены)» [Пешкова 2009: 58]. К основным характеристикам вторичного текста М. В. Вербицкая относит его «стилистическую несамостоятельность, имитационный характер» [Вербицкая 2000: 13]. Л. А. Баранова считает вторичный текст по своей семантике неочевидной, трансформированной цитатой [Баранова 2011].

В отечественных исследованиях по лингвистике текста категория вторичности получила многосторонний анализ. Так, С. В. Ионова говорит о вторичности в связи с возможностью отразить «суть функционирования живого, развивающегося языка» [Ионова 2013: 27]. Н. М. Нестерова отмечает, что

вторичность является одним из главных принципов текстопорождения: «основным онтологическим свойством перевода» [Нестерова 2005]. О вторичности литературных текстов писал В. Б. Шкловский, подчеркивая, что «то, что кажется нам новым созиданием, обычно составлено из того, что уже было ранее» [Шкловский 1983]. Говоря о категории вторичности в культуре, Ю. М. Лотман отмечал, что «подобно тому, как объект, отраженный в зеркале, порождает сотни отражений в его осколках, сообщение, введенное в целостную семиотическую структуру, тиражируется на более низких уровнях» [Береснева 2012: 352], создавая тем самым некое подобие изначального объекта, вторичного по отношению к первичному. Таким образом, культура одновременно фиксирует прошлый опыт и выступает в качестве программы по производству новых текстов [Лотман 2000: 517]. Следовательно, фиксацию опыта можно отнести к одной из функций вторичного текста, созданного в результате обработки исходного, первичного текста.

Вместе с тем, вторичность – неотъемлемая составляющая развития «текстового континуума». Там, где есть первичный текст, неизменно должен появиться и вторичный, продолжая тем самым «существование» исходного. Таким образом, онтология текста непосредственным образом связана со вторичностью как основной его характеристикой.

Как первичные, так и вторичные тексты Ю. М. Лотман воспринимал через призму семиотики культуры, говоря о том, что любой текст – это «фундаментальное понятие современной семиотики, первоэлемент базисной единицы культуры», на фундаменте которого возникают последующие тексты. [Лотман 2000: 507–508]. Идея Лотмана о том, что «место текста в текстовом пространстве определяется как отношение данного текста к совокупности потенциальных текстов» [Там же: 514], означает, что каждый текст обладает потенциалом, который может быть «отражён» совокупностью окружающих его текстов-производных. Таким образом, тексту как базовой единице культуры свойственна *рефлексивность*. Проблема рефлексии как феномена самопознания, занимает особое место в гуманитарных исследованиях. А рефлексивность (англ.

reflex, отражать), понимаемая как способность языка описывать самое себя, непосредственно связана с метатекстовой практикой.

Метатекст – это понятие современной лингвистики, семиотики, литературоведения и культурологии. Однако проблема метатекста рассматривалась в первую очередь в рамках общефилософского подхода, согласно которому, метатекст – это форма выражения транстекстуальных связей: например, «в лингвистике текста метатексты квалифицируются как тексты, возникающие по поводу других текстов, или прототекстов, в результате осмысления последних» [Борботько 2011: 20]. В литературоведении метатекст – это «текст, обращенный не только к предмету, но и к авторскому слову о нем», в котором, по определению Ю. М. Лотмана, «объектом изображения становится само литературное изображение». Согласно структурно-семиотическому подходу под метатекстом понимают код, с помощью которого расшифровывается первичный язык [Байкова 2010: 249]. Метатекст также может рассматриваться «в совокупности своих структурных и функциональных особенностей», что «позволяет проследить процесс и способы восприятия, осмысления и последующей переработки оригинала» [Остапенко 2014: 6].

Если рассматривать все количество текстов, созданных как «отклик» на исходный текст, в качестве единого текстового поля, то метатекстовая практика будет пониматься как процесс расширения этого «поля» за счёт переосмысления, переработки исходного. Следовательно, под метатекстовой практикой мы понимаем практику создания метатекстов. Феномен метатекста тесно связан с функционированием вторичных текстов, поскольку любой метатекст относится к разряду вторичных. Таким образом, метатекстовый механизм вторичности в культуре обеспечивает расширение текстового пространства или, в рамках теории семиосферы Ю. М. Лотмана, семиотического пространства.

Под семиотическим мы понимаем пространство, в котором тексты культуры воспринимаются как знаки и любой знак может рассматриваться как текст. Базовые термины, используемые нами для семиотического анализа вторичных текстов культуры, включают *семиосферу*, *семиозис*, *код*.

Семиозис представляет собой знаковый процесс, процесс, в рамках которого культура может производить тексты. Семиосфера – термин, характеризующий семиотическое пространство, в котором непрерывно происходит процесс смыслопорождения в результате взаимодействия различных языков культуры и её текстов. К основным понятиям семиотического подхода в науке относится и знак как объект, замещающий собой предмет, явление, событие. Согласно Ю. М. Лотману, в основе семиосферы лежит совокупность знаковых систем, которую он представляет как «иерархию частных семиотических систем, как сумму текстов и соотнесенного с ними набора функций или как некоторое устройство, порождающее эти тексты» [Лотман 2000: 517]. Таким образом, функция порождения текстов позволяет культуре существовать как коллективная память – хранить и перерабатывать информацию.

Конец XX – начало XXI вв. ознаменовались несколькими социально-культурными процессами – это и девальвация чтения, и девальвация смысла, и сериальность, «клиповость» мышления, и игровое осмысление классических текстов, и поиск новых жанров. Однако, можно заключить, что со вторичными текстами связан не только выход из кризиса жанров и смыслов, но и очередной виток в развитии семиосферы. Рассмотрим далее вторичные тексты как инструмент расширения семиосферы, основанный на реализации её базовых свойств.

По мнению Ю. М. Лотмана, *динамическая* структура языковой реальности является единственной из возможных реальностей. Динамика есть соотнесённость моментов взрыва и поступательного, линейного развития, которые обеспечивают слаженную работу механизма семиозиса при интерпретации одного знака/текста через другой знак/текст [Там же]. В этом процессе вторичный текст выступает в качестве знака, отображающего и указывающего на свой референт, или первичный текст. Таким образом, можно говорить о **семантике** вторичных текстов, неизменно связанной с исходным текстом. Исходный (первичный) текст является пресуппозицией вторичного – необходимым семантическим компонентом, обеспечивающим наличие смысла в утверждении [ЛЭС 1990: 682].

Наряду с динамичностью семиосфере также свойственна неоднородность и *ядерная структура*. Если представить ядро семиосферы как скопление наиболее универсальных, стабильных и последовательных структур (первичных текстов), то на её периферии будут находиться менее значимые, неопределенные, находящиеся на стадии трансформации структуры (вторичные тексты). Постоянный взаимообмен, взаимообогащение ядра и периферии обеспечивают расширение семиосферы.

Поскольку семиотическое пространство культуры «есть сложная структура с фактически открытым списком языков и текстов» [Бразговская 2019: 159], динамика взаимодействия первичных и вторичных текстов не ограничена и любой вторичный текст является одновременно первичным для последующих текстов и вторичным для предшествующих. Таким образом, мы сталкиваемся с явлением *интертекстуальности*. Введенный в 1967 году Ю. Кристевой термин интертекстуальность, соотносим по своей сути с понятием семиозис, вернее, является его актуализацией, поскольку устанавливает наличие связей между всеми существующими текстами [Кристева 2013].

Возвратимся к понятию семиосферы и отметим, что не менее важным её свойством является *диалогичность*. Только в диалогическом взаимоотношении текстов Лотман видел возможность охватить реальную действительность, связывал с ним необходимость существования искусства [Лотман 2000: 120]. Из этого следует вывод о том, что ни один текст не может быть замкнут на себе, но существует в межтекстовом диалоге, и, если посмотреть на этот феномен/процесс шире, – в диалоге культур, в диалоге центра и периферии семиосферы. Диалог первичного и вторичного текстов, таким образом, – еще один инструмент расширения «вселенной» семиосферы. О диалогизме как о принципе работы сознания первым написал М. М. Бахтин [Бахтин 1979]. Диалогизм в его понимании связан с процессами познания, идентификацией «Я» и «не Я», языком и общением. Согласно его идеям, только в диалоге возможно «наращение» мысли, т. е. увеличение смысла. Вторичный текст, следовательно, связан с первичным «системой всеобщих отсылок-интерпретаций» [Бразговская 2008: 125], т. е. системой смыслов, которые

определяют **синтактику** этих отношений. «Технически» эта связь основана на референциальном механизме воспроизведения, поскольку семиотический механизм вторичности связан со способом репрезентации первичного текста как референта.

Текстовое понимание реальности и культуры в теории семиосферы Лотмана позволяет нам, таким образом, рассматривать отношения первичного и вторичного текстов как непрерывный, динамический обмен смыслами и референциальных указаний без начала и конца. Вторичный по своему происхождению, но не по функции, текст выступает в роли инструмента расширения семиосферы, реализуя её базовые свойства. Как утверждал Жак Деррида – «мир есть текст» [Деррида 2000]. Вторичный же он или первичный – зависит от угла рассмотрения.

Рассматривая вторичный текст в рамках семиотики культуры Ю. М. Лотмана, мы одновременно выходим на аспекты семиозиса Ч. Морриса – *семантику, синтактику и прагматику*. Семантика вторичных текстов непосредственно связана с понятием пресуппозиции, их смысл не может быть однозначно воспринят без фонового знания, в частности, бесчисленных интертекстуальных связей, опутывающих вторичный текст. Постулируемый М. М. Бахтиным диалог сознаний как диалог двух текстов, их взаимоопосредованность, также определяет семантику вторичных текстов. Одновременно семантическое пространство вторичного текста определяется и вариантами семиотической репрезентации референта (индексальность, иконизм, символизм – вернее, различные способы их комбинаторики).

Связь первичного и вторичного текстов являет собой пример синтактики, которая рассматривает способы сочетания знаков/текстов, ведущие, в конечном счете, к порождению новых текстов.

Наконец, прагматика вторичных текстов связана с понятиями *интенция* и *интерпретация*, поскольку здесь мы выходим на отношения знака и человека, текста и его реципиента. Интенции авторов вторичных текстов могут быть связаны с расширением текстового пространства, обменом знаниями между ядром и периферией. В частности, создание вторичных знаков может быть продиктовано

задачами по изложению, сокращению, осмыслению первичной информации. В качестве примера можно привести изложение результатов исследования, написание учебного пособия, школьное сочинение. С другой стороны, в массовой культуре производство вторичных текстов может сводиться к воспроизведению по шаблону и «культурному паразитизму» в виде стилизаций, сиквелов, пародий [Скубачевска-Пневска 2011]. Интерпретация вторичных текстов может быть рассмотрена в аспекте читательского (коммуникативного) успеха того или иного вторичного жанра или конкретного текста.

Актуальность исследования категории вторичности в наши дни связана и с *когнитивно-семиотическим аспектом* рассмотрения этого феномена. Доказано, что принцип семиозиса лежит в основе механизмов памяти, поскольку, как и семиозис, память имеет динамическую природу, обладая также и всеми остальными сущностными свойствами семиозиса [Залевская 2016]. Что немаловажно, само мышление «основано на зеркальном принципе работы мозга», а «имитация, мимесис, способность к аналогии, повторению, – это основа коммуникации, обучения, текстопорождения» [Бразговская 2019: 115]. Таким образом, создание вторичных текстов есть не что иное, как реализация мозгом программы по присвоению, переработке и хранению информации. С точки зрения когнитивной лингвистики, вторичные тексты создаются с опорой на пресуппозиции, роль которых выполняют первичные тексты. «Воссоздание» первичного по аналоговому принципу при этом осуществляется на основе фреймов и когнитивных моделей/схем [Намре 2005; Скребцова 2018]. Поскольку когнитивные схемы – это «формы языкового сознания, которыми оперирует человек в процессах ментального конструирования мира» [Болдырев 2016: 10], можно заключить, что процесс создания вторичных текстов – это сложный мыслительный процесс. Другими словами – это освоение человеком информации через категоризацию и схематизацию.

В качестве промежуточного вывода отметим, что пограничное положение вторичных текстов определено условиями их рождения – они одновременно фиксируют прошлый опыт и прокладывают дорогу к новому, воспроизводят по

аналогии и перерабатывают, делают доступным содержание первичных текстов. Таким образом, к очевидным «плюсам» вторичных текстов можно отнести их функцию по поддержанию «текстового континуума», переработке и анализу информации. Вторичные тексты не дают остановиться процессу передачи знания – отображают, сокращают, переосмысливают и адаптируют. Другими словами, осуществляют свою часть работы в бесконечном процессе интерпретации и означивания (семиозисе). Без вторичных текстов невозможно представить современный мир как глобальную информационную цивилизацию – только благодаря им человек способен в сжатом виде достаточно быстро получать нужные ему данные, ориентироваться в бесконечном потоке текстов. Тем не менее, вторичность несет и свои «минусы», поскольку «взамен» человечество зачастую получает неточные, «усреднённые» данные, фальсификации и тексты-штампы, лишённые индивидуальности. Тем самым «информация приобретает ценность "со знаком минус"» [Дементьев 2017: 283] – вместо оригинала человек имеет дело с «пустышкой», вместо обогащения сталкивается с дезинформацией.

Однако первичность и вторичность – стороны одной медали, и мы не можем отказаться от одних текстов в пользу других. Современный этап развития социума не ставит под сомнение ценность вторичных текстов, однако требует от индивида способности быть разборчивым: фильтровать и самостоятельно оценивать любые тексты, как первичные, так и вторичные. Что касается «вторичности» современной художественной литературы, то согласимся с замечанием, что «существует необходимость в разграничении серийности массовой литературы и интертекстуального диалога с претекстами» [Абрамовских 2011: 322].

1.2. Сиквел как вид вторичного текста: лингвосемиотический механизм создания

Говоря о механизмах развития семиосферы, Ю. М. Лотман отмечал, что «система способна превращать текст в лавину текстов» [Цит. по: Береснева 2012: 352]. Примером, подтверждающим эту закономерность, может служить тот факт,

что классические произведения зачастую являются для современной литературы своего рода источником, порождающим эту «лавину». Из него многие авторы черпают вдохновение для создания вторичных текстов: сиквелов, стилизаций и работ в стиле фанфикшн (см. Приложение 2, с. 200). Причинами популярности вторичных текстов являются следующие факторы: ориентированность современной культуры на серийные формы (У. Эко), игровое использование классического наследия – интертекст из нарративных фрагментов; мозаика стилей, жанровых форм, мистификаций, ложных цитат, отсылок к несуществующим авторам [Черняк 2012: 237]. Не менее важной причиной является также непроходящая мода на классику, которая связана, как считают исследователи, с «усталостью читателей от очевидной грубости современной жизни» [Troost 2001: 4].

Одним из примеров «моды на классику» в современной массовой литературе является сиквел. Кембриджский словарь даёт следующее определение сиквела: «это книга, фильм или пьеса, которые продолжают историю предыдущей книги и т. п.» [Cambridge Dictionary: электрон. источник]. Отечественные исследователи также склонны связывать понятие сиквела с искусством кинематографа, где он является картиной, продолжающей действия уже успешного фильма. Подчеркивается при этом, что, как и лексиконе кино, в литературе сиквел означает коммерчески успешный проект [Уртминцева 2015]. Феномен сиквела, в основном, исследуется за рубежом, в Америке и Европе, поскольку бурное развитие киноискусства и массовой литературы на протяжении XX столетия имело место, в первую очередь, там. Так, в США исследователи отмечают, что ввиду своей вторичности, сиквел не может быть отнесен к автономным текстам, поскольку без референциального указания на первичный текст он будет воспринят как совершенно иное произведение. К основным характеристикам сиквела относят при этом эксплицитный характер отношений между первичным и вторичным текстами (прототекстом и сиквелом), «расширение» первичного произведения в плане хронологии, эксплуатацию подсознательной ностальгии читателя по «оригиналу» и т. д. [Castle 1987; Deeds

1991; Huang 2004]. Термины *первичный* текст, *прототекст*, *текст-пресуппозиция* и *оригинальный* текст будут употребляться в нашем исследовании как синонимы и противопоставляться *вторичному* тексту (*сиквелу*, «*продолжению*»).

Интересен тот факт, что в отечественном литературоведении термин «литературное продолжение» не вполне тождествен закрепленному в зарубежном литературоведении термину *sequel* [Флягина 2000: 4]. Согласно словарю «Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям», сиквел – это «термин, которым обозначают произведения, продолжающие сюжетные линии той или иной популярной книги». Все они – род литературной игры. Однако, выделяются несколько типов сиквелов: одни «пишутся из энтузиастических соображений, чтобы продлить бытие героев культовых книг», а другие заказываются издателями, «которые стремятся выжать всю возможную выгоду из брендов <...>». Неудивительно, что «литературное сообщество и квалифицированное читательское меньшинство, как правило, относятся к сиквелам иронически или резко отрицательно» [Чупринин 2007: 352]. Большинство же исследователей под «продолжением» понимают «законченное литературное произведение, обладающее всеми формальными признаками своего жанра, которое создается (автором) как вторая (и последующие) часть оригинального произведения другого писателя с учетом времени и места действия, а также всех действующих лиц и всех событий и обстоятельств оригинала» [Флягина 2000: 9].

Таким образом, в литературе *сиквел* можно определить как вид вторичного текста, который продолжает оригинальное произведение, т. е. хронологически следует за прототекстом, связан с ним сюжетно, заимствует персонажей и место действия, а также *воспроизводит* стиль писателя. Тем не менее, это понятие не имеет чётких границ. На это есть несколько причин. Во-первых, в широком смысле, под определение сиквела попадают все произведения, написанные *по мотивам* оригинального романа/повести. Тогда к сиквелам можно отнести и приквелы, и мидквелы, и спиноффы и мэшапы. В этом случае слово сиквел будет подразумевать под собой класс вторичных произведений, не обязательно

связанных с сюжетно со своим источником и хронологически за ним следующих. Под приквелом понимают произведение, которое описывает события *предшествующие* оригиналу, мидквел рассказывает о событиях, разворачивающихся *во время* событий в оригинале, спинофф представляет собой *ответвление* от основного хода событий, т. е. «параллельную» историю. Наконец, мэшап есть интеграция двух жанров в одном произведении. Все перечисленные поджанры можно отнести к видам сиквела, границы между которыми носят условный характер, а один поджанр может содержать элементы других. Эта неопределенность связана с тем, что «концепция интертекстуальных жанров появилась в ответ на своеобразную интертекстуальную революцию в литературе» [Скубачевска-Пневска 2011: 14], представляет собой стихийно возникшее литературное направление и, по сути, еще не до конца разработана.

Вместе с тем, существует и более узкое понимание этого жанра вторичных текстов в литературе, когда сиквел подразумевает «следование» за событиями оригинала по времени, воспроизведение персонажей, места действия.

Если создание других вторичных текстов не обязательно завязано на воссоздании стиля, то в случае с сиквелом переработка исходного текста в идеале должна подразумевать это «копирование», или подражание, автору оригинала. В связи с этим возникают вопросы о том, возможно ли, создавая сиквел, не только продолжать сюжетную линию источника, но и узнаваемо воспроизвести стиль исходного текста, и тогда какова степень «осознанности» автора сиквела в этом процессе.

Ответ на эти вопросы связан с **семиотическим механизмом** рождения вторичных текстов и их репрезентативным потенциалом. С точки зрения семиотики, культура выступает в качестве устройства по созданию, производству текстов. Следовательно, должен существовать и алгоритм, по которому осуществляется это «производство» (метатекстовая практика).

Будучи универсальным, механизм семиозиса (знак существует только при условии, что он интерпретирует другой знак и при этом сам становится объектом интерпретации для следующего знака) применим и к описанию вторичных

текстов. Метатекстовый механизм, следовательно, может быть описан в рамках теории семиозиса, когда каждый текст является следствием отображения предыдущего текста и одновременно референтом для рождения следующего. Как и любой знак, каждый метатекст существует только в связке со своим референтом. Таким образом, если рассматривать любой вторичный текст (сиквел) как знак, то первичный текст будет восприниматься как его референт.

В этом контексте возникает проблема автономности сиквела от оригинала. Учитывая, однако, тот факт, что в семиозисе невозможно представить автономный знак, существующий вне связей с референтом, все встает на свои места. Сиквел, как любой вторичный текст, отсылающий читателя к своему прототексту, неизбежно оказывается заложником отношений «знак – референт». Степень зависимости сиквела от оригинального произведения при этом может различаться. В истории литературы нередки случаи, когда произведение – продолжение ввиду своей самобытности и мастерства автора становилось не менее известным, чем оригинал. Например, продолжение «Одиссеи» Гомера, написанное римским поэтом Вергилием. Продолжение «Трех мушкетеров» тоже зачастую воспринимается как самостоятельное произведение, хотя и написанное одним и тем же автором, Александром Дюма-отцом. В целом же, однако, сиквелы скорее обладают индивидуальностью со знаком «минус», которая исчерпывается их связью с прототекстом.

Сущностные черты текста-референта, теоретически, могут отображаться согласно трем основным способам семиотической репрезентации, отличающимся степенью развёрнутости информации о референте: посредством индекса, иконы, символа и их комбинаций. Сиквел должен репрезентировать сюжетно-композиционные и стилистические аспекты текста-источника, задействуя в этом процессе *индексальные и иконические техники отображения*.

Индексальный знак – это вид дейктического знака, отсылающий к замещаемому им объекту простым указанием на него. В рамках феномена метатекстовости индекс – это указание на предшествующий текст, отсылка к нему. Сиквел использует индексальные техники, воспроизводя номинации

персонажей, локусов пространства и времени, задействованных в оригинальном тексте. Так, например, сиквел к роману Джейн Остен «Mr. Darcy's Decision» [Shapiro 2008] уже в самом заголовке осуществляет индексальное указание на первичный текст – классический роман «Гордость и предубеждение» [Austen 2010]. Автор сиквела задействует имена мистера Дарси, Элизабет и других персонажей Остен, а также помещает их в знакомые читателям локусы – поместье Пемберли, город Лондон и другие. Очевидно, что сохранение системы пространственных и временных локализаторов и другого рода дейктиков позволяет воспроизвести ту же самую модель пространственной картины мира, что и в исходном романе.

Вторая техника репрезентации источников в сиквеле связана с иконическими знаками. Иконы отображают сущностные признаки своего референта, позволяя «узнать» его. Иконическое воспроизведение в случае вторичных текстов касается языковой материи первичного текста и других параметров идиостиля – вида сюжета и других нарративных инструментов. Отображение референта по типу иконы подразделяется в свою очередь на два способа: икона-схема и икона-образ. Отображение оригинального текста по типу иконы-схемы мы видим в случае частичного воспроизведения идиостиля автора. Примером может служить сиквел к роману Джейн Остен «Гордость и предубеждение» «These Three Remain» [Aidan 2007].

В случае отображения источника по типу иконы-образа авторы вторичных текстов стремятся с большей степенью точности воспроизвести стиль оригинала. Такой подход позволяет идентифицировать подобные работы как стилизации. Воспроизведение оригинала по типу иконы-образа в этом случае сопоставимо с фотографией или детальным отображением места или человека в живописи. Такой иконический знак дает ощущение «реальности» созданной копии, наиболее полное представление о своем референте. В парадигме сиквелов число такого рода репрезентаций практически стремится к нулю. Среди более успешных работ здесь можно отметить «Colonel Brandon's Widow and Willoughby» – сиквел к «Доводам рассудка» Джейн Остен [Green 2015]. Здесь критики отмечают

бережное отношение к стилю Остен – сохранение авторской иронии, обилие диалогов и др., что говорит о достаточно глубоком понимании авторского «почерка», стремлении воссоздать не только текстовый мир романа, но и его стилистическую «форму».

Теоретически сиквелы могут воспроизводить текстовый мир оригинала и по типу символа. Однако на практике символическое прочтение источника не характерно для сиквелов. Сиквелы, как правило, являются его сюжетным продолжением, а значит, должны иконически воспроизводить манеру письма, систему образов и пространственно-временных координат своего прототекста. Символическое отображение референта в случае с художественным произведением будет означать качественно новый уровень работы с текстом – поиск скрытых смыслов и посланий, что будет означать расширение его изначальных идейно-смысловых границ. Согласимся с У. Эко, который считал символы не столько отдельным видом знаков, сколько модусом мышления-интерпретации [Бразговская 2019: 46].

Промежуточными выводами данного раздела станут следующие положения.

Сиквел, несомненно, относится к жанру вторичных текстов, что определяет его сущностные признаки. К таковым можно отнести, например, жанровую зависимость (в большей или меньшей степени) от оригинала, воспроизведение нарративной структуры, использование сходных с источником инструментов повествования (вид сюжета, структура персонажей, дескриптивные техники и др.).

В семиотическом плане, сиквел возникает как результат индексально-иконической репрезентации своего прототекста. Репрезентативный механизм сиквелов – это, прежде всего, *отображение первичного текста по типу индексально-иконического воспроизведения*. Сиквел адресован читателям, знакомым с текстом-источником и желающим «узнать» его во вторичном тексте, поскольку они бессознательно ищут в сиквеле повторения уже известной им истории, переписанной на новый манер [Castle 1987]. Иконическое отображение связано с воспроизведением стилистических, собственно языковых и

нарративных особенностей литературных источников. При этом характер иконического воспроизведения – схема или образ – будет продиктован намерениями автора, его картиной мира, алгоритмами его мышления. Для воспроизведения пространственно-временных рамок прототекста автор сиквела должен задействовать индексальный компонент репрезентации – систему номинаций персонажей, локусов, реалий, представленных в источнике.

Индексально-иконические техники репрезентации являются для авторов сиквелов не просто желательной, но и необходимой стратегией, ведь они позволяют читателю воспринимать сиквел в качестве «продолжения», словно написанного рукой самого автора. Именно эта сторона сиквела во многом определяет его коммерческую успешность в массовой культуре.

При этом следует помнить, что, согласно теории семиозиса, сиквел как знак оригинала никогда не может быть его абсолютной иконой, поскольку создатель сиквела неизбежно отображает оригинал со своей точки зрения и в рамках иного, нежели автор «оригинала», культурного контекста. Бóльшая часть метатекстов лишь отдаленно напоминают оригинал.

1.2. Лингвостилистические и когнитивные основания процессов создания сиквелов

В последующих главах диссертации мы будем исходить из того, что, в идеале, стилистический код и когнитивные схемы употребления языка, отличающие текст-источник, должны быть воспроизведены в сиквеле, обеспечив эффект того, что «продолжение» написано самим автором исходного текста. Данный параграф направлен на обоснование этого положения. Одновременно в нём представлена интерпретация ключевых понятий, на которых строятся практические главы нашей работы, – *стилистический код*, *когнитивная схема*, *актуализация*. Термины *стилистический код* и *авторский код* используются нами в данном исследовании как синонимы.

Сиквелы рассматриваются нами как тексты, авторы которых, с различной степенью осознанности, сохраняют (воспроизводят) стилистический код оригинального произведения. Написание сиквела – это всегда «оглядывание назад», на идейную и смысловую «ось» оригинала, когда отбор языковых и стилистических средств происходит с опорой на *идиостиль* автора.

В связи с антропоцентрической ориентацией современных гуманитарных исследований *идиостиль* остаётся в числе основных объектов исследования филологии [Костомаров 2014]. Вопросы *идиостилистического* своеобразия художественного текста ставятся, например, в работах М. Н. Кожиной, В. А. Салимовского, В. В. Виноградова. Интралингвистическая составляющая *идиостиля*, по Ю. Н. Караулову, представлена вербально-семантическим уровнем текстов, а когнитивный и прагматический уровни образуют экстралингвистическую составляющую *идиостиля* [Караулов 2010]. С лингвистической точки зрения, индивидуально-авторский стиль писателя, или его *идиостиль*, представляет собой «систему содержательных и формальных лингвистических характеристик, присущих произведениям определенного автора, с чьей помощью воплощенный в этих произведениях авторский способ языкового выражения становится очевидным» [Золян 1989: 8].

С точки зрения семиотики *идиостиль* исходного текста можно формализовать, описывая его в виде авторского *кода* – «грамматики», алгоритмов, исходящих из «правил "упаковки" значений и смыслов в знаки» [Бразговская 2019: 13]. По мнению Ю. М. Лотмана, любой «"код" несёт представление о структуре» [Лотман 1970], представляя собой последовательность знаков для передачи, хранения информации. Семиотический подход, в рамках которого мы исследуем феномен сиквела, невозможно представить без понятий «сообщение», «адресат», «адресант», «код», определяющих функционирование текстов-знаков в культуре. Благодаря наличию кодов, мы можем представить связи и место любого текста в бесконечном процессе кодирования и декодирования знаков/текстов (семиозисе).

В теории коммуникации Р. О. Якобсона понятие кода связано с метаязыковой функцией языка, код трактуется как разновидность языка и в связи с этим выделяются различные коммуникативные коды («код адресанта» и «код адресата»). Стилистический код исходного текста создаётся его автором. Автор сиквела, чаще – интуитивно, осуществляет процесс декодирования, направленный на структурный и стилистический анализ кода исходного текста. Прагматика этого процесса связана с необходимостью вскрыть стилистические алгоритмы источника и далее воспроизвести их в сиквеле.

В этом ключе идиостиль как **авторский код** являет собой потенциальное «руководство к действию», алгоритм для создания вторичных текстов. В пространстве метатекстов, окружающих классические литературные произведения, различные стилизации, пародии, пастиши, сиквелы, как правило, создаются на основе этого алгоритма. Его воспроизведение (осознанное или нет) является необходимым условием создания такого рода вторичных текстов, в стилистике которых отчётливо опознаётся стилистическая тождественность с отображённым истоавторечником.

С когнитивной точки зрения, создание сиквела – это процесс вычленения и формализации повторяющихся способов употребления языка в тексте-источнике. Автор сиквела «нащупывает» систему алгоритмов исходного текста для актуализации её в метатексте.

Для когнитивистики понятие код соотносимо с системой когнитивных схем [Попова 2007]. Когнитивные схемы – это «формы языкового сознания, которыми оперирует человек в процессах ментального конструирования мира» [Болдырев 2016: 10]. В когнитивной лингвистике под схемой понимают абстрактный воспроизводимый шаблон использования языка [Evans 2006]. С точки зрения когнитивной стилистики схемы связаны со стратегическим осмыслением (вымышленной) реальности и обеспечивают каркас для исходящей/входящей текстовой информации [Brône 2009]. В работах, посвященных когнитивной репрезентации пространства, когнитивные схемы рассматриваются как основание для вариативной интерпретации действительности [Талми 1999; Johnson 1990;

Лангаккер 1992]. Исследователями отмечается тот факт, что схемы, как правило, идеализируют объект – «высвечивают» в нем одни характеристики и игнорируют другие [Скребцова 2011: 215]. В когнитивной поэтике так называемая «теория схем» призвана объяснить то, каким образом читатель интерпретирует текст и организует выводное знание в процессе чтения. С точки зрения этой теории, текстовые миры – это «когнитивные конструкты, возникающие во взаимодействии читателей и языка текстов» [Semino 2014: 161].

В рамках данной диссертации **когнитивная схема** (схема использования языка) понимается нами как структурная часть авторского стилистического кода, посредством которой происходит актуализация текстовой картины мира. Под когнитивной схемой актуализации персонажа / локуса здесь мы понимаем *родовое понятие* и рассматриваем эту схему как универсальную, тогда как её реализация у конкретного автора носит индивидуальный характер (представляет собой *видовое понятие*).

В качестве такого рода когнитивных схем в диссертации будут рассматриваться воспроизводимые в корпусе текстов автора (Джейн Остен) способы актуализации персонажей (способы создания визуальных и речевых портретов персонажей) и актуализации локусов пространства и времени. Это как раз те параметры, которые в первую очередь «считываются» автором сиквела и далее читателем. О воспроизводимых в корпусе текстов Джейн Остен языковых способах актуализации персонажей и локусов можно говорить как о *стилистических* алгоритмах, но одновременно это и *когнитивные* схемы, отражающие процесс её мышления, процесс конструирования текстового мира.

Как неоднократно отмечалось, автор вторичного текста, хотя бы интуитивно, должен актуализировать авторский код, чтобы положить его в основание сиквела. Понятие актуализации связывают, прежде всего, с процессом перехода элементов языка в элементы речи [Балли 1955: 87]. В семиотике актуализация – «операция интерпретации, позволяющая выявлять значение, смысл» [Бразговская 2006: 166]. Под актуализацией также понимают «соотнесение потенциального (виртуального) знака с действительностью,

состоящее в приспособлении виртуальных элементов языка к требованиям данной речевой ситуации» [Влавацкая, электрон. источник]. Так, формализованный код есть потенция, но его воплощение в метатексте рассматривается как актуализация, или переход в актуальный (текстовый) режим существования. Инструментами актуализации являются знаки нашего языка: «имена и предикаты в семантической категоризации; индексы, иконы и символы – в семиотической» [Бразговская 2006: 164]. Понятие **актуализации** является одним из ключевых в нашем исследовании, поскольку эта операция позволяет читателю создавать визуальный ментальный образ того, что репрезентируется в тексте, а значит и сам *текстовый* мир художественного произведения. Актуализация позволяет сделать ненаблюдаемое наблюдаемым.

Понятия стилистический код, когнитивные схемы и актуализация кода будут в заключительной части диссертации рассматриваться как параметры коммуникативной успешности сиквелов в массовой культуре. В теоретической главе мы только обозначим это положение.

Создавая сиквел как продолжение текста, занимающего положение в центре семиосферы, автор заинтересован, прежде всего, в коммерческом успехе своего творческого проекта. Это объясняется тем, что изначально сиквелы ориентированы на отображение «коммуникативно успешных» источников. Принципиально важной частью реализации таких метатекстовых проектов становится ориентация на вкусы и предпочтения читательской аудитории, которая заинтересована в продолжении известной истории. Но сиквел отвечает требованиям жанра при условии отчётливо опознаваемых связей (семантических, стилистических) между собой и первичным текстом. С семиотической точки зрения, эта связь будет опосредована актуализацией кода оригинала. Читатель будет искать во вторичном тексте «следы» этого кода: когнитивные схемы репрезентации пространственно-временных локусов, персонажей, узнаваемую манеру письма в целом. Исследования показывают, что массовый читатель нацелен, прежде всего, на комфортное чтение – т. е. получение удовольствия не от новизны, а от так называемых итеративных схем (от англ. iteration –

«повторение») [Эко 2005]. Таким образом, актуализация авторского кода в сиквеле есть не факультативный, но обязательный параметр коммуникативной успешности сиквела. Отсутствие претензий на оригинальность своего языка в случае с сиквелом не «минус», а скорее «плюс» авторской стратегии. В данном случае, именно повторительное, по У. Эко, искусство делает сиквел успешным.

Нет ничего удивительного в том, что восприятие «очередного сиквела» к романам классических авторов обусловлено желанием прочесть произведение, которое бы «отличалось от оригинала, но было при этом точно таким же» [Флягина 2000: 13]. Читатель сиквела, по сути, хочет прочесть роман, будто бы написанный рукой, например, самой Остен, «получить ностальгическое удовольствие от бесконечного повторения сюжетов каждый раз по-новому» [Романенко 2017: 160]. За этим желанием, как нам представляется, стоит неосознанный интерес массовой аудитории к тому, что случится с персонажами любимого романа «после занавеса». Этим можно объяснить и массовый спрос на всевозможные (кино)адаптации «золотой классики» мировой литературы [Hopkins 2018; Wifall 2010].

С одной стороны, положительная рецепция сиквела читателями и его кассовый успех во многом основываются на степени узнаваемости оригинала в продолжении («узнаваемости» стиля, сюжета, локусов, персонажей). С другой же стороны, возникает философский вопрос о степени «полного отождествления» с неким определенным автором [Борхес, электрон. источник; Hartinger, электрон. источник; Grijalba, электрон. источник]. В рамках диссертации мы не рассматриваем этот вопрос, поскольку с семиотической точки зрения ни один знак не может быть тождественен своему референту.

Несколько слов о перспективности переноса понятий *когнитивная схема*, *код* из когнитивистики в лингвостилистические исследования и когнитивную поэтику текста.

Во-первых, текст есть порождение человеческого мышления, а оно, как и поведение, построено по принципу алгоритма или схемы. Именно поэтому в психологии активно изучаются алгоритмы системного мышления [Волков, электрон. источник]. В когнитивной лингвистике установлено, что в процессе осмысления

действительности (рефлексии), человек оперирует в сознании несколькими схемами-образами и их смысловыми трансформациями [Самигуллина 2008].

Во-вторых, уместность применения термина «схема» в анализе идиостиля объясняется также тем, что он (термин) обладает экспланаторной силой, то есть объясняет закономерности мышления, а также особенности работы воображения [Самигуллина 2008]. Другими словами, схемы могут быть использованы для понимания абстрактных концептов. В частности, с их помощью можно относительно формализовать творческий процесс написания литературного произведения [Намре 2005; Маховикова 2011], что непосредственно связано с задачами данной диссертации и её методологией.

1.3. Материал и методология исследования

Источником материала для данного исследования послужили пять англоязычных романов: два романа Джейн Остен и три сиквела к ним. Сиквелами к роману «Pride and prejudice» выступили романы «Independence of Miss Mary Bennet» (Независимость мисс Мери Беннет) Колин Маккалоу [McCullough 2008] и «More letters from Pemberley» (Последующие письма из Пемберли) [Dawkins 2003] Джейн Докинз. Сиквел к роману «Emma» – роман «Emma in love» (Эмма влюблена) [Tennant 1996] Эммы Теннант.

Несколько слов о самих романах и их авторах. Романы Джейн Остен по праву считаются «золотым фондом» мировой литературы наравне с наследием У. Шекспира и Ч. Диккенса. Интерес к её литературному наследию возник ещё в начале XX столетия, затем был усилен всеобщей коммерциализацией искусства во второй его половине и достиг высшей точки в наши дни с появлением «продолжений» её романов, экранизаций и многочисленных фан-клубов. Отношение к Джейн Остен на её родине в Англии претерпевало изменения – от забвения к поистине национальной любви. Однако в наши дни не только её творчество, но даже её биография, представляют огромный интерес, как для соотечественников, так и для глобальной читательской аудитории (смотри Приложение 1, стр. 192).

«Гордость и предубеждение» [Austen 2010] – признанный шедевр, самый известный из шести законченных романов Остен и один из наиболее знаковых романов английской литературы. В центре повествования – отношения Элизабет Беннет и мистера Дарси, преодолевающих взаимное предубеждение на пути к любви. Второй исследуемый нами роман, «Эмма» [Austen 2003], считается вершиной творчества Джейн Остен, одной из ярчайших историй «нравственного прозрения» в творчестве романистки [Гениева 2014: 24]. Тема романа – самопознание. Читателю дается возможность проследить за сложным внутренним миром очаровательной Эммы и теми перипетиями, которые встречаются героине на пути от самообмана к прозрению. Выбор источников материала пал именно на эти два романа Джейн Остен, поскольку они являются наиболее известными работами автора и часто выбираются в качестве основы для написания сиквелов. (Смотри Приложение 2, стр. 200).

Автор сиквела «Независимость мисс Мэри Беннет», Колин Маккалоу (1937–2015) – австралийская писательница, прославившаяся романом «Поющие в терновнике» (1977) [McCullough 1978]. Она также является автором более 10 романов, в их числе «Первый человек в Риме» (1990) [McCullough 1990], «Венец из трав» (1990) [McCullough 1990] и других. В романе «Независимость мисс Мэри Беннет» повествуется о событиях, случившихся двадцать лет спустя после описанных в романе «Гордость и предубеждение»: умирает миссис Беннет, и её средняя дочь мисс Мэри, наконец, впервые в жизни обретает самостоятельность и долгожданную свободу.

Второй исследуемый нами сиквел к «Гордости и предубеждению» написан американкой английского происхождения Джейн Докинз. Докинз известна своими вполне удачными стилизациями: «Письма из Пемберли: первый год», «Лули» [Dawkins 2006], «Один идеальный полдень» [Dawkins 2004], время и место действия которых – Регентская Англия [Goodreads, электрон. источник]. В романе «More Letters from Pemberley», созданном в эпистолярном жанре, представлен вариант развития событий с точки зрения Элизабет Беннет, которая становится центральным персонажем повествования.

Сиквел к роману «Эмма» был написан английской писательницей Эммой Теннант. Она известна на родине как автор текстов в постмодернистском стиле с элементами фэнтези (например, роман «Sylvia and Ted» в жанре художественная фантастика) [Tennant 2001]. Её перу также принадлежат переосмысление «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда» Р. Стивенсона [Tennant 1992] и продолжение романа Д. Остен «Гордость и предубеждение» (роман «Пемберли») [Tennant 2006]. Сиквел «Emma in love» повествует о событиях спустя четыре года после свадьбы главных героев Эммы Вудхаус и мистера Найтли. Эмма Найтли пытается совместить воспитание племянников с желанием устроить судьбу Джейн Феирфакс, чья свадьба с Фрэнком Черчил, задуманная Остен в оригинальной «Эмме», так и не состоялась.

Выбор авторов сиквелов объясняется тем, что их имена и работы достаточно широко (хотя и в разной степени) известны англоязычному читателю: Теннант в Англии, Докинз в Америке, Маккалоу в Австралии и за её пределами. Перечисленные страны известны самыми многочисленными сообществами поклонников Джейн Остен: the Jane Austen Society of the United Kingdom, JASNA (Jane Austen Society of North America), JASA (Jane Austen Society of Australia). Таким образом, наш выбор мотивирован известностью автора и степенью охвата читательской аудитории, поскольку именно знаковые для массового читателя фигуры писателей способны привлечь внимание публики. Ввиду большой популярности Остен на родине и, в основном, в других англоязычных странах, «охват аудитории» для нас означает, по сути, целевую аудиторию, для которой пишутся сиквелы. Именно поэтому коммуникативную успешность или неуспешность сиквелов к романам Джейн Остен (одна из задач диссертации) логичнее всего рассматривать на примере выбранных нами авторов. Немаловажным оказывается и разный уровень «профессионализма» трех авторов – речь о нем пойдет во вступлении к третьей главе исследования. Выбранные нами для анализа тексты принадлежат массовой культуре. Целевые установки нашего исследования связаны с выявлением степени сохранности авторского кода Джейн Остен в

сиквелах. Методологически работа выполняется в рамках когнитивно-семиотического, лингвостилистического и сопоставительного анализов.

Исследование предполагает следующие этапы работы:

Первый этап – это анализ идиостиля Джейн Остен с точки зрения индивидуальных способов кодирования информации. Мы полагаем, что стилистический код Остен выступает как основа «совершенного» алгоритма для создания сиквелов к её романам. Осознанно или интуитивно, но авторы сиквелов должны писать «продолжение» с оглядкой на первичный текст, связь с которым, является условием существования и адекватного восприятия вторичного текста. В качестве составляющих стилистического кода Остен выбраны когнитивные схемы актуализации персонажей и пространственно-временных локусов. *Метод формализации* позволяет нам представить когнитивные схемы в качестве жесткой воспроизводимой структуры, набора дискретных компонентов. Выделение компонентов, или составляющих, каждой когнитивной схемы, а также анализ механизма её актуализации в сиквелах осуществляются с использованием *семиотического, лингвостилистического и логико-семантического и сопоставительного методов*. Второй этап – сопоставление стилистических схем оригинала и способов их актуализации в сиквелах, которое послужит «лакмусовой бумажкой», позволяющей выявить степень стилистического изоморфизма между первичными и вторичным текстами. В свою очередь, это позволит перейти к третьему этапу исследования – вопросу о коммуникативной успешности сиквелов в культуре.

Для выполнения этой задачи мы сопоставим полученные нами данные о характере репрезентации стилистических схем Остен в сиквелах к её романам с данными о рейтингах этих сиквелов в читательской среде, используя данные с англоязычных сайтов *Goodreads.com* и *Amazon.com*.

Несмотря на то, что все **базовые понятия и термины**, на которые опирается исследование, определяются в соответствующих параграфах, систематизируем их в разделе, посвящённом описанию методологии диссертации, не приводя здесь непосредственных ссылок на библиографический список работы:

Авторский (стилистический) код – формализованно представленный идиостиль писателя, который являет собой потенциальное «руководство к действию» – алгоритм для создания вторичных текстов.

Актуализация – переход языковых единиц из потенциального в актуальный (текстовый) режим существования. В рамках нашей работы это языковое воплощение персонажа / локуса в тексте за счет лингвостилистических средств.

Актуализация авторского кода – воплощение кода оригинала во вторичном тексте, обязательный параметр коммуникативной успешности сиквела.

Единичный предикат – признак, приписываемый персонажу / локусу, который используется в тексте романа один раз.

Категоризация – идентификация персонажа через индексы, позволяющие включать его в максимально широкие семантические категории: социальный статус, возраст, темперамент и др.

Когнитивная достройка (образа) – расширение изначально неполного ментального образа референта у читателя на основании обращения к пресуппозициям / прототипической информации.

Когнитивная схема – воспроизводимый в пространстве корпуса текстов способ употребления языка для актуализации пространственно-временных образов, структурная часть авторского стилистического кода, посредством которой происходит актуализация текстовой картины мира. В рамках данной работы, речь идёт о воспроизводимых в стилистике Джейн Остен (и частично в пространстве вторичных текстов) способов актуализации персонажей и локусов.

Коммуникативная успешность текстов (сиквелов) – положительная рецепция литературного произведения в читательской среде.

Локус – фрагмент текстовой картины мира, возникает как ментальный образ ограниченного пространственного объекта, имеет референтную соотнесенность с соответствующим локусом действительности / воображаемой действительности.

Минус-визуализация (псевдовизуализация) – практически полное отсутствие дескрипций персонажа с семантикой визуальности.

Номинация – идентификация персонажа / локуса через имя собственное.

Речевой портрет (персонажа) – его речевое «поведение», характерный для него / воспроизводимый в его речи активный словарь, характер синтаксических конструкций. Речевой портрет в тексте выполняет функции актуализации и идентификации действующих лиц.

Смена точек зрения – представление нескольких, несоординированных друг с другом, точек зрения в одном отрывке несобственно-прямой речи, чье авторство эксплицитно не указано.

Точка зрения – повествовательная инстанция, ключевой компонент когнитивных схем актуализации персонажа / локуса в составе стилистического кода Джейн Остен.

Формульная дескрипция – регулярно воспроизводимый в стилистике автора способ актуализации персонажа / локуса (напр. *высокий джентельмен, большой сад*).

Выводы по главе 1

В ходе работы над первой частью исследования мы пришли к следующим выводам:

1. Основным механизмом расширения семиотического пространства культуры является метатекстовость. Любой «новый» текст, в той или иной степени, является метатекстом для предшествующих. Понятие нового текста условно, поскольку любой текст по своей сути вторичен (повторяются структуры сюжета, жанровые схемы и др.). Все базовые свойства семиосферы (диалогичность, динамичность, развитие от ядра к периферии, самоописание и др.) связаны с категорией вторичности и проявляются в ходе создания метатекстов.

2. К функциям вторичных текстов культуры можно отнести следующие: они расширяют семиосферу, способствуют передаче знаний, их адаптации, аппроксимации. Характеристиками вторичного текста со знаком «минус» принято считать их имитационный характер, несамостоятельность, зависимость от прототекста.

3. Массовая культура, в отличие от элитарной, связана с преобладанием вторичных текстов. По мнению ряда исследователей, они «закреплены» за массовой культурой.

4. Перспективы исследования вторичных текстов (их специфики, функционирования в культуре, их прагматического потенциала) связаны с когнитивно-семиотическим подходом. Первичный текст получает статус референта, тогда как вторичный (сиквел) отображает его в качестве знака по индексально-иконическому типу. Сиквел как знак оригинала не может быть его абсолютной иконой, поскольку неизбежно отображает свой референт с позиций иного дискурса – точки зрения создателя сиквела, культурного контекста и др. Отсутствие полного стилистического изоморфизма между текстом-источником и сиквелом на практике является скорее нормой, чем проявлением крайности.

5. Идиостиль понимается нами как индивидуальный способ употребления языка в художественном произведении / корпусе текстов автора. Выявление закономерностей индивидуального способа письма заставляет прибегать к методу формализации, используя понятие *стилистический код* автора. Этот код может быть описан как система когнитивных схем (в частности, это схемы актуализации персонажей и пространственно-временных локусов). Актуализация авторского кода (когнитивных схем) есть необходимый этап работы над созданием сиквелов.

6. С когнитивной точки зрения, создание вторичных текстов опосредовано необходимостью воспроизводства стилистического кода исходного текста. Вторичные тексты направлены на воссоздание стилистики своих источников по аналоговому принципу, предполагающему тождественность когнитивных схем использования языка у авторов «оригинала» и сиквела.

7. Коммуникативная успешность сиквелов обоснована, в том числе, высокой степенью стилистического изоморфизма между первичным и вторичным текстами.

ГЛАВА II. АВТОРСКИЙ КОД КАК ПРЕСУППОЗИЦИЯ СИКВЕЛА

Непосредственным предметом исследования в этой главе являются сущностные черты идиостиля Джейн Остен. Систему отличающих её способов употребления языка мы рассматриваем как стилистический код повествования.

Отметим, что во второй главе диссертационного исследования, наряду с лингвистической методологией, частично представлен и метаязык литературоведческого описания. Это связано, как уже отмечалось во введении, с одним из проблемных вопросов, из которых возникал замысел диссертации. Речь пойдёт о «неочевидном реализме» Джейн Остен – парадоксе её реалистического письма. Проблема в том, что то, что выглядит очевидно для литературоведения (реализм Остен), совершенно не выглядит таковым для лингвистики текста. В частности, в стилистике Остен отсутствуют дескрипции визуально-психологической семантики, посредством которых формируются ментальные образы портретов персонажей, интерьеров, пейзажей и др. Реализм Остен определяется нами как «неочевидный» и доказывается посредством когнитивного и лингвистического анализа её текстов.

2.1. Джейн Остен и парадокс реалистического письма.

Авторский код как система когнитивных схем

Предмет данного параграфа – сущностные черты авторского стилистического кода Джейн Остен. Прежде всего, нас интересует вопрос о том, действительно ли её репрезентативная техника может определяться как «реалистическая».

Стилистическая манера Д. Остен неизменно соотносится у современных филологов, критиков и читателей с реалистическим типом письма. Даже её современники Вальтер Скотт и литературный критик Генри Льюис писали, что романы Джейн Остен – это образец реалистического романа, цель которого состоит в предельно правдивом раскрытии характеров [Амелина 1973]. В этом же

ключе современные британские и американские исследователи творчества Остен говорят о её реализме, отмечая в её романах острую социальную критику, подтекст, иронию, естественность диалогов и др. [Lascelles 1939; Mudrick 1952; Booth 1961; Sutherland, электрон. источник].

Под реализмом в литературоведении понимается объективное, отображение действительности в художественном произведении. К ключевым признакам реалистического нарратива современные исследователи вслед за Аристотелем относят мимесис, т. е. изображение «внутрилитературной действительности» по принципу подражания тому, что уже существует [Шмид 2003: 16; Auerbach 2014]. Миметическая способность литературы, на протяжении всего её развития начиная еще с античных времен, являлась наиболее общим, универсальным её свойством. Однако, разными авторами и в разные эпохи ввиду различных социально-исторических контекстов, мимесис, безусловно, понимался по-разному. Реалистическое направление в литературе и в искусстве в целом, оформившееся в XIX веке, было «подготовлено» многовековым опытом мимесиса в искусстве и постулировало близкое современному читателю точное изображение обыденной действительности, социальной проблематики, отстаивание своей художественной позиции и т. д. [Барнашова 2013], [Чернышева 2013]. Под изображением действительности в литературе стало пониматься, например, подробное описание внешности персонажа (его возраста, роста, мимики, цвета волос, глаз и т. п.), предметно-вещного мира (описание жилища, пейзажа), т. е. любых эмпирически воспринимаемых элементов нашей реальности. С точки зрения семиотики, этот способ репрезентации действительности рассматривается как *иконический*.

Согласимся с идеей, что реализм является не просто «отражением» реальности, а особым дискурсом, обладающим правилами и конвенциями, некоторым кодом [Компаньон 1998]. Повторим: если рассматривать реализм с точки зрения семиотики, то под реалистическим будет пониматься иконическое отображение действительности, которое (в идеале) позволяет представить референт таким, каков он есть «на самом деле». Языковые структуры в таком случае становятся изоморфны опыту объективной действительности. Так,

риторические фигуры (метафора, аллегория, олицетворение) являются иконически обусловленными способами выражения образности на лексическом уровне [Вильчикова 2013]. Иконическими будут считаться также дескрипции, которые дают развернутое описание персонажей, места и времени действия, т. е. те которыми автор создаёт «качественную иллюзию реальности» [Созина 2006: 113] в художественном произведении.

Однако при анализе стилистики Остен возникает парадоксальная ситуация, когда лингвист не обнаруживает традиционных критериев реалистического письма – прежде всего, таких миметических (иконических) техник, как дескрипции. Речь об отсутствии в её романах вербализованных результатов эмпирического восприятия реальности – дескрипций визуального, аудиального, обонятельного способов восприятия мира. Так, например, в её романах нет развёрнутых дескрипций, позволяющих делать заключение о внешнем облике героев, почти нет описаний природы. Однако, читатель, тем не менее, прекрасно представляет себе как самих героев, так и их внутренний и окружающий мир. Так же обстоят дела и с актуализацией пространственно-временных локусов в романном мире. Остен не даёт в романах подробного, свойственного писателям-реалистам описания местности, жилища, природы, погодных условий, на фоне которых разворачиваются события.

Из всего выше сказанного мы можем сделать вывод о том, что с формальной точки зрения в нарративе Остен отсутствуют признаки, по которым можно отнести её произведения к реалистическому направлению в литературе. Кажется, что Остен не изображает действительность, как она есть, т. е. не прибегает к «привычным» миметическим техникам, не стремится отобразить её иконически. Наша задача на данном этапе – задействуя системный анализ её идиостиля, показать, *как* и за счет *каких* лингвостилистических средств, в её романах (всё-таки) была создана «объемная» и достоверная «реальность» (в которую верят читатели и литературные критики).

Чтобы разрешить парадокс реализма в стилистике Джейн Остен, мы используем метод формализации, когда её **стиль мы рассматриваем в качестве**

семиотического кода, то есть в виде авторской системы лингвостилистических приёмов, по которым происходит комбинаторика вербальных знаков и, в итоге, порождение текстов. Воспроизводимость одних и тех же приёмов в корпусе текстов Остен позволяет описывать её репрезентативную технику как *относительно исчислимую систему алгоритмов – языковых реализаций когнитивных схем*.

Под когнитивной схемой в составе авторского кода Джейн Остен мы будем понимать воспроизводимый в корпусе её текстов способ языкового конструирования текстовой картины мира. В последующих параграфах нами будут рассмотрены когнитивные схемы актуализации персонажей (включая их речевые портреты) и пространственно-временных локусов на материале романов Джейн Остен «Pride and Prejudice» [Austen 2010] и «Emma» [Austen 2003].

Ещё раз подчеркнём, что стилистический код – это воспроизводимая в корпусе текстов авторская система правил комбинаторики знаков, согласно которой автор-адресант создает текст, а читатель-адресат интерпретирует его. В эту коммуникативную цепочку включается также и автор сиквела, который (с разной степенью осознанности или интуитивности) ориентируется на сущностные черты стилистического кода Остен.

Для рассматриваемого нами авторского кода характерна парадоксальная ситуация: реалистичность в романах достигается не за счет традиционных для реализма приемов, но за счет иных техник, которые в совокупности успешно работают над созданием достоверной текстовой реальности и составляют когнитивные схемы письма Джейн Остен.

2.2. Актуализация персонажей в стилистическом коде Джейн Остен: структура воспроизводимой когнитивной схемы

С когнитивной точки зрения, актуализация персонажа у Д. Остен осуществляется через схему, воспроизводимую в корпусе её текстов. Представим структуру этой когнитивной схемы в романе «Гордость и предубеждение». С

одной стороны, структура этой когнитивной схемы универсальна, то есть применима для анализа языка любого автора / говорящего как такового. Составляющими универсальной схемы являются следующие параметры (репрезентативные техники): номинация персонажа, его категоризация, точка зрения – авторская оценка персонажа или мнения о нём других персонажей, прямая и несобственно прямая речь для выражения точек зрения, визуализация персонажа, речевой портрет персонажа. Однако в различных идиостилиях эти параметры могут принимать неодинаковые значения.

Рассмотрим структуру когнитивной схемы, которую Остен использует для актуализации своих персонажей в романе «Гордость и предубеждение». Здесь выделяются следующие компоненты:

- прежде всего, это **номинация** – идентификация персонажа через имя собственное);

- **категоризация** как идентификация персонажа через индексы, позволяющие включать его в максимально широкие семантические категории – социальный статус, возраст, черты характера и др.;

- **точка зрения**, с которой будет представлен этот персонаж в тексте. В стилистике Остен, по преимуществу, персонаж актуализируется с точки зрения других персонажей – участников нарратива;

- отсюда, в когнитивную схему включается **прямая** (в основном, в рамках диалогического дискурса) и **несобственно прямая речь** как инструмент выражения точки зрения;

- **минус-визуализация** (практически полное отсутствие дескрипций персонажа с семантикой визуальности);

- **речевой портрет персонажа.**

Особенностью стилистики Остен является безусловно главенствующая роль точки зрения в процессе актуализации персонажей. В отсутствии довлеющего авторского мнения (авторского «всезнания») читатель вместо одного «объективного» взгляда имеет дело со спектром нескольких субъективных мнений персонажей и умеренно присутствующей авторской точкой зрения.

2.2.1. Точка зрения и несобственно-прямая речь как инструмент актуализации персонажей

Когнитивная схема, посредством которой происходит актуализация персонажей в стилистическом коде Д. Остен, будет рассматриваться нами на примере романа «Гордость и предубеждение». Отметим, что компоненты этой когнитивной схемы (инструменты репрезентации) только формально (как это сделано выше) могут быть представлены в виде некоторой последовательности. В процессе текстопорождения они возникают по принципу дополнительности. Вот почему мы нашли возможным:

а) представить основные компоненты этой схемы, опираясь на анализ того, как происходит актуализация персонажей романа исходя из высказываемых точек зрения;

б) выделить в отдельную часть анализ речевых портретов персонажей исходя из значимости этого компонента когнитивной схемы.

Под актуализацией персонажа художественного произведения, в широком смысле, нами понимается создание образа персонажа – его *языковое воплощение* в тексте. Языковая актуализация любого референта всегда обусловлена точкой зрения говорящего. С этим инструментом репрезентации сопряжён и выбор способов номинации и предикации. То есть в языковой материи текста прослеживается отчётливая связь: *кто* говорит, *о ком* и *как*. Термин «точка зрения» был введен Г. Джеймсом в эссе «Искусство романа» (1884 г.), и в настоящее время активно используется в нарратологии [Стырина, электрон. источник]. Точка зрения проявляется как «авторская позиция, с которой ведётся повествование в художественном тексте» [Успенский 2000: 16]. Для В. Шмида точка зрения предуготована «узлом условий» (внешних и внутренних факторов), влияющих на восприятие и передачу событий [Шмид 2003: 121]. Считается, что наибольшая степень реалистической достоверности достигается в том случае, когда читатель видит актуализируемый референт с разных, подчас противоположных друг другу позиций.

Точка зрения может выражаться (и именно эти варианты представлены в стилистике Остен) посредством:

- прямого высказывания (открыто);
- с помощью несобственно-прямой речи;
- имплицитно (скрываясь за иронией и другими риторическими фигурами)

[Розенталь, электрон. источник; Sotirova 2006];

– а также через приём смены точек зрения [Bray 2018; Cui 2017], то есть «переключение» мнений разных персонажей в рамках одного небольшого фрагмента.

Часто смена точек зрения представлена в форме несобственно-прямой речи, чьё авторство бывает трудно установить. Смену точек зрения ещё понимают и как «смену нарративных инстанций и перцептуальных "точек зрения"» повествователя и персонажа [Пелевина 2009: 39].

Множественность точек зрения изначально рассматривалась как наличие нескольких равноправных голосов в произведении. В романах Остен многоголосную стилистику следует определять в категориях М. Бахтина и Ю. Лотмана как «разноречивое, разноголосое явление», «полифонический роман», отмеченный «множественностью равноправных сознаний» и развёрнутой структурой точек зрения [Бахтин 2017: 75; Бахтин, 2002: 11; Лотман 1999: 175]. О сложной стилистической организации текстов Остен, включающей авторское многоголосие и оценочную неоднозначность, говорят и авторы современных зарубежных исследований [Moses 2003; Morini 2009; Zunshine 2012; Fesi 2016; Bray 2018].

Полифония представлений как инструмент актуализации персонажей в «Гордости и предубеждении» Джейн Остен будет далее описываться в рамках следующих позиций. Для нас важно определить:

- субъектов и объектов высказываемых точек зрения (кто говорит и о ком).

Мы принимаем во внимание, что субъектом высказывания в тексте может быть автор, а может персонаж (включая коллективную точку зрения некоторого класса персонажей);

– типы / способы представления точки зрения (смена точек зрения, прямая речь, несобственно прямая речь);

– какие именно компоненты когнитивной схемы актуализируются в рамках высказываемых точек зрения (идентификация персонажа через номинацию, категоризацию, дескриптивные описания).

Таблица 1

Субъекты высказываемых точек зрения и характер актуализации персонажей

Субъект высказывания	Форма речи: прямое/косвенное высказывание	Инструменты репрезентации		
		номинация	категоризация	формульные дескрипции
автор	Прямое высказывание, Несобственно прямая речь, ИмPLICITная форма выражения (ирония)	+	+	+
персонаж	Прямое/ косвенное (несобственно прямая речь)	+	+	+
Коллективный субъект	Прямое/ косвенное (несобственно прямая речь)	-	+	+

Прокомментируем таблицу. Лингвостилистические способы актуализации персонажей в рамках обозначенной когнитивной схемы мы будем рассматривать по отдельным субъектам высказывания. В романе «Гордость и предубеждение» выделяются три группы субъектов наблюдения, высказывающих точки зрения по поводу разных персонажей. Это автор-рассказчик, персонажи текста, говорящие о других участниках нарратива, и так называемый коллективный субъект, выражающий мнение группы персонажей. Теоретически каждый субъект может пользоваться прямым и косвенным способами актуализации. Прямой способ подразумевает авторский комментарий, т. е. прямое, ничем не опосредованное указание на референт. Косвенное указание может реализовываться в рамках диалога, когда одни персонажи прямо высказываются о других или косвенно,

посредством несобственно прямой речи. Точка зрения коллективного субъекта также может быть высказана в форме несобственно прямой речи и смены точек зрения. Что касается инструментов репрезентации, то к ним относятся номинация (идентификация персонажа через имя собственное), категоризация (включение его в категорию) и **формульные дескрипции** (т. е. воспроизводимые в стилистике Остен), через которые осуществляется «псевдоописание – минус-визуализация. Эти инструменты репрезентации могут быть задействованы каждым из субъектов высказывания.

Перейдем далее к описанию субъектов высказываемых точек зрения. Нас будет интересовать, как и какие объекты они актуализируют, задействуя (теоретически) три техники: номинацию, категоризацию и формульные дескрипции.

Автор-рассказчик как субъект высказываемых точек зрения

Автор-рассказчик осуществляет *прямое наблюдение* в повествовании [Шмид 2003]. В этом случае персонаж, о котором говорит Д. Остен как повествователь, становится референтом непосредственной репрезентации. Точка зрения всезнающего автора задействована у Остен, в основном, на этапе интродукции персонажа и в конце романа – для подведения итогов. Рассмотрим вступительную реплику в самом начале романа «Гордость и предубеждение»:

It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife.

В данном предложении автор-повествователь актуализирует свою точку зрения относительно нравов общества. Точка зрения выражается посредством **категоризации** («a single man»), определяя объект или группу объектов наблюдения – холостяков (в дословном переводе), «располагающих средствами». Тем самым автор показывает, что именно «холостяк(и)» будут одним из ключевых объектов наблюдения на протяжении всего повествования и что у общества есть сформировавшееся о них представление. Через категоризацию происходит включение персонажа в максимально широкие категории, типа «холостяк», «сельское джентри», «сельский священник», «английский

джентльмен». В этом случае, читатель имеет дело с прототипами, т. е. «с абстрактными образами, воплощающими множество сходных форм одного и того же объекта или паттерна, наиболее репрезентативными примерами понятия» [Ивин 2004: 455].

В этой авторской реплике такие слова, как *truth, universally*, подводят читателя к мысли, что данная точка зрения объективна, «универсальна» и относится к представлениям о «богатом холостяке» всего общества в целом. «Холостяк» представляет здесь максимально широкую семантическую категорию, поскольку его единственной дескрипцией является наличие большого состояния. Однако «общепризнанная» истина, в следующей же фразе сужается до рамок небольшого сообщества (нескольких семей), а затем и до единственного заинтересованного лица – миссис Беннет, поскольку последующий диалог между персонажами раскрывает её интенции. Тем самым автор создает контраст между сказанным и подразумеваемым, реализуя тем самым иронический подтекст и свою авторскую позицию относительно «охоты на холостяков» и брака по расчету.

С другой стороны, дальнейший анализ повествования показывает, что редкий авторский комментарий Д. Остен наряду с иронией представляет, когда это необходимо, сущностные характеристики вводимых персонажей, объясняет внутренние установки их поведения. Например, супругов – мистера и миссис Беннет:

To his wife he was very little otherwise indebted, than as her ignorance and folly had contributed to his amusement. This is not the sort of happiness which a man would in general wish to owe to his wife; but where other powers of entertainment are wanting, the true philosopher will derive benefit from such as are given.

В данном примере автор-повествователь говорит о способности мистера Беннета к философствованию, вводя индекс *true philosopher*. Однако наличие в

одном предложении с ним индекса *entertainment* наводит на, скорее, ироничное отношение к браку, нежели чисто философское. Помимо характеристик, данных мистеру Беннету, автор-повествователь даёт и несколько штрихов к портрету его супруги, миссис Беннет – через индексы *ignorance and folly*. Таким образом, Остен презентует читателю двух антагонистов – «философа» и «невежду». В **отсутствии визуализации** персонажей (автором не указаны ни возраст, ни рост, ни черты лица супругов), Остен концентрирует внимание читателя на их характерах, рисует каждого из них как типичного представителя своей категории/группы: плохая жена – недалекая и невежда, плохой муж – псевдофилософ.

В следующем примере демонстрируется та функция автора, о которой говорил М. А. Бахтин: «автор авторитетен и необходим для читателя» [Бахтин 1979: 248]. Например, потому, что он вводит новый персонаж. В этом примере индексально указанные характеристики позволяют рассматривать мистера Коллинза в рамках категории «воспитание» и «образование»:

Mr.Collins was not a sensible man, and the deficiency of nature had been but little assisted by education or society; the greatest part of his life having been spent under the guidance of an illiterate and miserly father; and though he belonged to one of the universities, he had merely kept the necessary terms, without forming at it any useful acquaintance.

На этапе интродукции персонажа автором осуществляется первое упоминание героя: *Mr.Collins*. Поскольку для человека «существует» лишь то, что названо, с лингвистической точки зрения, актуализация осуществляется, прежде всего, через **номинацию**, т. е. «введение» персонажа в текстовый мир, приписывание ему имени. Данная операция позволяет персонажу возникнуть на страницах романа.

Далее автором дана та характеристика мистера Коллинза, которая позволяет читателю в нескольких фразах уловить как образ священника, так и авторское

негативное отношение к нему через отрицательные индексы – *deficiency of nature* и его отцу – *illiterate and miserly*. Таким образом, свою точку зрения автор озвучивает через такие инструменты репрезентации, как номинация («Мистер Коллинз») и категоризация («не одаренная натура», «упущение природы»). При этом система индексов создает **подобие дескрипции** его характера. В стилистике Остен это исключительно **формульные** дескрипции, или псевдодескрипции, поскольку определения *not a sensible man* и *one of the universities* отсылают читателя к неопределенным референтам – классам людей с подобным типом эмоциональной реакции на мир и людей с подобным образованием.

После введения новых персонажей «всезнание» автора притупляется, и он появляется снова лишь в конце произведения, чтобы оценить прошедшие события и предвосхитить последующие [Morini 2009]. Приведем пример прямого авторского комментария из заключительной главы романа:

I wish I could say, for the sake of her family, that the accomplishment of her earnest desire in the establishment of so many of her children produced so happy an effect as to make her a sensible, amiable, well-informed woman for the rest of her life; though perhaps it was lucky for her husband, who might not have relished domestic felicity in so unusual a form, that she still was occasionally nervous and invariably silly.

Здесь автор-повествователь иронически подводит для семейства Беннетов итог двух свадеб, завершающих роман. В качестве доказательства «авторства» мы встречаем местоимение «я», указывающее на самого повествователя, и наблюдаем свойственный ему иронический подтекст высказывания через противопоставление *domestic felicity* и *occasionally nervous and invariably silly*. Индексы, указывающие на характер миссис Беннет (*nervous, silly*), в конце романа совпадают с её начальной отрицательной характеристикой (*ignorance and folly*), что означает отсутствие изменений в ее натуре. Тем не менее, черты характера у других действующих лиц не так стабильны (например, мистера Дарси, мистера

Уикхема) и их образ может меняться с положительного на отрицательный или наоборот. Так, автор не претендует на всезнание в повествовании и лишь констатирует факты (как будто от третьего лица):

Wickham's society was of material service in dispelling the gloom which the late perverse occurrences had thrown on many of the Longbourn family. They saw him often, and to his other recommendations was now added that of general unreserve.

В данном отрывке автор сообщает, что присутствие Уикхема в Лонгборне послужило утешением семье Беннетов, перечисляются индексы с положительной коннотацией, указывающие на его поведение – *dispelling the gloom, his other recommendations, general unreserve*. Данный комментарий является примером прямой актуализации поведения и характера героя. Однако, на этом этапе автор очень сближается с уровнем персонажа: его знание об истинном намерении этого героя ограничено, и повторное прочтение романа ещё больше подтвердит, что в отдельные периоды повествования он оценочно ненадёжен. Интерес здесь представляет и способ передачи событий: в этом и других примерах повествования от лица рассказчика преобладают глаголы и существительные, связанные с перцепцией и эмоциональным состоянием (*gloom, saw*), нежели с действием. Это наводит на мысль о том, что на протяжении всего романа, читатель в основном имеет дело с *восприятием* событий с разных субъективных точек зрения (в том числе и оценочно ненадежного автора), а не с событиями как таковыми. Автор-повествователь иногда приближается к уровню осведомленности героев, может ошибаться. При этом его точка зрения зачастую сливается с мнением других персонажей и переходит в несобственно-прямую речь:

All Meryton seemed striving to blacken the man who, but three months before, had been almost an angel of light.

Данный комментарий представляет собой точку зрения повествователя, который описывает перемены в настроениях общества после свадьбы Лидии и Уикхема, когда вскрылось его неподобающее поведение. При этом дана ещё и точка зрения этого самого общества через несобственно-прямую речь. По ходу движения в этом отрывке от первого предложения к последнему авторский пересказ событий уступает все более эмоциональной, коллективной точке зрения. Рассмотрим первое предложение в этом отрывке, как пример категоризации, осуществляемой автором.

Тот факт, что мы видим происходящее с точки зрения автора, подтверждается употреблением глагола *seemed* в самом начале отрывка. Таким образом, далее мы узнаем о том, что «показалось» повествователю-рефлектору, а не о том, что случилось в действительности, ведь глагол «*to seem*» означает «казаться, представляться». В первом предложении автор констатирует, что общество (*all Meryton*) ошибалось в своих оценках, и готово теперь «очернить ангела» (*to blacken ≤...≥ an angel of light*). Индексальный знак «ангел» ёмко определяет характер отношения к Уикхему до его разоблачения, по сути, определяет его в категорию «хороших людей», которая затем вдруг сменяется на противоположную – «соблазнитель» (*title of seduction*). Контрастная характеристика (*an angel of light – title of seduction*), наречие степени (*almost*), и указание на короткий промежуток времени (*three months before*) – все это создает ироничный подтекст, являет пример авторской точки зрения касательно недолговечности, категоричности общественных суждений. Таким образом, за, казалось бы, простым пересказом событий кроется ироничное авторское неодобрение. По сути, здесь транслируется идея о том, что любое мнение «толпы» субъективно, а не объективно, может быть оценочно ненадежно и предвзято.

Анализ языковых способов трансляции авторского мнения приводит нас к следующим выводам:

1) функция данной точки зрения – ввести, представить персонаж в общих чертах, сообщить о нем ключевую для читателя информацию, подытожить поступки и события;

2) авторская точка зрения задействует все ключевые компоненты когнитивной схемы Остен: номинацию, категоризацию, формульную дескрипцию персонажа. Его образ возникает как пример «типа» / «категории лиц», практически лишенный индивидуальных черт;

3) формульные дескрипции, строго говоря, не позволяют «увидеть» портрет героев и ограничено представлены в романе, их дополняют индексы, указывающие на характер, воспитание, поведение, доходы героев;

4) авторская точка зрения задействует иронию за счет контрастной лексики в рамках одного предложения в отношении института брака, замужества по расчету. Также ирония (имплицитная форма точки зрения) используется по отношению к ряду персонажей (мистер Коллинз и др.). Тем самым авторский комментарий осуществляет категоризацию персонажей («плохой / глупый / ненадежный»), поскольку его ирония всегда транслирует авторское неодобрение, на которое читатель склонен полагаться;

5) на протяжении романа можно отследить случаи, когда автор меняет точку зрения, что выражается в оценочных лексемах, входящих в разные категории. Так, «всезнание» автора может поменяться на неведение относительно помыслов и характера некоторых действующих лиц, что сбивает читателя с толку. При этом частое отсутствие объективного, «всезнающего» автора, его неуловимость на протяжении повествования, создает эффект театральности (закадрового голоса), свойственный драматическим произведениям;

6) авторский комментарий в пределах одного абзаца периодически переходит к несобственно прямой речи от лица всего общества, «толпы», и тем самым, вводит помимо своей, еще и коллективную точку зрения. В таких случаях автор оказывается пассивным «рефлектором» мнения толпы.

Персонажи как субъекты точек зрения о других персонажах

Вторая группа субъектов наблюдения – это персонажи романа, которые через высказываемые точки зрения осуществляют актуализацию других действующих лиц. Наиболее активные субъекты точек зрения в романе – это Элизабет Беннет, миссис Беннет, мистер Дарси и некоторые другие второстепенные персонажи. В случае, когда персонаж актуализируется через точку зрения другого персонажа, актуализация может происходить:

- в репликах в пространстве диалога (условно, прямая речь);
- в передаче слов других персонажей (косвенная речь);
- и в несобственно-прямой речи (от лица автора сообщающей о мыслях персонажа).

Приведем пример диалога между супругами миссис и мистера Беннет:

- What is his name?
- Bingley.
- Is he married or single?
- Oh! Single, my dear, to be sure! A single man of large fortune; four or five thousand a year. What a fine thing for our girls!

В данном эпизоде миссис Беннет осуществляет номинацию персонажа (*Bingley*) и выражает в нем свою крайнюю заинтересованность (за счет восклицательных и эмоционально окрашенных предложений). Её меркантильность проявляется в указании, прежде всего, на доходы мистера Бингли, и для читателя становится очевидным, что финансовая сторона вопроса (брака) интересует её больше, чем другие аспекты (любовь и взаимное чувство). Таким образом, миссис Беннет (в диалогической речи она раскрывает свои интенции), является носителем тех же ценностей и установок, что и общество, на которое указывал ранее сам автор. Следовательно, как минимум, все местное джентри, включая героиню, оказываются в одной категории – корыстных и расчетливых людей. Тем самым в диалоге осуществляется категоризация самого

героя (меркантильный), общества (его референтная группа) и объекта наблюдения (богатый холостяк).

Точка зрения персонажа может выражаться открыто, в диалоге, а может и с помощью несобственно-прямой речи. *Несобственно-прямую речь* – как способ передачи чужой речи, сочетающий в себе элементы как прямой, так и косвенной речи [Розенталь, электрон. источник], мы рассматриваем в качестве эффективного способа представления точки зрения [Sotirova 2006] в стилистике Джейн Остен. В плане лексики и синтаксиса в ней отражены особенности речи персонажа литературного произведения, но вместе с тем она дана не от имени субъекта наблюдения, а от имени рассказчика. Ведущую роль в такого рода актуализации играет в романе Элизабет Беннет, которая, по мнению исследователей, отражает личность самой Остен – «reflects Austen's own personality» [Moses 2003: 155]. Интересно, что с точки зрения этого персонажа актуализируются не только характер и поведение других, но и их внешность, что сам автор делает крайне редко. Приведём пример из третьей главы романа, где происходит тонкая интерференция между повествованием от лица автора и несобственно прямой речью Элизабет Беннет:

Elizabeth found herself quite equal to the scene, and could observe the three ladies before her composedly – Lady Catherine was a tall, large woman, with strongly-marked features, which might once have been handsome. Her air was not conciliating, nor was her manner of receiving them, such as to make her visitors forget their inferior rank.

На приёме у знатной и высокомерной Леди де Бёр Элизабет рассматривает присутствующих, в том числе, и хозяйку поместья, тётку мистера Дарси. Может показаться в самом начале, что перед нами пример точки зрения автора, описания сцены в поместье Розингс. Однако, нейтральность описания хозяйки *a tall, large woman* сменяется чисто субъективной оценкой *which might once have been handsome*, что подтверждает принадлежность данных суждений именно Элизабет. Помимо этого, глагол восприятия *observe* относящийся к субъекту восприятия

(Элизабет) не оставляет сомнений в том, что это именно её мысли раскрывает автор – рефлексор перед читателем.

When, after examining the mother, in whose countenance and deportment she soon found some resemblance of Mr. Darcy....

В данном отрывке осуществляется непрямая актуализация внешности и поведения сразу нескольких объектов: через одного персонажа (Леди де Бур) Элизабет «указывает» на другого (Дарси). *Countenance and deportment* леди де Бёр («выражение лица и манеры») – это все черты к портрету мистера Дарси, который имеет с тёткой *some resemblance* («некое сходство»). Таким образом, работу по реализации дескрипций внешности Остен «перекладывает» здесь на свое «доверенное лицо» в романе, что не исключает склонности героини к ошибкам в суждениях. Как известно, для Элизабет характерно предвзято судить о Леди де Бёр и о Дарси, и автор «не мешает» ей в этом, позволяя читателям ошибаться вместе с главной героиней. При этом персонаж дан посредством дескрипций-формул («высокая», «крупная») ничего конкретного не сообщающих об объекте наблюдения, а словосочетание «некое сходство» звучит как издёвка над читателем – ведь, по сути, остается неизвестным, на чем оно основано (и Дарси, и его тетка до этого момента визуально были представлены лишь как типы).

Наше доверие к Элизабет основывается на том, что точку зрения рассказчика и главной героини в несобственно-прямой речи порой невозможно разделить. Их оценки героев, поступков часто совпадают, из чего читатель может сделать вывод об одобрении автором мыслей и поступков героини. Это, в свою очередь, позволяет читателю заблуждаться в истинных намерениях героев [Moses 2003: 155]. Благодаря открытому сознанию героини, эмоциональному контакту с ней, отсутствию четкой границы между ней и повествователем, «роман располагает читателя к поиску авторской точки зрения, и одновременно постоянно сбивает его с толку в этих поисках» [Морини 2007: 410]. Таким образом, мы можем заключить, что:

1) точка зрения одних персонажей на других действующих лиц романа осуществляется через номинацию (мистер Бингли), категоризацию (холостой, богатый) и дескрипции формульного характера (с резкими чертами лица о леди де Бёр) других действующих лиц. **По существу, использование формульных дескрипций – это способ расширить категориальную характеристику героя;**

2) задачу по хотя бы частичной визуализации персонажей автор перекладывает на других действующих лиц (Элизабет). Частичная визуализация (использование лексем с соответствующей семантикой) происходит через несобственно-прямую речь;

3) персонаж Элизабет на протяжении повествования может брать на себя роль рефлятора (субъекта наблюдения) и отражать происходящее эмоционально, оценочно, предвзято;

4) ввиду отсутствия всезнающего автора (аксиологического центра нарратива) читатель склонен доверять суждениям героини, отождествлять авторское мнение с её точкой зрения.

Коллектив как субъект точки зрения

Также можно выделить коллективный субъект наблюдения, а именно общество графства Хартфордшир как коллективный персонаж. Данная точка зрения актуализируется в романе посредством *несобственно прямой речи* и отдельно выделяемой нами *смены точек зрения*. Общество как субъект наблюдения позволяет увидеть один персонаж глазами нескольких людей в одном коротком отрывке. Так, может быть представлена точка зрения мужчин и затем отдельно женщин и т. п.

He was declared to be in debt to every tradesman in the place, and his intrigues, all honoured with the title of seduction, had been extended into every tradesman's family. Everybody declared that he was the wickedest young man in the world; and everybody began to find out that they had always distrusted the appearance of his goodness.

В данном отрывке, сообщается о смене взглядов на характер мистера Уикхема. С авторского беспристрастного пересказа (*He was declared*) осуществляется переход на эмоциональную оценку самих обманутых жителей (то есть точку зрения коллективного субъекта): *he was the wickedest young man in the world.*

Остен также прибегает к такому способу актуализации точки зрения, как **смена точек зрения**. «Смена» точек зрения предполагает, что автором попеременно приводятся мнения отдельных групп лиц, которые присутствуют одновременно в одном месте. Рассмотрим далее примеры актуализации мистера Дарси посредством этого инструмента. Так, его номинация в мире романа «Гордость и предубеждение», впервые осуществляется в третьей главе. Это указание его имени от лица коллективного персонажа (общества на балу):

... but his friend Mr. Darcy soon drew the attention of the room...

Также индексальным указанием будет называние людей, составляющих близкое к нему окружение и, очевидно, имеющих отношение к высшему свету (*Mr. Bingley was gentlemanlike; Mr. Hurst, merely looked the gentleman*). Индексом также будет упоминание в тексте годового дохода Дарси:

... his having ten thousand a year.

Упоминание того, что Дарси окружен джентльменами, как и указание на его доход в десять тысяч в год, осуществляют категоризацию персонажа, определяют его в категорию «типичный английский джентльмен» со всеми основными атрибутами. Как видно из примеров, благодаря индексальным меткам мистер Дарси актуализируется в нарративе с помощью непрямого указания. Такой подход обеспечивает достоверное отображение событий, когда читатель начинает «видеть» происходящее и получает информацию от непосредственных участников событий.

Mr. Darcy soon drew the attention of the room by his fine, tall person, handsome features, noble mien, and the report which was in general circulation within five minutes after his entrance, of his having ten thousand a year;

The gentlemen pronounced him to be a fine figure of a man;

... the ladies declared he was much handsomer than Mr. Bingley....

В данном отрывке мы видим персонажа глазами того общества, которое собралось на бал, где Элизабет и семья Беннетов впервые увидят Дарси. Сначала дана точка зрения всего общества (*fine, tall person, handsome features, noble mien*), затем отдельно мужчин (*a fine figure of a man*) и отдельно женщин (*much handsomer than Mr. Bingley*). Интересно, что из перечисленных характеристик, только индекс визуальности *tall* претендует на объективность и сообщает читателю беспристрастную оценку. Два других прилагательных *fine* и *handsome* несут в себе оценочную коннотацию, при этом являясь лишь дескрипциями-формулами. Таким образом, здесь голос автора сменяется хором голосов, а читатель наблюдает градацию оценки – от авторской нейтральной, затем к положительной по мнению публики. Однако в этой же главе дана характеристика уже в негативном свете:

His character was decided. He was the proudest, most disagreeable man in the world, and everybody hoped that he would never come there again.

Здесь характер Дарси был «раз и навсегда определен» (*was decided*) публикой из-за его недружелюбных манер. Таким образом, Остен, на этапе интродукции персонажа подводит внимательного читателя к мысли о том, что мнение общества подобно волне (*the tide of his popularity*) оно основано зачастую лишь на восприятии (*he was looked at*) не подкрепленном никакими фактами. Одно и то же общество сначала приняло Дарси, но затем его отвергло. Однако оно не осуществляет прямой оценки произошедшему – ни с точки зрения повествователя, ни с точки зрения Элизабет. Тем не менее, в последнем

предложении угадывается мнение самого заинтересованного лица в этом обществе – миссис Беннет, чья предвзятость к мистеру Дарси (*most disagreeable man in the world*) очевидно объяснима его отказом танцевать с её дочерью.

Анализ этого небольшого фрагмента позволяет нам прийти к следующим выводам.

1) К функциям коллективного субъекта высказывания можно отнести формульную дескрипцию внешности и категоризацию. Так, с точки зрения общества, Дарси представлен крайне схематично. Лексические индексы *tall, handsome, noble* позволяют читателю включить его в категорию типичных джентльменов своей эпохи. То есть, в процессе конструирования ментального образа Дарси читатель работает с определенным прототипом (английский джентльмен). Даже отдельные лексемы визуального восприятия (*tall*) не позволяют читателю создавать ментальный образ индивидуального субъекта.

2) Благодаря представлению событий глазами непосредственных участников осуществляется характеристика как объекта наблюдения (Дарси – гордый), так и самих субъектов восприятия (общество, не постоянное в своих оценках).

3) В лингвистическом плане смена точек зрения у Остен знаменует и смену коннотации: с положительной на отрицательную. Интересно, что подобный контраст направляет иронию против самого общества. Так, в рамках одного предложения меркантильный взгляд сельского джентри на доходы Дарси (*his having ten thousand a year*) следует за положительной, оценкой его манер и поведения (*handsome features, noble mien*). При этом индекс доходов (десять тысяч в год) – обязательно упоминается Остен при описании персонажей и очевидно является для автора важным атрибутом образа джентльмена в целом.

Таким образом, мы рассмотрели три группы точек зрения или субъектов наблюдения, за счет которых актуализируются компоненты когнитивной схемы в романе «Гордость и предубеждение». Подведем далее итоги проведенного анализа.

Текст романа Джейн Остен «Гордость и предубеждение» **оценочно неоднороден**, поскольку насыщен разными, нескоординированными друг с другом точками зрения. Этот стилистический инструмент позволяет автору создавать реалистичный текстовый мир: в нем нет авторитарности единого авторского голоса, однозначности оценок и интерпретаций событий. **Один из сущностных признаков реализма – это репрезентация референта в рамках различных дискурсов и с точек зрения различных субъектов.** При этом читатель, создавая ментальный образ персонажа, словно собирает мозаику различных репрезентаций.

Покажем результат актуализации одного из персонажей (миссис Беннет), который осуществляется **по принципу дополнительности точек зрения различных субъектов.** Так, точка зрения автора-повествователя позволяет интерпретатору включить миссис Беннет в категории *глупая, невежда, плохая жена*. Через собственные диалогические реплики, скрытую ироничную оценку автора и точку зрения коллективного субъекта миссис Беннет включается в категории *меркантильная, злопамятная, непостоянная* в оценках. Мы видим, что ментальный образ персонажа составляется как мозаика точек зрения нескольких субъектов.

Мы считаем когнитивную схему актуализации референта, основанную на смене точек, сущностным признаком реализма Джейн Остен. Использование различных типов речи (прямая, реплики в диалогах, несобственно прямая, имплицитная авторская ирония) позволяют Остен актуализировать персонажей максимально разносторонне, так что над читателем не довлечет какая-то одна точка зрения.

Если номинацию персонажа осуществляет в основном автор, то категоризацию – все субъекты точек зрения. При этом, ни один из субъектов точек зрения не осуществляет визуализацию персонажей. Операции категоризации позволяют интерпретатору получать информацию о социальном статусе, чертах характера, некоторых привычках, поведении героя, но собственно портретные характеристики в романе отсутствуют. Интерпретатор вынужден

работать с прототипами и использовать операцию **когнитивной достройки образа**, опираясь на прежде сформированные (жизненным опытом, литературой, живописью) представления о том, как выглядит джентльмен (а он обязательно обладает характеристиками *tall, noble* и др.).

Ещё раз повторим, что Остен не сообщает читателю каких-либо индивидуальных черт внешности персонажей. Их портреты даны как «тип», а система индексов максимально общей семантики (типа *fine, tall, handsome, beautiful* и т. п.) представляет собой минус-дескрипции, которые позволяют отнести персонажа к той или иной категории («достойный» / «недостойный», «плохой» / «хороший»). Парадоксально, но именно образы «типичных» мистера Дарси, мистера Коллинза и др., талантливо выписанные Джейн Остен, стали одними из самых узнаваемых и запоминающихся в истории мировой литературы.

Таким образом, именно **развёрнутая система точек зрения создаёт эффект объективности повествования. Полифония точек зрения – сущностное основание когнитивной схемы актуализации персонажей у Д. Остен. Проведенный анализ подтвердил, что номинация, категоризация, минус-визуализация как бы «нанизываются» автором на точку зрения как на основную аксиологическую ось в романе. При этом мнение автора не претендует на аксиологический центр, который смещен к периферии – множественным точкам зрения, освещающим образ персонажа «со стороны».**

2.2.2. Речевой портрет

Когнитивную схему Джейн Остен по актуализации персонажа невозможно представить без индивидуализированного речевого портрета. Речевой портрет как важнейший компонент когнитивной схемы по актуализации персонажей находится в центре внимания данного параграфа. Непосредственным предметом анализа станет системное представление особенностей речи, по которым идентифицируются Эмма и мистера Найтли (роман «Emma» Джейн Остен).

Основоположник концепции языковой личности Ю. Н. Караулов писал, что «языкознание незаметно для себя вступило в <...> полосу подавляющего интереса к языковой личности [Караулов 2010: 22–25]. Антропоцентрическая ориентация гуманитарной мысли на сегодняшний день приводит к созданию антропных словарей – словарей языка писателей (например, словарь языка А. С. Пушкина, Г. Р. Державина), политических деятелей (В. В. Путина, Н. В. Белых) и др. По Караулову трехуровневая структура языковой личности содержит мотивационный, тезаурусный и вербально-семантический уровни [Караулов 2010: 238]. Языковая личность в его работах определяется, как личность, выраженная в языке и через язык [Караулов 2010]. «Антропный» характер современной лингвистики, подтверждающей связи между языком и когницией, сознанием и психикой, не мог не привести к когнитивному осмыслению понятия «речевая личность, речевой портрет» [Скребцова 2011].

Речевой портрет может быть определён как реализация ментального лексикона. Высказывание в этом случае будет представлять собой «по сути “экстернализацию” мыслительного материала, вынесение его “наружу” посредством вербализации» [Фесенко 2005: 53]. Человек идентифицируется по тому, *как* он говорит; его индивидуальность определяется «манерой речи, ее стилистической окрашенностью, характером лексики, построением интонационно-синтаксических конструкций и т. п.» [Есин 2000: 72]. Соответственно, речевой портрет есть характерные для данной личности воспроизводимый в речи набор лексем, комбинаторика слов, оборотов речи и др., а в художественном тексте это средство изображения действующих лиц литературного произведения [Ахманова 2004: 571]. Экстернализацию речевого портрета в случае с художественным произведением можно приравнять к одному из инструментов *актуализации* персонажа в пространстве текста. Этот процесс являет собой реализацию одного из важных компонентов авторской когнитивной схемы по созданию персонажа.

Анализ речевого портрета выбранных персонажей в романе Остен будет проводиться по следующим **параметрам**:

1) во-первых, речевое поведение героев актуализируется непосредственно в прямой и диалогической речи. Здесь нас будут интересовать *модальность речи, воспроизводимая* в речи персонажа *лексика* и *идентифицирующие* персонажа *обороты речи*:

2) во-вторых, для нас важны указания самого автора на манеру речи героя, психологию его поведения, эмоциональное состояние и т. д. Всё это скрытые характеристики речевого портрета.

Процесс индивидуализации языка действующих лиц у Остен не исключает возможности относить по манере речи персонажей к категориям *социальный статус, склад ума, темперамент, поведенческая психология* (снобизм, чванство, напыщенность, низкопоклонство, себялюбие, корысть и др.) [Артеменко 2003]. Тем не менее, Остен отрицала свойственный просветителям усреднённый подход к человеку как к типу, вполне в духе эпохи романтизма стремясь отыскать в каждом персонаже индивидуальные черты [Тимошенко 2013]. Таким образом, **если в актуализации визуального портрета и характера Остен допускает изображение персонажа как «типа», то в работе с речевым портретом её техника состоит в сочетании и типизации речи (согласно социальному статусу) и её оригинальности у каждого действующего лица.**

Рассмотрим далее каждый из параметров анализа речевого портрета персонажа.

Модальность речи – это «функционально-семантическая категория, выражающая разные виды отношения высказывания к действительности, а также отношение автора высказывания к его содержанию» [Большая российская энциклопедия, электрон. источник]. Этот параметр включен нами в рассмотрение речевого портрета, поскольку он важен для понимания интенций персонажа, его отношения к происходящему, окружающему миру в целом.

Воспроизводимая лексика связана с речевыми предпочтениями персонажа в плане лексического наполнения высказываний (словоупотребления).

Идентифицирующие обороты в речи предполагают использование разговорных формул, речевых оборотов, которые делают персонаж узнаваемым.

Анализ речевого портрета мистера Найтли

Анализ речевого портрета мистера Найтли начнём с косвенного указания автора на его речевое поведение. Например, Остен часто описывает героя через лексику с положительной коннотацией, что коррелирует с его образом жизнелюбивого, воспитанного и спокойного джентльмена: *beautiful, mild, great, tolerably well* и т. д. Вот пример ёмкого описания в самом начале романа, которое задаёт тон отношения читателя к герою, располагает нас к нему через лексику с положительной коннотацией (*sensible, intimate friend, always welcome*).

... a sensible man about seven and thirty, was not only a very old and intimate friend of the family... was a frequent visitor and always welcome.

В плане непосредственно речевого поведения Остен добавляет:

Mr. Knightley had a cheerful manner which always did him good.

Таким образом, наряду с положительным во всех отношениях характером, мистери Найтли также свойственен «веселый нрав / манеры», что рисует его в глазах читателя как приятного собеседника и с точки зрения романного мира «идет ему на пользу». Фигура Найтли явственно выделяется на фоне остальных героев не только благодаря его доброму нраву, но и в связи с еще одной важной речевой характеристикой, которую дает ему сам автор:

Mr. Knightley, in fact, was one of the few people who could see faults in Emma Woodhouse, and the only one who ever told her of them...

В данном авторском комментарии подчеркивается, что отношение Найтли к действительности (в частности, к Эмме) отмечено пронизательностью и определенной смелостью, поскольку «он единственный, кто решается говорить ей (Эмме) о них (ее недостатках)». По ходу событий в романе автор не скупится на дополнительные комментарии к манере персонажа взаимодействовать с собеседником:

Mr. Knightley, who had nothing of ceremony about him, was offering by his short, decided answers, an amusing contrast to the protracted apologies and civil hesitations of the other.

В данном отрывке Остен осуществляет сравнение Найтли с мистером Вудхаусом, отцом Эммы. Найтли, согласно автору, не свойственно «разводить церемонии», он отвечает «скупыми, четкими репликами», что являет собой контраст с «витиеватым извинениям и учтивым отступлениям» мистера Вудхауса. Таким образом, подчеркивается категоричность персонажа, его прямолинейность и четкость изъяснения. Противопоставление «витиеватости» и «конкретности» явно идет в пользу последней, а мистер Найтли, как следствие, приобретает в глазах читателя еще большее уважение, а его слова – большой вес.

Как итог, в отношении косвенной речевой характеристики мы можем заключить, что Найтли представляет собой приятного собеседника с веселым нравом / иронией, который обладает более высоким уровнем осведомленности о главной героине, чем остальные, и таким образом, уровнем всезнания и мудрости, сравнимым с самим автором. Как известно, авторский голос Остен как рассказчика в романах отличают именно эти свойства. В дополнение к сказанному, Найтли является надежным рассказчиком – лаконичным и честным, что дополняет положительный образ героя, усиливает его авторитет.

Дальнейший анализ показывает, что в романе мистеру Найтли свойственен оптимизм, сочувствие по отношению к слабым, лёгкая ирония, честность, беспристрастность и прозорливость, что соответственно проявляется и в **модальности его речи:**

How did you all behave? Who cried most?

Данный вопрос задан по поводу расставания Эммы со своей гувернанткой в связи со свадьбой последней. В нем сквозит тонкое знание характера Эммы и её отца: в то время как Эмма втайне могла бы радоваться тому, что именно она

подтолкнула развитие романа, увенчавшегося свадьбой, её отец, мистер Вудхаус, напротив был крайне огорчен отъезду ставшего близким человека из круга семьи. Таким образом, вопросы «Хорошо ли вы все держались?», «Кто плакал горше всех?» характеризуют Найтли как близко знакомого с этой семьей человека, который находится в курсе, как их слабостей, так и тайных страстей. В связи с чем он позволяет себе легкую иронию в их адрес. Стоит отметить, что Остен часто наделяет иронией тех героев, которым свойственно философское отношение к жизни (например, мистер Беннет в «Гордости и предубеждении»). В романе «Эмма» мистер Найтли часто транслирует через иронию ту точку зрения, которая схожа с «объективным» голосом автора-повествователя.

Так, мистер Найтли критически настроен к Фрэнку Черчиллю и часто задевает прилагательное *amiable* в его описании:

Our **amiable** young man...

... your **amiable** young man can be amiable only in French...

He may be very '**amiable**,' have very good manners, and be very agreeable; but he can have no English delicacy towards the feelings of other people: nothing really amiable about him.

Осуществляя критику Черчилля, мистер Найтли использует прилагательное с положительной коннотацией «дружелюбный, милый», однако подразумевает, очевидно, нечто противоположное по смыслу. Транслируемая здесь эмоция – предубеждение, поскольку, не будучи знакомым с ним лично мистер Найтли составляет негативное мнение о персонаже. Однако Найтли умело подкрепляет свою идею аргументами. Вкупе с ироничным подтекстом, весь поучительно окрашенный отрывок звучит скорее как наставление, чем просто добрый совет Эмме не впускать Черчилля в круг близких знакомых.

Рассмотрим далее **воспроизводимую** в речи персонажа **лексику**, как характерную черту речевого портрета мистера Найтли. В его речи часто встречаются отрицательные местоимения для усиления смысла сказанного:

There will be **nothing** to be borne.

She has been taught **nothing** useful.

Where Miss Taylor failed to stimulate, I may safely affirm that Harriet Smith will do **nothing**.

She always declares she will never marry, which, of course, means just **nothing** at all.

В этом частотном употреблении отрицательного местоимения *nothing* ощутимо авторское указание на то, что мистеру Найтли свойственна категоричность, это легко считываемый «код» его поведения. Как и в авторской косвенной характеристике, в своей прямой речи Найтли уверен в себе и знает, о чем говорит.

Как и любому джентльмену, мистеру Найтли свойственен набор слов, выделяющих его среди остальной публики в Хайбери. Вместе с тем, это та лексика, которая служит и для типизации героя (типичный джентльмен, образованный и воспитанный). Имеются в виду примеры книжной, официальной лексики, типа: *interference, associate, comprehension* и др., которые свойственны, воспроизводятся только в речи мистера Найтли и Эммы. Его речь всегда логична, мысли выражаются не хаотично, а системно. Так, например, в речи мистера Найтли отмечается употребление широкого спектра модальных глаголов (*must, might, should, would, ought*) в составе сложного сказуемого, часто в перфектной форме, соединительных слов типа *whom* в сложноподчинённых предложениях. Анализ показал, что сложные синтаксические конструкции, длинные предложения, частое обращение к неличным формам глагола свойственны, в первую очередь, высшему свету Хайбери – мистеру Найтли и его брату, Эмме Вудхаус, а также Фрэнку Черчиллю и миссис Вестон.

В плане **идентифицирующих оборотов** мистер Найтли легко узнаваем по его критическому отношению к событиям и людям. Так он часто сомневается в правоте Эммы, подвергает сомнению её установки и взгляды. Его умственное превосходство Остен умело показывает через замечательные афоризмы, в которых видится и авторская точка зрения:

Vanity working on a weak head, produces every sort of mischief.

Better be without sense, than misapply it as you do.

Таким образом, критика Эммы осуществляется Найтли (и автором) через иронию. К идентифицирующим мистера Найтли оборотам в оригинале также можно отнести предложения с модальным глаголом *would*. Данный глагол используется для выражения предположения, догадки, а также часто встречается в рассуждениях:

It **would** not be a bad thing for her.

It **would** do her good.

Как уже было сказано, мистер Найтли – герой, которому свойственна прозорливость. Можем предположить, что предложения с глаголом *would* являются своего рода грамматической метафорой, через которую Остен транслирует читателю мысль о том, что догадки мистера Найтли верны, он, пожалуй, единственный, кто не ошибается. Как истинный джентльмен он вежливо и ненавязчиво сообщает о своих предположениях (глагол *would* также ассоциируется с использованием в более вежливых обращениях и просьбах по сравнению с остальными модальными глаголами).

Также мы находим в тексте Остен несколько примеров употребления вводной фразы «depend upon it»:

Depend upon it, Emma, a sensible man would find no difficulty in it.

Depend upon it, Elton will not do.

Перевод этой фразы, звучит как «можете быть уверены», и, следовательно, Остен, таким образом, придаёт уверенность словам мистера Найтли. Как уже было сказано, данному персонажу характерна прозорливость. Через подобные обороты («depend upon it») читатель считывает эту его черту. Ведь по ходу

повествования мы всё больше и больше убеждаемся, что слову мистера Найтли действительно можно верить. Так, в первом случае Найтли прав в отношении неразумности поведения Фрэнка Черчилла, во втором – точно предсказывает отрицательное отношение мистера Элтона к женитьбе на Хариет.

Таким образом, речевой портрет мистера Найтли представляет собой дополненность двух характеристик: авторской (косвенной) и собственно прямой через диалогические реплики персонажа. Два эти способа репрезентации не противоречат друг другу, но создают целостный образ. В авторской характеристике манеры речи легко прослеживается одобрение краткости и точности Найтли, при этом его жизнелюбия и приятных манер как собеседника. Его речевому портрету свойственна ироничное отношение в плане модальности, воспроизводимая лексика транслирует категоричность, в идентифицирующих оборотах прослеживаются уверенность в себе, прозорливость и критическое мышление, острый и проницательный ум. Все это создает одновременно и узнаваемый речевой портрет, и образец английского джентльмена в романе.

Анализ речевого портрета Эммы Вудхаус

Рассмотрим далее, каким образом актуализирует Остен образ Эммы Вудхаус в плане речевого портрета. Она является главной героиней, и роман открывается её описанием:

Emma Woodhouse, handsome, clever, and rich, with a comfortable home and happy disposition, seemed to unite some of the best blessings of existence; and had lived nearly twenty-one years in the world with very little to distress or vex her.

Хотя здесь не дан авторский комментарий касательно речевого поведения, мы можем заключить, что героиня обладает положительными чертами характера, умна что, следовательно, определяет её как собеседника, возможно, не уступающего Найтли в уровне владения языком. По ходу развития сюжета личность Эммы раскрывается перед читателем в более полной мере, поскольку её глазами автор предпочитает показывать происходящее. Открытость сознания

героини, её оценки и суждения постепенно приводят читателя к пониманию, того, что Эмме свойственно ошибаться (например, в отношении желания мистера Элтона жениться на Гарриет: «This, Harriet, is an alliance which can never raise a blush in either of us»), её несдержанность в речи может унижить окружающих (несправедливое отношение к мисс Бейтс на пикнике в Бокс Хилл) и т. п.

Для более полного раскрытия персонажа Остен умело задействует второстепенных персонажей, которые служат фоном для акцентирования её речевого портрета [Lemos 2010], в частности, **модальности**. Так, например, в прямом контрасте с детским, простым, лексически и грамматически несовершенным языком Гарриет Смит, мы встречаем примеры правильной, простой, но элегантной речи Эммы:

... now, it is clear; the state of his mind is as clear and decided, as my wishes on the subject have been ever since I knew you. Yes, Harriet, just so long have I been wanting the very circumstance to happen what has happened.

Красота речи Эммы, тем не менее, выдает в ней желание осуществлять контроль, высокопарно высказывать мнение там, где её знаний явно недостаточно. Подобные выражения исчезают из ее речи после того, как план выдать Харриет замуж за Мистера Элтона терпит неудачу. Она более не навязывает свою волю так открыто и не играет роль авторитарной фигуры, чье суждение всегда правильно.

Другой персонаж-антагонист Эммы в романе – это Джейн Фейрфакс. Ей свойственна лаконичность, скромность и осторожность в высказываниях – как раз те характеристики, которых нет в модальности речи главной героини.

Mr. Elton's manners are not perfect but where there is a wish to please, one ought to overlook, and one does overlook a great deal. Where a man does his best with only moderate powers, he will have the advantage over negligent superiority. There is such perfect good temper and good will in Mr. Elton as one cannot but value.

В данном комментарии неосторожные высказывания Эммы касательно поведения и характера мистера Элтона лишь претендуют на тонкое понимание его природы. Вместо точного описания его личности, Эмма здесь, по сути, передает существующий только в ее воображении образ идеального супруга для Гарриет. Однако её домыслы лишены смысла, поскольку мистер Элтон предпочтет в дальнейшем саму Эмму, а «упредительность и доброжелательство» окажутся лишь частью образа, нацеленного на достижение этой цели.

Высокомерие и снобизм Эммы удачно пародирует в романе другой её антагонист, миссис Элтон [Babb 1962; Copeland 2010]. На контрасте с её напускной заботой о Джейн Фейрфакс, фамильярностью с мистером Найтли сразу после короткого знакомства с ним, ошибки Эммы (фантазии, умозрительные построения, выдаваемые за правду и истину, желание диктовать свою волю) воспринимаются читателем не так негативно и резко.

I know that such a girl as Harriet is exactly what every man delights in – what at once bewitches his senses and satisfies his judgment. Oh! Harriet may pick and chuse.

В данном отрывке Эмма яростно защищает право Гарриет на достойного супруга и, что очевидно, выдает желаемое за действительное. Подобные реплики характеризуют Эмму как своевольную и эгоистичную: свое желание устроить судьбу других людей она выдает за заботу об окружающих, как это делает и миссис Элтон, но в более агрессивной форме.

Что касается **идентифицирующих оборотов**, то стиль Эммы, когда она разговаривает с Харриет, отличается напористостью, выражениями, которые подчеркивают ее превосходство (и ее осознание этого) в статусе и интеллекте: «but I would have you...», «I want to...», «I wish you...», «Do not you begin...» и т. п. Это, так называемые «Я-сообщения», которые она использует для формулировки своих пожеланий и которые выдают в Эмме склонность к авторитарным отношениям.

Эмма также часто задействует фразу *no doubt* и её производные:

I have **no doubt** of his being a very respectable young man...

There can be **no doubt** of your being a gentleman's daughter...

He is very plain, **undoubtedly** – remarkably plain...

... he is **undoubtedly** her inferior as to rank in society...

Таким образом, Эмма обращается к Гарриет Смит с целью придать больший вес своим словам и убедить новую знакомую в своей правоте (не выходить замуж за одного человека и сделать выбор в пользу другого). Тем самым Эмма выступает как умелый манипулятор.

Для речевого портрета героини характерны также и повторы. Её эмоциональность, в основном, проявляется во внутреннем монологе, но также и в диалогах:

Fortune I do not want; employment I do not want; consequence I do not want: I believe few married women are half as much mistress of their husband's house as I am of Hartfield; and never, never could I expect to be so truly beloved and important; so always first and always right in any man's eyes as I am in my father's.

... and if I thought I should ever be like Miss Bates! so silly – so satisfied – so smiling – so prosing – so undistinguishing and unfastidious – and so apt to tell every thing relative to every body about me, I would marry to-morrow.

Здесь мы видим примеры намеренного повторения в обозримом участке текста одной и той же речевой конструкции и слов. Однотипное положение синтаксической конструкции *I do not want* усиливает эффект сказанного, опять же концентрирует внимание на самодостаточности Эммы, её высокомерии. Здесь героиня наглядно демонстрирует одну из тем романа – самообман, поскольку дальнейшее развитие событий покажет, что только в содействии и в сотрудничестве

с менее привилегированными членами общества Эмма способна к развитию своей добродетели, самосовершенствованию (а отнюдь не в одиночестве). Повтор наречия *never* в этом же отрывке придает еще большую эмоциональность сказанному, при этом фраза с *never* звучит скорее как само убеждение.

Во втором примере логика высказывания Эммы строится на повторе конструкции с наречием *so* + прилагательное. Здесь мы видим пример градации и нарастающей эмоциональности (от *silly* до *undistinguishing*), которые завершаются свойственным Эмме обобщением (*every thing, every body*). Подобные обобщения здесь, конечно, сигнализируют скорее о недостаточной развитости Эммы в некоторых сферах, чем о её рассудительности.

Эгоцентризм Эммы проявляется и в **воспроизводимой лексике**, которую она задействует. Так, например, она часто использует в речи возвратное местоимение *myself*:

I made the match **myself**.

I almost long to attempt her likeness **myself**

I give **myself** joy of this

I only want to keep Harriet to **myself**

На протяжении всего романа главной героине свойственно оправдывать свое поведение, в основном, в несобственно-прямой речи. Однако в прямой речи, когда автором передаются её слова напрямую, героиня также «выдает» себя сама – через частотное обращение к возвратному местоимению в указанных фразах (*я сама, мне, для себя*). Ввиду этого, образ героини дополняется еще одной характеристикой – заикленностью на себе и неспособностью рассматривать чужую заслугу или точку зрения, как заслуживающую внимания.

К воспроизводимой также можно отнести и книжную лексику в речевом портрете героини. Как уже было отмечено, в целом Эмму отмечает развитый критический ум и образованность, по сравнению с её окружением. Для того чтобы выделить Эмму на фоне остальных, Остен включает в ее лексикон книжные или

носящие официальный тон лексемы. Некоторые из них встречаются в романе только один раз и только в речи Эммы (иногда ещё и в авторском комментарии): *abide* (книжн. ждать, ожидать пассивно), *incessant* (беспрестанный), *restraint* (сдерживать), *governed* (управлять), *misconception* (недоразумение), *surpass* (превосходить). К более часто встречающимся лексемам можно отнести *comprehend* (понимать; 6 раз). Нами также были обнаружены словосочетания официального тона, типа *common acquaintance*, *exceedingly sorry*, которые встречаются в речи Эммы. Важно отметить, что героиня иногда прибегает к подобным словам и фразам в моменты эмоционального волнения (в сцене объяснения с мистером Элтоном, например) или в то момент, когда ей необходимо заручиться поддержкой окружающих (Гарриет Смит, мистера Найтли). В целом же, наличие книжной лексики позволяет читателю автоматически идентифицировать её как члена высшего общества, и, как и в случае с мистером Найтли, для Эммы характерен сложный синтаксис, обилие модальных глаголов, условных предложений третьего типа и т. п.

Таким образом, можно заключить, что речевой портрет Эммы представляет собой крайне индивидуализированную форму актуализации персонажа. Автор передает её сложный и подчас противоречивый характер через модальность речи (несдержанность, авторитарность, высокомерие), идентифицирующие обороты (авторитарность, эмоциональность) и частотную лексику (интеллектуальная развитость, эмоциональная нестабильность). Особенно необходимо отметить частотную книжную лексику, которая резко выделяет Эмму на фоне второстепенных персонажей (необразованной Гарриет, псевдообразованной миссис Элтон, мисс Бейтс) и одновременно сближает с речью мистера Найтли.

Как и мистер Найтли, Эмма принадлежит к высшей прослойке общества, и автор всячески подчеркивает это, задействуя широкий спектр лексико-грамматических средств для их типизации. Следовательно, на примере персонажей романа «Эмма» нами было продемонстрировано стремление автора как к индивидуализации речи героев, так и их категоризации, определения их в определенную социальную группу.

Ввиду того, что в романах Остен крайне редко используется прямые авторские замечания, актуализация (точнее, конечная ступень этого процесса – индивидуализация) персонажей в её текстах происходит во многом именно за счёт речевых портретов. Остен очень продуманно выстраивает параметры, характеризующие речевой портрет героев. Модальность речи всегда соответствует характеру персонажа, а синтаксические и лексические структуры служат индивидуализации воплощения «портрета» персонажа в целом.

Возвращаясь к структуре когнитивной схемы актуализации персонажа, состоит еще раз отметить следующее. **Ключевую роль у Остен играет точка или точки зрения, с которых осуществляется наблюдение за объектом. Визуальный портрет героя можно сравнить с наброском, который передаёт лишь основные, сущностные черты. Вместо визуализации персонажа Остен уделяет внимание лексико-грамматическим процессам его категоризации – индексации социального статуса персонажа, рода занятий и др. Скупость в описании (употреблении дескрипций иконического характера со значением визуальных характеристик), тем не менее, компенсируется мастерством (и даже изощрённостью) используемых автором стилистических и лексических средств в создании речевых портретов, которые производят впечатление сложно организованных личностей, реализующих свой интеллектуальный, эмоциональный потенциал и иронию в детально продуманных диалогах.**

2.3. Актуализация пространственно-временных локусов в стилистике Джейн Остен

Авторский код Джейн Остен изначально представлялся нами как система когнитивных схем, в которую наряду со схемой актуализации персонажей входит и схема актуализации пространственно-временных локусов. Данный параграф посвящен анализу того, как Джейн Остен осуществляет кодирование пространства и времени. Этот вопрос рассматривается на примере романа «Гордость и предубеждение». Характер репрезентации локусов, в рамках которых

разворачиваются события текста, определяет степень реалистичности текстовой картины мира. Как и в случае с персонажами, визуальная дескрипция пространства у Остен происходит со знаком «минус» и служит не для индивидуализации точек пространства и времени, а для категоризации локусов.

Итак, ключевым для данного раздела является понятие локус. Впервые в филологическом анализе художественного текста этот многозначный термин был использован Лотманом. Согласно Ю. М. Лотману, «художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений», а «сюжет в художественном произведении обычно разворачивается в пределах определенного локального континуума» [Лотман 1992: 413]. Локусом, следовательно, можно назвать «точку» «того или иного пространственного образа, отраженного в художественном тексте» [Пыхтина, электрон. источник]. При этом локус часто противопоставляется топосу и, в отличие от второго, представляет собой «закрытый фрагмент пространства» [Прокофьева 2005: 89]. В когнитивной лингвистике локусы соотносятся с пространственными образами, зафиксированными в тексте, и должны быть относительно тождественны существующим в реальности объектам [Прокофьева 2005]. Таким образом, локус как прототипическое представление об ограниченном пространстве должен иметь референтную соотнесенность с действительностью.

Поскольку «инструментами отображения онтологической структуры реальности становятся не только категории знаков, но и элементы наррации» [Бразговская 2006: 7], именно локализация персонажа во времени и пространстве (как инструмент наррации) позволяет автору «приписывать» ему (персонажу) определённые характеристики и свойства. А это, в свою очередь, позволяет читателю «идентифицировать объект описания» в художественном произведении [Бразговская 2006: 129]. Индексальная локализация понимается нами как «прикрепление» героя произведения к точкам времени и пространства через систему индексов в мире художественного произведения. Другими словами, это актуализация места действия в произведении или «сцены». Благодаря индексам,

фиксирующим место проживания, имена членов семьи, уровень доходов и др., читатель может создать ментальный образ того, как выглядит дискурсивное окружение персонажей текста (топологические пространства, знаки эпохи и др.). Читатель, по сути, начинает «видеть»: создавать ментальные образы происходящего в произведении. Можно сказать, что локализация нарративных событий создаёт рамки «я-здесь-сейчас» для конкретного произведения.

В рамках теории вымышленных миров считается, что художественный мир литературного произведения обладает определенным онтологическим статусом и представляет собой возможный мир со всеми его свойствами, событиями, положением дел и т. п. К важнейшему свойству вымышленного мира относят его «неполноту», то есть невозможность репрезентировать все его онтологические характеристики. Роль автора – конструировать мир по своему усмотрению и включать в него лишь те элементы, которые отвечают специфике создаваемого вымышленного мира [Doležel 1998].

Конструирование текстовой реальности в стилистике Джейн Остен отмечено своими особенностями. Так, например, широко известно, что она «посвящает свои романы изучению только той среды, с которой была знакома до мельчайших подробностей, описанию людей, с которыми выросла и общалась всю жизнь» [Амелина 1973]. Таким образом, выбор «среды», выбор места действия, «онтологическая неполнота» в романах Остен мотивированы не прихотью воображения, а конкретными знаниями и опытом автора.

Дескрипции пространственно-временных локусов, как и описания визуального портрета персонажей, практически отсутствует в романах Остен. Когнитивная схема актуализации локусов у Остен включает номинацию локуса и формульные дескрипции, в задачу которых входит категоризация локуса, но не его визуализация.

В процессе репрезентации локусов (степени их визуализации) Д. Остен использует следующие модели:

- номинации локусов без дескрипций;

– номинации локусов с **единичными предикатами** (используемыми в романе лишь один раз), в основном визуальной и оценочной семантики (*lofty* – с высокими потолками; *gaudy* – безвкусный);

– номинации с **формульными** (воспроизводимыми в стилистике Остен) дескрипциями, включающими ряд предикатов визуальной семантики и эмоционально-оценочной семантики (типа *large, small, beautiful delightful* и т. п.). Отдельные дескриптивные описания могут иметь развёрнутый, но также формульный характер;

– единичные случаи, когда номинации пространственных локусов сопровождаются развёрнутыми дескрипциями.

Репрезентации географической карты Британии в романах свойственна реалистичность благодаря тому, что Остен использует, в основном, реальные номинации пространственных локусов. Так, например, в романе «Гордость и предубеждение» фигурируют 32 реальные номинации. В этот список входят названия графств (*Hertfordshire, Derbyshire*), названия больших (*London, Cambridge, Birmingham*) и небольших (*Epsom, Ramsgate*) городов. Остен также задействует известные для жителей Великобритании индексы, типа *The Lakes* (озерный край в Шотландии) и *Gretna Green* (свадебная «кузница» Шотландии); районы и улицы Лондона (*Cheapside, Grosvenor Street*) и т. д. Вместе с тем в романе задействованы и вымышленные географические номинации (всего их 14). К ним относятся значимые для нарратива обозначения: резиденция Беннетов *Longbourn*, арендованное Бингли поместье *Netherfield*, поместье Леди де Бер *Rosings* и т. д.

Выбор в пользу реальных номинаций (в большинстве случаев) объясним, на наш взгляд особенностями конструирования вымышленной реальности в рамках когнитивной схемы Остен: она рассказывает только то, что видела воочию или знает. Таким образом, на страницах романа создается достоверная картина реальности, поскольку географическая карта Англии воспроизведена у Остен весьма точно: даже путь Элизабет Беннет в «Гордости и предубеждении» из родного графства на север, в Дербишир, занимает ровно столько дней, сколько

могла занимать дорога в то время. С другой стороны, автор прибегает к вымышленным обозначениям. Так, главные персонажи её романов обитают в несуществующих в реальности поместьях – *Лонгборн*, *Пемберли*, *Хартфильд*, аббатстве *Донуэлл* и т. д. Тот факт, что Остен пользуется вымышленными номинациями, объясним, на наш взгляд стремлением, помимо достоверности, еще и к созданию типичной обстановки, ведь её герои, по сути, фигурируют в романах как типы – типичные представители своих классов (джентри, титулованного дворянства). Создавая нейтральную обстановку или фон для разворачивающихся событий, Остен, тем самым, может сфокусировать внимание читателя на самих действующих лицах, поскольку именно их развитие, их переживания и поступки есть главный предмет её интереса. Неслучайно её романы сравнивают с миниатюрами – ведь при небольшом географическом масштабе (несколько графств Англии) в них имеет место глубина анализа и критического осмысления нравов и пороков общества.

Актуализируя предметно-вещный мир, Остен в основном ограничивается **номинацией** локусов и их категоризацией. Так, поместье *Лонгборн*, городок *Мэритон* не описываются в романе «Гордость и предубеждение» и, по умолчанию, должны восприниматься читателем как типичные сельские усадьбы / небольшие провинциальные городки. Таким образом, географические номинации без дескрипций (43 из 46) у Остен автоматически попадают в определенную категорию (например, английская усадьба, город) и тем самым служат еще и как *индексы времени*, конкретной эпохи (по умолчанию времени написания романа). Читатель может создавать ментальный образ *Лонгборна*, используя прототипические модели типичной сельской усадьбы.

Скрытый, неочевидный характер категоризации касается и широко понимаемого дискурса, в котором дан локус. Например, погодные явления констатируются как таковые: *rain* без описания силы и длительности дождя. Или контекст, в котором происходит диалог между персонажами, исчерпываться индексом *shrubbery* (кустарник). Отсутствие дескрипций в этих случаях также определяет погодные явления и элементы пейзажа через типизацию.

Репрезентация локусов в стилистике Остен реже происходит через **номинации, к которым приписаны единичные предикаты с семантикой визуальности**. Так, окрестности пасторского домика мистера Коллинза описаны словосочетаниями типа *the garden sloping to the road, the house standing in it, the green pales, the laurel hedge*. Единичные предикаты типа *спускавшийся к дороге, зеленая, лавровый* не позволяют читателю идентифицировать локус, подробно его визуализировать. Наличие всего лишь одного предиката приводит к псевдовизуализации и не является, на наш взгляд, достаточным, чтобы ощутимо сузить семантические рамки номинаций типа *garden, house, pales, hedge* и т. п. Следовательно, их семантика остается достаточно неопределенной, хотя и с меньшей степенью обобщенности, чем у номинаций без дескрипций.

При этом, некоторые номинации локусов сопровождаются **формульной дескрипцией**: *neat and comfortable* (о комнатах), *large* (о саде). Под формульной дескрипцией мы понимаем предикацию, которая воспроизводится, повторяется в стилистике романов Остен. Как в случае с формулами, так и с единичными случаями употребления, Остен использует предикаты визуальной, максимально общей семантики, которые не позволяют возникнуть в сознании читателя ментальному образу конкретного локуса. В приведенных из «Гордости и предубеждения» примерах не уточняется, например, *почему* комната является удобной, *насколько* большим является сад и т. д.

Учитывая тот факт, что в девяноста процентах случаев локусы не описываются автором никак, наличие единичных предикатов / формульных дескрипций у трех локусов (*Пемберли, Розингс* и *приходской домик* мистера Коллинза) говорит о желании задействовать их в другой функции, нежели просто в виде «фона».

Например, в дескрипции богатого поместья Розингс (*handsome, modern building*) со слов мистера Коллинза указывается на большое количество стекол и стоимость их остекления. О своем приходском домике и окружающей его местности Коллинз рассказывает настолько подробно, что может «точно определить, <...> сколько стволов насчитывается в любой самой отдаленной роще

деревьев». Поскольку через несобственно-прямую речь Элизабет в этом отрывке указывается, что мистер Коллинз сообщил гостям его дома «подробности, от которых самая привлекательная картина теряла всякое очарование» становится ясно, что склонность к излишним описаниям и деталям косвенно порицается самим рассказчиком (и вместе с ним самой Элизабет). Следовательно, упоение мистера Коллинза мельчайшими подробностями дома (красота парадного входа, количество окон, точность в указании количества деревьев) становятся деталями к портрету данного персонажа – рисуют перед читателями образ мелочного человека. Приведенные им описания, конечно, не способствуют созданию визуальной картины места действия. Даже если Коллинз и приводит точное число окон и деревьев (а Элизабет сообщает лишь факт такого высказывания, но не воспроизводит само количество деревьев, окон), это не помогает идентифицировать образ поместья, представить, каким оно было. Таким образом, выборочные дескрипции у Остен служат не для осуществления мимесиса, как его понимали писатели реалисты (отобразить действительность, как она есть), но для реализации характерологической функции (псевдоподробное описание Розингса, в данном случае, – это снобизм и высокомерие мистера Коллинза по отношению к Элизабет).

Поэтому мы можем заключить, что даже в случае с формульными дескрипциями и единичными предикатами Остен осуществляет «минус-дескрипцию» локусов пространства, задействует локусы в основном в качестве фона. Следовательно, в процессе написания задача автора состояла, в первую очередь, в категоризации локусов (вне зависимости от количества и типа предикатов), а не в создании визуально достоверной действительности в романах.

Как видно из примеров, локусы, репрезентированные в романе через единичные предикаты с визуальной семантикой, фигурируют как типы (хороший, большой маленький, красивый), отсылая читателя к усредненному представлению о живой природе, домах в Англии, а значит и эпохе Регентства в целом. Именно поэтому, мы склонны полагать, что **кодирование времени Остен посчитала излишним**, поскольку в ее стилистике узнаваемость конкретного исторического

времени (по Бахтину – топографического хронотопа) изначально определена временем создания романа. В её романах, как следствие, «приметы времени раскрываются в пространстве» [Бахтин 1979: 234] – типичных английских пейзажах, поместьях, городах.

Таким образом, когнитивную схему Остен по актуализации пространства и времени можно представить в виде системы знаков-индексов с предикатами широкой семантики, которые автор дозированно употребляет в текстах романов. Вместе с тем, если локусы, связанные с одними персонажами (сэр Уильям, мистер Уикхем) не описываются автором подробно, то другие (поместье Дарси) сопровождаются пейзажными деталями, т. е. **развернутыми дескрипциями**.

Рассмотрим далее каким способом один из персонажей, мистер Дарси, «прикреплён» к пространству и времени в романе «Гордость и предубеждение», какие типы номинаций при этом актуализируются в повествовании. Так, например, обширная библиотека, а вместе с ней и само родовое поместье Дарси впервые упоминается мисс Бингли в восьмой главе романа, и вплоть до сорок третьей главы фигурирует исключительно как тип (типичное английское поместье):

What a delightful **library** you have at **Pemberley**, Mr. Darcy!

Charles, when you build your house, I wish it may be half as delightful as **Pemberley**.

There is not a finer county in England than **Derbyshire**.

Данные примеры можно отнести к номинациям с единичными предикатами (*delightful, fine*), к, по сути, так называемым индексальным меткам (эмоционально-оценочной семантики). Однако, собрав воедино всю информацию о данном локусе (из всего романа) можно заключить, что поместье Пемберли являет собой прекрасный особняк, находится в графстве Дербишир в центральной части Англии, имеет обширную территорию, окружено лесами. Для английского читателя подобные упоминания в тексте могут служить дейктическим знаком,

поскольку указывает на реальный локус в пространстве. Считается, что прототипом Пемберли мог быть дворец Чатсуорт-хаус, также находящийся в Дербишире, Англия. Скорее всего, Остен делала ставку на знание читателем романа подобных локаций и таким образом в этом и остальных случаях позволяет себе умалчивать дополнительные факты, влияющие на визуализацию пространства и времени, т. е. оживление эпохи.

Интересно также географическое положение, т. е. локализация поместья Дарси на карте. Дербишир, занимает относительно удаленное положение от южных графств, в которых расположены все основные локации романа. Помещая Дарси, так далеко на север, Остен, как считают исследователи, могла преследовать вполне определенные цели [Birns, электрон. источник]. Так, утверждается, что поездка Элизабет с юга на север страны, в отдаленный от дома и даже от Лондона локус пространства символизирует её путь от гордости и предубеждения, к прозрению, от девичества к скорому замужеству.

Однако, повествуя о самой поездке Элизабет в Дербишир, Остен не скрывает того, что описание всей местности, всего длительного маршрута не является её главной задачей:

It is not the object of this work to give a description of **Derbyshire**, nor of any of the remarkable places thorough which their route thither lay: **Oxford, Warwick, Kenelworth, Birmingham, &c** are sufficiently known. A small part of **Derbyshire** is all the present concern.

Здесь мы видим пример номинации населенный пунктов, с формульной дескрипцией (*remarkable, small*). Тем интереснее звучит следующая фраза повествователя: «A small part of Derbyshire is all the present concern» («Нас поэтому будет интересовать только небольшой уголок Дербишира»). «Небольшой уголок Дербишира» – это и есть Пемберли, родовое поместье Дарси. И не только это факт, но и само его дальнейшее развернутое описание представляет интерес, как для читателя, так и для исследователя. Рассмотрим далее, по сути,

единственное **развернутое описание** локуса пространства в романе «Гордость и предубеждение» и его перевод:

The park was very large, and contained great variety of ground. They entered it in one of its lowest points, and drove for some time through a beautiful wood stretching over a wide extent.

They gradually ascended for half-a-mile, and then found themselves at the top of a considerable eminence, where the wood ceased, and the eye was instantly caught by Pemberley House, situated on the opposite side of a valley, into which the road with some abruptness wound. It was a large, handsome stone building, standing well on rising ground, and backed by a ridge of high woody hills; and in front, a stream of some natural importance was swelled into greater, but without any artificial appearance. Its banks were neither formal nor falsely adorned. Elizabeth was delighted. She had never seen a place for which nature had done more, or where natural beauty had been so little counteracted by an awkward taste.

Отдельные части обширного парка составляли весьма разнообразную картину. Начав осмотр с одного из его самых низменных мест, они некоторое время ехали по красивой, широко раскинувшейся роще.

Хотя Элизабет была настолько взволнована, что ей трудно было участвовать в разговоре, она любовалась каждым приветливым уголком и каждым красивым видом. На протяжении полумили они медленно поднимались и в конце концов внезапно выехали на свободную от леса возвышенность, с которой широко открывался вид на долину с господским домом, стоявшим на ее противоположном краю. Это было величественное каменное здание, удачно расположенное на склоне гряды лесистых холмов. Протекавший в долине полноводный ручей без заметных искусственных сооружений превращался перед домом в более широкий поток, берега которого не казались излишне строгими или чрезмерно ухоженными. Элизабет была в восторге.

Если до этого момента в повествовании Остен как будто демонстративно отказывается от любого физического описания Дербишира и явно не хочет, чтобы пейзаж преобладал над социальными отношениями [Virns, электрон. источник], то здесь она будто «обрушивает» на читателя поток дескрипций. Причина этому, как мы предполагаем, в намеренном сдерживании читательских ожиданий: такое развернутое описание местности в положительном свете могло заранее настроить читателя на одобрение Дарси и его поведения. Однако автору оказывается необходимым удерживать нас в относительном неведении и тем самым акцентировать здесь начало прозрения Элизабет, её эмоциональное возбуждение. В данном отрывке мы видим Пемберли глазами Элизабет (*Elizabeth was delighted*), а не автора. Она прибегает в описании к словам и словосочетаниям (по сути – к формульным дескрипциям) с исключительно положительной коннотацией: *great variety, beautiful wood, wide extent, large, handsome stone building*. Здесь, за предикатами общей семантики (типа *красивый, большой*) лишь формально стоит визуализация пространства. В отсутствии визуальной репрезентации читатель скорее сталкивается с эмоциональным откликом героини на увиденную картину – для него становится важно не что увидено, а кем.

Отдельно стоит упомянуть важную черту ландшафта поместья – его естественность. Для автора, как и для самой героини, здесь становится важным не испорченность места, его природность, простота (*natural importance, nor falsely adorned, natural beauty*) – то есть те свойства, которые повествователь призывает нас ценить как в конкретных локациях, так и в людях. Таким образом, вместе с открытием Пемберли как местом, закрепленным за Дарси в пространстве романа, Остен тонко подводит нас к пониманию природы этого персонажа. Поместье и Дарси становятся неразделимы: эмоционально и референциально, одно указывает и невозможно без другого. Здесь автор также впервые вводит символический знак: Пемберли становится символом идеального человеческого бытия – лишённого искусственности, фальши, предубеждения.

Таким образом, в романе дескрипция поместья Пемберли оказывается мотивирована рядом причин и служит не только для актуализации локуса, но и

для более полного раскрытия персонажа (Дарси) и его взаимоотношений с Элизабет. Долгий путь и прибытие в Пемберли из родного края становится схож с инициацией героя эпоса, его переходом на новую ступень развития. Без развития Элизабет – нет и развития Дарси, поскольку эти персонажи-антагонисты, как известно, переживают взаимное преодоление гордости и предубеждения.

Точка зрения оказывается немаловажным инструментом наррации, как и в случае с актуализацией персонажей. Локусы пространства, в основном, представлены в романе с точки зрения персонажей. Таким образом, именно они вводят мистера Дарси в роман, закрепляют за ним определенные индексы эпохи (библиотека, поместье, обширные владения). Глазами Элизабет мы даже начинаем видеть Пемберли как символ естественности, гармонии (как в локусе, так и в человеке). Автору же отведена более скромная роль – так, от его лица, например, констатируется погода или крайне схематично описывается путь Элизабет, пролегающий от Лонгборна в Пемберли. При этом авторский комментарий исчерпывается фразой – клише *remarkable place*, которая звучит как формулировка из путеводителя и не отсылает читателя к сколько-нибудь конкретному референту.

Как мы видим, индексальное кодирование информации – через номинацию и категоризацию локусов пространства задействовано в стилистике Остен наряду с развернутой (по сути, всё так же формульной) дескрипцией. Эти две группы инструментов представляют собой воспроизводимый в корпусе её текстов способ языкового конструирования текстовой картины мира, который создает реальную для читателя действительность.

К примеру, предикаты с семантикой визуальности даже в случае с развернутыми дескрипциями призваны осуществить лишь категоризацию локусов, но не рассчитаны на миметическое воспроизведение действительности, не позволяют сконструировать ментальный образ «именно этого» места. Однако, география романа «Гордость и предубеждение» более чем на девяносто процентов состоит из номинаций реальных локусов Англии – графств, городов, поместий. Введение в роман этих номинаций, даже если они сопровождаются семантически

неопределенными предикатами (типа *красивый, большой*), позволяет читателю опираться на готовые пресуппозиции – ментальные образы прежде виденных мест.

Можно сказать, что формульные предикаты служат у Остен своего рода координатами пространства. Так, например, локусы Розингс и Пемберли актуализируются по формуле номинация (название поместья) + предикат *красивый*, небольшие города (towns, market-towns) всегда по формуле номинация + предикат *маленький* и т. п. Поэтому к воспроизводимой формуле можно отнести и развернутые дескрипции, поскольку, как показал анализ, они лишены предикатов, репрезентирующих множественные визуальные характеристики пространственных объектов. Отсутствие предикатов у большинства локусов-деревень (типа Лонгборн) или мелких поместий (Лукс-Лодж) также представляет, на наш взгляд, тип формулы: номинация (маленькое поместье) + нулевой предикат. Дескрипции по типу формул в стилистике Остен сравнимы с топосом или общим местом в культуре – т. е. устойчивым набором образов или мотивов, имеющим сходное словесное выражение [Большая российская энциклопедия, электрон. источник].

С точки зрения когнитивно-семиотического анализа, (псевдо) иконическое кодирование локусов пространства в романе не приводит к возникновению отчетливого ментального образа референта. Когнитивная «достройка» образа осуществляется на основании пресуппозиций, когда читатель достраивает недостающие лакуны в визуальных образах на основании прототипической информации (например, достраиваются локусы времени, эпохи Регентства, локусы пространства – типичные сельские поместья и города Англии на основании того, что мы знаем и видели об истории и архитектуре данной страны). Недавние открытия в области когнитивной науки свидетельствуют о том, что мы видим гораздо больше, чем можем об этом сказать (написать). В этой связи, визуальные образы Остен являются «нераспакованными сгустками смысла» которые служат для инициации новых, заложенных в них мыслей [Князева 2020: 60].

При этом точка зрения как инструмент наррации / актуализации имплицитно представлен в данной когнитивной схеме, что свидетельствует о нежелании автора вмешиваться в эту систему координат в романе (в представлении географической

карты романа). Точка зрения автора, как мы склонны считать, проявляется в другом. Выбор в пользу псевдовизуального описания того или иного локуса определяется его значимостью для повествования в целом, т. е. считается важным исключительно с точки зрения самого автора-рассказчика и мотивирован его стремлением раскрыть не столько образ локуса (поместья Пемберли, Розингс), сколько сложный образ самого персонажа (Дарси, Коллинза).

Выводы по главе 2

В данной главе нами был рассмотрен парадокс стилистики Джейн Остен, связанный с «неочевидностью» её реализма.

1. На первый взгляд, вопреки утверждениям критиков о достоверности изображения и реализме её романов, в текстах Остен отсутствуют традиционные признаки мимесиса, то есть иконической репрезентации, понимаемой как обязательный компонент реалистического письма. Так, в её романах отсутствует описание визуального портрета персонажа, нет дескрипций предметно-вещного мира. Отсутствие иконического, с точки зрения семиотики, отображения действительности, тем не менее не помешало Остен создать правдоподобную картину реальности на бумаге. Неочевидный характер реализма Джейн Остен, при отсутствии мимесиса как такового, послужил причиной, побудившей нас детально рассмотреть её авторский код, а именно – вычленить в нем когнитивные схемы актуализации персонажей и локусов в романах «Гордость и предубеждение» и «Эмма».

2. Формализованный подход к анализу идиостиля позволил нам выделить в корпусе её текстов повторяющиеся способы употребления языка – когнитивные схемы актуализации персонажей и пространственно-временных локусов.

3. Так, в когнитивной схеме актуализации персонажа нами были выделены следующие компоненты: точка зрения, прямая и несобственно прямая речь, номинация, категоризация, минус-визуализация, речевой портрет персонажа. При этом, точка зрения оказывается главенствующим инструментом данной схемы,

поскольку определяет, кто актуализирует кого и как. В стилистике Остен, по преимуществу, персонаж актуализируется с точки зрения других персонажей – участников нарратива. Следствием этого является включение в когнитивную схему прямой и несобственно-прямой речи как инструментов актуализации их точки зрения. В частности, такие приёмы, как **непрямая репрезентация персонажей через несобственно-прямую речь и смену точек зрения (мнений нескольких персонажей в несобственно-прямой речи)** создают **высокую степень объективности и реалистичности повествования**. Причина этого, как мы считаем, в нежелании Остен выступать в качестве назидательного, всезнающего автора-творца. Такой подход абсолютно чужд творческому методу писательницы. Вместо этого она предпочитает «показывание», а не «рассказывание», и в основном оставляет за читателями работу над выводами и заключениями.

Идентификация персонажа осуществляется посредством номинации (через имя собственное) и категоризации (посредством предикатов оценочной семантики) включающих персонаж в широкие категории типа плохая жена / типичный джентльмен и т. п. Визуализация, которая традиционно отвечает за распознавание героя, у Остен реализуется в романах со знаком «минус», поскольку автор избегает дескрипций персонажа с семантикой визуальности. Таким образом, единственный компонент когнитивной схемы, который отвечает за индивидуализацию персонажа в полном смысле этого слова – речевой портрет. Следовательно, её невозможно представить без данного компонента.

Визуальный и поведенческий портреты персонажа были рассмотрены на примере романа «Гордость и предубеждение». В частности, миссис Беннет благодаря дополнительности точек зрения различных субъектов представлена весьма разносторонне. Система предикатов включает героиню в максимально широкие категории (глупая, невежда, меркантильная и т. д.), т. е. характеризуют героиню с точки зрения характера, уровня образованности и т. п. Визуальный портрет при этом остается в стороне от внимания автора. Однако мозаика мнений через различные виды речи (прямая, несобственно-прямая, коллективная точка

зрения, смена точек зрения) актуализирует персонажа (даже второстепенного) не однобоко и создают его достоверный образ, как будто без участия автора, благодаря умеренному присутствию его закадрового голоса. Как следствие, в отсутствие визуальных портретов, читатель прибегает к когнитивной достройке образа – опирается на экстралингвистические и культурные прототипы (Дарси выглядит как типичный джентльмен, мистер Коллинз как типичный священник и т. д.). У современных читателей этот процесс достройки осуществляется с опорой, в том числе, и на киноадаптации романов, которые успешно конкурируют по популярности с оригинальными текстами Остен.

Речевые портреты были проанализированы нами на примере персонажей романа «Эмма» – мистера Найтли и Эммы Вудхаус. Эти созданные Остен портреты отличает парадоксальное сочетание: типичность их манеры речи (согласно социальному статусу, уровню образованности и т. п.) наряду с индивидуальностью (ввиду возраста, темперамента). Такие параметры анализа как модальность речи, идентифицирующие обороты и воспроизводимая лексика позволили рассмотреть речевые портреты и выявить их индивидуальные черты: категоричность, критическое мышление, острый ум у Найтли и высокомерие, снобизм, авторитарность у Эммы. Остен при этом умело осуществляет типизацию этих сложно организованных личностей за счет лексико-грамматических средств, которые определяют Найтли и Эмму в определенную категорию (высшее общество Хайбери, титулованное дворянство). Таким образом, сопоставив два типа портретов (визуальный и речевой) мы пришли к выводу, что **при отсутствии визуальной индивидуализации, герои Остен обладают речевой индивидуальностью, что также создаёт эффект достоверности повествования.**

4. Кодирование времени и пространства в стилистике Остен было рассмотрено на примере романа «Гордость и предубеждение». Когнитивная схема, отвечающая за актуализацию пространственно-временных локусов, отмечена у Остен следующими особенностями. Так, степень визуализации локусов может варьироваться от номинаций без дескрипций до единичных

случаев развернутых описаний. Степень подробности в описании определяется функцией того или иного локуса в романе. Например, локусы без дескрипций служат у Остен фоном для разворачивающихся событий, фигурируют в романе как типы (типичные поместья, города). Единичные дескрипции у других локусов, формульные (воспроизводимые) и даже развернутые дескрипции в остальных случаях не выполняют миметической функции, поскольку не индивидуализируют локусы, а лишь их категоризуют, осуществляя при этом псевдовизуализацию (большой, маленький, красивый). Таким образом, **кодирование пространства отмечено у Остен псевдоиконическим характером, которое призвано в исключительных случаях давать характеристику героям романа** (мистеру Дарси, мистеру Коллинзу), но не создавать визуальный образ локусов.

Нельзя не отметить и тот факт, что **время в повествовании не индексируется вербально и, по умолчанию, относится ко времени создания романа**. Индексы времени создания романа (балы, поместья, джентльмены, майорат и т. д.) создают в романе лаконичный образ эпохи Регентства, который Остен посчитала исчерпывающим и никак более не уточнила – нет упоминаний ни дат, ни исторических персоналий.

5. Отсутствие в стилистике Д. Остен дескрипций с визуальной семантикой, определяющих персонажей и локусы, а также дескрипций, индексирующих психологические состояния субъектов говорит о технике «свёрнутых» образов. Это компенсируется / преодолевается в процессе интерпретации **процессами «когнитивной достройки» образа**, когда ментальный образ персонажа / локуса выстраивается в сознании читателя с **опорой на пресуппозиции** (прототипическую информацию, «предзнание» того, как выглядит типичный джентльмен, типичное поместье и др.). Эти пресуппозиции находятся в памяти читателя, то есть вне самого текста романа, но оказываются им спровоцированными. Опоре на пресуппозиции активно способствует и задействованная Остен категоризация, позволяющая включать объекты описания в соответствующие семантические классы.

6. Можно заключить, что когнитивные процессы «достройки» свёрнутых образов через обращения к пресуппозициям создают для читателя эффект достоверности текстовой картины мира, представленной в романах Джейн Остен. Её текстовый мир «соответствует» действительности, поскольку читатель выстраивает его, обращаясь к собственному опыту и «разворачивая» имплицитно выраженные значения. В этом смысле, **мы говорим о «неочевидности», определённой степени имплицитности реалистической техники Остен.**

Определение стиля Джейн Остен как реалистического опирается на ряд когнитивно-стилистических обоснований:

- стилю Остен свойственна полифония мнений, соположение множества точек зрения и, в этом смысле, объективность;
- реализм в создании персонажей связан, прежде всего, с их очень точными и индивидуальными речевыми портретами;
- реалистичность текстового мира определяется географической картой романов (индексацией реально существующих локусов);
- отсутствие визуальных дескрипций (портретов персонажей, описаний интерьеров и др.) компенсируется у читателей в процессе когнитивной достройки соответствующих образов (категориальные характеристики персонажей и локусов воспринимаются с опорой на соответствующие пресуппозиции, что позволяет развёртывать «свёрнутые» смыслы и образы). На первый взгляд, реалистическая «недостаточность» текстов Остен восполняется у читателя опорой на визуальные образы (из книг, кинофильмов), которые весьма действенно работают на усиление онтологического статуса персонажей и локусов.

ГЛАВА III. АКТУАЛИЗАЦИЯ КОГНИТИВНО-СТИЛИСТИЧЕСКИХ СХЕМ ДЖЕЙН ОСТЕН В ПРОСТРАНСТВЕ ВТОРИЧНЫХ ТЕКСТОВ

Объектами исследования в данной главе являются инструменты репрезентации персонажей и локусов в сиквелах к романам Джейн Остен. Нас интересует вопрос, насколько возможно для современных авторов воспроизвести во вторичных текстах стилистический код первичного текста. Ещё раз подчеркнём, что, с нашей точки зрения, эта установка (пусть даже не всегда осознанно) принимается во внимание всеми авторами сиквелов. Приблизиться к тому, чтобы «стать» Джейн Остен, писать сейчас так, как могла бы она, – это один из факторов коммуникативной успешности вторичных текстов в массовой культуре. Наша гипотеза основывается на том, что одной из пресуппозиций создания сиквела становится воспроизведение авторского стилистического кода. Сиквел является произведением, неизбежно зависимым от своего прототекста, в том числе, и стилистически. Написать сиквел – значит не просто продолжить сюжет романа, принадлежащего перу другого автора. В каком-то смысле, надо стать этим автором. Основанием для воспроизведения стилистики другого автора становятся использованные им когнитивные схемы употребления языка. Авторы вторичных текстов с различной степенью осознанности ориентируются на воспроизведение когнитивных схем, использованных в тексте-источнике.

Источником материалом для исследования послужили вторичные тексты, созданные в XX–XXI вв. как своего рода «продолжения» романов Д. Остен «Гордость и предубеждение» и «Эмма». В частности, это два сиквела к роману «Pride and Prejudice»: роман Колин Маккалоу «Independence of Miss Mary Bennet» (2008) и роман в письмах Джейн Докинз «More letters from Pemberley» (2003). В качестве вторичного текста к «Emma» рассматривается «Emma in love» (1996) – роман Эммы Теннант.

Выбор источника материала обоснован разной степенью «профессионализма» авторов сиквелов. Нас интересовал вопрос, кто успешнее работает в пространстве «повторительного» дискурса: профессиональные

писатели или писатели-любители. К. Маккалоу изначально получила медицинское образование, однако широко известна своими литературными бестселлерами (*The Thorn Birds*, 1978; *The First Man in Rome*, 1990). Д. Докинз работала исполнительным секретарем, дизайнером, редактором, и её можно отнести к писателям-любителям. Э. Теннант изучала гуманитарные науки в Оксфорде, то есть имеет профессиональную филологическую подготовку. Очевидно, что такой разный образовательный уровень и различные сферы основной деятельности не могли не повлиять на степень «проникновения» в авторский код Джейн Остен в процессе написания сиквелов. Тем не менее, можно с уверенностью сказать, что в любом случае (осознанно или нет), работая над текстами сиквелов, данные авторы в той или иной степени прибегали к «дешифровке» кода Остен. Поскольку сиквелы изначально обречены на сравнение с оригиналом, их авторам приходится в той или иной мере «примерять» на себя образ автора оригинала, стараться писать продолжение так, как бы могла написать его сама Джейн Остен. При этом, заметим, что, например, практика художественного перевода показывает, что профессиональные поэты (С. Я. Маршак, Б. Пастернак), работавшие над переводами У. Шекспира на русский язык, не смогли «предать» собственный стиль: скорее, они создавали стилистические вариации исходных текстов, не ставя в качестве первичной задачи сохранение шекспировского стилистического кода.

В задачи данной главы также входит выявление степени коммуникативной успешности сиквелов. Эти данные были получены в результате работы с сайтами, на которых представлены отзывы читателей и рейтинги вторичных текстов по мотивам романов Джейн Остен: *Goodreads.com*. и *Amazon.com*.

3.1. Когнитивные схемы актуализации персонажей в пространстве вторичных текстов

Анализ когнитивной схемы актуализации персонажей в сиквеле К. Маккалоу «*Independence of Miss Mary Bennet*» (2008) будет опираться на ту же

систему компонентов, которую мы рассматривали применительно к стилистике романов Д. Остен:

- **точка зрения** того, чьими глазами представлен персонаж;
- способы выражения точки зрения в **типе речи** (прямая, несобственно-прямая, косвенная речь);
- **номинация** и **предикация** (здесь важна семантика предикатов) как инструменты актуализации персонажа;
- **категоризация** (включение персонажа в семантические категории).
- **речевой портрет** также является ключевым компонентом когнитивной схемы актуализации персонажа. Он будет рассматриваться нами в отдельном подпараграфе на примере сиквела Эммы Теннат «Emma in love».

3.1.1. Речевые инструменты актуализации персонажа в сиквеле «Независимость мисс Мэри Беннет» Колин Маккалоу

В сиквеле, созданном К. Маккалоу по мотивам «Гордости и предубеждения», задействованы те же универсальные инструменты актуализации персонажей, что и у Д. Остен (номинация, категоризация, визуализация и точка зрения). Однако, способы использования этих инструментов отличаются от тех, что свойственны Остен.

Ввиду того, что Маккалоу ведет повествование от лица абстрактного автора, чья субъективная точка зрения не актуализируется в романе, полифония мнений в «Независимости мисс Мэри Беннет» осуществляется только спектром голосов персонажей. Таким образом, номинация, категоризация и визуализация задействованы в когнитивной схеме только от лица персонажей романа, и как такового голоса автора в хоре голосов мы не слышим.

Большая часть имен собственных уже известна читателю по романам Остен, и лишь часть персонажей и их имён вводится впервые. Меняется и характер семантической категоризации персонажей. Автор сиквела осовременивает персонажей, поэтому логично их отнесение к новым категориям типа

«современный / эмансипированный» и т. п. Опора на типичные образы Регентской Англии в современном сиквеле оказывается лишенной смысла. Маккалоу трансформирует и практически не присутствующий у Остен характер визуализации персонажей, поскольку создаёт с помощью системы предикатов визуальной семантики экфрасисы-портреты героев, индексируя их телосложение, цвет волос, черты лица и др.

Рассмотрим далее каждый из компонентов когнитивной схемы более подробно.

Точка зрения

Логика рассмотрения инструментов актуализации персонажей в «Гордости и предубеждении» Джейн Остен основывалась на полифонии представлений как ключевой особенности этой когнитивной схемы. Однако в сиквеле Маккалоу она не играет такой значимой роли в актуализации персонажей. Субъекты высказываемых точек зрения – это только персонажи сиквела. Точки зрения автора-рассказчика и коллективного персонажа в сиквеле отсутствуют.

Автором «Независимости мисс Мэри Беннет», К. Маккалоу, был выбран безличный тип повествования от третьего лица, который именуется также повествованием с абстрактным автором. Хотя тип повествования в сиквеле, на первый взгляд, совпадает с тем, что выбран в «Гордости и предубеждении», в нем, однако, отсутствует свойственный Остен авторский комментарий, ироничное обрамление начала и конца романа, местоимение «я», которое эксплицитно указывало бы на рассказчика, несобственно-прямая речь, смешанная с речью персонажа и т. д. Следовательно, если в романе Остен авторский голос даёт о себе знать читателю и «проявляет себя», то у Маккалоу он оказывается полностью абстрактным, не участвует в полифонии мнений и точек зрения.

Абстрактный автор в сиквеле при этом обладает всезнанием и так называемым всеобъемлющим взглядом автора-повествователя на всех персонажей и на все точки сюжета [Домашнев 1989]. Этот всеобъемлющий взгляд иногда задействуется автором для введения персонажей. Так, например,

указывается на приезд мистера Бингли и Джейн на похороны миссис Беннет в начале романа:

Jane and Charles Bingley had come in their absence, having set out from Bingley Hall four hours earlier.

Этот пример нельзя назвать интродукцией, поскольку абстрактным автором ничего не сообщается о самих персонажах. Анализ романа Маккалоу показал, что актуализация персонажа – его категоризация, визуализация в повествовании – осуществляется только действующими лицами. Абстрактный автор иногда сообщает о смене персонажами пространственных и временных позиций в повествовании. Однако мнение автора на счет того или иного действующего лица Маккалоу решила не сообщать.

В романе «Независимость мисс Мэри Беннет» автор предпочла вывести себя «за скобки» и наблюдать за жизнью персонажей со стороны. Если у Остен дозированный авторский комментарий участвует в полифонии мнений на правах одного из субъектов точки зрения, то в сиквеле автор намеренно лишила себя этой речевой практики. Вкупе с отсутствием в романе коллективной точки зрения (от лица всего местного общества) полифония мнений в сиквеле представлена в усечённом виде. Предполагаем, что сужение спектра голосов могло повлечь за собой снижение достоверности повествования – поскольку читатель не вовлечен во взаимодействие «рассказчик – слушатель», которое так умело выстраивала Джейн Остен, говоря «из-за кулис». В «Гордости и предубеждении» театральность и авторская дозированная ирония способствовали созданию эффекта «здесь и сейчас», который не формируется у Маккалоу при одностороннем (однотипном) рассказывании только устами героев.

В сиквеле именно персонажи, как субъекты точки зрения посредством номинации, категоризации и визуализации (в бóльшей степени) актуализируют визуальный и характерологический портрет персонажа. Для этого они задействуют прямую и несобственно-прямую речь. Помимо Мэри Беннет, Элизабет, мистера Дарси, автор часто использует голоса новых персонажей,

которых не было в «Гордости и предубеждении»: это Эдвард Скиннер (слуга Дарси) и Ангус Синклер (друг Дарси):

Then it was Lizzie's turn, and the party sorted itself out; Darcy astride a dappled grey horse as proud as Lucifer.

В данном примере описание отъезда гостей могло бы относиться к словам абстрактного автора, поскольку предыдущий отрывок также касался смены пространства, однако сокращенная фамильярная форма имени Элизабет («Lizzy»), а также сравнение, обращенное к Дарси («гордый как Люцифер») выдает в этом отрывке точку зрения Мэри Беннет, выраженную в несобственно-прямой речи. Здесь читатель узнает, что думает Мэри о своей сестре Элизабет (мнение неформальное, добродушное) и мистере Дарси (резко негативная точка зрения).

Таким образом, в сиквеле на протяжении всего повествования читатель имеет дело только с субъективными точками зрения персонажей. В романе Остен аксиологический центр в виде авторского мнения также практически отсутствовал, однако оценочная недостоверность компенсировалась авторским «объективным» комментарием и мнением коллективного персонажа (общества). Точка зрения в «Гордости и предубеждении» постоянно ускользала, оказываясь недостоверной, и читатель то и дело оставался обманутым в своих ожиданиях. Именно за счет этой игры психологическая достоверность романа Остен для читателя оказывается высокой, а описываемые события – реалистичными.

Такая сложная полифония точек зрения отсутствует в романе Маккалоу, поскольку в нем нет оценочно недостоверного голоса автора и психологической игры между несогласованными точками зрения. Мнение персонажей не ставится под сомнение ни авторской иронией, ни коллективным субъектом наблюдения. А значит, читатель может доверять эксплицитно выраженным мнениям, поскольку Маккалоу не стремится «научить» его ставить под сомнение «общеизвестную истину», размышлять, делать выводы самостоятельно. Раз нет условий для психологической игры – нет и ощущения реальности происходящего.

Номинация

Как Остен, так и Маккалоу осуществляют номинацию персонажей. Однако в сиквеле номинация отмечена своими особенностями. Так, можно заметить, что большинство персонажей знакомы читателю по «Гордости и предубеждению». Вместе с тем, Маккалоу активно вводит новых действующих лиц, расширяет круг персонажей. Очевидно, что этот факт не может не влиять на усложнение нарратива (в целом количество действующих лиц увеличилось – значит, увеличилось и количество сюжетных линий), изменение конфигурации сюжетных линий. Еще одно нововведение сиквела – использование имени мистера Дарси (*Fitzwilliam*) в его усеченной форме «*Fitz*». Такой способ номинации (фамильярный относительно мистера Дарси) крайне не свойственен для Остен в «Гордости и предубеждении», однако герои сиквела в большинстве случаев обращаются к нему именно так, а не иначе. Можно предположить, что такое неформальное обращение к аристократу и «идеальному джентльмену» в романном мире Джейн Остен способствует созданию нового образа Дарси, отнесению его к новой, ранее неиспользованной в прототексте категории.

Предикация

В романе Остен предикаты весьма ограничено рисовали визуальный образ персонажей. В основном, Остен прибегает к формульным повторяющимся дескрипциям внешности (*tall and handsome*), а также единичным индексам со значениями черт характера (*proud*), индексам с визуальной семантикой (*womanly*, *dark*) и значением оценки (*wicked*). У Маккалоу, наоборот, повествование отмечено редким использованием воспроизводимых формул. Также она пользуется единичными предикатами более разнообразных семантических групп. Имеются в виду такие семантические группы предикатов, как «темперамент», «семейное положение», «внешность» и входящие в эту группу «черты лица», «цвет волос» и т. п.

Начнём с предикатов, которые встречаются и в текстах Остен.

Still a fine-looking man, Mary thought, even at fifty. Everything a young, sheltered female could have wanted in a husband, from circumstances to presence.

Такой предикат, как прилагательное «*fine*» (вариант *fine-looking*), несколько раз встречается в романе Остен при описании данного персонажа. Мы относим этот знак к предикатам оценочной семантики (согласно толковому словарю, его синонимы – *excellent, good enough*) [Collins Dictionary, электрон. источник]. С одной стороны, это прилагательное обладает высокой степенью воспроизводимости в английском языке (66 место в списке 100 самых часто употребляемых английских прилагательных). Однако нельзя не отметить вместе с тем и выраженную референциальную неопределённость у этого знака.

Указание на точный возраст (*fifty*) также вполне характерно для Остен. Однако в отличие от оригинала портретные характеристики Дарси, зачастую развернутые, встречаются на протяжении всего повествования, а не только в его начале. Таким образом, **система визуальных индексов** и развернутых дескрипций распределена у Маккалоу по всему тексту, а не сконцентрирована, как у Остен, в начале романа, на этапе интродукции. В то время как предикаты «*fine-looking*», «*sheltered*» относятся скорее к единичным, поскольку задействованы на протяжении всего повествования лишь дважды, то предикат «*young*» можно отнести к воспроизводимым в стилистике Маккалоу (задействован 63 раза). Таким образом, можно заключить, что отчасти Маккалоу следует тенденции к формульному описанию героев, задействуя такие предикаты как «*fine*», «*young*». Однако это может быть объяснимо и частым обращениям к визуализации – Маккалоу не скупится на описания, подробно визуализирует даже второстепенных персонажей. Как следствие, для неё оказывается естественным обращение к самым употребительным в английском языке прилагательным.

Актуализация мистера Дарси в сиквеле осуществляется также через сравнения и единичные неповторяющиеся дескрипции:

His eyes bore the same cool detachment as Fitz's.

В данном примере Ангус Синклер сравнивает «холодную отчуждённость» глаз Дарси и его преданного слуги Эдварда Скиннера. Скиннер действительно

является отчуждённым от всех, замкнутым и жестоким человеком. Ему Дарси поручает слежение и спасение мисс Мэри, он же совершает хладнокровное убийство человека. Поэтому сравнение Дарси с подобным персонажем даёт скорее психологическую характеристику, нежели портретную – с одной стороны. А с другой, на наш взгляд, происходит «подмена» мистера Дарси другим человеком, поскольку, со слов Ангуса, его глаза также холодны, как у убийцы. Таким образом, разница между Дарси в оригинале и сиквеле, на наш взгляд, существенна. Что касается самого предиката *«cool detachment»*, то он задействован у Маккалоу лишь применительно к Дарси, что демонстрирует желание автора не только подробно рисовать героев, но и создавать уникальные образы, а не «типы».

Элизабет также часто осуществляет визуализацию других объектов наблюдения в романе, например, дает развернутое описание внешности сына Дарси:

Nature had given him her own fine features and a colouring more chestnut than gold; the lashes of his downcast lids were dark like his father's, as were the soft brows above.

Примеры подробного описания черт лица персонажей часто встречается на протяжении всего романа. Индексы визуальной семантики, такие как «каштановый», «золотой», «темный» (о цвете волос), часто встречаются в тексте сиквела. В частности, «каштановый» Маккалоу употребляет только в отношении детей Элизабет (2 раза о сыне и 1 раз о дочери). Упоминание о каштановых волосах (кудрях) детей образуют, таким образом, **формулу**, по которой читатель идентифицирует определенный круг персонажей (имя персонажа + цвет его волос). Маккалоу акцентирует внимание читателя на миловидности детей Дарси (их сходстве с Элизабет), и отчуждение отца в их отношении. Тем самым, она, возможно, старается усилить негативное восприятие персонажа, отсутствие в нем доброты.

В отличие от Остен, Маккалоу подробно рисует портреты персонажей, отмечая черты лица, указывая оттенок цвета волос, замечая, как выглядят ресницы, веки, брови. Можно говорить о том, что в стилистике Маккалоу задействованы подробные **развернутые дескрипции**, функционирующие как иконические знаки. Актуализированные дескрипции могут включать в себя метафоры (*gold*) и сравнения (как у отца). Рассмотрим пример дескрипции Элизабет с точки зрения Дарси:

My beautiful, queenly Elizabeth is as pinched a spinster as her sister Mary. I have one sickly, womanish boy and four wretched girls. One in the eye for me, Mrs. Bennet! May the devil take you and all your glorious daughters, the price has been too high.

Представленный здесь портрет Элизабет крайне противоречив. С одной стороны, Дарси обращается к супруге возвышенно «*beautiful, queenly Elizabeth*», с другой стороны приписывает ей такие предикаты, как «*pinched*» и «*spinster*». Таким образом, описание героини построено на контрасте, призвано привлечь внимание читателя не столько к образу Элизабет, сколько к фигуре самого Дарси. Подбор слов с точки зрения референциальной отсылки к оригиналу также неоднозначен. Прилагательное «*beautiful*», как известно, широко употребимо не только в оригинале, но и в английском языке в принципе. Поэтому выбор в пользу этого предиката не свидетельствует о действительном желании автора сиквела «оживить» образ Элизабет, придать ему индивидуальность. Предикат, «*queenly*» – в переводе «королевский», «царственный» – усиливает значение нейтрального «*beautiful*», однако, не входит в список слов, использованных Остен в романе.

Сравнение Элизабет со старой девой – «*pinched spinster*» и употребление эпитета «царственная» в одном предложении (оксюморон) относится к наиболее очевидным примерам, которые отличают язык сиквела от стиля Остен. В речи Дарси эти индексы, референциально указывая на категорию «плохая жена, плохая мать», обладают уничижительной семантикой.

Предикат «*glorious*» (о дочерях) в контексте размышлений Дарси также звучит крайне негативно, выражая сарказм героя. Здесь можно отметить, что Остен также указывала на недостатки, например, во внешности Элизабет с точки зрения Дарси – «*not handsome enough*», «*hardly had a good feature in her face*». Однако эти детали были подмечены героем в разное время и не использовались им для выражения сарказма. Описание собственных детей через индексы с резко отрицательной коннотацией «*sickly, womanish, wretched*» можно опять-таки отнести не столько к объективной, правдоподобной характеристике других персонажей, сколько к негативной характеристике самого субъекта наблюдения.

Герои Маккалоу часто испытывают сильные отрицательные эмоции, проявляя их в прямой речи. Рассмотрим пример прямой речи Дарси – на этот раз, обращённой к сыну:

Our son is an effeminate weakling, fit only for Academia or the Church...

Оскорбительный для сына и естественный для Дарси комментарий о наследнике как о «слизняке» – один из многочисленных случаев того, как Колин Маккалоу вводит в повествование обценную лексику с целью создания образа самого субъекта наблюдения. Анализ показал, что бранная и близкая к бранной лексика, ругательства часто используются в прямой и несобственно-прямой и внутренней речи героев сиквела (Дарси, Мэри Беннет и других). Как и в случае с Дарси, они в основном характеризуют самих говорящих (как грубых, не сдержанных) а не объектов их описания.

Таким образом, актуализация персонажей самими действующими лицами в романе носит у Маккалоу выраженный характер. Формульные /развернутые дескрипции раскрывают внешность / характер персонажей в повествовании благодаря точкам зрения Мэри Беннет, Элизабет, Дарси и другим.

Всё сказанное позволяет сделать вывод о наличии заметного расхождения в способе актуализации визуальных портретов персонажей у автора «Гордости и предубеждения» и автора сиквела. Если у Остен набор предикатов, которые

визуализируют персонажей, весьма ограничен и воспроизводим (отсюда наличие формул в описании), то у Маккалоу мы наблюдаем дескрипции визуальной семантики и использование предикатных знаков широкого семантического спектра, что позволяет Маккалоу создавать не столько «типы», сколько индивидуализированные портреты.

Анализ семантики предикатов в двух романах показал, что авторы используют практически идентичные группы данных знаков:

Таблица 2

Семантические группы предикатов

Авторы	Предикаты визуальной семантики со значением			Предикаты со значением черты характера/темперамент	Обозначение семейного положения	Предикаты с общей оценкой внешности
	Рост	Цвет волос	Цвет глаз			
Джейн Остен	+	-	+	+	+	+
Колин Маккалоу	+	+	+	+	+	+

В данной таблице представлен сопоставительный анализ системы предикатов, актуализирующих персонажей у двух авторов. Из таблицы видно, что предикаты с семантикой «рост», «цвет глаз», «черты характера», «семейное положение» и «оценка внешности» присутствуют и у Остен и у Маккалоу. И только предикаты с семантикой «цвет волос» отсутствуют в тексте оригинала. Однако частотный анализ показал, что предикаты одной и той же семантики представлены в романах в разном количественном соотношении. Продемонстрируем это далее на примере конкретных групп предикатов визуальной семантики, референциально указывающих на цвет и выражение глаз, цвет и длину волос, общую оценку черт лица.

**Сводная таблица предикатов визуальной семантики
с указанием частотного фактора в тексте**

Авторы	Отображение глаз (цвет, выражение) и оценка видимого	Предикаты для репрезентации волос (цвет, длина и т. д.) и оценки видимого	Предикаты для репрезентации черт лица
Джейн Остен	Dark (1).	-	handsome (2), broad (1), glowing with the warmth of exercise (1), insignificant (1), lovely (1), not handsome (1), not plain (1), pale (1), perfectly good (1), thin (1), tolerably calm (1), strongly-marked (1), sweet animation (1).
Общее количество предикатов	1	0	14
Колин Маккалоу	dark (5), blue (4), sharp (4), wide (3), beautiful (2), brown (2), fine (2), purple (2), amazing (1), as grey as the lowering sky (1), as huge and yellow as a cat's (1), bloodshot (1), bright (1), closed (1), cold (1), cornflower-blue (1), dull (1), far-sighted (1), glowing (1), gone grey (1), grey (1), half closed (1), honey-coloured (1), huge (1), intelligent (1), ironic (1), lambent (1), light (1),	black (5), once beautiful flaxen (3), worn rather long (3), curly (2), glorious (2), thick (2), white (2), as much red as gold (1), ginger (1), glittery (1), carrots colour (1), greenish-greasy (1), honey- gold (1), like a cat's pelt (1), near-colourless (1), of a fairground clown (1), reddish (1), reddish-gold (1), red-gold (1), silky (1), silver-gilt (1), silvering sandy (1), sleek (1), stark	dark (3), beautiful (2), handsome (2), little (2), stern (2), appealing (1), as white as hers (1), attractive (1), bitter (1), bizarre pastiche of mucus and smeared cosmetics (1), Botticelli angel (1), cognizant (1), covered in suppurating spots (1), crimson (1), curiously bald (1), fine (1), honey- coloured (1), horrified (1), like flint (1), menacing (1), mobile (1), oval (1), pallid

Авторы	Отображение глаз (цвет, выражение) и оценка видимого	Предикаты для репрезентации волос (цвет, длина и т. д.) и оценки видимого	Предикаты для репрезентации черт лица
	like two glass marbles (1), lovely (1), obsidian (1), pale (1), pebbly blue (1), rheumy (1), round (1), shining (1), shrewd (1), sleepy-lidded (1), smeared pale with the pinpoint pupils (1), smoky (1), soft (1), steady (1), stern (1), stormy (1), tranquil (1), unafraid (1).	(1), sticking up (1), waving (1), wheaten (1), wonderful (1).	(1), red (1), serious (1), delicate (1), not as perfect as Jane's (1), regular enough (1), round (1), wrought into iron (1), screwed up (1), scrubbed (1), seamed (1), severity (1), sweet (1), transfigured (1), very mottled (1), wet with tears (1), white (1).
Общее количество предикатов	62	40	45

В представленной таблице мы видим наличие в романе «Гордость и предубеждение» всего одного предиката, указывающего на цвет глаз персонажа. При этом указание на цвет («темный») оказывается условным, поскольку с семиотической точки зрения данный индекс не позволяет представить, каков референт на самом деле («темными» могут быть карие, синие глаза и т. д.). В романе «Независимость мисс Мэри Беннет» характер визуализации совершенно другой: мы видим отличия в степени подробности описания. Так, Маккалоу задействует несопоставимо бóльшее количество предикатов для визуализации глаз: помимо цвета (32 предиката против одного у Остен), в романе было обнаружено указание на выражение, форму глаз и их размер.

Обозначение цвета волос в двух романах представляет еще более контрастное сопоставление, поскольку в оригинале отсутствует указание на данный элемент внешности героев. В сиквеле при этом описанию внешнего вида волос автор уделяет достаточно большое внимание, задействуя 20 предикатов для

визуализации их цвета, формы, плотности, чистоты и т. д. Таким образом, если для Остен этот элемент внешности оказывается неважным, в силу того, что дамы той эпохи вероятно в основном носили головные уборы, то для автора сиквела, очевидно, представляет определенный интерес (но меньший, нежели относительно визуализации глаз персонажей или их лиц).

Есть существенные различия и в репрезентации черт лица персонажей: частотный анализ выявил 14 предикатов у Остен против 45 у Маккалоу, что напрямую говорит о различной интенции двух авторов в отношении того, насколько детально следует репрезентировать черты лица персонажей. Если акцент у Остен сделан на выражение лица, то Маккалоу большее внимание уделила визуализации волос. Мы предполагаем, что тем самым подтверждается различие в видении авторами своих героев. Маккалоу использует миметическую технику репрезентации, она явно стремится «подражать действительности» в плане визуальной картинки, однако психологизм её героев зачастую не выходит за рамки шаблонов типа «героиня», «жертва», «злодей» и т. п. Персонажи оказываются предсказуемы, их интенции – легко считываемыми, несмотря на хитросплетения сюжета.

Рассмотрим подтверждение данного предположения на примере того, как автор сиквела задействует предикацию для актуализации мистера Дарси. К его имени Маккалоу приписывает предикаты таких семантических групп, как «возраст» (fifty), «внешность» (fine-looking), «характер» (cold; hard; aloof hauteur). Описанию его поведения свойственна метафоричность – «*the centre of every web he encountered*». Что касается подробностей – знаков индивидуализации, то, например, выражению его лица в моменты сильного чувства (часто – негативного) Маккалоу придает особый акцент в повествовании. Вот пример развернутой дескрипции для выражения эмоционального состояния Дарси в беседе с Элизабет:

The icy hauteur had indeed descended, had wrought Fitz's face into iron, but his black eyes, gazing straight into hers, held more exhaustion than anger.

Негативно окрашенные индексы состояния *icy hauteur, iron, black, anger*, сконцентрированные в одном предложении, указывают на крайне сильные отрицательные чувства – отчужденность, злость, усталость. При этом Маккалоу задействует частотные именно для образа Дарси предикаты (*icy hauteur, iron*).

Анализ состава предикатов в других отрывках из текста показал, что в отношении Дарси автор сиквела склонна использовать такие же категории, как и в оригинале («характер» и «внешность»). Однако состав предикатов отличен. Так, например, Маккалоу не задействует предикат *«tall»* для описания внешности героя, хотя несколько раз прибегает к предикату *«proud»* для актуализации характера Дарси. В силу того, что Маккалоу свойственна детальность, в тексте сиквела достаточно часто можно встретить примеры описания лица Дарси, особенно в моменты, когда герой испытывает отрицательные чувства.

Актуализация персонажа глазами разных субъектов наблюдения (все они – герои романа) идентична и почти не меняется на протяжении всего действия в романе, несмотря на условную «смену» точек зрения: мы видим героя глазами Элизабет, Мэри, мисс Бингли, Ангуса и т. д. Дарси предстаёт в роли шаблонного злодея (*«as proud as Lucifer»*) – агрессивно настроенного, жаждущего власти и повиновения, отчужденного, часто саркастического субъекта. Соответственно, читатель входит в ситуацию когнитивного диссонанса, вспоминая Дарси-джентльмена из «Гордости и предубеждения». Вместе с «остеновским» прототипом (типичный английский джентльмен, высокий, приятной наружности, достойный, благоразумный, внимательный к нуждам других) Дарси, очевидно, теряет в сиквеле и свою правдоподобность. Таким образом, в сиквеле происходит подмена исходного персонажа другим.

Категоризация

Данный элемент когнитивной схемы у Остен задействован для включения персонажа в широкие семантические категории типа «английский джентльмен/священник», «английская леди» и т. п. Данные категории не используются автором в «Независимости мисс Мэри Беннет», поскольку герои сиквела, судя по их темпераменту, манерам, поведению, в целом скорее похожи

на современных, эмансипированных персонажей. Колин Маккалоу включает своих героев в новые семантические категории. Их отнесенность к Англии эпохи Регентства – скорее, лишь формальность, вынужденная необходимость для продолжения истории «Гордости и предубеждения» в тех временных рамках, которые знакомы читателю.

Давая характерологическое описание Дарси в оригинале, Остен сравнивала его с мистером Бингли, который отчасти выступал в плане темперамента антиподом главного героя. Приведем пример сравнения Дарси с новым персонажем в сиквеле:

Concern for his aunt was honing him into the kind of man his father should have been, and was not; Fitz's iron strength was there, but without the coldness.

В данном отрывке Ангус Синклер рассуждает о судьбе сына Дарси, Чарли. Отец, на протяжении всего повествования, пренебрежительно относится к нему, не считая его достойным наследником. Однако, друг Дарси усматривает в этом несправедливость и замечает, что «сын более похож на мужчину, чем отец». Здесь осуществляется категоризация Дарси посредством предикатов оценочной семантики «железная сила», «холодность» (а также имплицитное указание на «холодного мужчину», «мужчину без сострадания»), которые добавляют штрихи к портрету героя, рисуют образ жесткого и хладнокровного отца. Дарси, таким образом, попадает в категорию «хладнокровный человек». Изначальные «рамки» героя в «Гордости и предубеждении», заданные Остен включали «гордость» и «высокомерие», однако не подразумевали тех черт, которые активно акцентирует в сиквеле Маккалоу. Она утрирует «гордость» до «холодности», а «высокомерие» – до «отчужденности» и «жесткости». Акцентуация одних только отрицательных черт приводит к утрате оригинальной категории «джентльмен», а также к восприятию героя в новых, непривычных читателю рамках.

В качестве промежуточного вывода можно заключить, что сопоставление когнитивных схем актуализации персонажей у Остен и Маккалоу показали несоответствие оригинала и сиквела по ряду параметров.

1) В сиквеле «разворачивание» смыслов, доступ к сути персонажей оказывается облегченным благодаря подробной визуальной картине. Вот почему «свернутые» образы в виде **прототипов** (как было у Остен) не являются более ключом к образу героев. В связи с этим у читателя нет необходимости в **когнитивной достройке** образов героев, а значит, он затрачивает меньше усилий, *не ощущает* себя соавтором, *сотворцом* нарратива. Парадоксально, но отсылка к типичному образу, к прототипу джентльмена или леди в «Гордости и предубеждении» оказывается более реалистичной для читателя, чем подготовленный, быть может, даже навязанный автором сиквела подробный образ героя.

2) **Несобственно-прямая речь** как инструмент актуализации точки зрения (он широко задействован в «Гордости и предубеждении») у Маккалоу более близка к речи персонажа, нежели к речи рассказчика. В отличие от первичного текста в сиквеле ею наделена не только Элизабет и несколько главных действующих лиц, но практически все основные и даже второстепенные персонажи. В сиквеле мистер Дарси, например, описан через несобственно-прямую речь как минимум с шести точек зрения.

3) Такой приём, как **смена точек зрения**, не задействован в сиквеле. Его отсутствие на этапе интродукции персонажа, компенсируется, на наш взгляд, разнообразием типов несобственно-прямой речи. Шесть разных по характеру и социальному положению персонажей размышляют о мистере Дарси на протяжении всего романа. Таким образом, можно предположить, что «смена точек зрения» растянута во времени, но в какой-то мере присутствует в сиквеле. Семиотически отличие данного приёма состоит в том, что Дарси уже не функционирует в романе как икона-схема, ему свойственна большая образность и подробность, чем в оригинале.

4) Хотя семантические группы предикатов, использованных для актуализации персонажей, оказываются практически идентичными для обоих авторов, в сиквеле обнаруживается несоизмеримо бóльшее количество предикатов с семантикой визуальности, что меняет код прочтения текста. Читатель Остен совершает операцию когнитивной достройки, поскольку опирается на прототип. Читатель же Маккалоу получает «готовый образ».

Маккалоу не посчитала нужным следовать авторскому коду в плане актуализации персонажа и предпочла создать свой художественный мир со своими законами. Какими бы ни были мотивы автора сиквела, очевидно одно: ею не была соблюдена когнитивная схема по актуализации портрета и манер персонажа. Сиквел лишь условно можно назвать «продолжением» романа Джейн Остен.

3.1.2. Речевые портреты персонажей в сиквеле «Эмма влюблена»

Эммы Теннант

Речевой портрет как компонент когнитивной схемы, в рамках которой происходит актуализация персонажей, рассматривается нами на примере сиквела к роману Джейн Остен «Emma». Во вторичном тексте «Emma in love» Эммой Теннант рассказывается о событиях, происходящих через четыре года после тех, что описаны в прототексте. Данный факт позволяет предположить, что речевые портреты героев – Эммы и мистера Найтли – могли бы, в идеале, быть воспроизведены в сиквеле с максимально возможной точностью, ввиду небольшого временного разрыва между повествованиями в первичном и вторичном текстах.

Анализ речевого портрета персонажей в романе Теннант проводился по тем же параметрам, что и в оригинале:

1) в прямой и диалогической речи нас интересовали **модальность, воспроизводимая лексика и идентифицирующие персонажа обороты речи;**

2) для нас остались важными указания самого автора на манеру речи героя, психологию его поведения, эмоциональное состояние, – то есть **имплицитные характеристики** речевого портрета.

В плане диалогической речи нами были отмечены следующие особенности. Так, модальность речи мистера Найтли и Эммы можно отнести к тем параметрам речевого портрета, которые в сиквеле претерпели наибольшие изменения. Свойственные прототипам деликатность, остроумие и афористичность мышления сменились в сиквеле на резкость, сарказм, прямолинейность. В плане воспроизводимой лексики изменения не так заметны – герои, например, по-прежнему часто обращаются к модальным глаголам (в частности, Найтли). Идентифицирующие обороты, тем не менее, не были воспроизведены в сиквеле, а, значит, характер героев был передан другими лексико-грамматическими средствами. Типизация и одновременная с ней индивидуализация речи персонажей, свойственная Джейн Остен, не была акцентирована в сиквеле. По задумке автора сиквела его персонажи принадлежат к одной социальной прослойке, их интеллектуальный уровень примерно одинаков (Эмма и Найтли не выделяются на фоне остальных), а значит, герои условно принадлежат к одному «типу». К отличиям также можно отнести упрощенный синтаксис, частые эмоциональные высказывания, менее формальный стиль речи.

Скрытые характеристики речевого портрета в сиквеле Теннант условно логичны, поскольку добавляют штрихи к портретам осовремененных Эммы и Найтли. Так, автор часто указывает на их негативные эмоции, грубость. Наречия образа, существительные в косвенных падежах в функции обстоятельства образа действия, причастия передают у Теннант то сильное расстройство, то цинизм, то серьезность Найтли:

...said Mr. Knightley frowning.

...he said with a sardonic smile.

...said Mr. Knightley gravely.

Частая эмоциональная восприимчивость героя говорит о его неуравновешенности, нестабильности его состояния. Так, например, авторское указание на манеру речи героя в пределах одного абзаца может сменяться с игривого («arch») на серьёзную («gravely»):

a note in his voice that was distinctly arch.
... said Mr Knightley gravely.

Читателю представляется таким образом, что недоверие к людям, у Найтли распространяется и на недоверие ко всему миру. Все это указывает на неправдоподобность описания героя, его резкое отличие от образа Найтли в «Эмме».

Как и в оригинале, автор сиквела предлагает читателю ёмкий комментарий в начале повествования касательно основных черт персонажа:

... Mr. Knightley, after thirty-eight years as a bachelor, dictated without a thought to his young wife.

В данной комментарии автор явно хочет установить связь с оригинальным текстом, указывая на прежний статус героя (холостяк). Однако его нынешнее поведение, выраженное глаголом (перформативом) «диктовал» откровенно не вяжется с образом Найтли – друга и доброго советчика Эммы, каким мы привыкли его наблюдать в романе Остен. Усиление семантики глагола «диктовал» за счет фразы «безо всякой мысли / не задумываясь» придает категоричность авторскому комментарию, который, как и у Остен, время от времени освещает события в романе со свойственной безличному повествователю осведомленностью (а значит, верно характеризует героя).

Mr. Knightley had an idea that wives were intent on ruining their husband's homes. ... he did not in the slightest believe her (Emma).

Данный отрывок раскрывает интенции автора по созданию нового образа мистера Найтли. Представление о том, что «жены имеют намерение разрушить дома своих мужей» звучит странно в отношении человека, который проявлял благоразумие и рассудительность, метко подмечал суть человеческой натуры и характера. Здесь же автор рисует образ человека, который мыслит, как минимум, неразумно, актуализирует образ мужа, который не доверяет собственной жене. Недоверие к Эмме («he did not in the slightest believe her»), которую Найтли знает с её рождения и которую он сознательно выбрал в жены, основано у Теннант на желании героини внести изменения в особняке Найтли.

Рассмотрим более подробно **особенности речевой коммуникации мистера Найтли в пространстве диалога**. У Остен мистер Найтли стремился дать мудрый совет, поддержать или предостеречь её. Таким образом, в сиквеле через отношение к Эмме, автор позволяет увидеть его не как советчика, а как недоверчивого супруга. Очевидно, что подобные взаимоотношения супругов найдут свое отражение и в типе общения между ними. Вместо приятного собеседника, в лице Найтли мы скорее будем наблюдать человека, полного упреков и недоверия, который к тому же склонен диктовать («dictated without a thought»), а не вести диалог на равных, давать советы.

Так, в плане **модальности речи** мы видим примеры чрезмерной строгости, недовольства и отсутствия деликатности у мистера Найтли в отношении Эммы; на смену участию часто приходит резкость, ирония меняется на злую усмешку и упрёки.

Ah, now we have it, **roared** Mr. Knightley, a lovely young lady may well tip the balance here for brother John!

В то время как у Остен Найтли часто демонстрировал сдержанность и осознанность, здесь перед нами пример того, как герой испытывает негативные эмоции (на это указывает глагол «*roared*» – прорычал) в момент разоблачения планов Эммы по женитьбе его брата. Если остеновский мистер Найтли

воспринимает многие вещи с лёгкой иронией, то в сиквеле она заменена резкостью и злой усмешкой. В указанном отрывке фраза «a lovely young lady» очевидно высказана героем с сарказмом, поскольку комплимент девушке (Джейн Фейрфакс) звучит как злая усмешка в адрес Эммы, которая не оставила попыток сватовства. Контраст высказываемого и подразумеваемого усиливается ввиду сочетания комплимента и фразы, относящейся к формально-деловому стилю «tip the balance» в одном предложении.

Воспроизводимая лексика, по сути, представляет собой словарь персонажа, в котором отражены наиболее часто встречающиеся, значимые для персонажа лексемы. В оригинале мистер Найтли – типичный представитель поместного дворянства. Как известно, речь английских дворян в плане лексического наполнения отличают свои особенности – литературно-книжная лексика, архаичные слова, французские заимствования и т. п. [Квартовкина 2004]. Остен привносит «типичность» в речь героя согласно его социальной группе с помощью книжной лексики. Теннант пытается следовать стилистике Остен, и в случае с мистером Найтли ей отчасти удается создать узнаваемый речевой образ. В сиквеле мы встретили лексемы и словосочетания типа «allude», «wish for permission», «no proof is furnished», «lead to an examination». Однако, вкуче с противоречивой модальностью речи у Найтли (смена агрессии на игривость в пределах одного диалога) эти фразы едва ли работают на создание речевого портрета джентльмена. Тем не менее, нельзя не отметить, что книжная лексика выделяет Найтли на фоне речи некоторых действующих лиц – миссис Уэстон, Гарриет и даже Эммы.

В сиквеле с целью придать больший вес словам Найтли и выразить его категоричность автор использует повторы модального глагола *must* в пределах одного предложения. Как известно, в английском языке модальный глагол *must* может выражать обязанность, долг, необходимость, основанные на собственном мнении говорящего. Другими словами, говорящий накладывает на себя обязательство сделать что-то в силу каких-то личных убеждений через «должен,

нужно, надо». Либо считает, что кто-то обязан что-то сделать (это необходимость, не навязанная внешними обстоятельствами, а личное мнение говорящего).

We **must** leave Emma in peace.

Mrs. Weston **must** come to her.

В контексте всего повествования может возникнуть впечатление, что герой произносит подобные формулы для себя самого. Быть может, таким образом, он сам хочет поверить в свою правоту, поскольку часто она не очевидна, как для окружающих, так и для него самого.

Такая психологическая черта мистера Найтли, как уверенность, в сиквеле «Эмма влюблена», в отличие от оригинала, выражена через обилие фраз с существительным «doubt» и подобных по значению словосочетаний, которые мы относим к воспроизводимой лексике в его речи:

I have no **doubt**;

There is little **doubt**.

Высказывания с семантикой выражения уверенности здесь не эквивалентны друг другу, мы можем осуществить градацию этого состояния от «There is little doubt» и «I have little doubt» до «I am sure!» и «I have no doubt». Данные реплики мистер Найтли обращает не только к Эмме, но и практически ко всем персонажам романа: к своему брату Джону, миссис Уэстон и другим. По задумке автора они, вероятно, должны были придавать вес его словам и дополнять его психологический портрет, соответствуя его безапелляционной манере общаться. Однако при внимательном прочтении выявляются явные несостыковки в поведении мистера Найтли: дело в том, что он адресует подобные фразы разным героям, заставляя их поверить в диаметрально противоположные утверждения. Подобный логический абсурд вводит читателя в замешательство.

Ещё одно стилистическое отличие оригинала и сиквела касается **идентифицирующих оборотов** (т. е. фраз и выражений, свойственных данному персонажу). Например, в сиквеле мистеру Найтли свойственно обилие реплик с местоимением «*happy*», чего мы не находим у Остен:

I am **happy** to say...;

I am **happy** to place

Теннант стремится придать мистеру Найтли весёлость, ведь в оригинале этот герой – жизнерадостный человек, ему свойственна лёгкость в общении с окружающими. Однако в сиквеле это более противоречивый и эмоционально неустойчивый персонаж. То же прилагательное *happy* подчас используется для передачи противоположного настроения:

Don't imagine I am **happy** to hear that....

Как ни странно, эта характеристика вполне согласуется с канвой его поведения, поскольку в ходе повествования в сиквеле мы часто наблюдаем перемены в настроении мистера Найтли. Его отношение к Эмме, настроение в целом, иногда меняется на диаметрально противоположное буквально в пределах нескольких фраз (гнев на радость). Смена коннотаций в употреблении прилагательного *happy* не всегда очевидна для читателя. Истинное состояние героя нелегко уловить, оно остаётся трудно определимым даже для исследователя. У Остен мистер Найтли если и выражает сомнение, то через глагол «*seem*». В сиквеле Теннант осуществляет это синтаксически. В речи героя мы находим большое количество разделительных вопросов. Традиционно вопрос подразумевает незнание, но если речь идёт о разделительном вопросе, ситуация немного иная. В большинстве случаев в английском языке автор такого вопроса знает ответ на него, просто он хочет переспросить собеседника, показать удивление или недоверие.

You have forsworn the matchmaking..., have you not?

We decided against Mr and Mrs.Cole, did we not?

Данный тип вопросов обращен, как правило, к супруге мистера Найтли, Эмме. Это еще раз подтверждает нашу идею, о том, что он время от времени демонстрирует недоверие по отношению к ней, хочет получить от неё утвердительный ответ любым путём, вероятно, также, что тем самым он укрепляет свое влияние над Эммой. В ходе анализа нами было выявлено, что в романе-продолжении мистер Найтли часто выступает в роли надзирателя и контролёра. Он постоянно проверяет Эмму, даже пытается подловить её на обмане. Таким образом, автор логично использует подобный тип вопросов, который соответствует интенциям героя, его характеру. Однако это является нововведением Теннант, ведь у Остен мы не находим подобных обращений мистера Найтли к Эмме. Он не ставит под сомнение верность её слов – скорее, сомневается в её правоте в принципе. Его умственное превосходство Остен умело показывает через замечательные афоризмы мистера Найтли, в которых видится авторская точка зрения. В сиквеле мышлению мистера Найтли афористичность не свойственна совсем, он не выступает, как это было в оригинале, время от времени «рупором» авторского мнения.

В качестве идентифицирующего Найтли знака Остен использовала предложения с модальным глаголом *would*. Данный глагол используется для выражения предположения, догадки, а также часто встречается в рассуждениях. В сиквеле же мы практически не встречаем глагол *would*, вместо него в речи мистера Найтли используется модальный глагол *may*:

But I may say...;

The experiment may not succeed.

Известно, что этот глагол употребляется носителями языка для выражения предположения, в правдоподобии которого говорящий не уверен. Это ещё раз

подтверждает мысль о том, что в сиквеле мистер Найтли – это, в действительности, не слишком уверенный в себе человек. Он лишь хочет казаться таковым. Однако свойственный ему способ употребления языка его выдаёт.

Как итог анализа речевого портрета мистера Найтли отметим, что в сиквеле речь героя приобретает другую модальность (с резкостью и злой усмешкой), его отличают иная воспроизводимая лексика (с существительным «doubt» и т. д.) и идентифицирующие обороты (для придания герою мнимой уверенности). С точки зрения скрытой речевой характеристики, в сиквеле Найтли актуализирован автором как авторитарный супруг, при этом не уверенный в себе, раздражительный, эмоциональный и неуравновешенный.

Речевой портрет Эммы

Как и у Остен, в начале романа автором осуществляется интродукция Эммы Вудхаус:

Emma Knightley, handsome, married and rich, with a comfortable home and a doting husband, seemed to unite some of the best blessings of existence; and had lived nearly four years since her marriage with very little to distress or vex her.

Хотя поначалу Теннант пытается воспроизводить «код» описания, однако, намечается разница между двумя Эммами, и эта разница, по-видимому, – несчастливый брак.

Emma did on occasion wonder whether married life was destined to be a succession of captured confidences with friends...

В данном авторском комментарии улавливается обречённость и бессилие – совершенно новые состояния для Эммы. Это бессилие проявляется в речевом поведении, выливается в эмоциональную неустойчивость и раздражённость героини. Индексы этого состояния встречаются в тексте повсеместно:

She did so with the effort of concealing her **annoyance**;

Emma blushed with **vexation**;

Emma cried out in **exasperation**;

Emma ... still **speechless** ... said nothing and turned on her heel.

Таким образом, косвенная речевая характеристика, которую даёт рассказчик, указывает на эмоциональность и часто испытываемые негативные переживания Эммы во время диалогов, чего не было в оригинальной истории. Так, например, в романе Остен, Эмма испытывает стыд или разочарование, но каждый такой случай подлежит рефлексии со стороны героини, что приводит в итоге к духовному взрослению. Теннант же предпочитает лишь только констатировать сильные эмоции (*vexation*, *exasperation*) не объясняя их причины и не развивая темы «самообман», «разоблачение», которые служили лейтмотивом оригинальной истории. Речевой портрет Эммы в сиквеле, как и в оригинале, актуализируется за счет диалогов, но, как уже было сказано выше, перед нами совсем другой персонаж по причине иного речевого поведения.

Модальность речи Эммы отражает в сиквеле черты её характера и особенности поведения. Так, мы встречаем примеры упреков, которые героиня озвучивает в адрес других действующих лиц:

I thought you liked to come here... I would have thought you grateful to be here!

Таково обращение Эммы к своей бывшей гувернантке миссис Уэстон, с которой в оригинале у героини сложились очень доверительные и дружественные отношения. В романе «Эмма» главной героине была свойственна авторитарность в отношениях (с Гарриет Смит, например), но она никогда не позволяла себе упреки в адрес близких людей.

В романе Остен Эмме нравилось манипулировать людьми, держать происходящее под контролем. В сиквеле Теннант усиливает эту черту характера, доводя её до абсурда:

There certainly shall be no boating party; I cannot think what lakes she means, in any case; I have lived all my life here and I have never seen a lake.

В ответ на приглашение миссис Элтон принять участие в вечеринке на озере, Эмма выражает отказ, раздражается и высказывает вслух мысли, которые больше бы подошли простодушной Гарриет Смит – «я прожила всю жизнь здесь и никогда не видела озер». Таким образом, психологии героини свойственны инфантильность, склонность к упрекам и через них – к контролю над остальными. Упрёк можно отнести к способу контролировать людей, но по сравнению с завуалированным под добрый совет управлением, которое Эмма мастерски осуществляла в оригинале, он оказывается более примитивной формой управления. Поэтому мы склонны считать, что автором сиквела не были соблюдены правила «тонкой игры», в которой в романе Остен героиня подчас сама себе не всегда отдавала отчет (преодолевая заблуждения и самообман). Более очевидный способ манипуляции рушит образ интеллектуально развитой героини, а модальность её речи (упрёки) говорит о психологической инфантильности.

Психологическое взросление героини в первичном тексте читатель мог наблюдать в моменты раздумий Эммы над событиями своей жизни, столкновений ожиданий героини и реальности. В сиквеле Теннант нет места взрослению Эммы, поскольку героиня почти не рефлексировала над происходящим, ни в прямой, ни в несобственно-прямой речи. Развитие диалогов обрывается, не начавшись – например, обидой Эммы на мистера Найтли, их ссорой или немой сценой. Таким образом, модальность речи Эммы в сиквеле окрашена чувством обиды, упреками, инфантильностью и неприкрытой авторитарностью в попытках манипулировать окружающими и т. п.

Идентифицирующие обороты

Здесь стоит отметить, что, как и Остен, в речевом портрете героини Теннант задействует повторы эмоциональной окрашенности («I have lived ... I have never seen...») и «Я – сообщения», которые, также, как и модальность речи, призваны транслировать стремление Эммы к авторитарности. Однако мы не можем отнести

повторы к воспроизводимому в повествовании речевому поведению Эммы – автор ограничила диалогическую речь героини и не позволила тем самым раскрыться персонажу в полном объеме.

Вместе с тем, для читателя, оказывается ощутимо заметным упрощенный синтаксис в прямой речи героини. Так, если в оригинале Эмма изъяснялась длинными предложениями, часто задействуя сочинительный тип связи, то в сиквеле предложения в её речи в основном односоставные и достаточно короткие.

«But if she can be proved to be blameless-», cried Emma... «What then, if it can be shown? Surely she can bring her family to Highbury-».

Как видно из примера, в прямой речи Эммы наличествуют неоконченные предложения. Возможно, они сигнализируют о крайне взволнованном состоянии героини. Однако, подобный синтаксис воспроизводится в стилистике её речи на протяжении всего романа, что, скорее всего, может говорить о её неуравновешенности и неуверенности в себе как ведущих чертах характера:

Mr. Knightley forbade me Lyme because ...

She is very likely married to a drunkard and a brute...

Воспроизводимая лексика

В воспроизводимой лексике Эммы в сиквеле отсутствует местоимение «myself», которое было задействовано в речевом портрете героини в оригинале и указывало на её эгоцентризм. Однако, к наиболее значительным отличиям в плане лексического состава речи можно отнести почти полное отсутствие книжной лексики в речи Эммы. Так, например, в оригинале нами был выделен ряд лексем, окказионально задействованных только в речи Эммы. Книжная лексика позволяла индивидуализировать речь Эммы, выделить её среди остальных жителей Хайбери как образованную девушку и представительницу дворянства. Однако в сиквеле мы почти не находим примеров подобных слов. Тем не менее, в рамках

стилизации, к чему автор стремится только в начале романа, в речи Эммы встречаются слова книжной лексики типа *concur, resemble, decline, denizens*. Итого, нами было обнаружено только четыре слова в одном высказывании за весь роман, которые могут «доказать» читателю исключительность статуса и положения Эммы в местном обществе. Далее Эмма один раз прибегает к книжной лексике («*tempests*») и на этом стиль её речи сменяется разговорным и неотличим от речи других персонажей.

But it is! It is one and the same, Mrs. Weston! Tell me more of her...

I go so fast. I am taller than you, dear Harriet, and with longer legs.

Теннант, как мы отметили ранее, осознанно старается воспроизвести стиль оригинала лишь в самом начале повествования. Далее, по ходу развития сюжета, героиня все меньше напоминает оригинальную Эмму – в ее речи даже появляются ругательные слова типа «*brute*» (грубый человек), «*drunkard*» (пьяница) и т. п.

Таким образом, можно заключить, что воспроизводимая лексика не осуществляет той функции, которая была предусмотрена Остен в оригинале – читатель скорее обратит внимание на несоответствие двух речевых портретов, чем заметит попытки автора сиквела воспроизвести знакомый по классическому роману персонаж.

В целом, можно заключить, что как в косвенной речевой характеристике, так и в прямой речи самого персонажа нами было найдено несоответствие между оригиналом и сиквелом. Речь Эммы во вторичном тексте отличается инфантильностью (хотя на момент повествования её должно было уже исполниться 25 лет), неуверенность в себе, отсутствие претензии на исключительность социального положения и смешанный словарный состав – с элементами как книжной, так и обценной лексики.

В качестве промежуточного вывода можно отметить следующее. Сравнение речевых портретов мистера Найтли и Эммы в оригинале и в сиквеле показало, что ни по одному из предложенных нами в рамках анализа параметров нет

однозначных соответствий. Остен и Маккалоу по-разному создают психологический портрет героев и по-разному актуализируют их речевые портреты в диалогах. Теннант, по всей видимости, не ставит цели воспроизвести идиостиль Остен, она весьма вольно (и, видимо, осознанно) играет со стилистическим кодом оригинала.

На примере речевого портрета мистера Найтли мы видим, что автор сиквела, хотя и пытается воспроизвести код оригинала, формально выполняя «внешние» требования (акцент на речевую характеристику героя, обилие диалогов), тем не менее, привносит значительные изменения во «внутреннее» содержание речевого портрета как параметра когнитивной схемы. В сиквеле нет примеров речевого поведения мудрого и внимательного к другим Найтли. Вместо него мы видим негативно настроенного, резкого, саркастического героя с иным набором идентифицирующих его оборотов речи и практически иной воспроизводимой лексикой (хотя формально – по-прежнему литературно-книжной). Как следствие, мы приходим к выводу, что Найтли в сиквеле не тождественен, не идентичен герою Остен. При этом, изначально предполагается, что сиквел – это продолжение жизненной истории тех же людей.

Так же обстоят дела и с актуализацией речевого портрета Эммы. Данный персонаж был «обделен» автором в плане диалогической речи. Но даже в тех немногих репликах, что произносит Эмма, лексический состав, а также синтаксис скорее выдают в ней современную неуравновешенную, порой инфантильную героиню, нежели английскую леди – «умницу, красавицу и богачку», как её рисовала Остен. Визитная карточка романа – красивая и правильная речь Эммы – сменилась в сиквеле Теннант на короткие предложения и часто незаконченные фразы. Особенно неуместно в тексте смотрятся попытки стилизации под оригинальный роман. Их присутствие в начале и явное отсутствие в середине и конце сиквела говорят о неопределенности автора не только в плане актуализации речевого портрета персонажа. На наш взгляд, они свидетельствуют о нерешительности Теннант в плане выбора стратегии написания всего произведения. Автор, как может показаться, будто бы начала создавать

стилизацию «под "Эмму"», но, исчерпав вдохновение, продолжила писать в собственном стиле, не пытаясь более копировать оригинал.

Как известно, речевой портрет персонажа является важнейшим инструментом создания художественного образа, без него невозможно представить целостный образ литературного героя. Когнитивная схема актуализации персонажа в стилистике Остен, таким образом, также обязательно включает речевой портрет как важнейший её компонент. Именно в диалогах Остен мастерски реализует уникальный для каждого героя коммуникативно-прагматический потенциал. Поэтому так важно оказывается воспроизвести в сиквеле те аспекты речевого портретирования, которые были заложена автором в оригинале. На примере сиквела «Эммы влюблена» можно заметить, насколько неудачной может оказаться попытка имитации стиля первичного текста. Вместо узнаваемых речевых портретов, на которых держится повествование и развитие самих героев, читатель имеет дело с хаотичным воспроизведением отдельных элементов схемы, которые не состыковываются между собой и работают против самого создателя сиквела.

Именно поэтому оказывается невозможным с уверенностью ответить на вопрос, насколько точно Теннант смогла сохранить индивидуальность и одновременную типичность речи героев Остен. Хотя, с одной стороны, в тексте сиквела наличествуют примеры типичной лексики для дворянства (лишь в начале у Эммы и практически во всем романе – у Найтли), с другой – в нем нет ни соответствующего синтаксиса, ни ключевых, узнаваемых параметров речевого портрета (соответствующей модальности речи и идентифицирующих оборотов).

3.2. Пространственно-временные локусы в стилистике вторичных нарративов

Предметом изучения в данном параграфе являются пространственно-временные локусы во вторичных текстах, созданных по мотивам «Гордости и предубеждения» Джейн Остен. Материалом исследования послужили сиквел К.

Маккалоу «Независимость мисс Мэри Беннет» («Independence of Miss Mary Bennet»). Предметом анализа в рамках выявления когнитивной схемы по актуализации локусов пространства и времени послужил также сиквел Джейн Докинз «Письма из Пемберли» («More Letters from Pemberley»). Нами был выбран данный вторичный текст с тем, чтобы продемонстрировать разницу в восприятии эпохи создания «Гордости и предубеждения» разными по стилистической направленности авторами. Так, в отличие от Маккалоу, Докинз не так известна читателю во всем мире, однако имеет определенный успех в работе над стилизациями (например, роман «Lulie» [Dwakins, 2006]) под произведения эпохи Регентской Англии. Поскольку роман написан в формате переписки Элизабет Беннет с различными адресатами, в нем для нас представляют интерес способы репрезентации локусов.

Мы придерживаемся той точки зрения, что высокая степень стилистического подобия сиквела обеспечивается индексально-иконическим способом референциального отображения первичного текста. При сохранении системы индексальных знаков (пространственных и временных локализаторов и другого рода дейктиков) сиквел воспроизводит границы и структуру той же самой текстовой картины мира, что и в исходном романе, что обеспечивает относительную тождественность романских миров.

Степень воспроизводимости когнитивных схем, используемых для актуализации пространственно-временных локусов в оригинале и сиквелах, будет определяться на основании тех же параметров, что были нами выделены при анализе первичного текста – романа «Гордость и предубеждение». Таким образом, во вторичных текстах нас будут интересовать:

- классификация локусов пространства по объекту номинации;
- семиотический характер репрезентации локусов и степень их визуализации.

Далее представим комплексно данные о географических картах трех романов.

**Географические карты романов Д. Остен, К. Маккалоу и Д. Докинз:
объекты номинации**

Авторы	Референты номинации (реальные / вымышленные)							Логико- Семантический характер номинации	Семиотический способ репрезентации	Актуализа- торы времени	Функции локусов в нарративе
	Магазины	Гостиницы	Поместья	Города	Графства	Другие страны, регионы	Континенты, океаны				
Джейн Остен	0/0	0/0	0/5	18/1	3/0	0/0	0/0	Общие имена, индивидуальные имена с предикатами визуальной (цвет, размер), оценочной семантики	Индексальный иконизм по типу схемы	нет	Представление прототипической информации о месте и времени действия, раскрытие характера персонажа
Колин Маккалоу	0/0	0/9	0/6	29/1	11/0	8/0	3/0	Общие имена, индивидуальные имена с предикатами визуальной (цвет, размер, вес), оценочной семантики	Индексальный иконизм по типу образа	есть	Детальная картина места действия (иконическое отображение места и времени); отсутствие значимой связи персонажа и локуса
Джейн Докинз	6/0	0/0	0/3	4/1	4/0	0/0	0/0	Общие имена, индивидуальные имена с предикатами визуальной (цвет, размер), оценочной семантики	Индексальный иконизм по типу схемы	есть	Детальная картина времени действия (иконическое отображение эпохи); отсутствие значимой связи персонажа и локуса

Данная таблица представляет, в первую очередь, референты номинации в оригинале и двух сиквелах. В таблице в разделе/столбце «Референты номинации» под каждым видом референта (магазины, гостиницы и т.д.) приведены числовые данные реальных и вымышленных номинаций через косую черту.

Говоря о количестве локусов в оригинале, стоит отметить, что всего Джейн Остен задействовала 32 «реальные» и 14 вымышленных номинаций. Границы романного мира в «Гордости и предубеждении» не отличаются широтой (несколько графств Англии), а повествование не выходит за рамки одной страны. Референтами номинации в оригинале являются поместья (*Pemberley*), провинциальные и большие города (*Warwick, London*), графства (*Hertfordshire*), административно-политическая часть Великобритании (*Scotland*).

Географическая карта повествования в сиквеле «**Независимость мисс Мэри Беннет**», как показал анализ текста, отличается от той, что предложена в оригинале. Во-первых, разнится количество локусов. В романе Маккалоу упомянуты 76 наименований реально существующих локусов, включая названия графств (*Derbyshire, Nottinghamshire*), городов (*Newcastle*), обширных территорий (*Peak District* – скалистый край; *Pennines* – Пеннинские горы на севере Англии), административных частей Соединённого Королевства (*Wales, Scotland*). Маккалоу индексирует не только населённые пункты, но даже придорожные гостиницы. В пространственную карту романа включены помимо них названия стран (*Ireland, Portugal*), континентов (*America, Africa*), островов (*Jamaica*), океанов (*Atlantic ocean*).

Таким образом, хотя герои и не покидают границы Англии, автор наделяет их обширными сведениями о местах за пределами родной страны. Следовательно, внимание читателя уже не сконцентрировано на «жизни нескольких семейств, живущих в сельской местности» [Демурова, электрон. источник], как это было в оригинале. Среди наименований локусов, референты которых существуют в реальности, во вторичном тексте задействовано только 4 локуса из первичного текста (*London, Oxford, Gretna Green, Derbyshire*). Возможно, тем самым Колин Маккалоу продемонстрировала независимость своей работы от прототекста,

выход её текстового мира за «тесные» рамки мира «Гордости и предубеждения». Вероятно, также и то, что выбранный автором жанр сиквела – приключенческий роман – явно способствовал ориентации Маккалоу на расширение заданных Остен границ в её бытоописательном «романе нравов».

Вымышленные локусы также присутствуют в сиквеле. Анализ показал, что Маккалоу задействует 23 вымышленных локусов. Из них 5 – это ключевые локусы с несуществующим референтом из «Гордости и предубеждения», такие как *Pemberley*, *Rosings*, *Longbourn* и другие. Упомянутые номинации остаются весьма важными и для вымышленного мира сиквела и, на наш взгляд, служат своего рода дейктиками, связывающими первичный и вторичный тексты. Среди вымышленных локусов автор сиквела впервые вводит в повествования, в основном, названия придорожных таверн и гостиниц (*Blue Boar*, *Robin Hood*, *Merry Men*), резиденций главных героев (*Darcy House*, *Bingley Hall*). Интересно, что придорожные гостиницы (9 номинаций), а также пещеры (*Northern and Southern Caves*) и дороги (*Big Northern Road*) – все это вымышленные локусы, на фоне которых разворачиваются события, по сути, приключенческого романа. Имеются в виду путешествие Мэри на почтовых каретах на север Англии, её похищение, поиски, убийство разбойника, разоблачение секты религиозных фанатиков и т. п. Таким образом, для Маккалоу оказывается важным (как и для Остен) поместить героев и ключевые события «вне» реальной карты Англии. Разница в том, что если в оригинале место действия всегда типично и визуализируется условно, то в сиквеле, наоборот, описано подробно и достоверно, но при этом не относится к числу «типичных» (т. е. автором не имеются в виду прототипы – типичные пещеры, дороги, таверны).

Еще одно отличие состоит в том, что в «Независимости мисс Мэри Беннет» локусы служат не просто фоном как у Остен, не передают картину типичных городков и усадеб, а, наоборот, привлекают внимание (даже названия гостиниц переводятся как «Синий кабан», «Робин Гуд» и т. д.), создают соответствующее для разворачивающихся острых сюжетных ситуаций настроение. Смена жанра не могла не повлиять и на психологизм повествования – если у Остен все внимание

сконцентрировано вокруг развития персонажей, то у Маккалоу оно ощутимо смещено в сторону стремительного развития сюжета, отгадывания загадок, смены места действия и т. п. Немаловажно, что расширение пространственных границ приводит к иной степени достоверности – романый мир перестает быть основанной на прототипах географической «миниатюрой» и стремится к воспроизведению реальности «как она есть», причем в масштабе всей планеты, а не одного – двух графств.

Объектами номинации в сиквеле Джейн Докинз «**Письма из Пемберли**» послужили те же группы референтов (реальных и вымышленных), что и в «Гордости и предубеждении», это поместья, города и графства Англии. Так, Докинз задействует основные локусы первичного текста в плане поместий, такие как *Pemberley, Rosings, Longbourn*. Упоминает города – *London, Bath, Brighton* и те же графства – *Hertfordshire, Derbyshire*. Тем не менее, в сиквеле появляются локусы, которые отсутствовали в оригинале. Например, графства *Hampshire, Sussex*. А также вымышленные номинации локусов: *Cassandra Darcy School, Cassandra Darcy Memorial Library, Boxwood Magna*. Ещё одно отличие состоит в том, что Докинз, нарушая стилистический код оригинала, весьма подробно рисует карту Лондона. Так, например, упоминаются магазины – *Gunter's* (кондитерский), *Berry's* (винный), *Lock's* (шляпный), а также названия Лондонских клубов – *Almack's*, парков – *Vauxhall* и т. п. Все упомянутые заведения Лондона отобраны целенаправленно, поскольку уже существовали к моменту написания романа Джейн Остен (например, клуб *Almack's* существует с 1756 г.). Итого, в исследуемом тексте нами было обнаружено всего 7 вымышленных и 23 реальных локуса. Таким образом, в целом можно отметить, уменьшение количества локусов пространства в сиквеле «Письма из Пемберли» (примерно на треть) по сравнению с романом Остен. Джейн Докинз, хотя и постаралась сохранить оригинальные очертания места действия и даже немного сузить его в плане «широты» (не упоминаются отдаленные регионы Англии как в прототексте, такие как, например, *The Lakes*), тем не менее, при этом детально «индексирует» карту Лондона. Следовательно, географические карты двух романов не идентичны друг

другу, хотя и во многом близки («размеры» карты, список номинаций) – а значит, схожи оказываются и референтные ситуации.

С точки зрения логической семантики, характер репрезентации в оригинале и сиквелах демонстрирует различия на уровне семантических групп предикатов. Так, если у Остен и Докинз кодируется лишь ограниченное число свойств (цвет, размер, материал), то у Маккалоу мы наблюдаем актуализацию также формы и веса предметов.

Поясним далее **способы семиотической репрезентации** локусов в исследуемых нами текстах. Так же, как в романе Остен «Гордость и предубеждение» мы ориентируемся на следующие модели, которые остаются актуальными и для вторичного текста.

Номинации локусов без дескрипций (то есть **индексы**), как и в оригинале, активно задействованы **в сиквеле Маккалоу**. В случае с романом Остен мы объясняли отсутствие дескрипций тем фактом, что автор здесь, по умолчанию, говорила именно о том времени и о тех локусах, где жила сама (видела лично). Для Маккалоу эта пространственно-временная пресуппозиция не является референтной, отсюда – стремление автора максимально подробно отобразить её. Например, упоминаются названия графств, больших городов и небольших провинциальных городков, деревень, рынков, таверн. Насыщенная номинациями карта романа пестрит топонимами и, пожалуй, не нуждается в предикатах, настолько она подробна и уже сама по себе визуально самодостаточна (для тех, кто знаком с эпохой на основании романа Остен).

Говоря о номинациях без дескрипций, можно добавить также и следующее замечание. Отсутствие предикатов у номинаций локусов в сиквеле может быть объяснимо и опорой на прототекст – очевидно, что Маккалоу писала сиквел для поклонников «Гордости и предубеждения», а значит, отчасти имела в виду и созданные в оригинале образы, отображенные в киноадаптациях локусы, фоновые знания читателя и т. д. Так, например, городок Меритон, как в оригинале, не описывается, хотя упоминается в повествовании 8 раз. Напротив, город Манчестер, который отсутствовал в оригинале, фигурирует во вторичном тексте

26 раз, 4 из которых, – с единичными предикатами. Следовательно, наблюдается тенденция к предикации новых номинаций и отсутствию предикатов у номинаций старых.

Что касается сиквела Докинз «Письма из Пемберли», то большинство номинаций задействованы в этом вторичном тексте без предикатов, фигурируют как знаки-индексы. Не уточняются, например размеры поместья Пемберли, размеры сада и т. д. В целом отсутствие предикатов, как и в сиквеле Маккалоу объяснимо опорой на прототекст. При этом, в случае с романом Докинз опора на оригинал и прямая связь с ним ощущается сильнее в связи со схожим способом кодирования пространства – локусы мест не визуализируются (за редким исключением), но репрезентируются автором как прототипы (типичное поместье, типичный провинциальный город).

Номинации с **единичными предикатами** использовались Остен только в репрезентации значимых, с точки зрения персонажей, локусов. Например, это касается поместья Розингс и пасторского домика Коллинза. Иначе обстоят дела с деталями интерьера. Остен в большинстве случаев не описывает интерьеры подробно – нет указания ни на цвет, ни на материал или другие свойства предметов. **Маккалоу**, напротив, задействует предикаты визуальной семантики, которые отвечают за передачу цвета, материала (*dark green velvet*), веса (*heavy velvet curtain*) т. д. у предметов декора и внутреннего убранства домов. Предикаты оценочной семантики также задействованы в описании больших пространств и мест – *awful place*, *the finest* (о библиотеке), *nice house* и т. д. Однако в основном, оценка касается помещений и внутреннего убранства, т. е. деталей, а не прототипической, обобщенной информации типа «большой» об особняке, «зелёная» об изгороди в саду и т. п.

Докинз редко прибегает к предикатам визуальной семантики. Так, например, мы обнаружили только указание на размер картины (*large*), кухни (*enlarged*), стола (*small*). Также есть несколько указаний на цвет и материал деталей интерьера (*yellow silk brocade*). Среди предикатов оценочной семантики нами было найдено одно указание на сельскую местность (*beautiful countryside*).

Семантические категории предикатов в оригинале и сиквеле Докинз, таким образом, оказываются идентичны (указание размера, цвета, оценки), что говорит о схожем способе кодирования пространства и идентификации референтной ситуации.

В прототексте описание поместья Пемберли представляло собой единичный случай, когда номинация пространственного локуса сопровождалась **развёрнутыми дескрипциями**, то есть репрезентация проходила по иконическому типу. Пожалуй, количество подобных дескрипций **в сиквеле «Независимость мисс Мэри Беннет»** представляет собой наиболее заметное отличие от прототекста. Так, Маккалоу достаточно подробно описывает данное поместье на протяжении всего романа около 10 раз и с разной степенью детальности. При этом задействуются предикаты, как с оценочной, так и с визуальной семантикой. Автором создаются подробные визуальные картины сада, отдельных комнат, библиотеки Пемберли, часто с использованием образных средств (эпитетов, сравнений). Рассмотрим пример одного из таких описаний:

They were walking sedately across Pemberley's gargantuan front, their heads turned toward a stunning vista of the artificial lake. A zephyr breeze blew, just sufficient to tickle the surface of the water and turn Pemberley's reflection from a mirror image to a fairy-tale castle blurred by the approaching giant's footsteps.

Известно, что образ Пемберли в оригинале прямо связан с образом его владельца – мистера Дарси, однако описание этого локуса у Остен носит псевдовизуальный характер. В данном примере Маккалоу упоминает те детали и задействует те приемы, которые Остен обошла вниманием: например, отражение Пемберли в искусственном озере, его *сравнение* со сказочным замком и т. д. К функции иконического описания поместья по типу образа у Маккалоу можно отнести восполнение «белых пятен» на географической карте романа. Возможно, автор посчитала недостаточной одну лишь референциальную отсылку к

прототексту ввиду его достаточно скромного описания в «Гордости и предубеждении».

Что касается романа Докинз, то в данном вторичном тексте отсутствуют развернутые описания локусов как таковые. Единственное, что визуализируется в вымышленном мире романа – это сад Пемберли:

A border in the enlarged kitchen garden is being cleared to receive currants and gooseberry bushes, and a spot has been found proper for raspberries. We shall not attempt to vie with Weldon Abbey and The Great House for the finest strawberries, much to the disappointment of Hopwith, the head gardener...

Описание огорода (*kitchen garden*) при Пемберли отсутствует в оригинале, таким образом, данный локус можно отнести к «новым» и вымышленным Докинз в рамках работы над «продолжением» «Гордости и предубеждения». Тем более стилистике Остен не свойственно подробно описывать садовые работы (*A border...is being cleared*), а наименования ягод (*currants and gooseberry*), например, в оригинале не встречаются совсем. Ввиду того, что Докинз не задействует других развернутых дескрипций, можно предположить, что она, как и Остен, визуализирует один, важный с точки зрения повествования локус (в данном сиквеле связанный с образом Элизабет, как хозяйки-покровительницы Пемберли и его земель).

Таким образом, можно заключить, что и в том и другом вторичных текстах семиотический способ отображения референтов не является полностью идентичным оригинальному. В большей или меньшей степени, но как Маккалоу, так и Докинз нарушили авторскую стратегию по актуализации пространства.

Что касается **актуализации времени**, то, как показало наше исследование, этот компонент когнитивной схемы носит у Остен схематичный характер. Время действия в «Гордости и предубеждении» – по умолчанию, время написания романа, т. е. рубеж XVIII-XIX веков, время правления принца-Регента в Англии, –

и поему не кодируется автором отдельно. Для этого Остен задействует индексы эпохи, избегая при этом даже описания времени года или времени суток.

Что касается этого аспекта пространственно-временной картины в сиквеле «Независимость мисс Мэри Беннет», то стоит отметить следующее. Как и в случае иконического кодирования пространства, Маккалоу также придерживается миметической техники и в плане кодирования эпохи. Нами было обнаружено большое количество индексов описываемого времени (в данном сиквеле это 20 лет спустя после окончания событий «Гордости и предубеждения»), а значит, для автора сиквела оказалось недостаточно одной лишь референциальной отсылки к прототексту. Помимо культурных реалий (*militia regiment, workhouse*), характеризующих Англию в указанное время, Маккалоу также задействует культурные реалии других стран (*Russian campaign, Papists*), а также обширный список персоналий: художников той эпохи (*Gainsborough, Reynolds*), писателей (*Radcliffe, Burney*), музыкантов (*Herr Beethoven*), политических деятелей (*Bonaparte*) и т. д.

Время года, равно как и время суток, также кодируются в сиквеле. Приведем пример описания времени года (осень) в самом начале романа Маккалоу:

The long, late light threw a gilt mantle over the skeletons of shrubs and trees scattered through the Shelby Manor gardens; a few wisps of smoke, smudged at their edges, drifted from the embers of a fire kindled to burn the last of the fallen leaves, and somewhere a stay-behind bird was chattering the tuneless nocturne of late autumn».

Метафоричность языка (*skeletons of shrubs, tuneless nocturne*) вкупе с подробным описанием природы (*trees, smoke, bird*), указание на время суток (*long, late light*) и время года (*late autumn*) – всё это являет собой разительное отличие от языка Джейн Остен. Таким образом, Маккалоу нарушает сразу несколько ключевых параметров в кодировании времени: иконически репрезентирует время

года, использует при этом образные средства. В других случаях она наполняет текст реалиями и даже персоналиями референтного времени. Парадоксально, но вне сравнения с оригиналом эти стилистические средства заслуживают похвалы, поскольку не только создают определённое настроение, но ещё и раскрывают внутренне состояние героини (отчаяние мисс Мэри Беннет) в начале произведения. Однако, при сопоставлении с оригиналом, становится ясно, что эпитеты и метафоры практически не свойственны авторскому коду Джейн Остен, а описания природы не используются на этапе интродукции персонажа. Их Остен «приберегает» для ключевых, «критических» моментов в повествовании (краткое описание пешей прогулки Элизабет в Незерфилд, описание владений Леди де Бур, визит Элизабет в поместье Дарси).

Далее представим систему индексальных знаков в сиквеле Докинз «**Письма из Пемберли**», с помощью которых автор кодирует категорию времени. Автором данного сиквела была проделана большая работа по целенаправленному отбору исторического материала и фактов для воссоздания эпохи романа, поскольку все исторические реалии и персоналии строго соответствуют заданным временным рамкам, в тексте продолжения нет «случайных» названий. Эпоха XIX века оживает в этом вторичном тексте благодаря системе индексов, отсылающих читателя, например, к людям того времени. Так, упоминаются принц-регент, поэт Байрон, Томас Лоренс – выдающийся портретист эпохи Регентства, Уолтер Скотт и его заметка в журнале Квотерли Ривью о романе Остен «Эмма», сама Джейн Остен и её работы «Чувство и чувствительность», «Мансфилд парк». В сиквеле также приводятся цитаты из стихотворений поэтов эпохи Регентства (*George Crabbe*).

Сопоставление системы индексальных знаков оригинала и романа Докинз позволяет сделать заключение о том, что данный сиквел отмечен неоправданной, на наш взгляд, избыточностью в кодировании времени, что несвойственно индивидуально-авторскому стилю Остен. В романе Докинз мир «явлен» читателю излишне детализировано. Тогда как в «Гордости и предубеждении» автором сделан акцент на раскрытии сути человеческих переживаний и отношений, в его сиквеле раскрыт в основном поверхностный уровень, эпоха и индексы оригинала.

Подводя итог, представленному выше сопоставлению оригинала и двух сиквелов на предмет актуализации локусов отметим следующее. К **функциям** репрезентации локусов в нарративе у Джейн Остен мы относим представление мест действия как фона для разворачивающихся событий в нарративе. Индексальный характер актуализации позволяет локусам функционировать как прототипы, фигурировать в качестве типичных для данной эпохи мест (городов, поместий). Это, в свою очередь, позволяет автору отказаться от актуализации времени как такового, поскольку оно по умолчанию соответствует времени создания романа «Гордость и предубеждение» (рубеж XVIII – XIX веков). Помимо этого, развернутые дескрипции важных с точки зрения повествования локусов реализуют характерологическую функцию относительно главных действующих лиц (мистер Дарси).

Однако в сиквеле Маккалоу мы наблюдаем изменение способа репрезентации локусов с индексального на иконический. Это приводит к исчезновению фона и детальной актуализации места и времени, что противоречит опоре на прототипическую информацию, которая имеет место быть в стилистике Остен. Развернутые дескрипции поместья Пемберли, как и других локусов, не служат для раскрытия сущностных черт персонажа (например, Дарси) и лишь косвенно выполняют характерологическую функцию.

Данное замечание справедливо и для второго сиквела. Так, Докинз, хоть и ориентируется на стратегию Остен и избыточно, детально не кодирует пространство, все же не наделяет дескрипции локусов «оригинальной» функцией. Например, описание сада и огорода не отвечает тем требованиям, которые мы, в частности, приписываем описанию Пемберли, поскольку данный локус не служит раскрытию характера его владельца.

Далее рассмотрим примеры того, как в одном из сиквелов («Независимость мисс Мэри Беннет») мистер Дарси «прикреплен» к пространству и времени **системой индексов**.

В самом начале романа Маккалоу напоминает читателю о том, что именно поместье Пемберли является домом для Дарси. Так, на первых страницах мы

видим примеры названия комнат, в которых оказывается персонаж – *Rubens Room*, указание на слуг – *Pemberley butler*, одну из библиотек – *small library* и т. д. Маккалоу также не упускает случая указать на новый статус Дарси – члена Парламента. Так, обводя глазами свою библиотеку, Дарси обращает внимание на *leather-bound rows of his parliamentary Hansards* (переплетенные в кожу тома парламентских отчетов).

Остен часто акцентирует в повествовании тот факт, что Дарси – это истинный джентльмен. Об этом, к примеру, узнает Элизабет со слов его домоправительницы («*he is the best landlord and the best master*»). Однако, для Маккалоу признаки джентльмена явно заключены не в благородстве его характера. Например, в отношении Дарси персонажами часто акцентируются такие свойства, как богатства Пемберли (*glories of Pemberley*), длинная родословная (*a family that can trace itself back to the Conquest and before*), но отнюдь не достоинства его характера. Таким образом, статус джентльмена, как индекс эпохи работает относительно Дарси иным образом, окрашен негативной коннотацией в силу новых качеств.

Еще один индекс, сопровождающий фигуру Дарси – указание на доходы. Дарси крайне щепетилен относительно своих средств, а также затрат на содержание сестер Беннет, поэтому в тексте мы встречаем фразы наподобие этих:

I am not made of **money** (в адрес Элизабет).

Kept invested, it will give you an income of about **three hundred and fifty pounds** a year (в адрес Мэри).

Данные эпизоды характеризует Дарси как меркантильного и не способного на великодушные поступки персонажа. В «Гордости и предубеждении» доходы Дарси упоминаются автором лишь раз, в то время как сам герой ни разу в прямой речи не указывал на своё состояние.

Говоря о развернутых дескрипциях локусов в отношении данного героя, нельзя не упомянуть образ Пемберли. В сиквеле образ поместья, во-первых,

описан более правдоподобно. Во-вторых, Дарси больше не обладает прерогативой на его «владение». Так, нами было обнаружено несколько описаний Пемберли, связанных с Элизабет Дарси, их детьми. Что касается связи поместья с образом Дарси, то можно отметить пример прямой речи Элизабет на этот счет:

Pemberley is Fitz's seat, famous enough to seem a pinnacle of social achievement. An invitation to stay here is an aspiration fulfilled. He needs Pemberley to further his political career.

Как видно из цитаты, образ Пемберли предстаёт в глазах Элизабет не как «идеальное место», а как «место Дарси» и «вершина его достижений». Как и в оригинале, здесь актуализируется точка зрения героини на локус, а через это указание и на самого Дарси. Однако различие состоит в том, что в «Гордости и предубеждении» Элизабет не называла имени владельца, не осуществляла эксплицитно связь качеств локуса с человеком. Здесь же на лицо более очевидное указание на Дарси (*Fitz's seat*), которое связано в сиквеле не с его достоинствами, как человека, но, в первую очередь, с его карьерой политика (*his political career*). Такж стоит отметить, что автором здесь добавляется метафоричность языка (*pinnacle of social achievement*).

Таким образом, система индексов в сиквеле актуализирует иные, нежели в оригинале, свойства и отношения объекта номинации (мистера Дарси). В частности, автором репрезентируются иные черты характера (меркантильность), статус джентльмена не идентичен по своему содержанию в первичном и вторичном текстах, поместье Пемберли символизирует уже не гармонию, но олицетворяет вершину успеха и достижений в карьере политика.

Рассмотрев актуализацию пространства и времени в сиквеле «Независимость мисс Мэри Беннет» мы пришли к следующим выводам. Очевидно, что во вторичном тексте автором были раздвинуты географические границы вымышленного мира за счет введения номинаций ранее не задействованных в сиквеле городов, графств, стран и континентов. Количество

самых номинаций также ставит под сомнение желание автора сиквела воспроизвести авторскую когнитивную схему. Бóльшее количество номинаций, несомненно, говорит о стремлении Колин Маккалоу к буквальному «воспроизведению» реальной карты Англии. Что касается способов отображения, то автором сиквела были задействованы, условно, те же модели репрезентации локусов, но с некоторыми изменениями. Так, отсутствует опора на прототипы, а визуализация в основном осуществляется за счет иконических дескрипций мест – начиная от комнат и библиотеки и заканчивая помещьем Пемберли. Образ данного локуса, между тем, больше не связан исключительно с одним персонажем и не подкрепляет его статус «джентльмена». Точка зрения, которая имплицитно фигурировала в оригинале, здесь теряет свою силу. Выбор того, кто видит локус, не отражает эмоционального состояния героя, не говорит об исключительности момента, как это было в оригинале. Наконец, нельзя не отметить еще раз тот факт, что все отмеченные нами изменения не проявились бы так отчетливо в тексте сиквела, если бы Колин Маккалоу не поменяла сам жанр романа во вторичном тексте.

В случае со вторым сиквелом «Письма из Пемберли», мы приходим к выводу, что даже стремление к бережному отбору материала и выбор в пользу близкого для Остен жанра (эпистолярный) не приводит, тем не менее, к иконическому воспроизведению оригинала. Джейн Докинз, по всей видимости, чрезмерно старается копировать стиль, а вместе с ним и референтную для оригинала ситуацию. Тем не менее, к достоинствам данного романа можно отнести более точное воспроизведение способов представления номинаций и географической карты оригинала, детальную работу над отбором реалий и индексов эпохи.

Следовательно, можно заключить, что бóльшее количество различий обнаруживается между оригиналом и сиквелом «Независимость мисс Мэри Беннет». Актуализация пространства в сиквеле Докинз «Письма из Пемберли» более соответствует стратегии Остен, так как система индексов и семантические группы предикатов (визуализации и оценки) воспроизводит приблизительно ту же картины вымышленного мира, что и в «Гордости и предубеждении».

Тем не менее, оба сиквела, в той или иной мере отличает разрыв с изначальной интенцией Остен – рационально задействовать средства языка, не перегружая в плане кодирования времени и пространства текст и исключительно индексально репрезентировать референтную ситуацию. Анализ, а затем сопоставление двух вторичных текстов с оригиналом показали, что видимая легкость в плане актуализации «эпохи Остен», оказывается для современных авторов не менее сложной, чем сам язык «Гордости и предубеждения». Очевидным, на наш взгляд является и то, что чем развитей оказывается художественный вкус и самобытный стиль писателя (у Колин Маккалоу), тем сильнее для него соблазн привнести «всё лучшее» в своё видения оригинала.

3.3. Анализ коммуникативной успешности сиквелов в контексте лингвистической прагматики

Цель данного параграфа – осуществить анализ коммуникативной успешности сиквелов «Independence of miss Mary Bennet», «Emma in love» и «More letters from Pemberley» в рамках лингвопрагматики.

Под **коммуникативной успешностью** мы понимаем положительную рецепцию литературного произведения в читательской среде. Среди параметров анализа – реализация цели коммуникативного акта, прагматический эффект его воздействия на адресата. Адекватное восприятие того или иного произведения литературы и его одобрение читателями рассматривается нами в рамках лингвистической прагматики и социологии литературы. Социология литературы – пограничная область научного знания, а также круг исследований, связанный с социальными последствиями и функциями литературного творчества. Объектом же социологии литературы является «литература как комплексный социальный факт» [Черновская 2011: 189]. Прагматика – раздел языкознания, который занимается изучением функционирования языка в процессе коммуникации [Булыгина 1981; Норман 2009; Падучева 2014]. Во внимание при этом принимаются условия такого функционирования, намерения адресанта, отношения между ним, речевым

высказыванием и адресатом, а также другие экстралингвистические факторы. Таким образом, нас будут интересовать, прежде всего, отношения между адресатом (читательской аудиторией) и речевыми высказываниями (вторичными в отношении романа «Гордость и предубеждение» литературными произведениями).

Феномен сиквела в современной массовой литературе, несомненно, представляет большой интерес для исследователей. Популярности вторичных текстов благоприятствуют культурные и художественные тенденции, связанные с широко понимаемым постмодернизмом, в том числе, не ослабевающая мода на интертекстуальность. Однако самое большое значение имеет, очевидно, развитие масс-медиа и коммерциализация искусства. Последнее оказывается, на наш взгляд, одним из ключевых факторов, влияющих на интенции современных авторов сиквелов, поскольку в массовой литературе во главу угла ставится именно читательское восприятие (коммерческая успешность на книжном рынке).

Формально успешность сиквелов, с точки зрения читательской аудитории, отслеживается через читательские голосования, число обращений к текстам на сайтах, спрос на книжных интернет-платформах и т. д. Согласно нашей гипотезе, к основным параметрам успешности сиквела, можно отнести такое отношение к авторскому тексту, которое подразумевает воспроизведение оригинальных когнитивных схем по актуализации персонажей (включая речевые портреты) и локусов. Задача данного раздела соотнести полученные нами данные о степени актуализации стилистического кода Д. Остен в сиквелах с результатами читательских рейтингов, определяя, насколько сохранение кода исходного текста предопределяет положительную рецепцию у читателей.

Читательская рецепция «продолжений» романов Джейн Остен «Гордость и предубеждение» и «Эмма» будет рассмотрена на основании анализа интернет-порталов *Goodreads.com* и *Amazon.com* которые предоставляют доступ к обширному каталогу книг, аннотаций и обзоров. Что важно, на каждом сайте книга получает свой рейтинг, который формируется за счет оценок читателей в интервале от 1 до 5 баллов. Таким образом, интервал оценивания варьируется от 1 (низшее значение) до 5 (высшее значение). Параметров или критериев оценивания сайтами не

предлагается. Однако, сами читатели, как правило, (интуитивно) ориентируются в своей критике сиквелов на сохранение или отсутствие оригинальных персонажей, адекватное прототексту воспроизведение речевого поведения героев, эпохи и стиля.

Далее мы сопоставим оценки, которые выставляются сиквелам читателями, с данными, полученными в нашей диссертации. Мы считаем такое сопоставление возможным, поскольку создание сиквелов, как и любых других вторичных текстов, имеет когнитивно-семиотическую природу. А значит, сами сиквелы в той или иной мере пишутся с опорой на ранее использованные схемы. Таким образом, коммуникативная успешность сиквелов может коррелировать с узнаваемостью «оригинальных» схем в «продолжениях». Наши критерии оценивания касались степени воспроизведения в сиквеле авторских когнитивных схем, а интервал оценивания варьировался от 1 до 5 в зависимости от количества учтенных автором компонентов каждого параметра, степенью их воспроизведения.

Результаты проведенного нами анализа могут быть системно представлены в данной таблице.

Таблица 5

**Коммуникативная успешность сиквелов на основании
лингво-семиотических параметров и рейтинга читателей**

Авторы	Актуализация персонажей (визуальный портрет, манеры)	Актуализация речевого портрета	Актуализация локусов пространства и времени	Рейтинг по данным диссертации	Рейтинг на сайтах Goodreads.com / Amazon.com (от 1 до 5)
К. Маккалоу	2/5	2/5	2/5	2/5	2,86 / 3.4 из 5
Э. Геннант	2/5	2/5	3/5	2/5	2,13 / 1.5 из 5
Д. Докинз	4/5	3/5	4/5	4/5	4,25 / 3.7 из 5

Как видно из таблицы, каждый сиквел в ходе анализа получает баллы, соответствующие степени воплощения в нем когнитивных схем Джейн Остен по актуализации персонжа (отдельно речевого портрета персонажа) и локусов пространства и времени. Анализ сиквелов на предмет актуализации в них *каждой* их схем не вошел в содержание соответствующих параграфов диссертации, однако результат анализа включен в таблицу.

Необходимо отметить, что наши оценки сиквелов в основном совпадают с читательскими. Формальные, лингво-семиотические, показатели «успешности» сиквела, такие как актуализация персонажей (визуальный и речевой портреты) и локусов пространства и времени оказывают прямое влияние на востребованность того или иного вторичного текста на литературном рынке. Рассмотрим далее каждый сиквел подробно.

«Независимость мисс Мери Беннет» Колин Маккалоу – первый из рассмотренных нами вторичных текстов. Рейтинг романа на сайте *Goodreads.com* – 2.86 балла из 5 возможных (3.4 из 5 на сайте *Amazon.com*). Читатели отмечают эту работу как крайне неудачный пример «продолжения» романа Остен в плане актуализации персонажей. Так, в сиквеле, в первую очередь, ими отмечается резкая смена в поведении персонажей, их нелогичность. Например, один из комментариев на сайте *Goodreads.com* звучит следующим образом: «лишенный ярких персонажей Джейн Остен и остроумия, сюжет этого странного романа "плывет по усталой, предсказуемой и шаблонной дороге"» [Amazon, электрон. источник]. Как подчеркивают критики романа на сайте – заимствование имен персонажей еще не позволяет говорить о настоящем продолжении «в стиле Джейн Остен».

Также «успешно» обстоят дела в сиквеле Колин Маккалоу и в плане актуализации системы локусов пространства и времени. В основном, читатели выражают недовольствие тем, как репрезентирована эта система координат. Так, отмечается, что в других своих романах «Маккалоу весьма успешно воспроизводила эпоху, чего нельзя сказать об изображении эпохи Регентства в продолжении "Гордости и предубеждения"» [Amazon, электрон. источник]. Оценка сиквелу за «сохранение» пространственно-временных ориентиров – 2

балла (ввиду искажения оригинальной карты романа, и несоответствия семантических групп приписываемых номинациям предикатов). В плане воспроизведения стиля оригинала сиквел «Независимость мисс Мэри Беннет» также отличает резкая смена курса. Автор романа пожелал следовать собственным предпочтениям в плане выбора жанра, образа автора и т. д. Проведенный в этом срезе анализ, показал, что коммуникативная успешность текста (низкая в данном случае) напрямую зависит и от работы автора со стилем оригинала, который не был сохранен Маккалоу в сиквеле.

Мы склонны относить данный сиквел, скорее, к неудачным работам с точки зрения воспроизведения когнитивных схем по актуализации персонажа и локусов. Данному произведению мы присуждаем 2 балла из 5.

Рейтинг сиквела «**Эмма влюблена**» Эммы Теннант среди читательской аудитории составляет 2,13 балла из 5 возможных (1.5 из 5 на сайте *Amazon.com*). Читатели оставляют, в основном, негативные отзывы на продолжение «Эммы» говоря, что «роман воскрешает полюбившихся нам персонажей из Хайбери, но на этом всё сходство с романом Остен исчерпано...», «в книге нет сюжета и логики», «брак Эммы и мистера Найтли очень странный» и т. д. [Goodreads, электрон. источник]. В плане сохранения стиля Остен данная работа имеет больше соответствий оригинальному произведению. Так, Эмма Теннант избрала схожий жанр, режим повествования и отказалась от образных средств. Однако, более глубокий, детальный анализ демонстрирует, что в романе отсутствует авторская ирония, сюжет претерпевает изменения. Все это говорит о поверхностном уровне воспроизведения стиля Остен в сиквеле.

Наша оценка сиквела на основании проведенного анализа (2 балла) в целом совпадает с негативным мнением англоязычных читателей: его герои (их речевые портреты) лишь отдалённо напоминают персонажей Джейн Остен. Причина такой оценки – не соблюдение в полной мере автором сиквела ни одного из параметров актуализации речевого портрета. Мы предполагаем, что, как и в случае с работой Маккалоу, прагматика написания данного сиквела – лишь паразитировать на славе известного автора.

Рейтинг третьего романа – «**Письма из Пемберли**» Джейн Докинз на сайте *Goodreads.com* – 4,25 из возможных 5 (3.7 на сайте *Amazon.com*), что гораздо выше оценки работы Э. Теннант и К. Маккалоу и соответствует средней оценке, которую отдают читатели удачным сиквелам к романам Остен.

Оценки читателей на сайте *Amazon.com*, говорят об одобрении выбранного Докинз эпистолярного жанра. Так, в комментариях отмечается, что «чтение этого сиквела сродни чтению писем, полученных от доброго друга». В плане воспроизведения эпохи, читатели с благодарностью отмечают тот факт, что, в отличие от многих авторов сиевелов, «Докинз не захотела вводить события, связанные с индустриализацией Англии» [Amazon, электрон. источник].

Работа Джейн Докинз с точки зрения сохранения стиля оригинала может, на наш взгляд, претендовать на наиболее успешную из трех попытку в воссоздании авторского кода. Данный сиквел, очевидно, стремится к сохранению обаяния эпохи – как отмечают критики, Докинз, по всей видимости, многое почерпнула из писем самой Джейн Остен на этапе подготовки к написанию романа. Мы также склонны охарактеризовать данный сиквел как относительно успешную попытку написания «продолжения» и оцениваем работу Докинз на 4 балла из 5 за бережное отношение к географической карте романа Остен и воссоздание эпохи Регентства. Нельзя не отметить, что, будучи непрофессиональным писателем, Докинз смогла почувствовать и «ухватить» то, что для других авторов осталось недостижимым. А именно – как написать сиквел, который бы понравился преданному поклоннику «мира Джейн Остен». Как отмечено в предисловии к данному сиквелу, читатели так высоко оценили работы Докинз (два других продолжения «Гордости и предубеждения»), что она решилась написать третье [Dawkins 2003]. Как мы полагаем, данный факт говорит о коммуникативной успешности сиквела лучше любых рейтингов.

Проведенное сопоставление показало, что выдвинутая нами гипотеза подтвердилась. Успешность сиквелов, в понимании читателей, включает не только слепое копирование имен персонажей и сходных координат пространства и времени, но подразумевает также актуализацию речевых портретов, места и времени действия

оригинала. Другими словами – зависит от воссоздания в сиквелах авторских когнитивных схем. Осознанно или нет, но читатели «считывают» то, насколько точно код оригинала (его элементы) прослеживается во вторичном тексте.

Создавая сиквелы, современные авторы, к сожалению, часто преследуют цель обогатиться и лишь эксплуатируют знакомые всем образы из классических произведений. Несмотря на тот факт, что коммуникативно успешный сиквел, это сиквел, который умело «подражает и копирует», некоторые из подобных работ всё же вносят в свой вклад в развитие культуры – ведь они способствуют популяризации чтения, пусть и за счёт великих творений прошлого. Они привлекают молодое поколение к чтению классики, к изучению литературы, истории, например, эпохи Регентства, а также дают ощущение стабильности и близости к культурным корням.

Выводы по главе 3

В данной главе нами была рассмотрена актуализация когнитивных схем Джейн Остен во вторичных текстах. Предполагаемая нами стратегия автора сиквела должна подразумевать опору на авторский код, а, значит, в идеале, сохранение когнитивно-стилистических схем Джейн Остен в «продолжениях» её романов.

В ходе работы нами были задействованы **когнитивный, семиотический и логико-семантический** подходы к анализу текстов и их отношений.

«Рождение» вторичных текстов культуры было представлено нами в рамках **когнитивного подхода** как процесс опосредованный актуализацией когнитивных схем прототекста. Таким образом, нами было рассмотрено, как схемы актуализации персонажей (включая речевые портреты) и пространственно-временных локусов репрезентированы в сиквелах «Независимость мисс Мэри Беннет», «Эмма влюблена» и «Письма из Пемберли» – вторичных по отношению к романам «Гордость и предубеждение» и «Эмма».

В рамках **семиотического и логико-семантического анализа** сопоставление осуществлялось нами на уровне отдельно взятых когнитивных

схем (авторская схема Джейн Остен vs её актуализация в сиквеле), а также компонентов схемы (категоризация, номинация, предикация и т. д. в оригинале и сиквеле). В зависимости от семиотического способа отображения авторской схемы, количества и точности воспроизведения отдельных её параметров, сиквел был далее представлен как индексальный или индексально-иконический знак своего референта, первичного текста.

Сопоставление когнитивной схемы актуализации персонажа в романе «Гордость и предубеждение» и сиквеле Колин Маккалоу привело нас к следующим выводам:

1) в сиквеле не осуществляется категоризация персонажей и вместе с ней когнитивная достройка их образов на основании культурных пресуппозиций;

2) семантика предикатов и их количество оказываются не идентичны в оригинале и сиквеле, что приводит к иконическому отображению персонажей и локусов вместо индексального;

3) отсутствует полифония представлений персонажа субъектами наблюдения;

Сопоставив речевые портреты (как компоненты когнитивной схемы актуализации персонажа) в романе Остен и сиквеле Теннант «Эмма влюблена», мы заключили следующее:

1) в сиквеле и оригинале отличны авторские указания на речевое поведение героев (в романе Теннант героини представлены как эмоционально неустойчивые, озлобленные, непредсказуемые);

2) оказываются модифицированы все три параметра речевого портрета героя: модальность речи (героини выражают упреки и недовольство вместо мудрости и т. п.), идентифицирующие обороты (упрощен синтаксис), воспроизводимая лексика (смешанный словарный состав, включая обценную лексику, типизация речи без её индивидуализации);

Рассмотрение когнитивной схемы актуализации локусов пространства и времени в первичном (роман «Гордость и предубеждение») и вторичных текстах

(романах Маккалоу «Независимость мисс Мэри Беннет» и «Письмах из Пемберли» Докинз) показало, что:

1) Маккалоу детально кодирует пространство и время, заметно расширяя географическую карту оригинала за счет новых номинаций, а также актуализирует новые свойства предметов;

2) Докинз – за редким исключением – почти полностью сохраняет семантические группы предикатов и кодируемые ими свойства, не расширяет географию прототекста.

Таким образом, на индексально-иконическое воспроизведение когнитивной схемы и отображение референта может претендовать лишь один из трех сиквелов – роман Джейн Докинз. Два других «продолжения» лишь индексально указывают на свои прототексты ввиду нарушения их авторами стилистического кода оригинала.

Наконец, нами была проанализирована коммуникативная успешность данных вторичных текстов с точки зрения лингвистической прагматики. Результаты проведенной работы подтвердили выдвинутую нами гипотезу о том, что коммуникативная успешность сиквелов опосредована актуализацией в них когнитивных схем исходного текста. Помимо когнитивных схем, в анализе нами учитывалось сохранение стиля Джейн Остен во вторичном тексте, а также читательские рейтинги. Рассмотренные нами три вторичных текста показали разную степень актуализации в них элементов авторского кода Джейн Остен и вместе с ней – разную степень связи с прототекстами. Как оказалось, чем больше у автора стремление сохранить референциальную отсылку к оригиналу, тем больше читательского одобрения в итоге заслуживает сиквел. Прямая корреляция между успехом сиквела у читателей и сохранением в нём стилистического кода Д. Остен, на наш взгляд, говорит о желании у читателя видеть в сиквеле «продолжение», написанное будто бы рукой самой Остен. Сохранение связи с прототекстом (иконическое воспроизведение его стилистики), таким образом, должно быть осознанной позицией автора сиквела и предполагать положительную рецепцию вторичного текста читательской аудиторией.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Данная работа посвящена анализу механизмов текстопорождения / смыслообразования в культуре. В фокус её непосредственного внимания поставлены процессы семиотического отображения вторичными текстами (сиквелами) своих источников – первичных текстов, оригиналов, созданных другими авторами. Современный уровень развития науки о языке предполагает понимание *знаковой природы* текстов культуры, при этом *ментальные процессы*, сопровождающие процесс создания и восприятия-интерпретации этого рода вторичных текстов, остаются малоизученными. Именно это обстоятельство позволило нам определить направление диссертационного исследования. Нас интересовали ответы на вопросы, каков когнитивно-семиотический механизм создания сиквелов и почему одни сиквелы более коммуникативно успешны в плане своей прагматики и востребованы, а другие менее.

Другое обстоятельство, побудившее нас искать ответы на эти вопросы, непосредственно связано с источниками исследовательского материала – это проблемный вопрос о реализме романов Джейн Остен. Мы столкнулись с парадоксальной, на первый взгляд, ситуацией, когда в литературоведческих работах положение о реалистической технике письма Д. Остен звучит, как аксиома, тогда как даже поверхностный лингвистический анализ текста показывает отсутствие дескрипций, позволяющий создать визуальный пространственно-временной образ текстового мира. Соответственно, перед нами встала проблема когнитивно-семиотического обоснования тезиса о реализме романов Остен. В рамках нашей работы эта проблема оказалась в непосредственной связи с анализом механизма порождения вторичных текстов, поскольку гипотеза, сформулированная на начальном этапе исследования, утверждала зависимость между степенью сохранения авторского стилистического кода первичного текста во вторичных и коммуникативной успешностью этих вторичных текстов.

Уже на начальном этапе исследования мы пришли к пониманию того, что феномен сиквела (механизмов его создания) следует рассматривать исключительно в *междисциплинарной* парадигме:

– Когнитивный подход позволил нам представить авторский идиостиль в виде набора когнитивно-стилистических схем, т. е. формализованно описать и структурировать авторскую стратегию Джейн Остен. Именно такого рода схемы были выбраны в качестве параметра для сопоставительного анализа сиквелов с их источниками.

– В рамках семиотического анализа рассматривался референциальный механизм отображения, позволяющий создавать парадигму вторичных текстов на базе первичных текстов как их референтов (механизм семиозиса). Также в рамках семиотического подхода воспроизведение ведущих стилистических черт оригинала в сиквеле (воспроизведение авторского кода) рассматривалось как процесс их *индексально-иконической* репрезентации.

– Стилистическая «идентичность» оригинала и сиквела была рассмотрена нами в связи с понятием «актуализации», то есть в рамках логического анализа языка. Стилистические способы актуализации персонажей и локусов в текстах Остен и её последователей позволили нам разработать структуру соответствующих когнитивных схем.

– На примере сравнения трёх «продолжений» романов Джейн Остен, мы пришли к выводу, что сохранение или приближение к авторскому коду остаётся желательной стратегией для авторов сиквелов, своего рода стилистическим инвариантом процесса создания такого рода вторичных текстов. В целом, можно сказать, что среди современных авторов больше всего сможет приблизиться к Остен не тот, кто «повторит» алгоритмы её мышления (а это, как мы понимаем, невозможно), но скорее тот, кто внесёт меньше всего изменений в её авторский способ кодирования информации. Именно этой стратегии, по всей видимости, и придерживалась Д. Докинз в процессе работы над своим сиквелом

Успешность того или иного сиквела в литературе определяется во многом ожиданиями читателя. Негативное восприятие очередного продолжения

«Гордости и предубеждения» или «Эммы» во многом обусловлено желанием прочесть произведение, которое словно написано рукой самой Джейн Остен. Невозможность такого сочетания, казалось бы, должна поставить крест на этом жанре массовой литературы. Однако, часть читателей всё-таки оказывается ориентирована на чтение сиквела к романам Остен как самостоятельного произведения, чисто «формально», но не стилистически или логически связанного с оригиналом. Другая часть, более взыскательная, ностальгически ищет в сиквеле «продолжение», которое бы повторяло стиль Остен, её код, и, по возможности, сопрягалось с прототекстом логически. Таким образом, две эти группы читателей, исследованные нами по отзывам на сайтах *Goodreads.com* и *Amazon.com*, обеспечивают в разном соотношении «кассу» сиквела на литературном рынке.

Хотя и отмеченные принадлежностью к маргинальной зоне литературы, сиквелы, тем не менее, являются ценным материалом для **исследования лингвостилистического и когнитивного потенциала алгоритмов текстопорождения**. Семиотический подход при этом, на наш взгляд, имеет ряд преимуществ по сравнению с «традиционными» областями исследования вторичных текстов. Повсеместное использование готовых словесных моделей в современной массовой литературе позволяет интерпретировать их как динамически организованные периферийные структуры в составе семиосферы, которые воспроизводят, интерпретируют, расширяют горизонты – не только текстового континуума, но и человеческого знания о мире и о себе.

Таким образом, данная работа может быть продолжена в русле дальнейшего обоснования выдвинутой нами гипотезы на большем количестве источников – «продолжениях» других известных произведений. Возможны также дальнейшие уточнения понятий «авторская когнитивная схема», «авторский алгоритм», «схематизация», «когнитивная достройка» на примере работ других авторов с точки зрения когнитивной поэтики и семиотики. На материале исследования предполагается разработка спецкурса по идиостилю Джейн Остен.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Абрамовских, Е. В. Вторичные тексты в контексте проблемы серийности современной культуры / Е. В. Абрамовских // Пушкинские чтения. – 2011. – № XVI. – С. 322–330.
2. Агеев, В. Н. Семиотика / В. Н. Агеев. – Москва: Весь мир, 2002. – 256 с.
3. Адливанкин, С. Ю. О предмете и задачах дериватологии / С. Ю. Адливанкин, Л. Н. Мурзин // Деривация и текст: межвуз. сб. науч. тр. – 1984. – С. 3–12.
4. Алефиренко, Н. Ф. Современные проблемы науки о языке: учебное пособие / Н. Ф. Алефиренко. – Москва: Флинта: Наука, 2005. – 416 с.
5. Амелина, Т. А. Проблемы реализма в творчестве Джейн Остен: метод и стиль: дисс. ... канд. филол. наук / Т. А. Амелина. – Рига, 1973. – 224 с.
6. Артеменко, О. Э. Семантика лексических интерпретаций в языке романа Джейн Остен «Гордость и предубеждение» и их переводов на русский язык: дисс. ... канд. филол. наук / О. Э. Артеменко. – Краснодар, 2003. – 267 с.
7. Архипова, Ю. Е. Репрезентация концептов английскости в неоконченных романах Джейн Остин / Ю. Е. Архипова // Вестник Рязанского государственного университета им. С. А. Есенина. – 2017. – № 2 (55). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rezentatsiya-kontseptov-angliyskosti-v-neokonchennyh-romanah-dzheyn-ostin> (дата обращения: 31.05.2019).
8. Архипова, Ю. Е. Становление концептов английскости в художественной картине мира Джейн Остин / Ю. Е. Архипова // Вестник Рязанского государственного университета им. С. А. Есенина. – 2015. – № 2 (47). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stanovlenie-kontseptov-angliyskosti-v-hudozhestvennoy-kartine-mira-dzheyn-ostin> (дата обращения: 31.05.2019).
9. Багдасарян, О. Вторичные формы в современной драматургии: стратегии трансформации классики («Чтение карты наощупь» Д. Бавильского – «Вишневый сад продан?» Н. Искренко) / О. Багдасарян // Toronto Slavic Quarterly. – 2013. – № 44. – С. 101–111.

10. Баженова, Е. А. Роль прецедентных текстов в кодировании и декодировании смысла речевого сообщения / Е. А. Баженова // Социо- и психолингвистические исследования. – 2017. – № 5. – С. 80–84.
11. Байкова, С. А. Метатекст / С. А. Байкова // Энциклопедия гуманитарных наук. Знание. Понимание. Умение. – 2010. – № 3. – С. 248–250.
12. Балли, Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка / Ш. Балли. – Москва: Иностранной литературы, 1955. – 416 с.
13. Баранова, Л. А. Виды стилизации: на материале произведений Джейн Остен: дисс... канд. филол. наук / Л. А. Баранова. – Москва, 1998. – 140 с.
14. Баранова Л. А. Некоторые особенности вторичных текстов и образы персонажей в интерсемиотическом контексте (на примере произведений О. Уайльда и Дж. Остен) / Л. А. Баранова // Вестник Томского государственного университета. – 2011. – № 350. – С. 69–73.
15. Барковская, Н. В. Типы повествования и их анализ / Н. В. Барковская // Филологический класс. – 2004. – № 11. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tipy-povestvovaniya-i-ih-analiz> (дата обращения: 03.10.2018).
16. Барнашова, Е. В. Вариации мимесиса в литературе и искусстве XIX в. / Е. В. Барнашова // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2013. – № 1(9). – С. 23–30.
17. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – Москва: Прогресс, 1989. – 616 с.
18. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – Москва: Художественная литература, 1975. – 504 с.
19. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – Москва: Искусство, 1979. – 423 с.
20. Береснева, Н. И. Семиотика: хрестоматия / Н. И. Береснева. – Пермь: Пермский государственный национальный исследовательский университет, 2012. – 369 с.
21. Блинова, О. А. Несобственно-прямая речь в английском языке: эволюция взглядов в Западной лингвистике (1912–2012) / О. А. Блинова // Вестник

Новосибирского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2012. – № 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nesobstvenno-pryamaya-rech-v-angliyskom-yazyke-evolyutsiya-vzglyadov-v-zapadnoy-lingvistike-1912-2012> (дата обращения: 18.04.2019).

22. Болдырев, Н. Н. Когнитивная семантика / Н. Н. Болдырев. 3-е изд. – Тамбов: Изд-во Тамбовского университета, 2002. – 123 с.

23. Болдырев, Н. Н. Теоретические основы и методологические принципы когнитивного исследования языка / Н. Н. Болдырев // Вестник Челябинского государственного университета. – №. 24 (315). – 2013. – С. 7–13.

24. Болдырев, Н. Н. Язык и структура сознания / Н. Н. Болдырев // Когнитивные исследования языка. – 2016. – С. 35–48.

25. Болдырев, Н. Н. Когнитивные схемы языковой интерпретации / Н. Н. Болдырев // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2016. – № 4(49). – С. 10–20.

26. Болонева, М. Л. О некоторых аспектах жанра чиклит / М. Л. Болонева // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. – 2014. – № 2(27). – С. 261–267.

27. Болотнов, А. В. Идиостиль информационно-медийной языковой личности: коммуникативно-когнитивные аспекты исследования: дисс. ... д. филол. наук / А. В. Болотнов. – Томск, 2016. – 405 с.

28. Борботько, Л. А. О разграничении понятий «метатекст», «паратекст», «интертекст» и «сверхтекст» (на материале современных пьес) / Л. А. Борботько // Вестник Московского государственного областного университета. Серия Лингвистика. – 2011. – № 2. – С. 19–23.

29. Борхес, Х. Л. Пьер Менар, автор «Дон Кихота» / Х. Л. Борхес. – URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%91/borhes-horhe-luis/sad-rashodyaschihsya-tropok/4> (дата обращения: 06.10.2019).

30. Булыгина, Т. В. О границах и содержании прагматики / Т. В. Булыгина // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1981. – Т. 40. – № 4. – С. 333–342.

31. Бразговская, Е. Е. В лабиринтах семиотики / Е. Е. Бразговская. – М. – Екатеринбург: Кабинетный учёный, 2018. – 222 с.

32.Бразговская, Е. Е. Референция и отображение (от философии языка к философии текста) / Е. Е. Бразговская. – Пермь: Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет, 2006. – 192 с.

33.Бразговская, Е. Е. Языки и коды. Введение в семиотику культуры: учебное пособие / Е. Е. Бразговская. – Пермь: Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет, 2008. – 201 с.

34.Бразговская, Е. Е. Семиотика. Языки и коды культуры: учебник и практикум для академического бакалавриата / Е. Е. Бразговская. – Москва: Юрайт, 2019. – 187 с.

35.Буров, А. А. Проблема метатекста в современной лингвистике / А. А. Буров. – 2010. – URL: https://pglu.ru/upload/iblock/f61/uch_2010_viii_00003.pdf (дата обращения: 18.04.2019).

36.Валгина, Н. С. Теория текста / Н. С. Валгина. – Москва: Логос, 2003. – 173 с.

37.Вербицкая, М. В. Теория вторичных текстов / М. В. Вербицкая. – Москва: Московский государственный университет, 2000. – 220 с.

38.Виноградов, В. В. О языке художественной прозы / В. В. Виноградов. – М.; Л.: Наука, 1930. – 175 с.

39.Виноградов, В. В. О теории художественной речи / В. В. Виноградов. – Москва: Высшая школа, 1971. – 240 с.

40.Винокур, Г. О. Об изучении языка литературных произведений. Избранные работы по русскому языку / Г. О. Винокур. – Москва: Учпедгиз, 1959. – 612 с.

41.Влавацкая, М. В. Сочетаемость как фактор актуализации лексического значения слова / М. В. Влавацкая // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2011. – № 5. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sochetaemost-kak-faktor-aktualizatsii-leksicheskogo-znacheniya-slova> (дата обращения: 02.06.2019).

42.Волков, М. Основы системного мышления: как мыслить эффективно / М. Волков. – URL: <http://rusrand.ru/analytics/osnovy-sistemnogo-myshlenija-kak-mysliti-effektivno>. (дата обращения: 02.06.2019).

43.Галеано, Э. Проза.ру / Э. Галеано. –

URL: <https://proza.ru/diary/cookin/2019-05-24> (дата обращения: 02.06.2019).

44.Гениева, Е. Ю. Вступительная статья. Джейн Остен. Малое собрание сочинений / Е. Ю. Гениева. – Санкт-Петербург: Азбука, 2014. – 860 с.

45.Гудков, Л. Д. Литература и общество: введение в социологию литературы / Л. Д. Гудков, Б. Дубин, В. Страда. – Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 1998. – 80 с.

46.Гурочкина, А. Г. Метаязык, метакоммуникация, метатекст (к объему содержания понятий) / А. Г. Гурочкина // Когнитивные исследования языка. Исследование познавательных процессов в языке. – 2009. – Вып. 5. – С. 52–57.

47.Делез, Ж. Платон и симулякр / Ж. Делез. – URL: https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Delez/plat_sim.php (дата обращения: 06.10.2019).

48.Делёз, Ж. Что такое философия? / Делёз Ж., Гваттари Ф. Пер. с фр. С. Зенкина. – Санкт-Петербург: Алетейя, 1998. – 288 с.

49.Дементьев, С. А. Становление глобального информационного мира: глобальные трансформации в бытии человека / С. А. Дементьев // Общество и право. – 2017. – № 2 (60). – С. 280–284.

50.Демурова, Н. М. Джейн Остин и ее роман «Гордость и предубеждение» / Н. М. Демурова. – URL: <https://apropospage.ru/osten/ost2.html> (дата обращения: 07.10.2019).

51.Демурова, Н. М. Комментарии к роману «Мэнсфилд-парк» / Н. М. Демурова, Н. П. Михальская. – URL: https://www.apropospage.ru/lib/osten/m_park/m_prim.html (дата обращения: 02.07.2019).

52.Демурова, Н. М. Примечания к роману Джейн Остин «Гордость и предубеждение» / Н. М. Демурова, Б. Б. Томашевский. – URL: <http://apropospage.ru/osten/prim.html> (дата обращения: 18.04.2019).

53.Деррида, Ж. Письмо и различие / Ж. Деррида. – Москва: Академический проект, 2000. – 496 с.

54. Домашнев, А. И., Шишкина И. П., Гончарова Е. А. Интерпретация художественного текста: Немецкий язык. Учебное пособие / А. И. Домашнев, И. П. Шишкина, Е. А. Гончарова. – Москва: Просвещение, 1989. – 208 с.

55. Ермакова, Е. В. Методы «имплицитного» письма в англоязычной психологической прозе XX века / Е. В. Ермакова // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. – 2008. – № 66. – С. 39–47.

56. Есин, А. Б. Принципы и приёмы анализа литературного произведения. Учебное пособие / А. Б. Есин. – Москва: Флинта, 2000. – 160 с.

57. Жарина, О. А. Сущность терминов «пресуппозиция» и «презумпция» в современной когнитивной лингвистике / О. А. Жарина // Балтийский гуманитарный журнал. 2017. – № 4 (21). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/suschnost-terminov-presuppozitsiya-i-prezumpsiya-v-sovremennoy-kognitivnoy-lingvistike> (дата обращения: 10.08.2019).

58. Жутовская, Н. М. Черты нравоописательной литературы в романе Джейн Остин «Разум и чувства» / Н. М. Жутовская, Е. Е. Александрова // Царскосельские чтения. 2015. – № XIX. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/cherty-nravoopisatelnoy-literatury-v-romane-dzheyn-ostin-razum-i-chuvstva> (дата обращения: 31.05.2019).

59. Залевская, А. А. Психолингвистические проблемы семиозиса / А. А. Залевская // Вопросы психолингвистики. – 2016. – № 3(29). – С. 93–102.

60. Зинченко, Н. С. Дискурсивная ирония в диалогах персонажей (на материале романа Дж. Остен «Гордость и предубеждение») / Н. С. Зинченко // Электронный научный журнал «Apriori. Серия: Гуманитарные науки», – № 1. – 2016. – URL: <http://www.apriori-journal.ru/journal-gumanitarnie-nauki/id/1035> (дата обращения: 07.05.2019)

61. Золян, С. Т. От описания идиолекта – к грамматике идиостиля / С. Т. Золян // Язык русской поэзии XX в.: сб. научных трудов. – Москва, 1989. – 91 с.

62. Иванова, Н. Б. Литературный дефолт / Н. Б. Иванова // Знамя. – 2004. – № 10. – URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2004/10/iv13.html> (дата обращения 14. 04. 2019).

63. Ионова, С. В. Аппроксимация содержания вторичных текстов: монография / С. В. Ионова. – Волгоград: Волгоградский государственный университет, 2006. – 380 с.

64. Ионова, С. В. Традиционные и новые формы лингвистической вторичности / С. В. Ионова // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языкознание. – 2013. – № 3. – С. 27–33.

65. Карасик, В. И. Культурогенные тексты: функции, жанры, авторы / В. И. Карасик // Социальные и гуманитарные знания. – 2020. – Том 6. – № 1(21). – С. 82–91.

66. Караулов, Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов. Изд. 7-е. – Москва: Изд-во ЛКИ, 2010. – 264 с.

67. Карпова, Л. С. Лингвопоэтика повествовательных типов и другие методы лингвопоэтического исследования / Л. С. Карпова // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. – 2009. – № 2(6). – С. 35–37.

68. Кацнельсон, С. Д. Категории языка и мышления: из научного наследия / С. Д. Кацнельсон. – Москва: Языки славянской культуры, 2001. – 864 с.

69. Квартовкина, Ю. О. Речь английских и русских аристократов в произведениях художественной литературы XIX века: дисс. ... канд. филол. наук / Ю. О. Квартовкина. Волгоград, 2004. – 181 с.

70. Кибрик, А. Е. Лингвистические постулаты. Механизмы вывода и обработки знаний в системах понимания текста / А. Е. Кибрик. – Тарту, 1983. – Вып. 621. – С. 24–39.

71. Киплинг, Р. Рассказ Джейнисты. Сайт «Проза» / Р. Киплинг. –

URL: <http://www.proza.ru/2006/11/08-116> (дата обращения: 11.01.2018).

72. Князева, Е. Н. Визуальные образы на службе когнитивной науки / Е. Н. Князева // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2020. – № 1(23). – С. 58–75.

73.Кобылина, М. Н. Языковые основы пародийного использования английского слова: автореф... канд. филол. наук / М. Н. Кобылина. – Ленинград, 1989. – 14 с.

74.Коллинз, Р. Социология философий: глобальная теория интеллектуального изменения / Р. Коллинз. – Новосибирск: Сибирский Хронограф, 2002. – 1280 с.

75.Комарова, З. И. Методология, метод, методика и технология научных исследований в лингвистике: учебное пособие / З. И. Комарова. – Екатеринбург: Изд-во Уральского федерального университета, 2012. – 818 с.

76.Компаньон, А. Демон теории: Литература и здравый смысл / А. Компаньон. Пер. с фр. С. Зенкина. – Москва: Изд-во им. Сабашниковых: 1998. – 336 с.

77.Костомаров, П. И. Антропоцентризм как важнейший признак современной лингвистики / П. И. Костомаров // Вестник Кемеровского государственного университета. – 2014. – № 2(58). – С. 198–202.

78.Костыря, А. В. Круги на воде: Джейн Остен и сетевое пространство литературы / А. В. Костыря // Universum: Филология и искусствоведение. Научный журнал. – 2016. – № 11(33). – С. 14–17.

79.Кремнева, А. В. Функционирование библейского мифа как прецедентного текста: автореф ... канд. филол. наук / А. В. Кремнева. – Барнаул, 1999. – 23 с.

80.Кристева, Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Ю. Кристева. – Москва: Российская политическая энциклопедия. Серия: Книга света. – 2004. – 656 с.

81.Кристева, Ю. Семиотика. Исследования по семанализу / Ю. Кристева. – Москва: Академический проект, 2013. – 285 с.

82.Кудряшова, О. М. Художественное воплощение концепта «гордость» в романах Джейн Остен: дисс. ... канд. филол. наук / О. М. Кудряшова. – Нижний Новгород, 2007. – 199 с.

83.Лангаккер, Р. У. Когнитивная грамматика: Научно-аналитический обзор / Р. У. Лангаккер. – Москва: ИНИОН, 1992. – 55 с.

84.Левина, Е. В. О терминологии Ролана Барта. Филологические науки. Вопросы теории и практики / Е. В. Левина. – Тамбов: Грамота, 2010. – № 1. – Ч. 2. – С. 126–131.

85.Лозинская, Е. В. Литература как мышление: Когнитивное литературоведение на рубеже XX–XXI веков: Аналитический обзор / Е. В. Лозинская. – Москва: РАН. ИНИОН. Центр гуманит. научн.-информ. исслед. отдел литературоведения, 2007. – 160 с.

86.Лотман, М. Ю. Структура художественного текста / М. Ю. Лотман. – Москва: Искусство, 1970. – 384 с.

87.Лотман, Ю. М. Статьи по семиотике и топологии культуры / М. Ю. Лотман. – Таллин: Александра, 1992. – 472 с.

88.Лотман, Ю. М. Избранные статьи в 3 томах / М. Ю. Лотман. – Том 3. Таллин: Александра, 1993. – 480 с.

89.Лотман, М. Ю. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / М. Ю. Лотман. – Москва: Языки русской культуры. – 1999. – 448 с.

90.Лотман, Ю. М. Семиосфера / М. Ю. Лотман. – Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2000. – 704 с.

91.Майданова, Л. М. Речевая интенция и типология вторичных текстов / Л. М. Майданова // Человек – текст – культура. Коллективная монография / под. ред. Н. А. Купиной, Т. В. Матвеевой. – Екатеринбург: Изд-во Уральского государственного университета, 1994. – С. 81–104.

92.Мальнева, Е.Ю. Концепт DREAM в идиостиле Эдгара Аллана По: автореф. ...канд. филол. наук / Е.Ю. Мальнева. – Хабаровск, 2011. – 23 с.

93.Мамардашвили, М. Кантианские вариации / М. Мамардашвили. – Москва: Аграф, 2000. – 320 с.

94.Мамуркина, О. В. Теория нарратива в современном литературоведении / О. В. Мамуркина // Царскосельские чтения. 2011. – № XV. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoriya-narrativa-v-sovremennom-literaturovedenii> (дата обращения: 31.05.2019).

95. Маркелова, Т. И. Символизация иноязычных вкраплений в английском публицистическом тексте: автореф... канд. филол. наук / Т. И. Маркелова. – Москва, 2014. – 23 с.

96. Махлина, С. Т. Лекции по семиотике культуры и лингвистике / С. Т. Махлина. – Санкт-Петербург: Литагент. Изд-во СПбКО, 2010. – 73 с.

97. Маховикова, Д. В. Роль когнитивных образных схем в структурировании концепта *time* / Д. В. Маховикова // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2011. – № 3. – С. 40–45.

98. Морини, М. Кто кого и что оценивает в романах Дж. Остен? Morini M. Who evaluates whom and what in Jane Austen novels? / М. Морини // Style. Dekalb, NORTHERN ILLINOIS UNIV, 2007. – Vol. 41. – No 4. – P. 409–433

99. Моэм, У. С. Подводя итоги. Очерки. Эссе / У. С. Моэм. – Москва: Высшая школа, 1991. – 559 с.

100. Мурзин, Л. Н. Основы дериватологии: Конспект лекций / Л. Н. Мурзин. – Пермь: Пермский государственный университет, 1984. – 56 с.

101. Нестерова, Н. М. Вторичность как онтологическое свойство перевода: монография / Н. М. Нестерова. – Пермь: Пермский государственный университет, 2005. – 94 с.

102. Норманн, Б. Ю. Лингвистическая прагматика (на материале русского и других славянских языков): курс лекций / Б. Ю. Норманн. – Минск: Белорусский государственный университет, 2009. – 183 с.

103. Осипова, Н. О. Структурно-семиотический подход как аспект методологии гуманитарного знания / Н. О. Осипова // Культурологический журнал. 2011. – № 3 (5). – URL: http://cr-journal.ru/files/file/10_2016_16_01_05_1477065665.pdf. (дата обращения: 07.05.2019).

104. Остапенко, Д. И. Функциональная и структурная характеристика метатекста (на материале переводческих предисловий и примечаний): дисс. ... канд. филол. наук / Д. И. Остапенко. – Воронеж, 2014. – 246 с.

105. Остен, Д. Любовь и дружба и другие произведения / Д. Остен. – Москва: АСТ, 2010. – 224 с.

106. Остин, Дж. Л. Слово как действие / Дж. Л. Остин // Новое в зарубежной лингвистике. Теория речевых актов. – М., 1986. – Вып. XVII. – С. 22–129.

107. Отье-Ревю, Ж. Явная и конститутивная неоднородность: к проблеме другого в дискурсе / Ж. Отье-Ревю // Квадратура смысла. Французская школа анализа дискурса. – Москва: Прогресс, 1999. – 413 с.

108. Падучева, Е. В. Высказывание и его соотнесенность с действительностью. Референциальные аспекты семантики местоимений / Е. В. Падучева. – Москва: Изд-во ЛКИ, 2014. – 296 с.

109. Палий, А. А. История изучения творчества Джейн Остин в отечественной критике и литературоведении / А. А. Палий // ОНВ. – 2006. – № 1(34). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriya-izucheniya-tvorchestva-dzheyn-ostin-v-otechestvennoy-kritike-i-literaturovedenii> (дата обращения: 18.04.2019).

110. Палий, А. А. Несобственно-прямая речь в романах Джейн Остин как одно из проявлений её стилистического новаторства / А. А. Палий // Омский научный вестник – № 5, 2011. – С. 136–138.

111. Палий, А. А. О значении творчества Джейн Остин / А. А. Палий // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2007. – № 18. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-znachenii-tvorchestva-dzheyn-ostin> (дата обращения: 02.06.2019).

112. Палойко, Л. В. Образ персонажа в оригинале и литературном продолжении англоязычного романа как объект филологического анализа: дисс. канд. филол. наук / Л. В. Палойко. – Самара, 2014. – 216 с.

113. Пешкова, Н. П. Первичность и вторичность как онтологические категории учебного текста / Н. П. Пешкова, Л. М. Яхиббаева // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Лингвистика. – 2009. – № 2(135). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pervichnost-i-vtorichnost-kak-ontologicheskie-kategorii-uchebnogo-teksta> (дата обращения: 15.05.2020).

114. Пирс, Ч. С. Логические основания теории знаков / Ч. С. Пирс. – Санкт-Петербург, 2000. Алетейя, 2000. – 352 с.

115. Повзун, Е. В. Черты романтизма и реализма в романе Джейн Остен «Гордость и предубеждение» (1813) / Е. В. Повзун // Вестник Белорусского державного университета. – 2006. – URL: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/39914> (дата обращения: 18.04.2019).

116. Попова, З. Д. Когнитивная лингвистика / З. Д. Попова, И. А. Стернин. – Москва: АСТ: Восток-Запад, 2007. – 225 с.

117. Попова, Ю. К. Межтекстовые отношения и их трансляция (на материале англоязычных постмодернистских художественных текстов и их переводов): дисс. ... канд. филол. наук / Ю. К. Попова. – Пермь, 2016. – 210 с.

118. Прокофьева, В. Ю. Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы / В. Ю. Прокофьева // Вестник ОГУ. – 2005. – № 11. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kategoriya-prostranstvo-v-hudozhestvennom-prelomlenii-lokusy-i-toposu> (дата обращения: 03.06.2019).

119. Прудченко, Е. А. История понятия «антропоцентризм» в контексте современных размышлений о человеке и цивилизации / Е. А. Прудченко // Манускрипт. – 2020. – Том 13. – Выпуск 5. – С. 150–154.

120. Пьеге-Гро, Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьеге-Гро. Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – Москва: Изд-во ЛКИ, 2008. – 240 с.

121. Пыхтина, Ю. Г. К проблеме использования пространственной терминологии в современном литературоведении / Ю. Г. Пыхтина // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2013. – № 11(160). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-probleme-ispolzovaniya-prostranstvennoy-terminologii-v-sovremennom-literaturovedenii> (дата обращения: 04.06.2019).

122. Ригато, С. Несобственно-прямая речь и её формы во второй части романа Ю. К. Олеси «Зависть» / С. Ригато // Slavica tergestina: Studia russica. – 1998. – № 6. – С. 163–195.

123. Романенко, К. Ностальгия и самоирония: литературный культ Джейн Остен через фигуру ее фаната / К. Романенко // Философско-литературный журнал «Логос». – 2017. – № 6(121). – С. 155–172.

124. Самигуллина, А. С. Метафора в когнитивно-семиотическом освещении: автореф... доктора филол. наук / А. С. Самигуллина. – Уфа, 2008. – 41 с.
125. Самигуллина, А. С. Понятие «образ-схема» в современных исследованиях по когнитивной лингвистике / А. С. Самигуллина // Вестник Челябинского государственного университета. – 2008. – № 20. – С. 101–106.
126. Салимовский, В. А. Опыт исследования идиостиля учёного (на материале текстов Л. Н. Мурзина) / В. А. Салимовский // Вестник Пермского университета. – 2010 – № 3(9). – URL: <http://www.rfp.psu.ru/archive/3.2010/salimovsky.pdf>
127. Сапронова, В. И. Литературный мэшап: за или против? / В. И. Сапронова // Вестник Московского государственного университета печати. – 2011. – № 8. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/literaturnyy-meshap-za-ili-protiv> (дата обращения: 13.02.2019).
128. Свойкин, К. Б. Диалогика текста в англоязычной научной коммуникации: дисс. ... д. филол. наук / К. Б. Свойкин. – Саранск, 2006. – 426 с.
129. Семеновских, Т. В. Феномен «Клипового мышления» в образовательной вузовской среде / Т. В. Семеновских // Интернет-журнал Науковедение. – 2014. – № 5 (24). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-klipovogo-myshleniya-v-obrazovatelnoy-vuzovskoy-srede> (дата обращения: 06.06.2019).
130. Скребцова, Т. Г. Когнитивная лингвистика. Курс лекций / Т. Г. Скребцова. – Санкт-Петербург: Филологический факультет СПбГУ, 2011. – 256 с.
131. Скребцова, Т. Г. Когнитивная лингвистика тридцать лет спустя / Т. Г. Скребцова // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Язык и литература. – 2018. – Т. 15. – Вып. 3. – С. 465–480.
132. Скубачевска-Пневска, А. Продолжение чужого произведения интертекстуальный жанр или форма культурного паразитизма? / А. Скубачевска-Пневска // Новый филологический вестник. – 2011. – № 1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/prodolzhenie-chuzhogo-proizvedeniya-intertekstualnyy-zhanr-ili-forma-kulturnogo-parazitizma> (дата обращения: 12.03.2018).

133. Созина, Е. К. Эволюция русского реализма XIX в.: семиотика и поэтика: учеб. пособие / Е. К. Созина. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2006. – 124 с.

134. Солдаткина, Т. А. Базовые концепты английского и французского паремиологического фонда / Т. А. Солдаткина // Научное обозрение. Филологические науки. – 2013. – № 6. – URL: <http://science-education.ru/ru/article/view?id=10970> (дата обращения: 02.02.2018).

135. Степанов, Ю. С. Имена. Предикаты. Предложения: семиологическая грамматика / Ю. С. Степанов. – Москва: Эдиториал УРСС, 2002. – 359 с.

136. Стырина, Е. В. Смена точки зрения на повествование как инструмент речевого воздействия в текстах СМИ / Е. В. Стырина // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика. – 2018. – № 1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/smena-tochki-zreniya-na-povestvovanie-kak-instrument-rechevogo-vozdeystviya-v-tekstah-smi> (дата обращения: 13.06.2019).

137. Суховерхов, А. В. Общая теория биологической и социальной памяти: семиотический и процессуальный подходы / А. В. Суховерхов // Научный журнал КубГАУ – Scientific Journal of KubSAU. – 2011. – № 74.

138. Талми, Л. Отношение грамматики к познанию / Л. Талми // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – 1999. – № 1, 4, 6. – С. 91–115, 76–105, 88–121.

139. Тарасова, И. А. Поэтический идиостиль в когнитивном аспекте: На материале поэзии Г. Иванова и И. Анненского: дисс. ...д. филол. наук / И. А. Тарасова. – Саратов, 2004. – 483 с.

140. Тартаковская, И. Н. Феномен бестселлеров и массовая культура. Обзор исследований по социологии чтения / И. Н. Тартаковская. – URL: <http://jour.isras.ru/index.php/socjour/article/viewFile/47/47> (дата обращения: 02.02.2018).

141. Тимошенко, Ю. В. Литературный диалог Джейн Остен с Сэмюэлем Ричардсоном: дисс. ... канд. филол. наук / Ю. В. Тимошенко. – Самара, 2013. – 203 с.

142. Тюленев, С. В. Вторичный текст как средство прагмастилистического изучения оригинала: дисс... канд. филол. наук / С. В. Тюленев. – Москва, 2000. – 338 с.

143. Уртминцева, М. Г. Сиквел повести А. Гайдара «Тимур и его команда» в романе Ю. Полякова «Гипсовый трубач» / М. Г. Уртминцева // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2015. – № 3. – С. 200–203.

144. Успенский, Б. А. Поэтика композиции / Б. А. Успенский. – Санкт-Петербург: Азбука, 2000. 352 с.

145. Фесенко, Т. А. Ментальный лексикон: проблемы структуры и репрезентации / Т. А. Фесенко // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2005. – № 3. – С. 53–58.

146. Флягина, Ю. В. Литературное продолжение как предмет лингвопоэтического исследования: дисс. ...канд. филол. наук / Ю. В. Флягина. – Москва, 2000. – 178 с.

147. Фреге, Г. Логика и логическая семантика / Г. Фреге. – Москва: Аспект Пресс, 2000. – 512 с.

148. Черновская, М. С. Зарубежная социология литературы: основные направления / М. С. Черновская // Журнал социологии и социальной антропологии. – 2011. – Т. 14. – № 1. – С. 178–179.

149. Чернявская, В. Е. Интертекстуальность как текстообразующая категория в научной коммуникации: На материале немецкого языка: дисс. ... д. филол. наук / В. Е. Чернявская. – Санкт-Петербург, 2000. – 448 с.

150. Чернышева, М. А. Мимесис в изобразительном искусстве: от греческой классики до французского сюрреализма: учеб. пособие / М. А. Чернышева. – Санкт-Петербург: Изд-во С. Петерб. университета, 2013. – 392 с.

151. Черняк, М. А. Новейшая литература и вызовы массовой культуры: к вопросу о синтезе «Высоких» и «Низких» жанров / М. А. Черняк // Вестник ННГУ. – 2014. – № 2–3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/noveyshaya->

literatura-i-vyzovy-massovoy-kultury-k-voprosu-o-sinteze-vysokih-i-nizkih-zhanrov
(дата обращения: 21.04.2019).

152. Черняк, М. А. Феномен массовой литературы XX века: монография / М. А. Черняк. – Санкт-Петербург: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2005. – 308 с.

153. Черняк, М. А. Филологическая игра как стратегия прозы XXI в. / М. А. Черняк // Ярославский педагогический вестник. – 2012 – № 1. – Том I (Гуманитарные науки). – С. 236–240.

154. Чечетко, М. В. Реалистический роман Джейн Остен: дисс. ... канд. филол. наук / М. В. Чечетко. – Москва, 1979. – 411 с.

155. Чувакин, А. А. Деривационные отношения как тип межтекстовых отношений (к предмету текстодериватологии) / А. А. Чувакин // Актуальные проблемы дериватологии, мотивологии, лексикографии. – Томск, 1998. – С. 23–24 .

156. Шанский, Н. М. Художественный текст под лингвистическим микроскопом / Н. М. Шанский. – Москва: Просвещение, 1986. – 157 с.

157. Шкловский, В. Б. О теории прозы / В. Б. Шкловский. – Москва: Советский писатель, 1983. – 382 с.

158. Щепина, О. Н. Семантика художественного пространства в романе Джейн Остен «Мэнсфилд-парк»: дисс. канд. ... филол. наук / О. Н. Щепина. – Нижний Новгород, 2001. – 182 с.

159. Эко, У. Инновация и повторение: Между эстетикой модерна и постмодерна / У. Эко // Философия эпохи постмодерна. Пер. и реф. А. Р. Усманова. – Минск: Красико-Принт, 1996. – С. 57–63.

160. Эко, У. Роль читателя / У. Эко. – Санкт-Петербург: Симпозиум, 2005. 502 с.

161. Эко, У. Шесть прогулок в литературных лесах / У. Эко. – Санкт-Петербург: Симпозиум, 2019. – 285 с.

162. Якобсон, Р. О. Избранные работы / Р. О. Якобсон. – Москва: Прогресс, 1985. – 455 с.

163. Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей. – Москва: МАКСПресс, 2005. – Вып. 29. 160 с.
164. Abraham, A. *Plagiarizing the Victorian Novel: Imitation, Parody, Aftertext* / A. Abraham. – Cambridge: Cambridge University Press, 2019. – 298 p.
165. Adkins, R. A. *Jane Austen's England* / R. A. Adkins L. Adkins. – N. Y.: Viking, 2013. – 422 p.
166. Aidan, P. *These Three Remain* / P. Aidan. – N. Y.: Atria books, 2007. – 464 p.
167. Auerbach, E. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* / E. Auerbach. – Princeton: Princeton University Press, 2014. – 616 p.
168. Austen, J. *Juvenilia*. Edited by P. Sabor / J. Austen. – Cambridge: Cambridge University Press, 2006. – 373p.
169. Austen Leigh, J. E. *A memoir of Jane Austen and Other Family Recollections*. Oxford World's Classics / J. E. Austen Leigh. – Oxford: Oxford University Press, 2002. – 352 p.
170. Babb, H. S. *Jane Austen's Novels: The Fabric of Dialogue* / H. S. Babb. – Ohio: Ohio State University Press, 1962. – 264 p.
171. Baker, J. *Longbourn* / J. Baker. – N. Y.: Knopf, 2013. – 352 p.
172. Bebris, C. *Pride and Prescience: Or, A Truth Universally Acknowledged* / C. Bebris. – N. Y.: Forge books, 2007. – 287 p.
173. Bebris, C. *Suspense and Sensibility: Or, First Impressions Revisited* / C. Bebris. – N. Y.: Forge books, 2005. – 301 p.
174. Bebris, C. *North by Northanger: or the Shades of Pemberley* / C. Bebris. – N. Y.: Tor Books, 2007. – 336 p.
175. Birns, N. *On His First Entering a Neighborhood: Juxtaposition in Pride and Prejudice* / N. Birns. – URL: https://www.academia.edu/9852692/On_His_First_Entering_a_Neighborhood_Juxtaposition_in_Pride_and_Prejudice_Nicholas_Birns_For_email_work_card=thumbnail (дата обращения: 18.08.20).
176. Bodenheimer, R. "Looking at the Landscape in Jane Austen." *Studies in English Literature, 1500–1900* / R. Bodenheimer. – 1981. – Vol. 21. – No. 4. – P. 605–623.

177. Bonaparte, F. "Conjecturing possibilities: reading and misreading texts in Jane Austen's 'Pride and prejudice'" *The Johns Hopkins University Press Studies in the Novel* / F. Bonaparte. – 2005. – Vol. 37. No. 2. – pp. 141–161. JSTOR.
178. Booth, W. *The Rhetoric of Fiction* / W. Booth. – Chicago: University of Chicago Press, 1961. – 572 p.
179. Bray, J. *The language of Jane Austen* / J. Bray. – London: Palgrave Macmillan, 2018. – 185 p.
180. Breuer, R. *Jane Austen etc. An Essay on the Poetics of the Sequel* / R. Breuer. – URL: <http://webdoc.sub.gwdg.de/edoc/ia/eese/breuer/essay.html>. (дата обращения 26.05.2019).
181. Brône, G. (Eds.) *Cognitive Poetics* / G. Brône, J. Vandaele. – Berlin, Boston: De Gruyter Mouton, 2009. – 569 p.
182. Butte, G. *I Know that You Know that I Know: Narrating Subjects from "Moll Flanders to Marnie"* / G. Butte. – Columbus: Ohio State University Press, 2004. – 270 p.
183. Byrne, P. *The Real Jane Austen: A Life in Small Things* / P. Byrne. – N. Y.: Harper, 2013. – 380 p.
184. Carey, S. *The origin of concepts* / S. Carey. – Oxford: Oxford University Press, 2009. – 598 p.
185. Castle, T. *Masquerade and Civilization: The Carnavalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction* / T. Castle. – Redwood City: Stanford University Press, 1987. – 369 p.
186. Chandler, D. *Semiotics. The basics* / D. Chandler. – N. Y.: Routledge, 2007. – 307 p.
187. Chapman, R. *The Novels of Jane Austen* / R. Chapman. – Oxford: Oxford University Press, 1933. – 362 p.
188. Clarkston, N. *The Courtship of Edward Gardiner: A Pride & Prejudice Prequel* / N. Clarkston. – N. Y.: Paperback, 2016. – 182 p.
189. Copeland, E. *The Cambridge Companion to Jane Austen* / E. Copeland J., McMaster. – Cambridge: Cambridge University Press, 2010. – 302 p.

190. Crowther, B. The screen in review: *Pride and Prejudice* / B. Crowther. New York: Times. August, 9, 1940. – URL: <https://www.nytimes.com/1940/08/09/archives/the-screen-in-review-pride-and-prejudice-a-delightful-comedy-of.html> (дата обращения: 25.03.2019)
191. Dawkins, J. *Lulie* / J. Dawkins. – Bloomington: iUniverse, 2006. – 228 p.
192. Dawkins, J. *One Perfect Afternoon* / J. Dawkins. – Bloomington: iUniverse, 2004. – 240 p.
193. Deeds, E. E. *Sequel to History: Postmodernism and the Crisis of Representational Time* / E. E. Deeds. – USA: Princeton University Press, 1991. – 250 p.
194. Dickson, R. *Jane Austen: An Illustrated Treasury* / R. Dickson. – Metro Books, 2008. – 157 p.
195. Doležel, L. *Heterocosmica. Fiction and possible worlds* / L. Doležel. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998. – 339 p.
196. Eco, U. *A Theory of Semiotics* / U. Eco. – Bloomington: Indiana University Press, 1976. – 354 p.
197. Evans, V. *Cognitive Linguistics. An Introduction* / V. Evans, M. Green. – Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2006. – 830 p.
198. Fesi, J. I. *Enlightenment phenomenology: the focalization of perceptual experience in eighteenth-century urban narrative: Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy* / J. I. Fesi. – New Jersey, 2016. – 268 p.
199. Fielding, H. *Bridget Jones's Diary* / H. Fielding. – London: Penguin Books, 1999. – 288 p.
200. Fox, K. *Watching the English. The hidden rules of English behavior* / K. Fox. – London: Hodder, 2004. – 424 p.
201. Gabrielle, M. *Fan Phenomena: Jane Austen* / M. Gabrielle. – Bristol: Intellect Ltd, 2015. – 156 p.
202. Gans, J. H. *Popular Culture and High Culture: An Analysis* / J. H. Gans. – N. Y.: Basic Books, 1979. – 266 p.
203. Gay, P. *Jane Austen and the Theatre* / P. Gay. – Cambridge: Cambridge University Press, 2002. – 201 p.

204. Gilroy, A. Our Austen: Fan Fiction in the Classroom. Jane Austen Society of North America. *Persuasions on-line* / A. Gilroy. – 2010. – Vol. 31. – No 1. – URL: <http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol31no1/gilroy.html>
205. Gorak, J. *The Making of the Modern Canon: Genesis and Crisis of a Literary Idea* / J. Gorak. – London: Athlone, 1991. – 309 p.
206. Grahame-Smith, S. *Pride and Prejudice and Zombies* / S. Grahame-Smith. – N. Y.: Quirk Classics, 2009. – 320 p.
207. Green, M. *Colonel Brandon's Widow and Willoughby: A 'Sense and Sensibility' Variation Sequel* / M. Green. – N. Y.: Kindle Edition, 2015. – 93 p.
208. Griffin, C. “The Development of Realism in Jane Austen's Early Novels” / C. Griffin. – 1963. – Vol. 30. No. 1. – pp. 36–52. JSTOR. – URL: www.jstor.org/stable/2871905 (дата обращения: 14.08.2019)
209. Grijalba, S. «Que comparen a Bridget Jones con los personajes de mis novelas me parece un insulto» / S. Grijalba. – URL: <https://www.elmundo.es/especiales/2013/cultura/en-femenino/jane-austen-entrevista.html> (дата обращения 06.10.2019)
210. Grosvenor Myer, V. *Jane Austen, Obstinate Heart: A Biography* / V. Grosvenor Myer. – N. Y.: Arcade Publishing, 1997. – 288 p.
211. Hall, S. (Ed.) *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices* / S. Hall. – London: The Open University, 1997. – 391 p.
212. Hampe, B. *Cognitive Linguistics Research* / B. Hampe. – Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co, 2005. – 501 p.
213. Harman, C. *Jane's Fame: How Jane Austen Conquered the World* / C. Harman. – Edinburgh: Canongate Books, 2009. – 342 p.
214. Hartinger, B. *Writing Sequels: 7 Rules for Writing Second Installments* / B. Hartinger. – URL: <https://www.writersdigest.com/online-editor/7-rules-writing-sequels> (дата обращения 06.10.2019)
215. Hutcheon, L. *A Theory of Adaptation* / L. Hutcheon. – London: Routledge, 2006. – 232 p.
216. Hoffman, J. *Pride and Prejudice and Zombies review – when the undead are dead boring.* *The Guardian*. 22 Feb 2018 / J. Hoffman. – URL:

<https://www.theguardian.com/film/2016/feb/04/pride-and-prejudice-and-zombies-review-lily-james-sam-riley-jane-austen> (дата обращения: 25.02.2019)

217. Holt-Fortin, C. Book review. The Jane Austen Book Club: A Novel / C. Holt-Fortin. – URL: <http://www.cercles.com/review/r18/fowler.htm> (дата обращения: 26.05.2019)

218. Hopkins, L. After Austen. Reinventions, Rewritings, Revisitings / L. Hopkins. – London: Palgrave Macmillan, 2018. – 296 p.

219. Huang, M. W. Snakes' Legs: Sequels, Continuations, Rewritings, and Chinese Fiction / M. W. Huang. – University of Hawaii Press, 2004. – 306 p.

220. James, P. D. Cover Her Face / P. D. James. – N. Y.: Scribner, 2001. – 250 p.

221. James, P. D. Death Comes to Pemberley / P. D. James. – N. Y.: Alfred A. Knopf, 2011. – 291 p.

222. Jameson, F. Postmodernism and Consumer Society / F. Jameson // The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture / ed. by H. Foster. Port Townsend. – Wash.: Bay Press, 1983. – P. 111–125.

223. Genette, G. Palimpsests: Literature in the Second Degree / G. Genette. – University of Nebraska Press, 1997. – 508 p.

224. Johnson, M. The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason / M. Johnson. – Chicago – London: The University of Chicago Press, 1990. – 233 p.

225. Jones, W. Jane on the Brain: Exploring the Science of Social Intelligence with Jane Austen / W. Jones. – N. Y.: Pegasus Books Ltd, 2017. – 391 p.

226. Josephson, W. Emma and the Vampires / W. Josephson. – Chicago: Sourcebooks Landmark, 2010. – 292 p.

227. Kidd, D. C. Reading Literary Fiction Improves Theory of Mind. Science (New York, N. Y.) 2013 / D. C. Kidd, E. Castano. – URL: https://www.researchgate.net/publication/257349728_Reading_Literary_Fiction_Improves_Theory_of_Mind (дата обращения: 07.08.2019)

228. Kinsella, S. Can you keep a secret? / S. Kinsella. – N. Y.: Dell Publishing Company, 2005. – 372 p.

229. Klingel Ray, J. E. *Jane Austen For Dummies* / J. E. Klingel Ray. – N. Y.: John Wiley, 2006. – 362 p.
230. Lane, M. *Jane Austen's World: The Life and Times of England's Most Popular Author* / M. Lane. – London: Carlton Books, 2013. – 144 p.
231. Lascelles, M. *Jane Austen and Her Art* / M. Lascelles. – Oxford: Oxford University Press, 1939. – 225 p.
232. Lau, B. *Jane Austen and Sciences of the Mind* / B. Lau. – London: Imprint Routledge, 2017. – 248 p.
233. Le Faye, D. *The World of Her Novels* / D. Le Faye. – London: Frances Lincoln, 2003. – 320 p.
234. Lemos, B. *Language and character in Jane Austen's Emma* / B. Lemos // *Revista Letras*. – 2010. – Vol. 28. – URL: https://www.researchgate.net/publication/277110119_LANGUAGE_AND_CHARACTER_IN_JANE_AUSTEN'S_EMMA (дата обращения: 14.08.2020).
235. Lilian, L. *Rainy days – An Alternative Journey from Pride and Prejudice to Passion and Love* / L. Lilian. – Washington: Meryton Press, 2009. – 396 p.
236. Macdonald, D. *Parodies. An Anthology from Chaucer to Beerbohm – and After* / D. Macdonald. – N. Y.: Random House, 1960. – 574 p.
237. McCullough, C. *The Thorn Birds* / C. McCullough. – N. Y.: Avon Book, 1978. – 692 p.
238. McCullough, C. *The First Man in Rome* / C. McCullough. – N. Y.: Avon, 1990. – 1076 p.
239. McCullough, C. *The Grass Crown* / C. McCullough. – N. Y.: Avon, 1990. – 1104 p.
240. Morini, M. *Jane Austen's narrative techniques. A stylistic and pragmatic analysis* / M. Morini. – Cornwall: MPG Books Ltd, 2009. – 172 p.
241. Morini, M. *Who evaluates whom and what in Jane Austen's novels?* / Morini M. // *Style*. – 2007. – Vol. 41. No. 4. – pp. 409–432. JSTOR. – URL: www.jstor.org/stable/10.5325/style.41.4.409. (дата обращения: 18.02.2019)

242. Morris, D. Is Mr. Darcy the Ideal Regency Gentleman? / D. Morris. –URL: <https://www.moorgatebooks.com/09/is-mr-darcy-the-ideal-regency-gentleman/> (дата обращения 05.12.2018)

243. Moses, C. Jane Austen and Elizabeth Bennet: The Limits of Irony // Persuasions (The Jane Austen Journal) / C. Moses. – 2003. – No. 25. – Pp. 155–164.

244. Mudrick, M. Jane Austen: irony as defense and discovery / M. Mudrick. – Princeton: Princeton University Press, 1952. – 267 p.

245. Mullan, J. What Matters in Jane Austen / J. Mullan. – London: Bloomsbury Press, 2013. – 342 p.

246. Nazarian, V. Mansfield Park and Mummies: Monster Mayhem, Matrimony, Ancient Curses, True Love, and Other Dire Delights / V. Nazarian. – Vermont: Norilana Books, 2009. – 568 p.

247. Nazarian, V. Northanger Abbey and Angels and Dragons / V. Nazarian. – Vermont: Norilana Books, 2010. – 346 p.

248. Nelles, W. Jane's Brains: Austen and Cognitive Theory / W. Nelles // Interdisciplinary Literary Studies. – University Park: Penn State University Press, 2014. – P. 6–29.

249. Nicolson, N. S. Colover. The World of Jane Austen / N. S. Nicolson. – Phoenix Illustrated, 2000. – 184 p.

250. O'Connell, P. L. A World without end for fans of Jane Austen / P. L. O'Connell. – The New York Times. January. 13, 2000. – URL: <https://www.nytimes.com/2000/01/13/technology/a-world-without-end-for-fans-of-jane-austen.html> (дата обращения: 17.02.2019)

251. Odiwe, J. Willoughby's Return: A Tale of Almost Irresistible Temptation / J. Odiwe. – Chicago: Sourcebooks Landmark, 2009. – 345 p.

252. Phillips, N. Distraction as Liveliness of Mind: A Cognitive Approach to Characterization in Jane Austen / N. Phillips. – 2011. – URL: <https://pdfs.semanticscholar.org/8aca/bba786ae8f09fba7789088d7b9f3c800eda6.pdf> (дата обращения: 08.08.2019)

253. Pitkeathley, J. *Dearest Cousin Jane* / J. Pitkeathley. – N. Y.: William Morrow Paperbacks, 2010. – 288 p.
254. Pliscou, L. *Young Jane Austen: Becoming a Writer* / L. Pliscou. – Oregon: Wyatt-MacKenzie, 2015. – 188 p.
255. Pool, D. *What Jane Austen Ate and Charles Dickens Knew: From Fox Hunting to Whist – the Facts of Daily Life in 19th-Century England* / D. Pool. – N. Y.: Touchstone, 1994. – 416 p.
256. Richardson, A. *The Neural Sublime: Cognitive Theories and Romantic Texts* / A. Richardson. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2010. – 179 p.
257. Quincey de, C. *Intersubjectivity: exploring consciousness from the second-person perspective* / C. Quincey de // *The Journal of Transpersonal Psychology*, 2000. – Vol. 32. – No.2. – URL: <https://atpweb.org/jtparchive/trps-32-00-01-035.pdf> (дата обращения: 7.08.2019)
258. Semino, E. *Language and world creation in poems and other texts* / E. Semino. – N. Y.: Routledge, 2014. – 288 p.
259. Shapiro, J. *Mr. Darcy's Decision: A Sequel to Jane Austen's Pride and Prejudice* / J. Shapiro. – N. Y.: Ulysses Press, 2008. – 206 p.
260. Shields C. *Jane Austen: A Life* / C. Shields. – London: Penguin Books, 2005. – 192 p.
261. Smith Karah, L. *Cognitive embodiment and mind reading in Jane Austen's Persuasion* / L. Smith Karah // *Inquiries journal*. – 2017. – Vol. 9. – No. 10. – URL: <http://www.inquiriesjournal.com/articles/1676/cognitive-embodiment-and-mind-reading-in-jane-austens-persuasion> (дата обращения: 05.08.2019)
262. Sotirova, V. *Reader responses to narrative point of view* / V. Sotirova // *Poetics*. – 2006, 34 (2). – P. 108–133.
263. Spence, J. *Becoming Jane Austen* / J. Spence. – London: Bloomsbury Academic, 2007. – 312 p.
264. SukYoung Chwe, M. *Jane Austen, Game Theorist* / M. SukYoung Chwe. – Princeton: Princeton University Press, 2013. – 272 p.

265. Sullivan, M. C. *The Jane Austen Handbook: A Sensible Yet Elegant Guide to Her World* / M. C. Sullivan. – Philadelphia: Quirk Books, 2011. – 224 p.
266. Sutherland, K. *Jane Austen: social realism and the novel* / K. Sutherland. British library. – URL: <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/jane-austens-social-realism-and-the-novel> (дата обращения: 14.08.2019)
267. Tennant, E. *Two Women of London: The Strange Case of Ms Jekyll and Mrs Hyde* / E. Tennant. – London: Faber & Faber, 1992. – 121 p.
268. Tennant, E. *Sylvia and Ted* / E. Tennant. – N. Y.: Henry Holt and Co, 2001. – 192 p.
269. Tennant, E. *Pemberley* / E. Tennant. – N. Y.: Paperback, 2006. – 227 p.
270. Tomalin, C. *Jane Austen: A Life* / C. Tomalin. – N. Y.: Vintage, 1999. – 341 p.
271. Troost, L. *Greenfield S. Jane Austen in Hollywood* / L. Troost. – Lexington: The University Press of Kentucky, 2001. 248 p.
272. Tsur, R. *Toward a theory of cognitive poetics* / R. Tsur. – Amsterdam: North-Holland, 1992. – 573 c.
273. Vedantam, S. *A lively mind: your brain on Jane Austen* / S. Vedantam // National Public Radio. – 2012. – URL: <https://www.npr.org/sections/health-shots/2012/10/09/162401053/a-lively-mind-your-brain-on-jane-austen> (дата обращения: 07.08.2019)
274. Waldron, M. *Jane Austen and the fiction of her time* / M. Waldron. – Cambridge: Cambridge University Press, 2003. – 204 p.
275. Wallace, T. G. *Jane Austen and narrative authority* / T. G. Wallace. – London: Macmillan Press Ltd, 1995. – 155 p.
276. Whalen, D. H. *Theory of Mind and embedding of perspective. A psychological test of a literary “sweet spot”* / D. H. Whalen, L. Zunshine, M. Holquis // *Scientific Study of Literature* 2:2. 2012. – P. 301–315.
277. Wifall, R. *Introduction: Jane Austen and William Shakespeare Twin icons?* / R. Wifall // *Shakespeare*, 2010. – P. 403–409.
278. Wiltshire, J. *Recreating Jane Austen* / J. Wiltshire. – Cambridge: Cambridge University Press, 2003. – 192 p.

279. Winters, B. H. Sense and Sensibility and Sea Monsters / B. H. Winters. – N. Y.: Quirk Classics, 2009. – 340 p.

280. Woudenberg, F. The Business of Marriage: Metaphors in Jane Austen's Pride and Prejudice / F. Woudenberg. – URL: dspace.library.uu.nl (дата обращения: 10.12.2019)

281. Zunshine, L. Why we read fiction: theory of mind and the novel / L. Zunshine. – Columbus: The Ohio State University, 2006. – 198 p

282. Zunshine, L. Getting inside your head: what cognitive science can tell us about popular culture / L. Zunshine. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2012. – 214 p.

283. Zunshine, L. Why Jane Austen was different, and why we may need cognitive science to see it / L. Zunshine // University of Kentucky. Style. – 2007. – Vol. 41. – No. 3. – URL: <http://www.sscnet.ucla.edu/polisci/faculty/chwe/austen/zunshine2007.pdf> (дата обращения: 05.08.2019)

284. Zunshine, L. Strange Concepts and the Stories They Make Possible: Cognition, Culture, Narrative / L. Zunshine. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2008. – 179 p.

Список словарей и энциклопедий

285. Ахманова, О. С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. 2-е изд., стер. – Москва: УРСС: Едиториал УРСС, 2004. – 571 с.

286. Большая российская энциклопедия. <https://bigenc.ru/>

287. Гуманитарные технологии. Гуманитарная энциклопедия. <https://gtmarket.ru/concepts/7282>

288. Ивин, А. А. «Философия. Энциклопедический словарь» / А. А. Ивин. – Москва: Гардарики, 2004. – 1072 с.

289. Лингвистический энциклопедический словарь [В. Н. Ярцева]; Под ред. В. Н. Ярцевой. – Москва: Советская энциклопедия, 1990. – 682 с.

290. Розенталь, Д. Э. Словарь-справочник лингвистических терминов / Д. Э. Розенталь. – URL: https://classes.ru/grammar/114.Rosental/13-n/html/_67.html

291. Стилистический энциклопедический словарь русского языка [М. Н. Кожина]; Под ред. Кожиной М. Н., 2 -е изд., испр. и доп. – Москва: Флинта, 2006. – 696 с.

292. Черняк, В. Д. Базовые понятия массовой литературы: Учебный словарь-справочник / В. Д. Черняк, М. А. Черняк. – Санкт-Петербург: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2009. – 167 с.

293. Черняк, В. Д. Массовая литература в понятиях и терминах. Учебный словарь-справочник / В. Д. Черняк, М. А. Черняк. – Москва: Флинта, 2015. – 193 с.

294. Чупринин, С. И. Русская литература сегодня. Жизнь по понятиям / С. И. Чупринин. – Москва: Время, 2007. – 768 с.

295. Эксмо. Словарь современного читателя. – URL:
<https://eksmo.ru/slovar/chiklit/>

296. АБВУ Lingvo 5. Электронный словарь. – URL: <http://www.lingvo.ru/>

297. Cambridge On-line Dictionary. – URL:
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/sequel>

298. Collins Dictionary. – URL:
<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/fine>

299. Encyclopedia Britannica. – URL:
<https://www.britannica.com/biography/Jane-Austen>

300. Longman Dictionary of Contemporary English. London: Pearson Education, 2014. 2224 p.

Список текстов, послуживших материалом для анализа

301. Austen, J. Emma / J. Austen. – Oxford: Penguin Classics, 2003. – 474 p.

302. Austen, J. Pride and prejudice / J. Austen. – London: Collins Classics, 2010. – 402 p.

303. Dawkins, J. More Letters from Pemberley: 1814–1819: A Further Continuation of Jane Austen's Pride and Prejudice / J. Dawkins. – Sourcebooks, 2003. 212 p.

304. McCullough, C. The Independence of Miss Mary Bennet / C. McCullough. – N. Y.: Simon & Schuster, 2008. – 337 p.

305. Tennant, E. Emma in Love / E. Tennant. – N. Y.: Paperback, 1996. – 224 p.

Список сайтов, посвященных творчеству Джейн Остен

306. Austen authors. <http://austenaauthors.net/about>
307. Austen blog. <https://austenblog.com/>
308. Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Jane-Austen>
309. Emma Knightley. <http://emmaknightley.tripod.com/>
310. Facebook. Jane Austen. <https://www.facebook.com/JaneAustenAuthor/>
311. For pride and prejudice. <http://www.forprideandprejudice.com/>
312. Goodreads. <https://www.goodreads.com>
313. Jane Austen. <http://www.janeausten.org>.
314. Jane Austen. A life in Hampshire. <http://janeausten200.co.uk/>
315. Jane Austen fandom.
https://janeausten.fandom.com/wiki/The_Jane_Austen_Wiki
316. Jane Austen's Work: Still Relevant and Fascinating 200 Years after Her Death. Creative translation. – URL: <http://creativetranslation.com/blog-jane-austen/>
(дата обращения 01.03.2019)
317. Jane Austen pen pal club. <https://www.janeaustenpenpalclub.com/jane-austen-s-life-lit>
318. Jane Austen society of Australia. <https://jasa.com.au/>
319. Jane Austen society of North America <http://jasna.org/>
320. Jane Austen society of the United Kingdom.
<http://www.janeaustensoci.freeuk.com/>
321. Jane Austen today. <http://janitesonthejames.blogspot.com/>
322. Jane Austen Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Jane_Austen
323. Jane Austen's house museum <https://www.jane-austens-house-museum.org.uk/>
324. Jane Austen's world. janeaustensworld.wordpress.com.
325. Literary Works. Jane Austen Literature. Library Guides at Nova Southeastern University. <https://nsufl.libguides.com/c.php?g=111992&p=725166>
326. Regency history. <http://www.regencyhistory.net>
327. Reveries under the sign of Austen.
<https://reveriesunderthesignofausten.wordpress.com/category/jane-austen-sequels/>

328. The Jane Austen Centre. <https://www.janeausten.co.uk/>
329. The Jane Austen Wiki.
https://janeausten.fandom.com/wiki/The_Jane_Austen_Wiki
330. The regency encyclopedia. <http://www.reg-ency.com/>
331. Victorian web. <http://www.victorianweb.org/previctorian/austen/tsw7.html>
- Список сайтов, посвященных творчеству поклонников Джейн Остен***
332. Addicted to Jane Austen. <http://addictedtoausten.blogspot.com/>
333. An Introduction to Jane Austen Sequels. <https://austenprose.com/>
334. Austen interlude. <http://austeninterlude.com/>
335. Austen Underground. <http://austenunderground.com/Links.php>
336. Austenesque reviews. <https://austenesquereviews.com/>
337. Beyond Austen. <https://www.beyondausten.com/>
338. Bridget Jones diary Wiki. Fandom.
<https://bridgetjonesdiary.fandom.com/wiki/Category:Movies>
339. Crown hill writer's guild. <http://crownhillwriters.com/>
340. Daniella's bureau <http://daniellasbureau.co.uk/Austen/FanfictionMenu.htm>
341. Danielle L's own Jane Austen Fantasies
<http://www.desertmusings.net/les/category/story-updates/jaff/>
342. Derbyshire Writers' Guild. <http://www.dwiggie.com>
343. Emma Adaptations. <http://www.strangegirl.com/emma/>
344. Esther's Narrative. Austenbland. <https://esthersnarrative.wordpress.com/2013/09/01/austenbland/>
345. First Impressions Blog by Alexa Adams. <http://alexaadams.blogspot.com/>
346. Firthness. <http://www.firthness.com/>
347. Fish William works. <https://sites.google.com/site/fishwilliamworks/>
348. Jane Austen Fan Fiction at Wikipedia.
https://en.wikipedia.org/wiki/Jane_Austen_fan_fiction
349. Jane Austen. Fan Fiction Index <http://www.jaffindex.com/>
350. Jane Austen in Vermont. <https://janeausteninvermont.blog/popular-culture/sequels-continuations/>

351. Jane Austen sequels. <https://janeaustensequels.blogspot.com/>
352. Jane Austen sequels. Joan Aiken.
<http://www.joanaiken.com/pages/janeausten.html>
353. Jane Austen 101: Fan Fiction Web Sites. Austen prose URL:
<https://austenprose.com/2010/12/05/jane-austen-101-fanfiction-web-sites/> (дата обращения: 25.02.2019)
354. Lavender girls. <http://www3.sympatico.ca/fergal/darcyfic.html>
355. Mrs. Darcy's Story Site. <http://www.mrsdarcy.com/>
356. Original Jane Austen Fanfiction by Ed. S.
<http://www.edsjaff.com/dd@top.htm>
357. Roads not taken. Jane Austen FanFic by Victoria.
<http://www.exvergence.com/jstoryset/StorySet.htm>
358. Story and history. <http://storyandhistory.com/category/jane-austen-sequels/>
359. The Meryton assembly. <http://meryton.com/>
360. The republic of Pemberley. <http://pemberley.com/>
361. Wicked Jane. <https://wicked-jane.livejournal.com/>
362. Write like Austen. <http://www.writelikeausten.com/writer/>

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. ДЖЕЙНИЗМ И ДЖЕЙНИСТЫ

Данный раздел посвящен причинам концептуализации знака, исходно функционирующего как индексальный. Мы исходим из того, что концепты не рождаются «готовыми» [Делёз 1998: 14] и в процесс их конструирования вовлекаются репрезентативные инструменты языков культуры. Речь пойдёт о расширении семантического пространства имени собственного Джейн Остен, которое в современной британской культуре перешагнуло границы литературного дискурса, став символом «английскости». В рамках когнитивно-семиотических исследований этот процесс рассматривается как трансформация индексального знака в символический, что, в свою очередь, становится базой для рождения концепта. Концептуализация сопровождает процессы языковой репрезентации мира, предполагая особый способ переработки информации. С одной стороны, происходит расширение семантики знака за счёт увеличения его экстенционального пространства, с другой – сжатие смыслов при сопряжении их с одним знаконосителем. Концепт можно рассматривать как ментальную единицу, с которой соотносится энциклопедическая информация об объекте репрезентации [Попова 2007:34]. Таким образом, задача данного раздела связана с ответом на вопрос, в силу каких причин имя Джейн Остен (индексальный знак, идентифицирующий свою обладательницу) стал символом британской культуры наряду с такими ключевыми концептами, как «джентльменство», «дом», «здоровый смысл», «наследие», «приватность», «свобода», «сдержанность», «честная игра», «юмор» [Солдаткина, электрон. источник].

Процесс концептуализации индексального знака Джейн Остен рассматривается нами в пространстве корпуса англоязычных текстов, посвящённых Джейн Остен, её произведениям и культурно-историческому фону её романов. В рамках каждого класса текстов мы выделяем атрибуты (характеризующие знаки), расширяющие экстенционал имени собственного и

переводящие индекс Джейн Остен в модус символической интерпретации. Временные рамки материала исследования – преимущественно 1987–2017 гг.

Джейнизм и феномен Остен. 18 июля 2017 года исполнилось 200 лет со дня смерти Джейн Остен. В мировой культуре её имя столь же неразрывно ассоциируется с Англией, как и Шерлок Холмс, Джеймс Бонд, Гарри Поттер. В отличие от них, она – не персонаж, а реальное лицо: субъект культуры, автор, тексты которого прочитываются современным читателем сквозь призму эталона английскости. Романы Остен регулярно появляются в рейтингах самых любимых книг по всему миру. За последние 30 лет было снято 14 экранизаций её текстов, и многие из киноверсий стали телевизионными хитами. По всему миру существует большое количество фан-клубов и сообществ любителей творчества Остен и её эпохи [Костыря 2016: 16].

Даже очень выборочный список этих фактов говорит о не случайности укоренения в английском языке слов и понятий джейнизм, джейнисты. Их рождение связано с выходом в 1923 г. рассказа Р. Киплинга «Джейнисты» [Киплинг, электрон. источник]. Его сюжетным центром является некий клуб, члены которого во время Первой мировой войны зачитываются романами Остен. Упоение размеренным и уютным миром Старой Англии спасает членов клуба от ужаса и страданий военного времени.

В статье профессора Принстонского университета К. Л. Джонсон [Copeland 2010] отмечается, что термин джейнисты обладает неоднородным полем коннотаций. С одной стороны, джейнисты – те, кто по достоинству может оценить воздействие романов Остен. Прежде всего, это академические филологи. С другой стороны, джейнистами называют людей, которые «играют в Джейн Остен» [Copeland 2010: 235]. Встречи в сообществах джейнистов зачастую направлены на «оживление» эпохи Остен в виде костюмированных чаепитий и балов. Академические исследователи скептически относятся к подобным встречам: чтению здесь уделяется крайне мало внимания, акцент же сделан на «увеселительной программе». Феномен джейнизма как субкультурного сообщества (fandom) представлен в книге «Fan Phenomena» [Gabrielle 2015]. Здесь

можно найти интервью с джейнистами, множество иллюстраций, фотографии с костюмированных балов и многое другое. Во втором понимании джейнизм – это процесс, который следует рассматривать в рамках социологии литературы.

Мы предлагаем не разделять джейнистов на «академиков» и «любителей», поскольку читатели, причисляющие себя к «любителям», могут интересоваться серьёзными исследованиями, а «академики» с удовольствием принимать участие в балах и чаепитиях в Бате. Сам факт существования и постоянного расширения круга джейнистов говорит о том, что в Британии и за её пределами Д. Остен – не просто популярный автор, но автор современный, что не часто происходит с писателями, отделёнными от нас практически двумя веками.

История популярности Остен, начиная с первой биографии, написанной членом её семьи, и заканчивая бумом сиквелов и других вторичных текстов, прослеживается в книге К. Харман [Harman 2009]. Далее будет представлен сжатый обзор англоязычных текстов, посвящённых самой Д. Остен, её романам и реалиям её эпохи. Работа с этим корпусом позволила выделить сущностные составляющие концепта «Остен».

Джейн Остен в зеркале биографических и филологических исследований. Интерес академических джейнистов обращён не только к анализу текстов Д. Остен, но и к тексту её собственной жизни. Причём, жизненный путь Остен стал не менее частотным объектом интерпретаций, чем её романы. Первый биограф писателя – Д. Э. Остен Ли («Воспоминания о Джейн Остен» [Austen 2002]). Вот заслуживающий пристального внимания факт современного литературного процесса: в наши дни жизнеописания Остен продолжают выходить одно за другим (только за последние 30 лет – более 20). Невозможно указать точное количество биографий, поскольку многие работы сопрягают этот жанр с собственно филологическим исследованием.

Современные биографы Остен – это профессиональные филологи, литературные редакторы, писатели. Каждый из них актуализирует различные отличительные особенности Остен. У П. Бёрни и К. Томаллин, например, – это открытость миру, страсть к приключениям. По мнению П. Бёрни [Burne 2013],

Остен была осведомлена обо всех ключевых событиях своего времени, разбиралась в политике и театре. К. Томалин, заполняя пробелы в биографии писателя, предлагает читателю детальный и увлекательный рассказ о её жизни, «полной потрясений» [Tomalin 1999]. Книга В. Гросвенор Майер [Grosvenor Myer 1997] отличается детальной хронологией жизнеописания. Автор обращается к сохранившимся письмам Остен, комментируя их содержание.

Биографии Д. Остен чётко противопоставлены по методологии их написания. В то время как В. Г. Майер, К. Томалин опираются на корпус архивных материалов, такие авторы, как Д. Х. Спенс и К. Шилдс [Spence 2007; Shields 2005] создают практически художественные повествования. Они часто прибегают к формулировке «Остен могла думать, что...», «Остен могло нравиться...», выдавая, в итоге, предположения за факты. Получается, что исследователь жизни другого человека, в какой-то степени, «присваивает» эту жизнь себе, поскольку ставит себя на место своего героя (если бы я был Д. Остен, то как бы интерпретировал эту ситуацию?). Однако следует признать, что «ненаучность» художественной биографии может оказать на читателя гораздо более сильное воздействие, нежели работа, опирающаяся на факты и архивные документы.

Популярность биографий Д. Остен в современной Британии можно объяснить несколькими причинами. Возможно, это попытка понять природу национального характера и менталитета, ведь в эпоху Остен как раз происходило становление «английскости» в том виде, в котором мы наблюдаем её сегодня. Именно поэтому для современного жителя Великобритании Д. Остен – это важный элемент культуры, один из ключевых национальных концептов. Отметим, что волна популярности, охватившая всё, что связано с Остен, побуждает многих авторов писать её биографии и в чисто коммерческих целях.

Наиболее частотные атрибуты, которыми авторы биографий характеризуют Д. Остен, это реалистичная, достоверная, упрямая, независимая. Для биографов Остен ассоциируется со смелостью, истинно английским юмором и открытостью миру.

Одна из первых филологических публикаций, посвященных текстам Д. Остен, – это работа Р. В. Чапмана. Хотя она вышла в 1933 г., многие современные филологи поддерживают ведущую аксиому этого исследования – положение о стилистической «идеальности» Остен [Chapman 1933]. В частности, это характерно для авторов «The Cambridge Companion to Jane Austen», среди которых преподаватели и профессора университетов Принстон и Кембридж. В этой книге представлены основные моменты биографии и творчества Д. Остен, социально-культурный контекст её романов, рассматриваются вопросы об отношении Остен к классовой системе, деньгам, положению женщин в обществе. Отмечается, например, популярность Остен в среде феминисток: «острая на язык Джейн ставит под сомнение возмужалость и зрелость мужчин» [Copeland 2010: 241].

Ключевые определения, которыми авторы академических монографий определяют Остен, – культурное явление, коммерческий феномен, актуальность, востребованность.

Джейн Остен в зеркале социокультурологических и исторических исследований. Отвечая на растущий интерес современных читателей ко всему, что связано с эпохой Регентства, многие исследователи обращаются к социокультурному аспекту анализа текстов Д. Остен. В этих работах разъясняются тонкости этикета, традиций, норм и правил поведения, принятых в её эпоху. Об этих вопросах увлекательно повествуют, например, политолог Д. Пул [Pool 1994] и М. Лейн [Lane 2013] – автор многочисленных статей для журнала «Jane Austen Society Annual Reports». В их книгах можно найти правила игры в вист, особенности системы дворянских титулов, нормы этикета и гардероба для каждого социального класса, а также много интересных фактов о жизни в Англии во времена Ч. Диккенса, Д. Остен и их современников. Д. Муланн интерпретирует реалии, упомянутые в романах Остен, цитируя отрывки из писем романистки [Mullan 2013]. В работе Д. ле Файе [Le Faye 2003] читатель может увидеть карты тех локусов Англии, где происходят события романов Остен.

Среди авторов социокультурных исследований об Остен нами обнаружены не только специалисты соответствующих областей, но даже археологи и

египтологи по образованию. Например, речь о книге супругов Адкинс [Adkins 2013], где детально описаны составляющие повседневной жизни людей эпохи Джейн Остен: рождение детей, смерть, брак, процедуры вступления в наследство и т. д. Визуализация этих аспектов жизни также происходит с опорой на многие не публиковавшиеся ранее рукописи, дневники и личные письма романистки. В работах исследователей-любителей, например, М. Салливан [Sullivan 2011], рассматриваются вопросы, которые интересуют поклонников Джейн Остен: как стать настоящей леди, как вести хозяйство, как организовать бал и т. д. Эти «советы», конечно, не относятся к человеку XXI века, поскольку информация по каждому аспекту жизни взята, в основном, напрямую из книг Остен. В указанную книгу включена также её биография, а также краткое описание романов и отдельных экранизаций.

Исследователи, которых интересует социокультурный фон жизни романистки и её текстов, ассоциируют с писательницей следующий ряд понятий: ведение хозяйства, гостеприимство, манеры. В этом же контексте – жизнь под контролем традиций, социальная иерархия, следование регламенту.

Заключительные замечания касаются двух взаимосвязанных вопросов. Это возможность очертить границы концептуального пространства «Джейн Остен» и определение причин концептуализации этого имени собственного в современной британской культуре. В семантическую структуру концепта входит система сущностных понятий, через которые описывается феномен личности и творчества Д. Остен. Эти понятия выделялись на материале англоязычных текстов, принадлежащих к дискурсам филологических и социокультурных исследований. Среди авторов текстов представлены обе ветви джейнизма: «академики» и «любители-почитатели», что определяет достоверность представлений о процессе концептуализации. Итак, важнейшие атрибуты, составляющие семантическую сеть концепта «Остен», – это реалистичность, независимость, жизнь под контролем традиций, социальная иерархия, следование регламенту и др. Интересно, что выделенные сущностные понятия полностью совпадают с системой ключевых концептов британской культуры [Солдаткина, электрон.

источник] или находятся с ней в отношениях взаимодополнительности. Например, независимость и приватность.

Укажем несколько причин, в силу которых собственное имя Джейн Остен прошло путь от индексального знака до символа-концепта. Для современного британца Остен олицетворяет утраченный мир ясности, гармонии, совершенства, что, в частности, побуждает читателей к реконструкции реалий старой Англии [Troost 2001: 4]. Стилистическое обаяние («обаяние простоты») [Гениева 2014: 5] – причина высокого читательского индекса этого автора. Персонажи её романов «завораживают идеальным балансом узнаваемого и индивидуального в своеобразных личностях со сложными мотивами» [Troost 2001: 3]. Отметим также влияние успешной визуализации текстов Джейн Остен в форме экранизаций, спектаклей, чаепитий и балов. Многие любопытные данные об этом представлены в работе «Jane Austen in Hollywood» [Troost 2001]. Причиной обращения англичан к текстам Д. Остен и концептуализации её имени может быть и желание сохранить национальные ценности в эпоху глобализации. Вот почему, наряду с широко тиражируемыми Шерлоком Холмсом и Гарри Поттером, Джейн Остен прочно «закрепилась» как в массовой культуре, «на экранах», так и в специальной академической литературе. Немаловажно и то, что язык Остен остаётся живым и достаточно понятным для людей XXI столетия.

Обозначенные причины концептуализации Д. Остен (превращения имени собственного в идентифицирующий знак британской культуры) позволяют сделать вывод о том, что сегодня Остен, как романист, далеко выходит за пределы собственно литературного дискурса. С её творчеством связана интересная социокультурная ситуация – исчезновение границы между литературой и «жизнью», литературой и социальной практикой, поскольку её романы, их экранизации, ролевые игры в «Джейн» – всё это часть британской повседневности. Остен не выходит из моды во многом и потому, что «классической книга становится не потому, что её хвалят критики, разбирают профессора и проходят в школе, а потому, что большие массы читателей из поколения в поколение получают, читая её, удовольствие и духовную пользу» [Моэм 1991: 324].

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.
РОМАНЫ ДЖЕЙН ОСТЕН В ЗЕРКАЛЕ МЕТАТЕКСТОВ.
СИКВЕЛЫ К РОМАНАМ ДЖЕЙН ОСТЕН

В данном разделе механизм роста литературного дискурса рассматривается в контексте «глобальной теории интеллектуального изменения» Рендалла Коллинза. Тексты Джейн Остен описываются в качестве «катализатора» литературного процесса и исходной точки фрагмента семиосферы – «поля Джейн Остен». Представлена структура этого поля: переводы текстов Остен, корпус исследовательских метатекстов о её творчестве, сиквелы и экранизации её романов и другие компоненты.

В культуре нередки случаи, когда её наиболее яркие и значимые тексты обрастают пространством переводов и интерпретаций. Исходные тексты производят эффект, подобный камню, брошенному в воду. Реакция на эти тексты пространства культуры подобна кругам, расходящимся по воде. Таким образом, система, включающая исходные тексты и их метатекстовые интерпретации, может рассматриваться как поле, организованное по принципу семантической сети.

Применительно к истории философии этот эффект был описан Рендаллом Коллинзом в работе «Социология философии» [Коллинз 2002]. Сущность «глобальной теории интеллектуального изменения» сводится к тому, что на протяжении всей истории человечества знание не распространялось и не передавалось линейно, но возникало в интеллектуальных сетях и переходило «из уст в уста» по мере развития и расширения этих самых сетей. Данный процесс может происходить «горизонтально»: от одного учёного-философа к другому или от одного научного кружка – к соперничающему. Знание распространяется также и в одном временном срезе, «вертикально»: от учителя к ученику, из одного поколения – в другое. В итоге, речь идёт о нелинейном и многомерном порождении информации в пространстве культуры. Знание аккумулируется в эпицентре «пространства интеллектуального внимания», и тот из учёных, кто

наиболее близок к интеллектуальному эпицентру, получает максимум энергии и информации для развития своего профессионального потенциала [Коллинз 2002: 33–34]. В предисловии к своей книге Коллинз упоминает о том, что сетевая модель развития применима не только к сфере «культурного производства» (в данном случае к философии), но и к любой другой. Эта идея – отправная точка нашей работы.

Предмет нашего внимания – механизм функционирования текстового фрагмента семиосферы, который мы условно обозначим как «пространство Джейн Остен».

Структура и механизм функционирования поля Джейн Остен. Количество текстов, так или иначе связанных с творчеством английской романистки, позволяет констатировать существование самостоятельного, живущего по собственным законам текстового мира или, в терминологии Р. Коллинза, поля. Любой текст, взятый как знак, существует благодаря интерпретации через другие знаки, чем обеспечивается движение и рост семиосферы. Исходя из этой аксиомы, механизм функционирования поля «Джейн Остен» основан на *метатекстовом принципе* – универсальном механизме семиозиса. В структуру поля мы включаем как собственно тексты (метатексты), так и культурные сообщества, в рамках которых производятся тексты об Остен:

- оригинальные англоязычные произведения Д. Остен, созданные в XIX веке;
- их переводы на другие языки;
- лингвокультурологические и литературоведческие исследования текстов Остен;
- сиквелы, которые начали создаваться ещё при жизни Остен. Игра в «продолжения» её романов продолжается и в наше время;
- экранизации романов Д. Остен, включая экранизации сиквелов;
- существующие по всему миру сообщества читателей Д. Остен – клубы, кружки, объединения её фанатов;

– сайты и интернет-сообщества, посвященные творчеству Д. Остен, форумы фанатов.

Система этих компонентов составляет горизонтальную структуру поля (его синхронный срез). Однако если речь идёт о диахроническом развитии текстового пространства, то в качестве модели более подходит растущая *древовидная структура*, позволяющая показать направления «информационного приращения». Представим модель «Дерево как модель становления текстового поля «Джейн Остен» (рис. 1.)

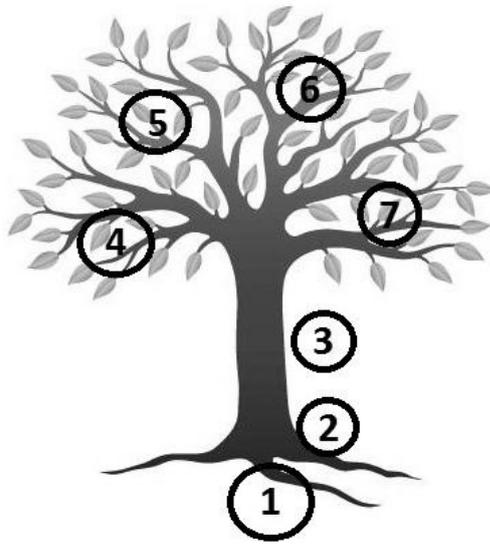


Рисунок 1. Дерево как модель становления текстового поля «Джейн Остен»

Корни «дерева» (1) – тексты самой Остен. В прикорневой системе (2) располагаются переводы её романов на другие языки. Тексты, написанные как «продолжения» (сиквелы), составляют ствол дерева (3). Исследовательские метатексты о творчестве Остен и другого рода рецептивные отклики выполняют функцию ветвей. В качестве ветвей могут рассматриваться экранизации романов Остен (межсемиотические переводы). Значительный рост числа метатекстов о самой Остен и её произведениях происходит на сайтах, посвящённых творчеству романистки, в рамках читательских сообществ, в пространстве интернет форумов. Эти пространства также рассматриваются нами как ветви древовидной структуры. Таким образом, «дерево Остен» соединяет дискурсы собственно литературы, истории и теории литературы, массовой литературы и массовой культуры, что позволяет использовать эту модель для изучения социологии литературы и культуры.

Литературное поле «Джейн Остен» как растущее «дерево».

Преумножение метатекстов о Джейн Остен в современной культуре подобно кругам, расходящимся по водам семиосферы. Каждый из романов Джейн Остен подобен корню, способному породить метатексты. Взятые вместе, они составляют корневую систему её дерева. Перечислим их в порядке публикации: «Sense and sensibility» («Чувство и чувствительность», или «Разум и чувства», 1811), «Pride and prejudice» (Гордость и предубеждение, 1813), «Mansfield park» (Мэнсфилд-парк, 1814), «Emma» («Эмма», 1815), «Persuasion» (Доводы рассудка, 1817), «Northanger abbey» (Нортенгерское аббатство, 1818). В прикорневой части дерева располагаются переводы этих романов. Например, известно, что они были переведён на более чем 40 языков [Creative translation, электрон. источник].

Ствол дерева составляют тексты, представляющие собой «вторичный жанр», т. е. произведения, созданные на основе романов Остен и её биографии. Большую их часть составляют сиквелы, или «продолжения» романов. Сиквел (от англ. «sequel» – продолжение) и смежные с ним литературные жанры, можно объединить в особую группу вторичных текстов. Благодаря им, литературное «дерево Остен» дало свои в переносном смысле плоды еще на исходе XIX века, когда её племянницей был дописан неоконченный роман «Ватсоны» [Остен 2010]. Наибольшая активность возникновения сиквелов зафиксирована в современной массовой культуре. Например, это романы «Эмма влюблена» Э. Теннант (сиквел романа «Эмма») или «Письма из Пемберли» Д. Докинз (сиквел романа «Гордость и предубеждение»), «Возвращение Уиллоуби» Д. Одуи (сиквел к «Чувству и чувствительности» [Odiwe 2009]. Количество всех продолжений, написанных к романам Д. Остен едва ли поддается подсчёту, учитывая большое количество работ, написанных непрофессиональными авторами в так называемом стиле «фанфик». Существует несколько причин, обуславливающих такой «бум» вторичных текстов: среди них и актуальность, поднимаемых автором тем, и универсальность сюжетов.

Пространство вторичных текстов, принадлежащее массовой литературе, крайне неоднородно. «Продолжения» и различные фантазии на тему романов Остен функционируют, помимо сиквелов, в следующих вариативных формах:

– в *приквелах* дана предыстория событий, описанных в романах Остен. Так, роман «Ухаживания мистера Гардинера» («The Courtship of Edward Gardiner: A Pride & Prejudice Prequel») Н. Кларкстон [Clarkston 2016] является событийной пресуппозицией «Гордости и предубеждения»;

– *мэшапы* (англ. «mashup» – смешение) создаются как тексты, героями которых стали персонажи Джейн Остен. Так, в романе Сета Грэма-Смита «Гордость и предубеждение и зомби» [Grahame-Smith 2009] происходит «интерференция» авторского оригинала и фантастического нарратива о зомби. Новый «тренд» в массовой литературе, по мотивам Остен, таким образом, состоит в заимствовании сюжета известного произведения и интеграции в него фантастических элементов. Такая интеграция и своего рода обновление на данный момент уже постигли все романы автора «Гордости и предубеждения». Интересно, что на обложке книги «Гордости и предубеждения и зомби», утверждается, что авторами этого романа являются Д. Остен и С. Грэм-Смит. Подобное «соавторство» объясняется тем фактом, что 80% нового произведения – это, по сути, прямое заимствование оригинала. Положительные отзывы критиков сводятся к тому, что С. Грэм-Смит «раскрывает проблематику произведения в новом жанре» и в новом для читателя формате, объединяя на страницах романа героев Остен и популярных сегодня персонажей массовой культуры – зомби» [Сапронова 2011: 61]. Популярность «Гордости и предубеждения и зомби», спровоцировала написание ещё нескольких «смешанных произведений»: «Разум и чувства и гады морские» («Sense and Sensibility and Sea Monsters») Бена Уинтерса [Winters 2009], «Мэнсфилд Парк и мумии» («Mansfield Park and Mummies») [Nazarian 2009] и «Нортенгерское аббатство и ангелы и драконы» («Northanger Abbey and Angels and Dragons») Веры Назариан [Nazarian 2010], «Эмма и вампиры» («Emma and the Vampires») Уэйна Джозефсона [Josephson 2010]. Надо отметить, что у отечественных литературных критиков и читателей ещё не сложилось однозначного мнения по поводу этого нового вида литературного творчества. Ведь, как отмечают исследователи «несмотря на необыкновенную популярность жанра мэшап за рубежом, российский издатель отнесся к подобной

литературе с настороженностью» [Сапронова 2011: 64]. Среди возможных причин популярности мэшапа, называется ставка на новую аудиторию: то есть на тех, кто не желает читать классику «в чистом виде». Что касается экранизации «Гордости и предубеждения и зомби», то, критики характеризуют её словами «when the undead are dead boring» («когда восставшие после смерти смертельно скучны») [The Guardian, электрон. источник], намекая на отсутствие какой-либо значимой художественной ценности у данной киноработы.

– в пространстве *спин-оффов* (англ. spin-off как «раскручивание») происходит коммерческая «раскрутка» отдельных нарративных элементов из романов Остен. Например, появляются новые персонажи в границах «материнского» романа. Именно так поступает Д. Бейкер, рассказывая события «Гордости и предубеждения» с точки зрения прислуги семейства Беннетов («Longbourn») [Baker 2013].

– так называемый *чиклит* (от англ. «chicklit» – «литература для цыпочек») можно отнести к отдельной группе произведений. Это «осовремененные» любовные романы, события в которых происходят в XX – XXI веках. Чиклит – «литературный жанр, повествующий о буднях городских жительниц с обязательными магазинами, ресторанами, офисной жизнью и, конечно, любовными приключениями» [Эксмо. Словарь современного читателя, электрон. источник]. Популярность этого жанра связана с появлением в Америке и Европе постфеминистской прозы и, в частности, с тем фактом, что на рубеже веков сформировалась тенденция помещать героев классических произведений (например, героинь Остен), в современную эпоху. На фоне этой эпохи в произведениях чиклит разворачиваются события – любовные переживания, поиски жениха, т. е. всё к чему сводятся сюжеты Остен, по мнению некоторых писателей и читателей. Самые известные примеры данного жанра – «Дневники Бриджит Джонс» («Bridget Jones's Diary») Х. Филдинг [Fielding 1999] и «Ты умеешь хранить секреты?» («Can you Keep a Secret?») С. Кинселла [Kinsella 2005]. Как отмечают исследователи феномена чиклит «в дискурсе Филдинг (автор «Дневников Бриджит Джонс») присутствует легко узнаваемый культурный код,

связывающий текст с классическим романом XIX в. J. Austen *Pride and Prejudice*» [Болонева 2014: 263].

Разнообразие современных жанров на этом не исчерпывается: к перечисленным можно добавить набирающий популярность за рубежом жанр «*bio-fic*» (сокращение от англ. «*bio-fiction*»). Это такой формат произведения, в котором биография реального человека (Джейн Остен или её родственников), дополняется вымышленными событиями и фактами. Роман «*Dearest Cousin Jane*» как раз повествует о дополненном жизнеописании кузины Джейн Остен графини Элизы де Фёйид [Pitkeathley 2010].

Среди «новинок» также можно выделить жанр «*young adult*» (англ. «молодой совершеннолетний») – суть которого, в написании адаптированного для подростков и молодых людей текста. Такое произведение может быть посвящено биографии Остен или представлять собой любой «вторичный жанр» – сиквел, приквел и т. п. Например, жизнеописания молодой Остен легли в основу «*Young Jane Austen: Becoming a Writer*», книги, получившей несколько литературных премий [Pliscou 2015].

Вернёмся к описанию древа Остен: его ветви составляют литературно-критические метатексты, которые начали появляться еще при жизни автора (начиная с критических отзывов Уильяма Теккерея и Шарлотты Бронте и заканчивая работами Джо Брея и Дидры ле Файе). Отзывы современников, переводы, историко-филологические комментарии, исследовательские работы о творчестве Остен являются вторичными текстами и служат «питательной средой» для дальнейшего роста древа.

Большое количество современных исследований о Джейн Остен написано её соотечественниками. Поразительно, что среди этих работ много научно-популярных текстов и словарей-энциклопедий, открывающих творческий метод романистки для «нефилологического» читателя. Назовём самые, с нашей точки зрения, значимые и востребованные работы: «Кембриджское сопровождение к Д. Остен», под редакцией Э. Коупленда [Copeland 2010], «Джейн Остен: иллюстрированная сокровищница» (Р. Диксон) [Dickson 2008], «Мир Джейн

Остен» (Н. Николсон) [Nicolson 2000], «Джейн Остен для “чайников”» (Д. Э. К. Рей) [Ray 2006] и многие другие. Количество подобных публикаций, их тематическое и жанровое разнообразие, могут стать темой отдельного исследования, посвящённого феномену Джейн Остен в массовой культуре.

К более молодым ветвям древа Остен можно отнести экранизации её романов, первая из которых появилась в 1940 г.: фильм «Гордость и предубеждение» с Лоуренсом Оливье в роли Дарси [Crowther, электрон. источник]. На сегодняшний день фильмография Остен включает более 20 обращений к её романам. Так, роман «Гордость и предубеждение» экранизировался 10 раз, «Разум и чувства» – 5 раз, «Эмма» – 8 раз, «Доводы рассудка» – 4 раза, «Нортенгерское аббатство» – 2, а «Мэнсфилд-парк» – 3 раза. Если в данный список включить кинотексты, пресуппозицией которых стали сиквелы, то он увеличится, как минимум, вдвое [JASNA, электрон. источник].

В дискурсе современной культуры отмечается неослабевающий интерес читателей к творчеству Остен. Отметим здесь особую категорию читателей, которые являются членами фан-клубов Джейн Остен и сообществ «Джейнистов». Такие клубы функционируют в Англии, Америке, Канаде, Австралии, России и других странах. Дадим описания сайтов самых известных околотитературных читательских объединений.

Один из самых обширных интернет порталов, где помимо текстов Остен представлена её биография, сопровождаемая подробной временной шкалой основных событий жизни – *janeausten.org*. Читатель обнаружит на этом портале глоссарий устаревших слов и терминов, встречающихся в романах Остен; генеалогическое древо королевской семьи; фотографии, представляющие моду эпохи Остен, и, наконец, подробную информацию о музеях, выставяющих экспонаты её эпохи [Jane Austen, электрон. источник].

Интересен сайт, посвящённый героине фильма «Эмма» (Эмма Найтли в исполнении Гвинет Пэлтроу). Здесь также представлена информация о самой Д. Остен и её творчестве; отзывы о романах и экранизациях, принадлежащие

«фанатам» Остен; интервью с актёрами, сыгравшими любимых персонажей; коллекция цитат из романов Остен и др. [Emma Knightley, электрон. источник].

В интернет-пространстве можно обнаружить и другие сайты, посвящённые отдельным романам Остен. Например, порталы, косвенно связанные с творчеством Остен. Они посвящены эпохе Регентства в целом и литературе того периода: Regency history [Regency history, электрон. источник], Jane Austen's world [Jane Austen's world, электрон. источник] и другие.

Отдельно отметим ряд сайтов и форумов, функционирующих исключительно для размещения сиквелов. Здесь самые преданные поклонники и почитатели таланта Джейн Остен имеют возможность разместить свои работы. Например, это сайт Dwiggie, функционирующий исключительно для публикации «продолжений» романов Остен и текстов «в стиле Остен». На этом сайте функционирует также форум, где читатели могут обмениваться мнениями об этих текстах [Dwiggie, электрон. источник].

Существуют также сайты, созданные для «продвижения» и популяризации языка и стиля Джейн Остен. Здесь начинающие писатели могут представить миру свои работы, а читатели Остен – принять участие в конкурсах и викторинах на знание её творчества [Austen authors, электрон. источник].

К несомненному плюсу указанных порталов можно отнести возможность свободной публикации своих произведений. Интернет предоставляет любому пользователю огромные возможности для оттачивания литературных навыков. Тексты можно публиковать анонимно, что позволяет автору не бояться неудач.

Несколько слов и о «минусах», связанных с окололитературными сообществами Остен. Их возникновение свидетельствует о том, что литература («вторичный» мир, созданный в знаках) выходит за собственные границы, смыкаясь с физической реальностью. В определённом смысле, романы Остен «прорастают» в жизнь своих читателей, которые, в буквальном смысле, начинают играть в романы, воспринимая текстовую реальность как первичную. И в этом случае литература исчезает для читателя как искусство слова, становясь самой жизнью. Возникает «потребительское» отношение к литературе и искусству в целом. «Смыкание»

литературы с реальным миром является, по нашему мнению, социально-антропологическим феноменом, который нуждается в специальном изучении.

Сиквелы к романам Джейн Остен. Остановимся подробнее на сиквелах к романам Джейн Остен, поскольку они являются непосредственным материалом нашего исследования. Точное их количество очень трудно посчитать, поскольку часть работ, в так называемом формате фанфикшн («fanfiction» – творчество поклонников) публикуется на сайтах сообществ с ограниченным доступом, например, в интернет – сообществе JAFF [Jane Austen. Fan Fiction Index, электрон. источник]. Современные авторы сиквелов – как профессиональные писатели, так и любители, – обращаются именно к произведениям великой романистки с завидной для других классических авторов регулярностью. Причины подобной популярности Остен сходны с причинами её «тиражирования» в целом: это обращение англоязычных писателей к своему литературному наследию в эпоху всеобщей глобализации, вечные темы, поднимаемые в романах, интерес к эпохе становления национального английского характера и «старой доброй Англии» и т. д.

Сиквелы к романам Остен, несомненно, относятся к массовой литературе, в которой читатели, отдавая предпочтение той или иной книге, неизбежно формируют «тренд», моду на определённое направление. Нельзя сказать, что мода на «классические» сиквелы прошла. Однако, нельзя и не заметить, что буквально последние десять – пятнадцать лет ознаменовались появлением новых «трендов» в массовой литературе и «моде на Остен». Условно, современные работы можно разделить на две группы: *продолжение любовной линии* («marriage plot») и *детектив*. Мы осознанно применяем здесь условное разделение сиквела на группы или поджанры в связи с тем фактом, что границы между ними весьма расплывчаты, а зачастую, и неопределимы [Breuer, электрон. источник].

Продолжение любовной линии («marriage plot») – один из излюбленных сюжетов для написания сиквелов. Авторами подобных продолжений становятся как профессиональные писатели, так и любители «слепо поклоняющиеся Остен», которые пишут о героях романов, как о своих современниках, строят предположения об их жизни до и после событий, описанных в текстах, считают,

что романы посвящены исключительно теме женитьбы. В профессиональной среде нарочитая фамильярность такого рода писателей-джейнистов вызывает активный протест: «их исследования можно считать чем-то наподобие сплетен; именно этим джейнисты и занимаются». А женитьба в романах Остен – это совсем не вопрос, кто на ком женится, поскольку «фундаментальное значение имеет сам сюжет женитьбы в качестве целевой точки нарратива, по направлению к которой повествование движется с самой первой страницы» [Copeland 2010: 235]. Примерами данного направления могут послужить выбранные нами для анализа сиквелы «Независимость мисс Мери Беннет» К. Маккалоу («Independence of Miss Mary Bennet») [McCullough 2008], «Продолжение писем из Пемберли» Д. Докинз («More letters from Pemberley») [Dawkins 2003] и «Эмма влюблена» Э. Теннант («Emma in love») [Tennant 1996].

Детективы, а точнее детективные продолжения выделены нами в отдельную группу, поскольку обладают отличительной чертой – все из них описывают таинственные события или расследуют преступления, произошедшие в литературном мире Остен. Один из самых известных детективных романов по мотивам «Гордости и предубеждения» – «Смерть приходит в Пемберли» 2011г. («Death comes to Pemberley») [James 2011], на основе которого, был снят одноимённый сериал. Автор этого продолжения, П. Д. Джеймс известна на родине в Великобритании как мастер детектива, её перу принадлежит, например, известная серия книг о расследованиях Скотланд Йарда [James 2001]. Ещё один известный автор – Кэри Бебрис, написавшая целую серию сиквелов – детективов, каждый из которых посвящен одному или нескольким сразу из романов Остен: «Pride and Prescience: Or, A Truth Universally Acknowledged» [Bebris 2007], «Suspense and Sensibility: Or, First Impressions Revisited» [Bebris 2005], «North by Northanger: Or The Shades of Pemberley» [Bebris 2007-1].

Рассмотренные нами виды вторичных текстов, показали, что Джейн Остен не выходит из моды: её литературное наследие активно используется современными авторами. Созданные ими тексты относятся к разным «мирам»: кто-то «использует» эпоху XIX века, создавая сиквелы (*любовные романы и*

детективы), кто-то осовременивает героев и помещает их в век XX (*чиклит*). Однако есть и те, кто идёт ещё дальше и переворачивает представление о классических романах буквально «с ног на голову», поскольку авторы *мэшапов* не столько «продолжают» сюжетную линию оригинала, сколько смешивают, казалось бы, «несмешиваемое»: мир Д. Остен и мир, где существуют зомби, например. Однако, сиквелы, на наш взгляд, являются наиболее популярным видом творчества среди поклонников Остен и профессиональных авторов. Помимо уже сказанных причин популярности сиквелов к романам, можно добавить ещё и отрывок из статьи Памеллы О'Коннел для газеты New York Times, 2000 г., в котором она приводит мнение одного из авторов фанфикшн. Оно, на наш взгляд, говорит само за себя: «имплицитная природа письма Остен сталкивается с нашими современными чувствами и желаниями к эмплицитному», и «поскольку Джейн Остен не смогла написать об этом, мы вынуждены сделать это вместо нее» [O'Connell, электрон. источник]. Не менее интересен тот факт, что сиквел как метатекстовая практика выходит далеко за рамки *текстовой* практики, как таковой. Каждый из созданных текстов, не только является примером, так называемой, «филологической игры», но и порождает свой отклик в массовой культуре. Сиквелы, как правило, не оставляют читателей равнодушными: они либо получают одобрение, либо вызывают жаркие дискуссии среди поклонников Остен и современных авторов. Помимо этого, они активно экранизируются [Esther's Narrative, электрон. источник] и фильмы, снятые на их основе, зачастую становятся знаковыми работами для своего поколения зрителей. Например, «Дневники Бриджит Джонс» (2001 г.) имели большой кассовый успех, что не могло не способствовать продолжению франшизы: на данный момент в прокат вышло уже три фильма [Bridget Jones Diary Wiki, электрон. источник]. Кроме того, благодаря экранизациям, всё большая часть молодой аудитории не только становится поклонниками Остен, но и «играют в Остен», получают вдохновение к написанию сиквелов: например, многие поклонники фильма BBC 1995 г. «Гордость и предубеждение» пишут продолжения «про Колина Фёрта» (актёра, исполнившего роль мистера Дарси) [Crowther, электрон. источник]. Как

замечает исследователь Остен, Аманда Гилрой, мы переживаем эпоху «одержимости присвоения, перекодирования и переработки ее романов» [Gilroy, электрон. источник]. Парадоксально, но сиквелы, написанные к сиквелам, становятся не менее популярными, чем их «оригиналы», а работы в жанре фанфикшн – «фанфики» (от англ. сокращения «fanfic», от англ. «fan fiction» – фан-литература) не только порождают цепочку продолжений на волне популярности, но и выводят их авторов «из тени» – на официальный книжный рынок [Jane Austen 101, электрон. источник]. Зачастую, современным читателям интересны не столько произведения, созданные Остен, сколько реакция на них, мнение по их поводу. Поэтому, неудивительно, что сиквелы к её романам становятся также предметом изучения и обсуждения в университетской программе США [Gilroy, электрон. источник]. Студентам, например, предлагается самим написать продолжение к одному из шести самых известных романов.

Таким образом, становится очевидным, что в нашем исследовании мы обращаемся к одному из самых актуальных направлений современной литературы. Изучение сиквела, как примера массовой или «тривиальной» литературы, несомненно, способствует более глубокому анализу феномена «филологической игры», как одного из перспективных литературных жанров XXI века. Ведь, как отмечает М. А. Черняк: «жанровые поиски современной литературы оказались в значительной степени связанными с игровым использованием классического наследия» [Черняк 2012: 236].

Помимо сказанного, надо также отметить, что рефлексивный характер сиквела делает его ценным образцом для изучения категории «вторичности». Сиквел как метатекст «отражает» уже сказанное, но в системе «форма – содержание» неизбежно частично или полностью теряет один из компонентов. Характер рефлексии, таким образом, будет зависеть от намерений (осознанных или нет) автора. Однако неизменно одно: та или иная степень стилистической тождественности вторичного текста и его пресуппозиции позволяет читателю «узнавать» сиквел и воспринимать его в качестве «продолжения».