КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 811. 111' 38

Л.А. Баранова

**НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВТОРИЧНЫХ ТЕКСТОВ И ОБРАЗЫ ПЕРСОНАЖЕЙ
В ИНТЕРСЕМИОТИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ
(НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ О. УАЙЛЬДА И ДЖ. ОСТЕН)**

Статья посвящена особенностям вторичных текстов и анализу словесно-логического ряда «портрет – черты лица – внутренний облик – личность – индивидуальность» в интерсемиотическом контексте (созданном средствами языка другого искусства), что непосредственно связано со спецификой мировоззрения авторов – О. Уайльда-эстета и Дж. Остен – мастера психологического подтекста.

Ключевые слова: вторичный текст; автор; персонаж; портрет; интерсемиотический; контекст.

The truth is rarely pure, and never simple.

O. Wilde. The Importance of Being Earnest [1. С. 349]

Изучая произведения словесно-художественного творчества, согласимся с известной точкой зрения на то, что читатель не может понять все идейно-художественное богатство произведения, если «в силу недостаточности своего фонового знания не способен за «горизонтальным» контекстом увидеть контекст вертикальный». Это приводит к мысли о том, что «семантика вторичных текстов не будет понята вне филологического контекста, без адекватного фонового знания читателя», так как вторичный текст не просто пронизан аллюзиями; реалиями для него становятся практически все элементы протослова, т.е. он, по сути своей, не что иное, как неочевидная, несколько трансформированная цитата. Об этом пишет проф. М.В. Вербицкая в «Теории вторичных текстов» [2. С. 37–38], рассматривая категорию вертикального контекста применительно к выдвинутой ей теории имитационных жанров, и отмечает значимость ряда категорий, без которых невозможно подлинное понимание текста, а именно: реалии; идиоматика; цитаты и аллюзии. Подчеркивая необходимость различения среди цитат очевидных, т.е. известных и знакомых авторов и произведений (obvious), и не столь очевидных (non-obvious), узнавание которых требует глубоких и обширных знаний, автор включает в основные источники произведения древних классических и английских авторов, Библию, а также детские и шуточные стихотворения.

Благодаря вторичности текста, он выглядит порой несколько пародийно для тех, кто видит стремление автора нового произведения слепо копировать, подражать уже известному, создавая очередную бледную копию гениального. Так, современные римейки произведений А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, А.П. Чехова, У. Шекспира, Ч. Диккенса, А. Конан Дойля, переложенные на другой вид искусства – современные балетные и театральные версии, – зачастую непонятны без вступительного слова искусствоведа или объяснений постановщика, что заставляет задуматься о вечности оригинала, не требующего толкований и разъяснений.

Эти примеры могут служить иллюстрацией такой характеристической черты вторичных текстов, как функционирование в жанре *интерсемиотического пе-*

ревода с языка одного вида искусства на другой [3. С. 317]. Если мы имеем дело с переводом на язык балета, театра или кино, то зачастую интерсемиотический перевод создается не только автором пьесы, либретто, сценария или актерами, но целым творческим коллективом, в который входят и режиссер, и художник-постановщик, имеющие собственную трактовку произведения, во многом отражающую то или иное видение и прочтение текста оригинала. Так возникают вторичные тексты. Очевидно, что для создания удачных стилизаций в таком жанре следует учитывать имеющиеся параметры этого языкового явления и не нарушать их, памятуя о том, что стилизации *per sé* не существует.

Ткань вторичных текстов очень сложна, и этот факт подтверждается наличием значительного количества терминов и разночтением словарных определений. Отсутствием привычной нам жесткой системы терминов сигнализирует о том, что вторичные тексты сами по себе как явление художественного слова, речетворчества [4. С. 241, 243] довольно трудны для дефиниции и нуждаются в несколько иной системе восприятия и понимания [5. С. 85–108], и, прежде всего, это явление *интерсемиотическое*.

Характерной чертой современных исследований по проблемам стилизации и вторичных текстов является то, что такие научные изыскания, с одной стороны, располагаются на стыке смежных наук: искусствоведения, философии и филологии, а с другой – имеют четко очерченную сферу практического применения.

В связи с этим замечанием было бы уместным, на наш взгляд, более подробно рассмотреть такой параметр, как *узнаваемость прототипа* в качестве необходимого, неотъемлемого элемента понимания вторичного текста.

Позволим согласиться с идеей, высказанной Н.М. Кобылиной [6. С. 8], об обеспечении *узнаваемости* оригинала с помощью идентификации целого и частей прототипа и создания тем самым «второго плана» прочтения вторичных текстов. Более того, наличие узнаваемых вторичных элементов, например в продолжениях, выполненных другими авторами, не обязательно комически, а тем более пародийно, при соответ-

ствии основным параметрам (а именно: положительное отношение к авторскому тексту, сохранность текста, стиля и темпа повествования) является примером стилизации «под автора исходного текста»¹.

Ученых интересует полифония вторичного, что может быть связано, например, с предпочтениями А.П. Чехова-читателя в разные годы его жизни и с особенностями его писательской манеры в те же годы.

Именно в таком русле проведено исследование С.В. Смоличевой, посвященное поэтике стилизации и пародирования у В.В. Набокова. Среди произведений В.В. Набокова исследователь разглядела и пародию на чеховскую «Чайку», и гротескный абсурд, и присущий вторичным текстам обязательный «второй план повествования в виде реминисценций, аллюзий, цитат, образов-мотивов», так называемое «зазеркалье» Набоковской прозы. Разделяем мнение С.В. Смоличевой, которая цитирует американского профессора К. Проффера, что современному читателю необходимо иметь глубокие фоновые знания, что он «должен быть опытным литературоведом, свободно владеющим несколькими европейскими языками, Ш. Холмсом, первоклассным поэтом и обладать цепкой памятью, должен иметь под рукой энциклопедию, словари и записные книжки, если желает понять хотя бы половину из того, о чем идет речь... Неискушенному читателю дано увидеть лишь сюжет». В произведениях Набокова С.В. Смоличева исследовала «мистификации, аллюзии, “сквозные” темы, детали, имена, ложные сюжетные ходы-ловушки», а роман «Лолита», по мнению автора, – «роман-пародия на вульгарные эротические произведения», в котором В.В. Набоков высказывает свое недвусмысленное отношение к псевдоценностям американской культуры [8. С. 450–451]. Это – об особенностях вторичного.

Развивая мысль о «вертикальном» прочтении вторичных текстов, нельзя не затронуть проблемы установления семантической эквивалентности, идентификации лингвистических выражений, операции, связанные с поиском в области интерлингвистической (или, соответственно, металингвистической) равнозначности. По этому поводу С.А. Тер-Мкртичан справедливо замечает, что на уровне *интерлингвистики* внимание сосредотачивается уже не на тех или иных языковых фактах, т.е. не на тех или иных языковых средствах и вытекающих отсюда всевозможных модификациях выражения, а на такой области исследования, где «основной целью является установление определенных металингвистических конвенций» [9. С. 21].

С таких позиций рассмотрим образы персонажей в интерсемиотическом контексте на примере произведения О. Уайльда и Дж. Остен.

Изучение словесно-логического ряда «портрет – черты лица – внутренний облик – личность – индивидуальность» в произведениях О. Уайльда непосредственно связано со спецификой мировоззрения О. Уайльда-эстета. «Искусство ради искусства», «столкновение со средой, враждебной чувству прекрасного» [10. С. 9], а в результате – надлом и пессимистическая дидактичность, которыми пронизаны его произведения, – вот то, что отмечают исследователи.

Роман «Портрет Дориана Грея» содержит в своем названии слово *picture* и отражает его значение именно

так, как его понимали в эстетских кругах *fin de siècle*. «В преобразованиях *портрета* высказана суть того, что совершается в романе», – пишет М. Урнов [10. С. 15]. Larousse Dictionary of Literary Characters отмечает: «...Dorian becomes filled with ‘a passion for sensations’ and is made reckless and cynical by the knowledge that, however low he sinks in corruption and sensuality, a *portrait* of him painted by an artist friend will ‘bear the burden of his shame’ growing old and ugly whilst he retains eternal youth and beauty» [11. С. 310]. *Портрет-зеркало* существует по правилу эстетизма «жизнь коротка, искусство вечно». По мнению автора, только он, как и все «чистое» искусство вообще, в состоянии отразить правду ущербной морали главного героя. Общество этого сделать не может, так как Дориан для него – один из многих, такой же, как и все, неразличимый в череде лиц, искаженных чертами порока и грехов.

«Вера в исключительную силу искусства» [12. С. 9] отражается и в тех *портретах*, которые появляются в «недетских», как их называет критика, сказках О. Уайльда. В «Дне рождения Инфанта» их три: описание Инфанта – точно с одноименного портрета Д. Веласкеса – портрет Карла Пятого и картина с изображением Филиппа Второго, на которую наталкивается Карлик, заблудившийся в тайных переходах испанского дворца: «Но грациознее всех была Инфанта, и наряд ее, дань несколько громоздкой моде того времени, изысканностью затмевал все прочие. Платье ее было из серого атласа, юбка и широкие рукава с буфами богато расшиты серебром, а тесный корсет отделан рядами превосходных жемчужин. Крохотные туфельки с пышными розовыми бантами выглядывали из-под края платья при ходьбе. Огромный кисейный веер переливался жемчужно-розовым, а в волосах, что обрамляли ее бледное личико подобно ореолу поблекшего золота, красовалась прелестная белая роза» [12. С. 13]. «...На стене напротив трона висел портрет Карла Пятого в натуральную величину: кисть художника запечатлела монарха в охотничьем костюме, с огромным мастифом у ног; картина, изображающая Филиппа Второго принимающим вассальную дань от Нидерландов, занимала центральную часть противоположной стены» [12. С. 41].

Понятно, что портреты оказываются прекраснее тех, кто так тонко и изящно представлен кистью художника-эстета. Жестокая Инфанта задразнила Карлика до смерти: «Впредь пусть у тех, что приходят ко мне поиграть, не будет сердца», – воскликнула Инфанта, когда узнала, что у бедного Карлика от горя разбилось сердце, и выбежала в сад [12. С. 47]. Так многозначительно и назидательно заканчивается сказка.

Что касается изображения королей, то неслучайно недалеко от портретов монархов – фигуры из «Пляски смерти» Гольбейна на шифоньере черного дерева, ведь в мрачной атмосфере испанского двора умерла от неизлечимой болезни прелестная мать Инфанта, внешнее сходство которой с дочерью делает монарха еще более безутешным.

Интересно, что наряду с известными портретами королевской семьи, которые являются гораздо более приятными, чем их прототипы, О. Уайльд вновь прибегает к идее зеркального, но на этот раз уже не подразу-

меваемого внимательным читателем, а действительно существующего отражения в зеркале. Кто же отразился в зеркале жизни на этот раз? – «То было настоящее чудовище – ничего кошмарнее Карлик в жизни своей не выдывал... Словно раненый зверь, он уполз в тень и остался лежать там, тихо стеная» [12. С. 43–45]. Это – несчастный Карлик, который поначалу даже не понял, что увидел собственное отражение, так как зеркало бесстрастно отразило убогого придворного лакея, разглядев себя в котором, Карлик не выдержал и умер. И опять Оскар Уайльд фактически имеет в виду известные портреты королевских шутов Диего Веласкеса (1631–1648, Прадо), но сгущает краски, потому что, глядя на эти портреты, зритель не испытывает чувства ужаса, которое испытал Карлик, увидев себя. Вновь повторяется мысль о том, что искусство вечно и имеет право на жизнь, а реальный герой не имеет права на существование. Звездный мальчик из одноименной сказки О. Уайльда красив внешне, но, совершая некрасивые поступки, превращается в урод, похожего на жабу, и обнаруживает это, глядя в зеркало воды.

Для чего О. Уайльду постоянно требуются картины и зеркала, которые отражают действующих лиц? Очевидно, что и те и другие лишний раз указывают на горечь, которую автор испытывает от столкновения с обществом, противоречащим идеям «чистого искусства». Так, он говорит о тех картинах жизни, над которыми мы не задумываемся, потому что видим их *отражение* каждодневно. При рассмотрении в произведениях О. Уайльда словесно-логического ряда «портрет – черты лица – внутренний облик – личность – индивидуальность» обнаруживаем, что соотношения эти особого рода. Они не схожи с теми, которые основываются на идее *отражения* жизни в искусстве, но, напротив, связаны с мыслью автора о мистическом *отображении* искусства в жизни. «Каждое произведение искусства – исполнение пророчества», – считал О. Уайльд. «Художник – не моралист», – утверждал он, но, тем не менее, он был моралистом несколько иного рода: не выносил назиданий в искусстве [10. С. 21–27].

Интерсемиотический перевод у Оскара Уайльда необычен: исходным произведением служат картины придворного испанского живописца, великого Веласкеса, модели которых автор сказки вновь помещает в жизнь, делая искусство первичным и прекрасным, а жизнь – лишь его копией, и далеко не лучшей.

Согласимся с мнением С. Лихачевой о том, что в своем творчестве О. Уайльд «абсолютизирует красоту, разделяя понятия этического и эстетического, провозглашает романтическое раскрепощение воображения и чувства и полное неприятие прагматизма и натуралистичной обезличенности в любых формах и проявлениях» [12. С. 368].

Однако портретные образы и слово *picture* функционируют у разных писателей по-разному.

Так, Дж. Остен справедливо отмечает, что ее произведения – это картины каждодневной жизни мелкопоместного дворянства («*pictures of domestic life in country villages*»).

Сама писательница очень четко «слышала» и зрительно представляла своих героев. Об этом говорят такие документальные свидетельства, как письма ро-

манистики, адресованные сестре Кассандре, наиболее знаменитые из всей переписки автора. В письме от 4 февраля 1813 г. она замечает, что стиль ее «Гордости и предубеждения» игрив и эпиграмматичен («*playfulness and epigrammatism of the general style*»), а несколько раньше (24 января) она сообщает о том, как Остены устроили для их гостей чтение вслух только что напечатанной первой части этого романа, критикует исполнительницу и сожалеет, что в ее прочтении главные герои говорят совсем не так, как им следовало бы («ought to») [13]. В ее воображении персонажи оживали, говорили, двигались, и она стремилась передать свои ощущения как можно ярче и правдивее.

Тони Таннер, восхищаясь великолепными диалогами в «Гордости и предубеждении», полагает, что тем самым роман близок к драме. Он называет роман «*a drama of recognition*»: «It is a drama of recognition – re-cognition, that act by which the mind can look again at a thing and if necessary make revisions and amendments until it sees the thing as it really is». А тематически он ставит «Гордость и предубеждение» в один ряд с великими трагедиями: «As such it is thematically related to the dramas of recognition which constitute the great tradition of Western tragedy – *Oedipus Rex, King Lear, Phédre* – albeit the drama has now shifted to the comic mode, as is fitting in a book which is not about the finality of the individual death but the ongoingness of social life» [14. С. 8].

Заметим, что индивидуально-авторский стиль Дж. Остен с его знаменитым подтекстом подразумевает не прямое использование слов *picture, performance, play, curtain* в романе, когда перед читателем возникают воссозданные писательницей *картины* жизни со всей их ироничной недосказанностью, и фантазии читателя предоставляется возможность самостоятельно достроить ту или иную сцену.

В англоязычных изданиях стало популярным сравнивать книги и их кино- и видеовersion: *Books on the Screen: Pros and Cons; A Terrific Book but a Terrible Movie!* [15. С. 48–49; 16. С. 80–85]. На эту тему существуют не только критические статьи или ресурсные пособия и материалы (*A Resource Book for Teachers*), но и целые разделы в учебниках по практике устной речи, которые логично выстраивают занятие, содержащее: *Snapshot, Conversation, Grammar Focus, Word Power, Listening, Pronunciation, Script Writers, Writing Movie Reviews, Reading (3 Reviews), Let's Go to the Movies etc.*, отработывая необходимые умения и навыки.

Отметим, что дальше сравнений экранизаций с оригиналом в пользу того или другого (возможно, с подробными комментариями) авторы не идут. Ни одно из изученных нами изданий не затрагивает тему источника возникновения огромного количества экранизаций, не делает попытку установить корреляцию наиболее общего характера «оригинал – фильм», иными словами, не обращается к истокам возникновения подобных вторичных явлений в англоязычном мире ELT, а лишь дает информацию оценочного характера, используя прилагательные *popular, favourite, fascinating, wonderful, silly, strange, odd, boring, dreadful, ridiculous etc.*

Сравнительно-сопоставительный анализ оригинала и экранизаций и рассмотрение последних сквозь призму стилизации [7. С. 122–125] позволяет увидеть их в интерсемиотическом контексте.

Может быть, многочисленные киноверсии романов Джейн Остен, снятые сегодня («movie mini-trend... the sudden spate of films inspired by Jane Austen» [17. С. 56]), возникли частично благодаря факту, что слово *pictures* в индивидуально-авторском стиле Дж. Остен связывает его с картинами/кадрами фильмов по мотивам произведений Остен? Отметим также, что большинство изданий Остен имеет на обложках картины и портреты того времени. Они изображают одно лицо или группу лиц, отражающих Георгианский декорум; занятия той поры, одежду, манеры – все то, что так остро подметила и тонко показала писательница в своих произведениях, как законченных, так и не завершенных. Бытовые сцены и фигуры в забавных позах, нарисованные художниками того времени, лица на портретах отражают внутренний мир моделей, их состояние души, что как нельзя лучше гармонирует с писательской манерой Остен, ее прозорливостью и ироничной наблюдательностью. Именно так, «как на картинках», эти образы застыли для нас, ее читателей, через два века, отраженные и выписанные тщательно и реалистично острым пером романистки. Благодаря ее художественной манере создания произведения мы можем представить себе георгианское общество и, в частности, английское мелкопоместное дворянство, поэтому такие «почти живые» художественные картины слова органичны на экране. Читатель уже подготовлен к тому, чтобы любимые герои ожили, так как при чтении, казалось, что еще немного, и мы не только представим себе внешность Элизабет Беннет из «Гордости и предубеждения», но и угадаем ее любимый цвет одежды и обычные занятия, нарисуем в воображении весь ход ее жизни в движении, то, как это происходило наяву и как это пытается отразить создатель удачной стилизации на экране.

Дж. Остен очень ясно зрительно представляла внешность своих главных героев и даже нашла «их» портреты на выставке 1813 г. В письме к сестре Кассандре она подробно описывает свои чувства, которые испытала, когда увидела портрет миссис Бингли. Все совпало: и рост, и формы, лицо и даже особое обаяние. И одета та была так, как видела ее Остен, и в тот самый ее любимый зеленый. Среди картин кисти Рейнольдса не было портрета миссис Дарси, но, видимо, лишь потому, что коллекция была небольшая, а в большей галерее она надеется встретиться и с другими своими героями: «Jane Austen had her own *fictional portraits* in mind when she went to a *portrait gallery* in 1813» [14. С. 28].

Исследователю Джейн Остен покажется интересным, как Тони Таннер изучает и сопоставляет портретные характеристики в романе и работы наиболее популярных художников-портретистов того времени, пытаясь угадать, кто же так удачно изобразил главных героев. Дж. Рейнольдс, по мнению критика «Гордости и предубеждения», близок творческой манере Остен своим «неоклассическим подходом», когда индивидуальное не подчеркивается намеренно в угоду тщательно выписанным типичным чертам наиболее обобщенного характера, сближающим модель с классическими образами. Лоуренс «слишком модный», чтобы в его произведениях был портрет Миссис Бингли. Хопнер и Реберн изображали более широкий круг дам, среди которых, разумеется, можно было встретить образы персонажей Дж. Остен [14. С. 21–22].

Однако... как же зовут домоправительницу Пэмберли? Так же, как и знаменитого художника с его «неоклассическим подходом» – Рейнольдс². Она – экскурсовод Элизабет по дому и саду мистера Дарси, которые содержатся в абсолютном порядке совершенно в неоклассическом духе, что так восхищает Элизабет. Миссис Рейнольдс показывает Элизабет несколько миниатюр, в том числе и одну мистера Дарси, и приглашает Элизабет пройти посмотреть его большой портрет наверху в портретной галерее. Нетрудно предположить, в каком ключе выполнен портрет – несомненно, что-то в духе великого Рейнольдса: «...*Mistress of Pemberley... showing them round the house is Mrs. Reynolds... she shows them some miniatures; including one of Darcy (the best landlord, and the best master) and invites Elizabeth to go and look at a larger portrait of Darcy upstairs in the picture-gallery*» [18. С. 243–257].

Как же удастся Остен включать в групповой портрет таких серьезных лиц, как Дарси, совершенно несерьезных, комических персонажей: мистера Коллинза, к примеру, или леди Кэтрин? Последние виднее на фоне фигур некомических, и хотя выделяются среди остальных своим сатирическим изображением, однако совсем не кажутся созданными писательницей намеренно комичными. Они выглядят совершенно так, как их выделяла бы на фоне других в картине жизни настоящая Элизабет или любая другая девушка того времени с пытливым умом, хотя во всем остальном и не очень далеко отошедшая от своего круга. В фильмах по мотивам произведений Дж. Остен мизансцена выстроена именно так, и то, что писательница хочет сказать, это: «В обществе возможно взаимодействие настоящего характера со всеми его типичными качествами и карикатуры на него с пародией на все то, что принято считать правильным и хорошим и, в отличие от картины на стене, подобные герои спокойно сосуществуют в жизни»: «D.W. Harding uses the term *character* and *caricature* to point to this difference, and, commenting that *in painting it must be rather rare for caricature and full portraiture to be brought together in one group*, he goes on to show what Jane Austen achieves by her carefully handled interaction of *character* and *caricature*; and what she is implying about a society in which such interactions are possible. (Examples are the meetings between Elizabeth and Mr. Collins, and Elizabeth and Lady Catherine)» [19. С. 29].

Разные мировоззрения представлены в противоположном отношении исследуемых нами писателей к изобразительному искусству. Так, реально существующие картины Диего Веласкеса оживают через мировосприятие Оскара Уайльда-эстета. На картинах реально существовавшие «модели» испанского двора, попадая в сказку, призваны доказать, что *отраженная в прекрасной картине жизнь некрасива и жестока*. За хрупкой и нежной внешностью благородной девочки может оказаться бессердечное эгоистичное существо, а внешне уродливый маленький придворный человек может иметь большое любящее сердце, способное остро чувствовать красоту. Жизнь разрушает искусство, которое существует в реальности.

У Джейн Остен реальная жизнь находит *правдивое отображение* в вымышленных героях, их поступках и внешнем облике. Они до такой степени типичны, что

«их» портреты Остен находит в настоящей картинной галерее. Реализм Остен привносит в художественный вымысел ее произведений правду жизни, отраженную в несуществующих действующих лицах.

Именно характерные стилистические особенности авторов вкупе с различающимися их взглядами на жизнь объясняют то, что у О. Уайльда *портретный ряд* выглядит *картинно-вычурно*, а у Джейн Остен он окрашен спокойным мягким юмором.

Читатель Оскара Уайльда, следуя за автором в построении сложных многоплановых образов, страдает вместе с ним, сочувствуя его противоречивым героям. Джейн Остен – создательница *реалистических картин* каждодневной жизни и быта мелкопоместного дворянства – во многом отражает английскую социокультуру, ироничный закрытый характер англичан.

Таким образом, анализ словесно-логического ряда «портрет – черты лица – внутренний облик – личность – индивидуальность» в интерсемиотическом контексте непосредственно связан со спецификой мировоззрения авторов – О. Уайльда-эстета и Дж. Остен – мастера психологического подтекста.

Это дает основание утверждать, что филологическое изучение литературного произведения через интерсемиотический контекст открывает новые возможности для более глубокого прочтения и понимания оригинала. В этой связи ведущим методом выступает сравнительно-сопоставительный анализ так называемых вторичных текстов и всякого рода стилизаций первоисточника через иные виды искусств, такие как изобразительное искусство, театр, кино, телевидение, в основу которых положен протослов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Удачна ли стилизация в подобном случае? Попытавшись ответить на этот вопрос, в 1999 г. мы выполнили исследование «Виды стилизации», в котором дается определение стилизации и рассмотрены некоторые ее параметры [7. С. 122–125].

² Джейн Остен, как и ее героиня Элизабет, сама была поклонницей и почитательницей устройства поместья в неоклассическом духе, что предполагало создание живописных видов и картин природы в ландшафтном дизайне прилегающей к дому территории: «J. Austen herself liked Gilpin (1789 – William Gilpin published one of his illustrated picturesque tours on «The Lakes») and the cult of «the picturesque» is a distinctly eighteenth-century one» [14. С. 398].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Concise Oxford Dictionary of Quotations*. Oxford ; New York: OUP, 1997. 596 p.
2. *Вербницкая М.В.* Теория вторичных текстов. М. : Изд-во МГУ, 2000. 220 с.
3. *Ахманова О.С.* Словарь лингвистических терминов. М. : Советская энциклопедия, 1969. 608 с.
4. *Виноградов В.В.* О языке художественной прозы. М. : Наука, 1980. 360 с.
5. *Задорнова В.Я.* Восприятие и интерпретация художественного текста. М. : Высшая школа, 1984. 152 с.
6. *Кобылина М.Н.* Языковые основы пародийного использования английского слова : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1989. 14 с.
7. *Баранова Л.А.* Виды стилизации (на материале произведений Джейн Остен) : дис. ... канд. филол. наук. М. : МГУ, 1999. 140 с.
8. *Смоличева С.В., Секачева Е.В.* Русская литература. М., 2001. С. 446–451.
9. *Тер-Мкртчян С.А.* Глагол в составе научного определения (на материале современного английского языка) : дис. ... канд. филол. наук. М. : МГУ, 1976. 24 с.
10. *Урнов М.В.* Оскар Уайльд и его творчество // О. Уайльд. Избранные произведения. М. : Прогресс, 1979. Т. 1. С. 5–30.
11. *Larousse Dictionary of Literary Characters*. Edinburgh ; New York: Larousse Ltd., 1994. 850 p.
12. *Английская* литературная сказка XIX–XX вв. / сост. Н. Будур. М. : Астрель : АСТ, 2003. 409 с.
13. *The Letters of Jane Austen with Fiona Shaw as Jane Austen*. Abridged by Lissa Demetriou. Mr Punch Audio Books. London : Mr Punch (Audio) Ltd., 1997. 240 min.
14. *Austen Jane*. *Pride and Prejudice* / ed. by Tony Tanner. London : Penguin English Library, 1972. 400 p.
15. *Rabley Stephen*. Super Dossier. Arts and Media. Intermediate. International Book Distributors Ltd. : Phoenix ELT UK, 1996. 74 p.
16. *Richards Jack C.* with Hull Jonathan and Proctor Susan. New Interchange. English for International Communication. Student's Book. Cambridge: CUP UK, 2000. 120 p.
17. *Ansen D.* In this fine romance virtue is rewarded // Newsweek. 1995. November 6. 1 p.
18. *Austen Jane*. *Pride and Prejudice*. М. : Изд-во лит. на иностр. языках, 1961. 388 p.
19. *Critical Essays on Jane Austen* / ed. by B.C. Southam. London : Henley: Routledge and Kegan Paul, 1979. 206 p.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 18 мая 2011 г.