ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему:

# Лингвокультурологический анализ аллюзий на имена литературных персонажей, авторов и названия художественных произведений

# (на материале англоязычной литературы)

основная образовательная программа магистратуры по направлению подготовки 45.04.02 «Лингвистика»

Исполнитель:

Обучающийся 2 курса

Образовательной программы

«Лингвокультурология Великобритании и США»

очной формы обучения

Ипатова Александра Алексеевна

Научный руководитель:

к.ф.н., доц. Панасюк И.В.

Рецензент:

к.ф.н., доц. Бойцова Е.М.

Санкт-Петербург

2018

# Оглавление

Введение 4

Глава I. Теоретические аспекты исследования стилистического приема аллюзии 7

1.1 Стилистический прием аллюзии 7

1.1.1 Категория интертекстуальности 7

1.1.2 Определение стилистического приема аллюзии 8

1.1.3 Аллюзия и смежные понятия 15

1.1.4 Функции аллюзии 18

1.2 Классификация аллюзий 20

1.2.1 Тематическая классификация аллюзий 20

1.2.2. Семантико-стилистическая классификация аллюзий 23

1.2.3. Литературные аллюзии 25

1.3 Перцептивный аспект реализации аллюзий 29

1.3.1 К вопросу о читательском восприятии авторской интенции 29

1.3.2 Проблема распознавания текстовой отсылки реципиентом 31

1.3.3 Восприятие прецедентных текстов реципиентом 34

Выводы по главе I 37

Глава II. Лингвокультурологический анализ реализации литературных аллюзий в художественном тексте 39

2.1 Аллюзии на английскую литературу 39

2.1.1 Шекспировские аллюзии 39

2.1.1.1 Реализация единицы ‘Hamlet’ 40

2.1.1.2 Аллюзии на имена героев и названия шекспировских пьес 49

2.1.2 Аллюзии на английскую литературу нового времени 55

2.1.2.1 Аллюзии на имена героев английских произведений 56

2.1.2.2 Аллюзии на названия произведений английской классики 64

2.1.3 Аллюзии на английских писателей 70

2.1.3.1 Аллюзии на У.Шекспира 70

2.1.3.2 Аллюзии на англоязычных авторов 72

2. 2 Аллюзии на русскую классическую литературу 77

2.2.1 Аллюзии на имена героев русских произведений 78

2.2.1.1 Реализация единицы ‘Anna Karenina’ 78

2.2.1.2 Реализация единиц ‘Karamazov’, ‘Raskolnikov’, ‘Svidrigailov’ 82

2.2.2 Аллюзии на названия произведений русской классики 91

2.2.3 Аллюзии на имена русских писателей 98

Выводы по главе II 107

Заключение 109

Список используемой литературы 112

Список источников 119

# Введение

Настоящее исследование посвящено лингвокультурологическому анализу литературных аллюзий в англоязычной литературе. Под литературной аллюзией мы понимаем аллюзии на имена литературных персонажей, авторов и названия художественных произведений.

Актуальность данного исследования обусловлена значимостью аллюзии как единицы с богатой лингвокультурологической семантикой. Анализ аллюзий позволяет исследовать взаимосвязь языкового и культурного аспектов любого лингвокультурного сообщества, в том числе, англоязычного.

Новизна исследования заключается в выделении классификации, основанной на градации аллюзивности, а также в сопоставительном анализе реализации литературных аллюзий на произведения английской и русской классики.

Объектом данного исследования является стилистический прием аллюзии. Предметом данного исследования является изучение функционирования литературной аллюзии в англоязычных художественных текстах.

Теоретической основой работы послужили труды отечественных и западных лингвистов, посвященные проблеме аллюзивности, например, В.П. Москвина, Э. Майнера, К.Перри, З.Бен-Порат. Кроме того, в основу работы легли общетеоретические труды специалистов в области когнитивистики (Н.Д. Арутюновой, А. Вежбицкой); фразеологии и стилистики (И. В. Арнольд, Р.А. Будагов, А. С. Евсеев); языкознания (В. фон Гумбольдта и др.).

Было проанализировано 934 случая реализации аллюзий на примере произведений англоязычных авторов. Источниками исследования послужили британский словарь аллюзий Oxford Dictionary of Allusions, а также прозаические произведения англоязычных писателей, написанные на английском языке в конце XX – начале XXI в. Литературные произведения для анализа отбирались по следующим принципам: наличие в тексте разных аллюзивных уровней, насыщенность текста аллюзиями, в особенности литературными аллюзиями, культурологическая наполненность текстового пространства.

Для описания было отобрано 134 примера на основе некоторых лингвистических принципов, а именно, степени аллюзивности, стилистической принадлежности, репрезентации в контексте.

Цель работы заключается в комплексном анализе литературной аллюзии и ее реализации в англоязычных текстах. Для достижения поставленной цели решались следующие задачи:

1. Изучение устройства, функциональности, классификации стилистического приема аллюзии и смежных понятий;
2. Исследование перцептивного аспекта реализации аллюзий в художественных текстах;
3. Анализ реализации литературных аллюзий на английскую литературу;
4. Анализ представления в англоязычных произведениях литературных аллюзий на русскую литературу;
5. Проведение сопоставительного анализа реализации аллюзий на английскую и русскую литературу;
6. Выявление специфики реализации аллюзий в англоязычных текстах;
7. Исследование различий восприятия аллюзий на английскую и русскую классику англоязычным реципиентом.

Цель и задачи выпускной квалификационной работы определили ее композиционное построение.

Выпускная квалификационная работа состоит из введения, теоретической Главы I, исследовательской Главы II, посвященной анализу полученного материала, заключения, списка использованной литературы.

Положения, выносимые на защиту:

1. Наряду с абсолютными аллюзиями (стопроцентно аллюзивными элементами, наделенными аллюзивными свойствами и имеющими аллюзивную природу) существуют частично аллюзивные элементы (квази-аллюзии), наделенные только частью аллюзивных свойств и функционирующие как аллюзии лишь частично.
2. Знание читателем определенных персонажей и сюжетов, традиционных для его культуры, позволяет ему на подсознательном уровне считывать аллюзию, даже не имея глубоких познаний о том или ином элементе. Такая подсознательная связь порождает вокруг аллюзии ассоциативное поле, необходимое для раскрытия потенциала аллюзии, а также ее успешного функционирования.
3. Отсылки к иностранной литературе, как к чужой с культурологической точки зрения, не вступают в диалог с подсознанием читателя, поэтому вызывают бо́льшие трудности для восприятия. Такие отсылки не провоцируют появление подсознательных и ассоциативных связей между читателем и аллюзивным элементом, что затрудняет восприятие аллюзии, препятствует раскрытию ее потенциала.
4. Одни и те же литературные аллюзии могут функционировать по-разному в зависимости от читательского уровня реципиента. Читательский опыт разнится от одного реципиента к другому: читатель, знающий прецедентный текст, и читатель, не знающий его, отличным образом воспринимают те или иные аллюзивные единицы, раскрывая, таким образом, те или иные ее свойства.

# [Глава I. Теоретические](file:///C:\Users\Sasha\Desktop\Диплом\доклад%20на%20предзащиту.docx#_Toc421517549) аспекты исследования стилистического приема аллюзии

## 1.1 [Стилистический прием аллюзии](file:///C:\Users\Sasha\Desktop\Диплом\доклад%20на%20предзащиту.docx#_Toc421517550)

### 1.1.1 Категория интертекстуальности

В настоящем исследовании рассматривается представление литературных аллюзий в англоязычной литературе. Предмет аллюзивности тесно связан с понятием интертекстуальности, которое было введено с целью обозначения общего свойства текстов. Интертекстуальность выражается в наличии связи между текстами, что позволяет самим текстам или их частям эксплицитно или имплицитно ссылаться друг на друга [Кристева 2004; 578].

Первоначально идею диалога между двумя и более текстами сформулировал М.М. Бахтин, развивавший эту концепцию в своих работах. Согласно Бахтину понимание есть не что иное, как соотнесение одного текста с другим, а также переосмысление первого уже в ином контексте [Бахтин 1979; 364].

Данная идея нашла отражение во многих работах, в том числе в трудах Ю.М. Лотмана. Ученый полагал, что культуру можно рассматривать как сложно устроенный текст, который распадается на иерархию «текстов в тексте» и обнаруживает сложное текстовое переплетение. «Поскольку само слово “текст” включает в себя этимологию переплетения, мы можем сказать, что таким толкованием мы возвращаем понятию “текст” его исконное значение» [Лотман 1996; 161].

Термин интертекстуальность был введен в 1966 году лингвистом Ю.Кристевой, которая утверждала, что любой текст – это сосредоточение ссылок на другие тексты. По словам Ю.Кристевой, между всеми текстами существует серия взаимосвязей: каждый текст заимствует, поглощает или преобразует другой текст. Порождение любого текста является результатом трансформации уже существующего текста. Значение интертекстуального диалога никогда не передается непосредственно от автора к читателю: его суть может быть принята/не принята или изменена как автором, так и читателем, исходя из их опыта, знания других текстов.

Вместо термина интертекстуальность Ж. Женетт предложил термин транстекстуальность как более всеобъемлющий. Он перечислил пять подтипов транстекстуальности: интертекстуальность (цитата, плагиат, аллюзия), паратекстуальность (отношение текста с его околотекстовым окружением), архитекстуальность (взаимодействие текста и жанра), метатекстуальность (явное или неявное взаимодействие текста с суждениями и интерпретациями читателей и критиков), гипотекстуальность (отношение между текстом и предшествующим «гипотекстом» - текстом или жанром, на котором он основан, но который этот текст трансформирует, преображает или расширяет, например, пародия, сиквел или перевод) [Genette 1983; 135].

Другой лингвист, Р. Барт, видит интертекстуальность как средоточение цитат, где значение элементов, раскрывается не самим текстом, а интерпретацией читателя [Barthes 1967; 102]. Согласно Ю.Кристевой и Р.Барту, интертекстуальность – это интеграция различных дискурсов в текст посредством таких механизмов как цитата, пародия, аллюзия, подражание.

Согласно теории интертекстуальности тексты, созданные внутри одной культуры, объединены разнообразными связями, которые и становятся источником дополнительных смыслов и оттенков. Таким образом, интертекстуальность - включение в текст целых других текстов с иным субъектом речи, либо их фрагментов в виде цитат, реминисценций и аллюзий [Арнольд 2010; 34]. Подразумевая, что аллюзивная единица является частью понятия интертекстуальности, необходимо отметить, что специфическим аллюзивным свойством является непрямая отсылка к текстам, что провоцирует появление у читателя определенных ассоциаций и особого образа мысли.

### 1.1.2 [Определение стилистического приема аллюзии](file:///C:\Users\Sasha\Desktop\Диплом\доклад%20на%20предзащиту.docx#_Toc421517551)

Термин аллюзия появляется во многих западноевропейских языках уже в конце XVI века. Он происходит от латинского “alludere” и означает “намекать”. Данное понятие используется в языкознании и литературоведении уже давно, однако началo изучения аллюзии как стилистического приема датируется концом ХХ века.

Природа аллюзивных единиц неоднозначна: аллюзии отсылают к тем героям, предметам, фактам, которые являются значимыми для того или иного лингвокультурного сообщества. Аллюзия заключает в себе культурную коннотацию, которая становится неотделимой частью авторского текста, так как этот стилистический прием создает проекцию отсылки к факту. Аллюзии используются с целью вызвать необходимые ассоциации, которые наделены заложенными в понятии того или иного слова характеристиками. Однако представляется важным разграничивать понятие аллюзии и фактического упоминания (непосредственной отсылки).

Оксфордский словарь английского языка [OED 1989; 349] определяет аллюзию как скрытую, подразумеваемую или косвенную ссылку. Это, похоже, справедливо, поскольку мы можем согласиться с тем, что аллюзия - это тип ссылки. Однако эта традиционная дефиниция не охватывает все аспекты аллюзии и довольно неочевидна в определении того, каким образом намек представляется «открытым, подразумеваемым или косвенным». Краткий Оксфордский словарь литературных терминов [1990; 6] описывает аллюзию более подробно как «косвенную или мимолетную ссылку на какое-то событие, личность, место или художественную работу, природа или релевантность которой не объясняется автором, но полагается на знакомство читателей с тем, что упоминается». Типичным примером реализации аллюзии является следующий отрывок:

1. *Even if we had the room, you could not be our lodger. Such a thing is simply not possible for a judge.* *She added, Adam, I’m not* ***Judas****.*

*[McEwan, Children Act]*

Рассмотрим определение аллюзии, предлагаемое В.П. Москвиным: «аллюзия - стилистическая фигура, содержащая явное указание, аналогию или отчётливый намёк на некий литературный, исторический, мифологический или политический факт, закреплённый в текстoвой культуре или в разговорной речи» [Москвин 2013; 43]. Аллюзии можно отнести к стилистическим фигурам, поскольку именно они актуализируют экспрессивные аспекты речи.

Н.М. Разинкина определяет аллюзию следующим образом: «косвенное указание с помощью слова или словосочетания на какой-либо исторический, географический, литературный, мифологический или библейский факт», и отмечает при этом, что «косвенное указание может быть также связано и с событиями повседневной жизни человека» [Разинкина 1989; 182]. Н. А. Фатеева предлагает другое определение аллюзии: заимствование из прецедентного текста определенных единиц, которые и служат в новом контексте узнаваемыми элементами [Фатеева 2000; 275].

Л. О. Машкова полагает, что аллюзия: «не что иное, как проявление литературной традиции» и что нет «принципиального различия между имитацией, сознательным воспроизведением формы и содержания более ранних произведений и теми случаями, когда писатель не осознает факта чьего-либо непосредственного влияния на свое творчество…» [Машкова 1989; 24]. А.С. Евсеев, однако, утверждает, что «аллюзия - приём непременно должна включать намерение автора, то есть она должна быть преднамеренной, осознанной, произвольной» [Евсеев 1990; 18].

Согласно трудам И.Р. Гальперина, аллюзия представляет собой косвенную отсылку к широко известным фактам из различных сфер: истории, географии, литературы, мифологии, религии. И.Р. Гальперин утверждает, что автор, используя аллюзию, предполагает, что его аудитория осведомлена об этом факте. По этой причине писатель не приводит источник (например, прецедентный текст): автор убежден, что опыт читателя совпадает с его собственным опытом. [Гальперин 1971; 136-137] . В ходе исследования были выявлены неоднократные попытки авторов раскрывать смысл аллюзивных единиц прямо в тексте. Можно предположить, что такие примеры реализации аллюзий вступают в противоречие с позицией Гальперина. Автор предполагает, что читатель может не распознать ту или иную аллюзию и приводит ее расшифровку.

А.Х. Паско описывает аллюзии, прежде всего, как метафорические элементы. По его мнению, внутреннее функционирование аллюзии является ключевым фактором в ее определении. А.Х. Паско определяет аллюзию как: «метафорическую межтекстовую связь, появляющуюся, когда текст вызывает ассоциацию с пре-текстом» [Pasco 2002; 5-12]. Одним из примеров реализации аллюзии в качестве метафорического элемента является следующий отрывок:

1. W*hat if Slade House is the hallucination, and this door’s my way back? Not a* ***rabbit hole*** *into* ***Wonderland*** *but the* ***rabbit hole*** *home?*

*[Mitchell, Slade House]*

Определение А.Х.Паско близко к истине, но поскольку оно тесно связано с метафорическим элементом, кажется довольно ограниченным: аллюзии проявляются и в других направлениях.

У.Гебел принимает во внимание и другие аспекты аллюзивности, отмечая, что аллюзия является направленным сигналом, который указывает читателю на прецедентный текст [Hebel 1991; 137]. Это представление допускает довольно широкий диапазон того, что можно считать аллюзией.

Одна из исследователей аллюзий З.Бен-Порат называет основой аллюзий элемент косвенной отсылки. Она отклоняется от традиционного представления о том, что аллюзия всегда должна быть косвенной и утверждает, что аллюзия может также иметь форму имени собственного. Указывая на то, что не все аллюзии являются литературными по своей природе, она по-прежнему считает, что прилагательное «литературная» оправдано, когда аллюзия рассматривается как литературный прием. Она определяет этот литературный прием как сигнал, который состоит из знака и референта [Ben-Porat 1976; 105-108].

Согласно З.Бен-Порат, литературная аллюзия - это прием для одновременной активации двух текстов. «Эта активация приводит к формированию интертекстуальных шаблонов, природа которых не может быть предопределена». Она проводит различие между аллюзией (литературным приемом) и маркером (фактическим текстом, триггером), который отсылает к референту. З.Бен-Порат также отмечает, что читатель может понять текст, даже без актуализации аллюзии, то есть без раскрытия ее потенциала. Она рассматривает актуализацию как движение, которое начинается с того, что читатель распознает аллюзию, и заканчивается тем, что читатель проводит связь с референтом, создавая межтекстовые шаблоны. Для З.Бен-Порат актуализация аллюзии, хотя и не существенна для понимания текста, является ключом к функционированию аллюзии [Ben-Porat 1976; 107-111].

К.Перри развивает аллюзивную теорию З.Бен-Порат. По мнению К.Перри, чтобы сформулировать любую теорию об аллюзии, важно понять ее [аллюзии] ценность для читателя. Она подходит к рассмотрению аллюзии со стороны семантики и прагматики. К.Перри определяет аллюзию как маркер в новом тексте, знак - простой или сложный - указывающий на референт, вторгаясь в него тем или иным образом [Perri 1978; 289-293]. К.Перри также утверждает, что аллюзия не обязательно должна быть косвенным намеком и может выступать в виде имени собственного. Она даже утверждает, что все аллюзии должны функционировать как имена собственные, так как они обозначают уникальные лица (исходные тексты), при этом косвенно указывая на свойства, относящиеся к пре- тексту, что наделяет аллюзию смыслом [Perri 1978; 291]. К.Перри также отмечает, что разница между отсылкой (упоминанием) и аллюзией заключается в том, что ссылка может быть просто заменена описанием референта, в то время как аллюзию необходимо не просто распознать, но и суметь раскрыть ее потенциал, применяя необходимые свойства референта. К.Перри определяет аллюзию как средство, которое служит для обозначения референта исходного текста и косвенно указывает на его атрибуты. Референт, явно или неявно (но всегда узнаваемо), присутствует в тексте, и читатель должен восстановить его свойства, что и является таким аллюзивным свойством как косвенность [Perri 1978; 305]. Такое аллюзивное свойство как косвенность ярко выражено в следующем примере:

1. *There was something dank or suffocating about the Christian paraphernalia—the* ***cross****, the* ***Judas tree****, the trumpets.And she was the painted lady, the fish with rainbows on its scales, the treacherous creature that led the poet astray and* ***kissed*** *him. Yes,* ***that kiss****. It was her guilt that had kept her away.*

*[McEwan, Children Act]*

Кроме того, К.Перри рассматривает аллюзии с точки зрения прагматики. Она ссылается на теорию речевых актов Дж.Серла [Searle 1969; 12] и утверждает, что «узнавание, запоминание, осознание, связывание: это последствия успешной реализации аллюзии в рамках своей аудитории» [Perri 1978; 301]. Однако теория речевых актов не учитывает значение этих эффектов для читателя, поэтому К.Перри использует для дальнейшего исследования заключения Фрейда.

Следуя учениям З.Бен-Порат и К.Перри, У.Ирвин начинает определение аллюзии с заявления, что аллюзия не должна быть завуалированной. Функционирование аллюзии требует чего-то большего, чем простое замещение референта. Для того чтобы отсылка начала функционировать как аллюзия, необходимо нечто большее, чем простое узнавание или угадывание элемента [Irwin 2001; 287-294].

Также У.Ирвин полагает, что аллюзия необязательно должна быть краткой. По его мнению, аллюзия может быть представлена не только словами, но и использованием определенной формы, стиля, также аллюзия может быть длинной ссылкой (например, целая строфа) [Irwin 2001; 295]. В качестве примера У.Ирвин приводит «Потерянный рай» Мильтона, как целого произведения, являющегося аллюзией на другое произведение («Одиссея» Гомера).

По мнению У.Ирвина, авторская интенция - это то, что отличает аллюзии от обычных ссылок (упоминаний). Несмотря на то, что это, по-видимому, ключевой аспект в определении аллюзии У.Ирвина, он не раскрывает эту проблему, говоря лишь, что порождаемые аллюзией ассоциации выходят за рамки авторской интенции.

У.Ирвин предлагает следующее, весьма объемное, определение аллюзии. Аллюзия - это ссылка, которая является косвенной в том смысле, что требует появления ассоциаций, что выходит за рамки простой замены референта. Автор должен подразумевать эту косвенную отсылку, то есть для реализации необходима авторская интенция. Важно, чтобы читатель эту отсылку мог распознать и обнаружить. Аллюзии часто несут в себе информацию, легкодоступную и понятную каждому члену культурного и языкового сообщества. Как правило, но не обязательно, это единицы краткие, они могут быть или не быть литературными по своей природе. В целом, косвенный характер ссылки, авторская интенция и возможность обнаружения читателем составляют достаточное условие для реализации аллюзии [Irwin 2001; 297].

Хотя определение У.Ирвина более полное, чем определение З.Бен-Порат и К.Перри, оно слишком сильно полагается на значение авторской интенции.

Говоря об исследовании аллюзий, можно выделить несколько подходов, существующих на данный момент в англистике: литературоведческий, когнитивный, лингвостилистический.

Литературоведческий подход основывается на анализе аллюзии как отличительной характеристики определенного автора. Данный факт ограничивает исследование аллюзии в рамках данного подхода изучением только литературной традиции. Следовательно, в рамках литературоведческого подхода понятие аллюзии широко: иногда под аллюзией подразумевают сознательное или неосознанное подражание внутри литературной традиции.

Когнитивный подход к изучению аллюзии появился в результате внедрения когнитивной науки в лингвистические исследования. В рамках этого направления аллюзия рассматривается в свете соотношения и взаимосвязи мыслительной деятельности и языкового воплощения.

В рамках когнитивно-дискурсивного подхода, основанного на развитии теории ментальных пространств и концептуальной интеграции (Ж. Фоконье, М. Тернер), аллюзия рассматривается как единица, непосредственно связанная с дискурсом и существующая только в его границах.

Существует и лингвостилистический подход, базирующийся на изучении лингвистической и стилистической природы аллюзии. В рамках этого подхода аллюзия определяется как прием, основанный на авторской интенции: писатель намеренно использует в тексте отсылки к традиционным и широко распространенным культурным реалиям, которые известны его аудитории [Мамаева 1977; 1].

Внутри лингвостилистического подхода существует теория, основанная на изучении аллюзии в рамках филологического комментирования текста. Например, И. В. Гюббенет изучает аллюзию как средство, позволяющее анализировать литературное произведение и выявлять уровень читательского знания, а именно «историко-филологического фонового знания» [Гюббенет 1981; 30].

Аллюзия является одним из стилистических приемов, благодаря которому возможна реализация интертекстуальных связей. Однако наряду с аллюзией существуют и другие интертекстуальные понятия, которые необходимо выделить отдельно: цитата и реминисценция.

### [1.1.3 Аллюзия и смежные понятия](file:///C:\Users\Sasha\Desktop\Диплом\доклад%20на%20предзащиту.docx#_Toc421517552)

Цитата и реминисценция являются по отношению к аллюзии смежными понятиями: нередко можно встретить сопоставление и сравнение этих интертекстуальных элементов. Аллюзия, в отличие от них, не имеет такого эксплицитного выражения в тексте. По этой причине она представляется более трудной для распознавания и восприятия читателем. Ш.Нодье полагает, что «цитата является показателем поверхностности и заурядности автора, в то время, как аллюзия может нести в себе печать гения» [Нодье 1832; 35].

Для того чтобы разграничить понятия аллюзии и цитаты, рассмотрим предлагаемое Ш.Нодье определение: аллюзия - это хитрый способ соотнести известное высказывание со своим. По этой причине аллюзия отличается от цитации отсутствием необходимости в опоре на и так известного всем автора. Аллюзивное высказывание, в отличие от цитирования, не столько отсылает к первоисточнику, сколько обращается к памяти реципиента [Нодье 1832; 35].

Понятию “цитата” сопутствуют термины “цитация”, “цитатность” и “цитирование”: цитата является результатом цитирования (цитации) и представляет собой продукт реализации цитатности в том или ином тексте. Различие между цитацией и цитированием заключается в следующем: цитация является элементом речевой ситуации, в то время, как цитирование – «введение в текст фрагментов других текстов» [Арутюнова 1986; 28-41].

В рамках литературоведческого подхода цитаты рассматривается как нечто родовое, а реминисценция и аллюзия являются ее разновидностями. Цитата, как родовое понятие, включает в себя «цитату - воспроизведение фрагмента чужого текста, аллюзию и реминисценцию» [Фоменко 1999; 497].

А.Г. Новикова изучает вопросы интертекстуальности, в том числе, понятия аллюзии и цитаты как интертекстуальных элементов. Она предлагает следующее определение цитаты: воссоздание некоторых составляющих прецедентного текста с сохранением предикации. Таким образом, вероятно абсолютно или частично точное повторение образца. В отличие от цитаты, аллюзия выборочно заимствует компоненты текста-источника и не сохраняет предикацию (она осуществляется заново). Даже при выборочном заимствовании элементов пре-текста, они остаются узнаваемыми реципиентом в новом контексте. Это является ключевым отличием устройства аллюзии и цитаты [Новикова 1983;46-49].

Возвращаясь к понятию цитации, стоит отметить, что необходимо отграничивать его от непосредственно цитаты. Цитация представляет собой процесс, инструментом которого и является цитата. По мнению А.С. Евсеева, цитация – это сознательное воспроизведение компонентов, относящихся к одной семиотической системе, в другой системе. В результате, цитация, как и аллюзия, относится не только к речевой и языковой системам, но и к другим семиотическим областям [Евсеев 1990; 10]. Данный факт отмечает и З.Г.Минц: «...цитатой в нашем смысле слова, по-видимому, могут быть и знаки заместители произведений несловесных искусств» [Минц 1992; 124].

В вопросе разграничения понятий цитаты и аллюзии И.Р.Гальперин опирается на критерий дословности, как ключевой для данной проблемы. По его мнению, цитата является дословным элементом прецедентного текста, в то время как аллюзия служит лишь упоминанием или отсылкой. [Гальперин 1977; 332].

Цитата и аллюзия, как уже упоминалось выше, являются интертекстуальными элементами. Если в широком значении интертекст понимают как общее текстовое пространство, внутри которого объединяются и сочетаются разные тексты, то в более узком значении интертекст – не что иное, как включения чужого текста (прецедентного текста) в новый (текст-реципиент) в виде аллюзий и цитат. При этом цитата – это воссоздание фрагмента пре-текста, а аллюзия – отсылка к описанной в отрывке ситуации. [Гальперин 1977; 10].

Согласно А.С.Евсееву, существует два способа реализации аллюзии: номинация и цитация. Таким образом, цитация представляет собой один из двух способов существования аллюзии как явления, а значит, эти понятия находятся на совершенно разных уровнях функционирования [Евсеев 1990; 18-20].

Не менее противоречивым является и другая категория интертекстуальности, вызывающая немало дискуссий, - реминисценция. Традиционно лингвисты (Н.Г. Владимирова, С.Г.Велединская) определяют реминисценцию как туманное, смутное, неопределенное воспоминание об объекте, событии, явлении, которое порождает ассоциацию и наводит на сопоставление с каким-то конструктом. Н.Г. Владимирова выделяет психологический аспект в определении понятия реминисценции как ключевой [Владимирова 2001; 270]. С.Г.Велединская также опирается на психологическую сторону явления в определении понятия реминисценции, которая, по ее мнению, представляет собой отсылку не к какому-то прецедентному тексту, а непосредственно к событию из чьей-то жизни [Велединская 1997; 20]. И Н.Г. Владимирова, и С.Г.Велединская разграничивают понятия реминисценции и аллюзии, утверждая, что они имеют разный механизм действия.

Однако, по мнению Н.А.Фатеевой, реминисценция может функционировать как аллюзия. Е.М.Дронова и вовсе отождествляет эти понятия: она полагает, что и аллюзия, и реминисценция являются средствами создания интертекстуального взаимодействия, а значит, они представляют собой компоненты прецедентного текста, реализующиеся в новом контексте [Дронова 2004; 92-96].

В то же время Е.В.Хализев утверждает, что реминисценция, которую он называет “образом литературы в литературе”, по механизму действия напоминает цитату [Хализев 1999; 48]. Реминисценция может быть включена автором в текст намеренно, однако может появиться непроизвольно, без авторской воли и интенции, как “литературное припоминание” [Хализев 1999; 48].

Подводя итог рассмотрению аллюзии и смежных понятий, стоит отметить, что все они являются интертекстуальными категориями, реализующиеся, в той или ной степени, похожим образом. Культура представляет собой слияние кодов и дискурсов, а значит, ее можно назвать текстом, в котором реализуются как старые, так и новые высказывания. Следовательно, «любой текст является одновременно и произведением и интертекстом. Интертекстуальность же – это диалог текстов, маркированный определенными языковыми сигналами» [Степанов 2003; 82].

### 1.1.4 Функции аллюзии

Аллюзии обогащают тексты, в которых используются, поскольку именно они наделяют тексты двусмысленностью.

Согласно Р.Леппихальме, функции аллюзий можно разделить на три основных группы: юмористическая, характеризующая и тематическая [Leppihalme 1997; 10].

Юмористическая функция (включает в себя иронию и пародию) призвана добавлять ситуации несерьезности, обличать пороки. Аллюзия может также функционировать как способ характеризации персонажа. Герой, который использует в речи аллюзии, кажется эрудированным, грамотным, образованным [Leppihalme 1997; 44]. Тематическая функция необходима для раскрытия в тексте необходимой тематики. Следующие отрывки являются примерами реализации этих трех функций: юмористической функции, функции характеризации и тематической функции соответственно:

1. *“I hope you’re a good performer in court,” said Builder One, “ cause if there’s one thing juries hate more than traffic wardens, it’s short, little* ***Napoleon****, privatized traffic wardens.”*

*[Mitchell, Slade House]*

1. *“I was impressed by your poetry.” She smiled. “The hummingbird-kingfisher. The* ***Pushkinesque****quality.”*

*[O’Brien, The Father's Tale]*

1. *Go find Stephane, he's wandering about in the fog like a spaniel who's lost her puppies. Very Edgar Allan****Poe-ish****out there, excellent night for murder*

*[Deverell, Slander]*

Р.Леппихальме рассматривает аспект функционирования аллюзии в тексте, различая реализацию аллюзий на макро- и микро-уровне. На макро-уровне использование аллюзии является структурным и тематическим, так как макро-уровень включает в себя внутреннюю структуру и интерпретацию текста. Микро-уровень – лексико-семантический и стилистический уровень [Leppihalme 1997; 45-62].

Кроме того, Леппихальме проводит различие между художественными (живыми) функциями и стереотипными (мертвыми) функциями. Это различие происходит из идеи, что со временем некоторые аллюзии используются уже не с целью активации референта. Как отмечала З.Бен-Порат, подобное распространено в журналистике и рекламе. Аллюзия используется в гротескной форме для создания эффекта, например, продукта якобы для особого потребителя. Со временем такое использование определенной аллюзии лишается аллюзивной силы и становится стереотипным выражением или идиомой, теряющей контакт с исходным референтом [Ben-Porat 1976; 115].

Леппихальме отмечает, что в некоторых случаях мертвые или умирающие аллюзии могут быть реанимированы: это свидетельствует о том, что аллюзивные корни живы даже у мертвой аллюзии. Значит, пытаясь породить отсылку к исходному референту, можно использовать и стереотипные (мертвые) аллюзии [Leppihalme 1997; 53].

М.Уилер полагает, что аллюзивный функционал сводится к трем областям: культурной, родовой и текстовой. Культурная функция аллюзии помогает разграничивать национальные, религиозные, классовые пласты. Родовая аллюзивная функция служит для обозначения взаимосвязи между новым контекстом и литературной традицией. Текстовая функция устанавливает связь между прецедентными и новыми текстами. Часто одной и той же аллюзивной единице свойственно одновременное наличие нескольких функций, которые дополняют друг друга [Wheeler 1979; 65].

Говоря о текстовых функциях аллюзии, стоит отметить, что они чаще всего свойственны литературным аллюзиям и имеют некоторые подвиды. Первая текстовая функция заключается в передаче глубинных смыслов посредством мудрых известных изречений, гномических умозаключений, афоризмов. Вторая текстовая функция заключается в лаконичном изложении собственной позиции, за счет лапидарности аллюзивного высказывания. Третья текстовая функция аллюзии: украшение текста. Наконец, четвертая текстовая функция – это ведение внутреннего диалога с другими текстами, сюжетами, темами, авторами, героями [Wheeler 1979; 69].

## 1.2 Классификация аллюзий

### 1.2.1 Тематическая классификация аллюзий

Разделением, систематизацией и классификацией видов аллюзий и их функций занимались многие отечественные и зарубежные исследователи. Основой классификации аллюзивных единиц могут служить различные критерии: источник аллюзии, степень распространения аллюзивного факта, присутствие культурной, национальной или иной окраски.

М. Д. Тухарели вывела семантическую классификацию аллюзивных единиц: имена собственные (антропонимы); реалии (библейские, литературные, мифологические, исторические и прочие); цитаты, известные высказывания, реминисценции. По мнению М.Д. Тухарели, структурно аллюзия может быть представлена разными словесными формами: словом, сочетанием слов и более крупными образованиями. М. Д Тухарели выделяет также аллюзии-сверхфразовые единства, аллюзии-абзацы, аллюзии-строфы, аллюзии-прозаические строфы, аллюзии-главы, наконец, аллюзии-художественные произведения [Тухарели 1984; 18].

Согласно классификации Р. Ф. Томаса существует несколько типов аллюзии:

1) Случайная ссылка: «использование языка, который напоминает конкретный антецедент, но только в общем виде» [Thomas 1986; 118];

2) Единичная ссылка: читатель призван «вспомнить контекст и применить этот контекст к новой ситуации »[Thomas 1986; 177];

3) Ссылка на самого себя: автор ссылается на свои литературные работы (т.н. само-референция) [Thomas 1986; 66];

4) Корректирующая аллюзия: ссылка явно противоречит пре-тексту [Thomas 1986; 69];

5) Очевидная отсылка: такая аллюзия кажется явной, но при ближайшем рассмотрении вызывает диссонанс и нарушение интенции (раскрытие потенциала такой единицы зависит от уровня осведомленности и грамотности адресата) [Thomas 1986; 171];

6) Конфлотация: одновременное обращение к нескольким источникам, которое позволяет автору ссылаться на ряд антецедентов, тем самым объединяя их в собственное видение [Thomas 1986; 193]. Этот тип аллюзий можно отнести к интертекстуальности, поскольку отсылка не всегда очевидна, и автор может не иметь в виду конкретного произведения искусства.

Томас также полагает, что аллюзия отличается от интертекстуальности тем, что она включает в себя намеренную авторскую интенцию. Успешность реализации аллюзии зависит хотя бы от части аудитории, которая ее распознала. Аллюзии могут быть настолько неочевидными, что будут понятны лишь самому автору.

По мнению А. Г. Мамаевой, существуют аллюзии, формирующие лейтмотив произведения, его доминантную тему: такие аллюзии именуются тематически значимыми [Мамаева 1977; 16]. Таким образом, согласно А. Г. Мамаевой, аллюзии делятся на тематически значимые (доминантные) и фрагментарно значимые (аллюзии локального действия). Частично значимые аллюзии, или аллюзии локального действия, не способствуют созданию смыслового единства текста, однако развивают определенную идею в какой-то из его частей [Мамаева 1977; 24].

Перед тем, как привести тематическую классификацию аллюзивных единиц, стоит отметить следующее. Классификация аллюзивных единиц, основанная на тематическом аспекте, не способствует раскрытию аллюзивного устройства и механизма его действия. Тем не менее, тематический аспект важен для понимания: он помогает увидеть актуальность и важность тех или иных мотивов для конкретного исторического и литературного периода. Иначе говоря, темы и мотивы «могут оказывать влияние на формирование стилистической картины данного языка в рассматриваемый период» [Андреева 1965; 14].

В соответствии с тематическим разделением, И.Р. Гальперин выделяет мифологические, библейские, исторические и литературные аллюзии [Гальперин 1997; 334]. Тематическая классификации позволяет увидеть всеобъемлемость и универсальность аллюзивных единиц: они охватывают многие сферы жизни, деятельности и творчества человека [Рогозина 1993; 69].

Е. М. Дронова предлагает собственную аллюзивную классификацию. К первой группе она относит аллюзии, являющиеся элементами культуры того или иного общества. Ко второй группе она относит аллюзии, которые, как правило, актуальны лишь на момент создания художественного произведения: это отсылки к «фактам повседневной жизни и явлениям массовой культуры» [Е.М. Дронова 2006; 17-19]. Аллюзии первой группы, относящиеся к тем или иным культурным элементам, являются, как правило, отсылками к литературным сюжетам и явлениям, историческим фактам, библейским мотивам, предметам искусства. Аллюзии второй группы отсылают читателей к фактам и знаниям, актуальным на данный период времени в конкретном лингвокультурном сообществе.

### 1.2.2. Семантико-стилистическая классификация аллюзий

Широко известно, что аллюзия может по-разному реализовываться в контексте. В работе А.Г. Мамаевой выделены два следующих принципа:

- принцип сопоставления: сравниваются признаки аллюзии с признаками некоего персонажа, действия, лица, ситуации произведения;

- принцип совмещения (и реализации) информации, заложенной в аллюзивном факте и предметно-логического значения в пределах слова, фразы, предложения [Мамаева 1976; 22].

Принцип сопоставления подразумевает наличие аналогии между аллюзией и конкретным объектом текста и включает три вида сопоставления:

- на принципе сходства;

- на принципе полярности;

- на принципе несоизмеримости;

Как правило, семантика аллюзии реализуется по принципу сходства в сравнительных конструкциях.

Реализация аллюзии по принципу полярности происходит тогда, когда аллюзия и ее окружение находятся в отношениях семантической (смысловой) оппозиции. Оппозиция возникает из-за того, что хорошо известная информация о данном аллюзивном факте по-новому актуализируется в данном контексте. В результате такого противопоставления рождается так называемая аллюзивная ирония (термин А. Г. Мамаевой). Такая ирония появляется, когда, например:

- принятое, зафиксированное ‘энциклопедическое’ значение аллюзии вступает в противоречие с экспликацией этого значения в произведении;

- информация о данном аллюзивном факте не соответствует тем чертам, которые характеризуют определенный персонаж или некое событие в произведении;

- аллюзивный факт обладает внешне схожим признаком с признаком данного контекста при условии сильного различия прочих аллюзивных черт, которые не получили эксплицитное выражение в данном контексте.

Существует также другой принцип реализации аллюзии в контексте – принцип совмещения. Именно этот принцип необходим для создания так называемого стилистического каламбура (аллюзивного каламбура). Этот прием появляется, когда непосредственное значение слова становиться носителем содержания самой аллюзии.

Принято выделять три приема (один основной и два вспомогательных), которые способствуют созданию и реализации ассоциаций, заложенных в аллюзии. Существование лексического указателя на источник рождения аллюзии является первым и основным приемом.

Ниже представлены два дополнительных приема, которые выделяет

А. Г. Мамаева:

- ритмико-синтаксический способ создания ассоциативных связей;

- способ дублирования композиционно-архитектонической организации всего произведения, на которое делается аллюзия.

Стоит отметить, что второй способ может быть применен только к конкретной разновидности аллюзий (тематической) [Мамаева 1976; 23-24].

Первый прием относится преимущественно к литературным аллюзиям и заключается в следующем: в любое произведение переносятся те синтаксические структуры произведений, на которые показывает аллюзия (лексическая). Такой перенос рождает в новом контексте некое ритмическое единство, которое повторяет ритмические связи оригинала, что усиливает взаимосвязь между контекстом и аллюзивным источником. Важно отметить, что при переносе этих структур, их первоначальное значение не только полностью внедряется в канву текста-реципиента, но и особо акцентируется в новом окружении.

### 1.2.3. Литературные аллюзии

Исходя из тематической классификации аллюзий И.Р.Гальперина, мы выделяем литературные аллюзии, анализ реализации которых и является целью данной работы. Под литературными аллюзиями мы будем подразумевать следующее: аллюзии на персонажей и названия литературных произведений, а также на авторов литературных произведений. В следующих отрывках представлены типичные примеры аллюзий на литературного персонажа, писателя и название литературного произведения соответственно:

1. *... well for a* ***Don Juan*** *do-it-yourself system, but doesn't hold much water as an explanation of****Don Juanesque****behaviour.*

*[Powell, Fisher King]*

1. *I am*like **Nabokov***peering into the dark recesses of time. Peering into my blackout, I invoke the muse—“Speak, Memory!” How did I get home last night? Was my karaoke performance received well?*

*[Smyles, Iris Has Free Time]*

1. *But somehow, I was invited to the new magazine and book imprint's launch party, a* ***Great******Gatsbian****affair on Liberty Island.*

*[Lakshmi,* [*Love, Loss, and What We Ate*](https://books.google.com/books?id=7iWhFA2mJbIC&pg=PT6&dq=gatsbian&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwj33puvlbPSAhUOS5oKHT3HAI8Q6AEIMTAD)*]*

В данном разделе рассмотрим, как определяют литературную аллюзию зарубежные исследователи.

В своей статье Э.Майнер пишет об аллюзиях: «Аллюзия – это подразумеваемая отсылка к другим литературным работам, к искусству, истории, известным деятелям современности и т.д. Отсылка может использоваться просто для того, чтобы показать свое знание, как в некоторых александрийских и средневековых стихотворениях; обратиться к читателю или аудитории, чтобы поделиться опытом или знанием; или с целью обогатить литературное произведение, объединив известный материал с новым поэтическим контекстом» [Miner 1965: 18]. Э.Майнер подчеркивает скрытую природу аллюзии. В других работах, посвященных изучению аллюзии, например, у З.Бен-Порат, аллюзивная природа не признается полностью завуалированной. Для активации аллюзии знак непременно должен быть обнаружен и использован читателем.

Почти через 30 лет после своего первого определения аллюзии, Э.Майнер представляет измененную версию: «Умышленное включение [поэтом] опознаваемых элементов из других источников прошлого или современности, текстовых или иных» [Miner 1994: 13]. Во втором определении Э.Майнер рассматривает аллюзию как «умышленное» обращение автора к другим источникам. Э.Майнер справедливо указывает на то, что аллюзия требует «понимания читателем оригинала заимствования», устанавливая при этом «абстрактную, а не вербальную связь с пре-текстом» [Miner 1994: 14]. Именно второе определение аллюзии, данное Э.Майнером, кажется нам наиболее релевантным: по этой причине оно взято в качестве основного определения аллюзии в данном исследовании.

В своей работе Э.Майнер ссылается на множество важных исследований, посвященных природе и реализации аллюзий: труды З.Бен-Порат, К.Перри, Дж.Холландера. В своей поздней работе Э.Майнер ограничивает использование приема аллюзии – он утверждает, что аллюзии относятся не к любой литературной технике, а лишь к поэтической.

З.Бен-Порат определяет литературную аллюзию так же, как и К.Перри: «критерий завуалированности» [Perri 1979; 180]. По мнению З.Бен-Порат, литературная аллюзия – это, прежде всего прием, связывающий два текста [Бен-Порат 1979; 588], при использовании которого акцентируется внимание скорее на функции и структуре аллюзивной единицы, чем на ее природе как «косвенной отсылки». З.Бен-Порат предлагает новаторское определение литературной аллюзии, которое отличается от определения аллюзии в целом:

«Литературная аллюзия - это прием для одновременной активации двух текстов. Активация достигается посредством использования специального сигнала: сигнал-знак (простой или сложный) в данном тексте характеризуется дополнительным «референтом». Этим референтом всегда является независимый текст. Одновременная активация двух связанных таким образом текстов приводит к формированию интертекстуальных моделей, природа которых не может быть предопределена » [Бен-Порат 1979; 107-108].

В этом высказывании З.Бен-Порат предпринимает попытку описать линейный процесс чтения двух независимых текстов одновременно. В определении можно выделить три основных аспекта: «активация литературной аллюзии», «манипуляция специальным знаком» и «формирование интертекстуальных шаблонов».

Важной также является выявленная дифференциация между аллюзией в качестве текстового элемента внутри пре-текста («сигнал» / «маркер») и аллюзией в качестве процесса активации, по крайней мере, одного другого текста («прием»).

В своем определении литературной аллюзии З.Бен-Порат не упоминает роль читателя в процессе распознавания аллюзий. Однако три выделенных выше аспекта предполагают необходимость нахождения потенциала нового текста и использования собственного интеллекта и знания в понимании произведения. [Бен-Порат 1979; 265]. Для читателя важно суметь активировать оба текста: «Читатель должен увидеть наличие маркера сразу. За этим следует попытка распознать первоначальную форму аллюзии, что чаще всего приводит к идентификации пре-текста, где аллюзивная единица появилась изначально. Если удается вспомнить оригинальную форму маркера, - этого должно быть достаточно для интерпретации знака в новом тексте. Идентификация маркера пре-текста является обязательным этапом в распознании самой аллюзии» [Бен-Порат 1979; 108].

Наконец, когда оба текста активированы, читатель переходит к следующему этапу понимания литературной аллюзии: создание интертекстуальных моделей. Весь процесс понимания литературной аллюзий заканчивается «интертекстуальной моделью», созданной читателем [Бен-Порат 1979; 109].

Термин «интертекстуальная модель» происходит из идеи «реализации» в интегративной семантике Б.Хрушовского. Концепция Б.Хрушовского о реализации текста читателем встроена в его теорию литературного текста: «Все, что мы переживаем в литературе или говорим об этом, основано на текстах. Однако литературное произведение не является фиксированным объектом – необходимо обращать внимание на фактический язык, представленный на страницах книги. Литературное произведение – это текст, который познает читатель. Читатель «осознает» текст, связывает вещи, которые не связаны явно, совершает догадки, заполняет пробелы и т. д. В «реализации» текста читателем есть два основных аспекта: понимание значений, представленных в тексте, и опыта «общения» с несемантическими, риторическими сторонами текста. В обоих аспектах реализация текста как эстетического объекта включает в себя объединение нескольких элементов: звуков, которые повторяются и создают аллитерации или рифмы, повторения слов или сцен, события в цепочке сюжета, поведение героев, инциденты, комические или трагические, личные качества и т. д.» [Hrushovski 1988; 636].

Таким образом, концепция З.Бен-Порат об «интертекстуальной модели» в ее теории литературной аллюзии основана на концепции Б.Хрушовского в его теории литературного текста. Б.Хрушовский полагает, что «значимые единицы - это не слова и предложения, а модели» и что читатель создает модель путем «объединения семантических элементов», которые находятся в тексте и строятся из слов и предложений этого же текста. Текст содержит «множество смыслов и значений», и, следовательно, «он не может быть исчерпан одной интерпретацией» [Hrushovski 1988; 638].

В данной работе под литературной аллюзией мы понимаем умышленную отсылку автора к литературным героям, сюжетам, явлениям, а также к писателям. По нашему мнению, для успешного функционирования литературных аллюзий необходимо два компонента: оправданная и продуманная авторская интенция и читательское восприятие. Зачастую роль читателя в реализации аллюзий и раскрытии их потенциала остается недооцененной. Нам представляется, что значение реципиента в реализации аллюзий, и особенно литературных аллюзий, велико, по этой причине в следующем разделе будет рассмотрен вопрос читательского восприятия аллюзий.

## 1.3 Перцептивный аспект реализации аллюзий

### 1.3.1 К вопросу о читательском восприятии авторской интенции

За объяснением, как аллюзия работает в отношении реципиента, К.Перри обращается к Фрейду. Она принимает идею Фрейда [Freud 1905; 120] о том, что «мы получаем удовольствие от словесных шуток, потому что их «игровое» использование представляет собой детскую свободу, лишенную взрослых». Суть идеи заключается в расходовании психической энергии. Если в тексте встречается что-то неизвестное, это отнимает у читателя много внутренней энергии, тогда как, если встречается что-то известное, знакомое нам, что мы должны помнить, это приносит нам удовольствие [Perri 1978; 302]. К.Перри утверждает, что генезис аллюзии исходит из психического удовольствия, полученного от изучения чего-то, что запоминается с использованием небольших затрат нашей психической энергии» [Perri 1978; 302]. К.Перри признает, что эту точку зрения можно оспорить и вновь возвращается к Фрейду, напоминая, что такой вид удовольствия является относительным.

Ирвин придерживается мысли, что нам нравятся аллюзии за их «игровое» свойство. Он полагает, что, хотя далеко не все аллюзии могут быть игровыми, игровой элемент проявляется в процессе актуализации аллюзии, игры со словами [Irwin 2002; 524].

У. Ирвин видит несколько причин использования аллюзии. К ним относятся: дидактическая (желание дать некоторое знание читателю), эстетическая (желание доставить читателю эстетическое удовольствие), традиционная (желание следовать литературным традициям) [Irwin 2002; 522].

По мнению У.Ирвина, аллюзии - это всегда попытка общения, и его главной задачей является попытка создания эстетического образа. Для У.Ирвина все аллюзии отвечают одному и тому же замыслу: они создают связь между читателем и автором [Irwin 2002; 521]. Аллюзия позволяет читателю наслаждаться чувством, что он является частью творческого процесса, а также удовольствием от ощущения открытия и понимания. Также читатель может наслаждаться тем, что является «частью общего понимания». Ярким примером игры автора с читателем при помощи аллюзии является следующий отрывок:

1. *So I drowned my load in the river in the shade of the* ***Judas tree****.*

*[McEwan, Children Act]*

Иногда кажется, что авторы используют аллюзии, взывая к некоторому тщеславию в своих читателях. Как отмечает У.Ирвин, это может поспособствовать положительному отношению читателей к произведению и автору. Однако недостатком этой тактики является то, что она может и оттолкнуть некоторых читателей. Вероятно, это будут читатели, которые смогут обнаружить элементы инородности в тексте, но не смогут распознать их источник [Irwin 2002; 522]. У.Ирвин также отмечает, что использование аллюзий - это балансирование между недостаточным и чрезмерным использованием, и что чрезмерное использование аллюзий может также раздражать и отталкивать читателей.

Это раздражение может быть объяснено идеей Фрейда о расходовании психической энергии: некоторых читателей может раздражать, что они вынуждены постоянно останавливаться для распознания интертекстуальных связей. Особенно это касается неочевидных аллюзий, которые могут вынудить читателя искать источник, чтобы раскрыть суть аллюзии, тем самым активируя ее. Подобный эффект иногда может быть преднамеренным: у автора могут быть свои причины умышленного отталкивания некоторых читателей. Это можно назвать спекуляцией или проявлением авторского тщеславия [Irwin 2002; 527].

Хотя излишнее расходование психической энергии может оттолкнуть некоторых читателей, также возможно, что другим читателям может понравиться решать головоломку. Таким образом, читатель берет на себя роль, близкую к роли детектива в таинственном романе [Irwin 2002; 525].

### 1.3.2 Проблема распознавания текстовой отсылки реципиентом

Исследователи аллюзивности предлагают читателям, которые сталкиваются с трудностями узнавания аллюзивных элементов в тексте, некоторые алгоритмы для решения этой проблемы. Благодаря этим классификациям, советам и объяснениям, реципиенту будет проще распознать аллюзию.

К.Перри описывает пять типов аллюзий. Первый тип - «имя собственное». В этом случае в качестве прямой ссылки на исходный текст используется цитата или имя собственное. Хотя цитата не всегда классифицируется как аллюзия, она может функционировать таким же образом, как и аллюзивный элемент [Perri 1978; 303]. По мнению Г.Мейера особенность цитации проявляется в ее уникальном появлении в новой среде, с которой она тесно связана с одной стороны, но в то же время, от которой она отделена кавычками [Meyer 1968]. Кроме того, цитата не должна быть всегда открытой и явной, даже искаженная цитата может позволить читателю распознать отсылку к пре-тексту [Hylen 2005; 128].

Второй тип аллюзии по К.Перри - «точное описание». Аллюзии такого типа представляют собой повторение содержания или формы прецедентного текста и почти всегда угадываются читателями [Perri 1978; 303].

Третий тип аллюзии – «парафраз». Это расширенная категория «точного описания». Для данного типа характерно следующее: автор не пересказывает известную историю как таковую, а переносит ее на своих собственных персонажей [Perri 1978; 304]. Парафраз подразумевает повторение целой истории или некоторых ее частей из более раннего текста в новом контексте.

К.Перри выделяет четвертый тип аллюзии – «само-отсылка». Эта категория подразумевает повторение слов или фраз внутри одного и того же текста, что может быть обусловлено рифмой, ассонансом или аллитерацией. Отсылка к себе может быть представлена любым из выше описанных типов аллюзии. Единственное отличие заключается в том, что новый текст одновременно является пре-текстом для самого себя [Perri 1978; 305].

Последний тип аллюзии, описанный К.Перри «вторит литературным конвенциям, с целью переноса свойств, характерных для тех или иных аспектов истории литературы». Это может быть выбор конкретного стиля, жанра или даже названия: всё это может вызывать ассоциации с литературной традицией [Perri 1978; 305].

Классификация К.Перри помогает читателю распознать отсылки, однако не дает ответа на вопрос, какие из них являются аллюзивными, а какие нет.

Для этой цели Р.Хейс, проводивший исследования библейских текстов, предлагает семь критериев, которые помогут ответить на вопрос: присутствует ли в том или ином случае отсылка к другому тексту [Hays 1989; 29]:

1. Доступность: является ли источник предполагаемой аллюзии доступным для автора и/или читателя?

2. Объем: насколько полно представлен повтор (слова, конструкции)?

3. Повторение: как часто автор ссылается на один и тот же элемент?

4. Тематическая согласованность: насколько удачно аллюзия вписывается в новый контекст?

5. Убедительность: намеревался ли автор создать предполагаемый смысловой эффект? Поняли бы его читатели?

6. Историческая интерпретация: встречались ли подобные аллюзии ранее в других текстах?

7. Удовлетворение: Имеет ли эта реализация смысл?

Эти критерии рассматриваются как средство, которое помогает читателю оценивать предлагаемые аллюзии. Эти субъективные суждения являются авторскими методами, которые можно использовать для ответа на вопрос: оправдано ли использование аллюзии.

Кроме того, существуют различные категории аллюзивных маркеров, которые помогают читателю распознать текст референта. К.Шефер и Д.Паулиен представляют четыре различных типа аллюзивных маркеров, которые представляют собой цитаты, структурные параллели, тематические параллели и вербальные параллели.

Цитаты обычно рассматриваются как точные выдержки из текстов, перемещаемые из одного источника в другой. Это определение представляется не совсем точным, если говорить, например, о древних текстах. Вследствие некорректных переводов, ошибок редактирования и текстовых изменений, существование точных цитат из древних текстов невозможно. Подобные факты свидетельствуют о том, что цитата не обязательно является точной формулировкой: цитата появляется, когда автор воспроизводит слова из какого-либо литературного источника. Это предполагает преднамеренное заимствование формулировки «в той форме, которая не была бы использована, если бы не возникновение этой конкретной формы в предшествующем источнике» [Shaefer 2008; 51].

Структурные параллели возникают, когда авторы используют более ранние тексты в качестве моделей для написания некоторых отрывков своих произведений. Д.Паулиен утверждает, что «структурные параллели раньше всего появляются в сознании писателя, еще до того как он начинает писать». Подобные параллели можно наблюдать в поэтических и повествовательных формах [Paulien 1988; 43].

Когда новый и исходный тексты объединены общей темой, которая выходит за рамки представленной аллюзии, это говорит о наличии тематических параллелей. Кроме того, в случае тематических параллелей словесные связи могут быть идентифицированы как темы, которые являются традиционными и стандартными для конкретных жанров литературы [Shaefer 2008; 57].

Вербальная параллель подразумевает параллельность нескольких второстепенных по значению слов [Paulien 1988; 41]. При рассмотрении наряду с другими параллелями вербальные параллели классифицируются как сознательные аллюзии.

Д.Паулиен полагает, что «чем больше критериев подходит для предлагаемой аллюзии, тем больше вероятность, что автор сознательно создавал свое произведение с учетом конкретного литературного контекста» [Paulien 1988; 41]. Поэтому, когда в тексте четко обозначены аллюзивные маркеры, очевидно, что эти аллюзии заложены авторской интенцией.

### 1.3.3 Восприятие прецедентных текстов реципиентом

Важным аспектом реализации аллюзий является роль читателя и его восприятия прецедентных текстов. С целью установления связи между текстом и пре-текстами (известными из собственного читательского опыта) реципиент должен уметь воспринимать соответствующие сигналы, именуемые интертекстуальной диспозицией [Holthuis 1993; 33].

Подобные сигналы могут быть осознанно введены автором, который предполагает, что для всех реципиентов (или для большей их части) текст окажется знакомым. Если это предположение оправдается, читатель может провести параллель между читаемым текстом и прецедентным текстом, обнаружив связь между ними. Однако вероятность такого исхода зависит от множества факторов, которые, в свою очередь, способствуют или препятствуют узнаванию выше упомянутых сигналов (интертекстуальной диспозиции). Кроме того, некоторые сигналы могут восприниматься читателем в силу его личного языкового опыта, даже если они не были намеренно созданы автором текста. Возможен и такой исход: автор подразумевает определенный прецедентный текст, а читатель распознает сигнал по-своему и устанавливает связь с иным пре-текстом. Причиной этому может служить отличие фоновых знаний и языкового опыта автора и реципиента, а также разное восприятие актуальности одних и тех же пре-текстов [Христенко 1992; 41].

Говоря об узнавании и толковании известного пре-текста, стоит отметить также его лексико-семантический анализ, происходящий параллельно. Лексико-семантическая сочетаемость отдельных элементов устойчивого выражения сохраняется в памяти читателя, и если эта сочетаемость нарушается, реципиент актуализирует иные контексты для этих же элементов, но по отдельности. При возникновении противоречий в сочетаемости память продолжает актуализировать иные привычные сочетания с теми же элементами. Аллюзии тесно связаны с пре-текстом, поэтому и употребление (как элементов прецедентного текста в отрыве от первоначального контекста) приводит к нарушению связи между формой и ее привычным видением и пониманием. В случае с аллюзиями это происходит в силу того, что пре-текст (точнее, его элементы) используются в новом контексте. Кроме того, новый контекст может насыщать аллюзию непривычными смыслами, что создает больший контраст между первоначальным толкованием, которое знакомо реципиенту, и новой интерпретацией. При раскрытии потенциала таких аллюзий читатель соотносит оригинал и измененную форму, а также сравнивает пре-текст с новым контекстом [Алефиренко 2012; 71].

Рассматривая аллюзию в свете читательского восприятия, можно определять ее как элемент любого языкового уровня, порождающий в сознании реципиента смысловую или иную связь с прецедентным текстом. Это позволяет утверждать, что элемент пре-текста становится аллюзией лишь в том случае, если воспринимается как таковой читателем. Таким образом, аллюзия является немаркированным элементом пре-текста, который реципиент должен распознать самостоятельно. Если такой элемент графически или синтаксически маркируется автором, он является цитатой [Rößler 1999; 120].

Исследователи, занимающиеся вопросом аллюзивности, чаще всего предполагают идеальное знание реципиентом прецедентного текста, высокий уровень его культурного и языкового сознания – идеальные условия для восприятия аллюзий. Однако важно отметить, что в реальности на восприятие читателем аллюзий влияет множество факторов: различные условия и возможности, степень известности и актуальности пре-текста для каждого отдельного реципиента, отличия языкового, культурного и читательского опыта, уровень языкового сознания, мотивация реципиента, коммуникативная среда.

Таким образом, можно сделать вывод, что для каждого случая реализации аллюзии открытыми остаются следующие вопросы. Предполагает ли автор знание читателем пре-текста; использует ли он интенционально заведомо широко или малоизвестные элементы; рассчитывает ли автор на собственную аудиторию или оставляет за каждым читателем право вольной интерпретации того или иного элемента. Преследует ли автор цель произвести впечатление на читателя, научить, вызвать иную реакцию или использование аллюзий не обусловлено его диалогом с читателем. Какова необходимость обязательного знания пре-текста со стороны читателя для раскрытия потенциала аллюзии; достаточно ли поверхностных знаний или необходимо глубокое погружение в предмет. Как сильно распознание аллюзии влияет на восприятие реципиентом всего читаемого текста?

Попытки ответить на данные вопросы были предприняты во второй главе данного исследования.

# Выводы по главе I

В данной главе выпускной квалификационной работы были изучены вопросы интертекстуальности и аллюзивности. Были рассмотрены характеристики, свойства и функции аллюзии и смежных понятий. Был проведен разбор различных аллюзивных классификаций: отдельно была исследована литературная аллюзия. Кроме того, был рассмотрен перцептивный аспект реализации аллюзии: его значимость и механизм действия. В результате изучения данных вопросов были сделаны следующие выводы:

1. Основной аллюзивной характеристикой является перенос свойств объекта из прецедентного текста в текст-реципиент;
2. Для реализации аллюзии необходимо три компонента: косвенный характер ссылки, интенция автора и возможность обнаружения ссылки читателем;
3. Аллюзия, в отличие от других стилистических приемов, подразумевает необходимость читательского знания для осуществления связи между пре-текстом и новым контекстом;
4. От обычных упоминаний аллюзию отличает обязательное наличие авторской интенции;
5. Аллюзия имеет три основные функции: культурную (для обозначения национальных, религиозных и др. пластов); родовую (для взаимодействия литературной традиции и нового текста); текстовую (для установления интертекстуальных связей);
6. Под литературной аллюзией понимается умышленная отсылка автора к литературным героям, сюжетам, явлениям, а также к писателям;
7. Роль читателя в реализации аллюзий имеет большую значимость, поскольку аллюзивный элемент нужно не только распознать, но и суметь раскрыть его потенциал за счет ассоциативных, подсознательных и др. связей;
8. Аллюзии служат для создания связи между читателем и автором;
9. Единица, перенесенная из пре-текста в новый текст, становится аллюзивной только в том случае, если читатель ее распознает и раскрывает ее потенциал;
10. Восприятие аллюзий реципиентом варьируется в зависимости от языкового, культурного, читательского опыта; уровня языкового сознания; степени актуальности того или иного элемента пре-текста; коммуникативной среды.

# Глава II. Лингвокультурологический анализ реализации литературных аллюзий в художественном тексте

## 2.1 Аллюзии на английскую литературу

### 2.1.1 Шекспировские аллюзии

В исследовательской главе работы мы рассмотрим реализацию двух больших групп отсылок, представленных в англоязычных произведениях: на английскую классическую литературу и на русскую классическую литературу. По нашему мнению, выделение этих двух групп резонно, вследствие кардинальных отличий реализации этих единиц и их влияния на читателя, которые были выявлены в ходе исследования.

В первой группе аллюзий на английскую литературу мы выделили две равнозначные подгруппы: шекспировские аллюзии (и квази-аллюзии) и аллюзии на английские произведения нового времени (и квази-аллюзии). Хотя до сих пор мы оперировали только понятием ‘аллюзия’, стоит отметить, что в ходе исследования были выявлены аллюзивные элементы, выходящие за рамки традиционного представления об аллюзии, которые мы именуем квази-аллюзиями (частично аллюзивными элементами). Подробное рассмотрение таких элементов (определение, функционирование, реализация) представлено в данной главе.

Всего в ходе исследования было проанализировано 934 примера реализации литературных аллюзий и квази-аллюзий, из которых 607 являются отсылками к героям и названиям английских произведений, а также к англоязычным авторам (233 примера – шекспировские аллюзии и квази-аллюзии; 374 примера – аллюзии и квази-аллюзии на английскую литературу нового времени). Из всех отсылок к английской классике лишь 15% относятся к категории квази-аллюзий (частично аллюзивных элементов). Остальные 85% являются полноценными аллюзивными единицами, из которых 54% - аллюзивные эпитеты, 21% - аллюзивные сравнения, 10% - метафорические переносы.

#### 2.1.1.1 Реализация единицы ‘Hamlet’

С целью разграничения понятий аллюзии, квази-аллюзии, аллюзивного упоминания, а также для утверждения классификация этих единиц по степени аллюзивности в соответствии с аллюзивной градацией, был выбран следующий алгоритм. Сначала был проведен сравнительно-сопоставительный анализ использования одной и той же лексической единицы в различных контекстах с целью установления ее принадлежности или непринадлежности к той или иной стилистической категории.

Для анализа была использована единица “Hamlet”, получившая стилистически неоднозначное представление в тексте Т.Кеннеди:

1. She*glanced at the title of his*book*.***Hamlet***. Of course.***Hamlet***... “Still reading that play, Dad?”  'Yes' 'It's so short, how long could it take you to read it?' He glared at her. 'Until I know which part I played.'*

*[Kennedy, In The Company Of Angels]*

В данном примере единица ‘Hamlet’ является фактическим упоминанием, которое, на первый взгляд, не имеет аллюзивной природы. Действительно, нельзя назвать данный элемент однозначно аллюзивным: здесь ярко не выражен важный признак – перенос свойств единицы из прецедентного текста в новый, - что является характерной функцией аллюзии. Еще одно свойство, которым обладают только аллюзивные единицы, - необходимость знания читателем пре-текста, узнавание единицы в новом тексте и дешифрование интертекстуального диалога с целью раскрытия потенциала аллюзивного элемента – также эксплицитно не выражено. В данном случае нет необходимости в глубоком познании читателя: герой Гамлета, как и сама пьеса Шекспира, широко известны всем, провал интерпретации не возникнет. Однако здесь, по нашему мнению, оба аллюзивных признака, описанных выше, представлены имплицитно, тем самым наделяя данное фактическое упоминание частичной аллюзивностью. Подобное единицы мы будем называть аллюзивными упоминаниями.

Для доказательства этой теории, рассмотрим имплицитно выраженные аллюзивные свойства. Первое – это перенос свойств единицы из пре-текста. В данном отрывке внимание читателя акцентируется не на сюжете трагедии Шекспира (вероятно, предполагается, что сюжет читателю знаком в той или иной степени), а на значимости содержания этого произведения искусства для героя, который готов вновь и вновь перечитывать текст, пока не поймет, какую роль в этом тексте играет он сам. Более того, для героини эта пьеса тоже больше, чем просто книга: лишь взглянув на обложку, она говорит “Of course”(“Конечно”). Эту короткую фразу в данном контексте можно интерпретировать как удивление, разочарование, сарказм, раздражение: она постоянно видит отца за чтением этой книги, и это ей не нравится. По сюжету главные герои романа испытывают психические и психиатрические проблемы, основной слой атмосферы этого произведения – безумие, что коррелирует с трагедией Шекспира. Суть имплицитности переноса свойств здесь заключается в следующем: читатель может быть даже не знаком близко с пьесой и ее содержанием, в его жизни она может не играть никакой роли, однако значимость именно этого произведения для героев романа нельзя отрицать. А значимые для героев вещи – ключи к пониманию их характеров, душевных переживаний, поступков. Это особенно важно, если учесть жанр произведения – психологический роман. Кроме того, более эксплицитным намеком на неслучайность упоминания именного этого произведения является атмосфера всеобщего безумия, царящая на протяжении всего романа. Таким образом, присутствует перенос такой особенности пьесы Шекспира, как всеобщее помешательство, на текст романа Кеннеди. Можно сделать вывод, что аллюзивный признак переноса свойств в данном примере присутствует. Далее мы будем часто сталкиваться с подобным явлением: фактическое упоминание, наделенное аллюзивной природой (аллюзивное упоминание, квази-аллюзия).

Наличие второго признака – знание читателем пре-текста – спорно. Проблема заключается в том, что отсутствует какая-либо шкала знания того или иного текста. Можно выделить несколько уровней знания текста: и первый, исключая уровень полного незнания, – это узнавание. Всё, что происходит с читателем на этом уровне при встрече с названием произведения в каком-либо контексте – узнавание: читатель признает, что где-то слышал подобное название, возможно, вспоминает автора, время, место. Второй уровень – примерное знание сюжета. Этот уровень также не обязывает читателя знать наизусть то или иное произведение: достаточно помнить сюжет в пересказе, после просмотра фильма или как фоновое знание, если сюжет широко известен. Третий уровень – это хорошее знание сюжета. В этом случае читатель лично ознакомился с прецедентным текстом и неплохо его помнит. Наконец, четвертый уровень – это глубокое знание сюжета. Глубокое, не значит широкое: возможно не помнить ту или иную деталь, но важно воспроизвести в уме и в сознании результат собственного анализа, рефлексии по поводу прочитанного или мнение критиков, литературоведов. Как видно из этой классификации разных уровней бывают не только аллюзии, но и читатели. К сожалению, этот аспект редко принимается во внимание. Нам представляется, это важной сферой диалога автор-читатель, а следовательно, важной стороной реализации аллюзии, так как чтение – это не что иное как работа, а читатель – полноценный трудящийся, которому необходимо делать шаги в направлении автора, а не бездействовать, ожидая движения только со стороны писателя.

Исходя из выше сказанного, можно говорить о следующих проблемах. Является ли аллюзия однонаправленным приемом, который автор использует, осознавая тот факт, что понят он будет либо не всеми, либо не всеми корректно, как он предполагает. Если это не так, является ли аллюзия многоуровневым приемом с разными уровнями потенциалов, которые раскрываются в соответствии со знанием читателя? Если так, осознает ли это сам автор?

С данными вопросами мы не раз сталкивались в ходе исследования, однозначных ответов на них у нас не появилось, однако в результате анализа были сделаны важные выводы, которые будут описаны позже.

Возвращаясь к примеру из романа Кеннеди, стоит сказать, что здесь аллюзивный признак – необходимость знания пре-текста отсутствует: читатели всех четырех уровней в состоянии одинаково трактовать данный отрывок, вне зависимости от степени знания пьесы Шекспира.

Помимо двух аллюзивных признаков, для полноценного функционирования аллюзии необходимо ассоциативное поле. В результате наложения всех элементов – единицы, пре-текста (источника), интертекстуальных включений, аллюзивных признаков (переноса свойств), ассоциативного поля – у читателя возникают те образы, которые помогают автору в раскрытии замысла собственного произведения.

Подводя итог всему выше сказанному, данное фактическое упоминание является аллюзивным и его можно отнести к разряду аллюзивных упоминаний (квази-аллюзий).

В соответствии с описанным алгоритмом были проанализированы все примеры реализации аллюзивных и частично аллюзивных элементов. Рассмотрим другие примеры представления единицы ‘Hamlet’:

1. *After a pause,*his Uncle*Albert continued, “Franz, I will give you some advice and instruction to help you become the victor in a confrontation, when it matters.” At that*point*,*his uncle settled into his easy chair *by the*huge fireplace*,*lit his pipe*, and*opened*a*book*to*Shakespeare's **Hamlet***.*

*[Eiderzen, The Ambiance of Victoria]*

Представленная в данном контексте единица ‘Hamlet’ так же является примером неоднозначной реализации. Как и в предыдущем примере, единица ‘Hamlet’ - фактическое упоминание, наделенное аллюзивным признаком. Здесь этим признаком является перенос свойств на лексическую единицу – специфика пьесы, вызывающая стойкую ассоциацию с этим классическим сюжетом у читателя, влияет на восприятие речи и мыслей персонажа именно в контексте вышеупомянутой пьесы. Здесь пьеса “Гамлет” – не что иное, как оружие, приносящее победу в любом противостоянии. Автор намекает на глубокомысленность и афористичность данной пьесы, знание которой сродни практическому навыку, полученному эмпирическим путем.

Помимо примеров неоднозначного использования единицы “Hamlet”, в англоязычных текстах часто встречаются абсолютные аллюзии “Hamlet”/“Hamletish”, выраженные эпитетом или сравнением:

1. *We knew Al Gore was a good but inwardly constricted man full of self-doubt, messianic intentions,****Hamletish****pessimism, Old Washington propriety, guilt (as the heir of a tobacco fortune) and sorrow at the death, from lung cancer, of his sister.*

*[*[*Ellis*](https://www.google.com/search?tbm=bks&tbm=bks&q=inauthor:%22Bob+Ellis%22&sa=X&ved=0ahUKEwiqk6W6irPSAhWoE5oKHZLEClAQ9AgIRDAF)*, And So It Went]*

1. *He seems conflicted,****Hamletish****, overweight, sweaty, loyal to Malcolm and the legislation and counting on his fingers. He has little children, a new baby, and he probably promised his wife he wouldn't, never ever.*

*[*[*Ellis*](https://www.google.com/search?tbm=bks&tbm=bks&q=inauthor:%22Bob+Ellis%22&sa=X&ved=0ahUKEwiqk6W6irPSAhWoE5oKHZLEClAQ9AgIRDAF)*, And So It Went]*

В данных примерах аллюзивная природа единицы “Hamletish” неоспорима. Во-первых, в обоих случаях этот элемент является аллюзивным эпитетом, образованным от имени “Hamlet” с помощью суффикса -ish. Во-вторых, в обоих примерах реализован первый аллюзивный признак – перенос свойств из пре-текста на новый контекст. Здесь происходит отождествление нестабильности и пессимизма героев с психическим состоянием Гамлета.

В случае с единицей ‘Hamlet’, можно говорить о стойком ассоциативном поле, порождаемом архетипичностью Гамлет. Гамлет – обобщенный образ, первообраз, для которого характерны определенные особенности, позволяющие использовать эту единицу в качестве беспроигрышной аллюзии. Архетипичность Гамлета благоприятствует переносу этих самых особенностей, свойств: как следствие, эта единица используется в качестве аллюзии часто и в совершенно разных контекстах. Основными свойствами героя, к которым апеллируют авторы, являются помешательство, безрассудство, пессимизм, комплексность, расстройство личность, безысходность, сомнение, противоречивость. Вследствие того, что архетип существует в коллективном бессознательном, ассоциативное поле вокруг этой единицы всегда устойчиво: подобная апелляция к ассоциациям реципиента не требует интеллектуальных усилий последнего. Тот факт, что архетип существует в нашем подсознании, подтверждает отсутствие необходимости знания читателем пре-текста в случае столкновения с единицей “Hamlet”: потенциал этого элемента будет раскрыт, благодаря бессознательным силам читателя. Это объясняет и бесспорную аллюзивность этого элемента: вне зависимости от интенции автора, благодаря архетипичности, данная единица всегда будет создавать вокруг себя ассоциативное поле, которое при взаимодействии с контекстом позволяет раскрыть аллюзивный потенциал. Соотносимая с исходным текстом, такая единица актуализирует фрейм, который был представлен в прецедентном тексте.

Схожие по репрезентации аллюзивные эпитеты представлены в следующих примерах, где единица “Hamlet” реализована через производное прилагательное:

1. *“I guess,” Auberon said. “I guess things have changed.”* ***Hamletish*** *in a black sweater and pants he’d found among his old clothes, he sat somewhat folded up in a tall buttoned leather chair.*

*[Crowley, Little, Big]*

1. *It was not as though I felt a****Hamletish****compulsion to avenge the death of my father. The Prince of Denmark could perhaps not take the line that his old man was well out of the way— an awfully long—winded old chap he must have been*

*[Barnard, Death by Sheer Torture]*

1. *Miss Wrexal looked at the man, who was reared on one elbow in the hammock, and was looking enigmatical,****Hamletish****. He glanced at her quickly, then pursed his mouth in a boyish negligence.*

*[Lawrence, The Woman Who Rode Away]*

1. *I saw how complicated the whole thing could be—and probably ought to be—so soon I was in a very****Hamletish****dilemma.*

*[*[*Price*](https://www.google.com/search?sa=N&biw=1366&bih=662&tbm=bks&tbm=bks&q=inauthor:%22Reynolds+Price%22&ved=0ahUKEwj2w8KYjLPSAhVFCiwKHW0HCeU4ChD0CAhJMAY)*, Midstream]*

В первом примере представлен перенос внешнего признака на аллюзивный эпитет: герой одет во все черное, что рождает ассоциацию с одеянием шекспировского Гамлета. Во втором примере представлена прямая отсылка к сюжету пьесы: как и Гамлет, герой чувствует непреодолимое желание отомстить за отца. В третьем примере эпитет ‘Hamletish’ отождествляется с загадочностью и таинственностью. Наконец, в последнем примере реализован мотив дилеммы, сложного выбора. Во всех примерах присутствует необходимый для функционирования аллюзии перенос свойств.

Большая часть аллюзивных эпитетов от единицы ‘Hamlet’образована с помощью суффкиса –ish, однако иногда можно встретить эпитеты, образованные с помощью суффикса –esque:

1. *But the wound from his parting with Kathryn was still fresh in his mind and spirit and his most Catholic conscience and a veritable****Hamlet-esque****idealization of women and the world in general would not allow him to take up this so tempting and transparent offer.*

*[Notzon, The Dogs Barking]*

1. *… could induce schizophrenic visions or lay your soul to rest and keep imagination awake thru the night Inducing paranormal paranoia awakening****hamletesque****ghost illuminated in straitjacket…*

*[Townsend, Rhinoceros Blue]*

1. *He has****Hamletesque****pretensions: "You would pluck out the heart of my mystery ..." He is studious, he is callow. His head is in the clouds. But the days are coming when the poetry will come alive. When the books will turn inside out.*

*[Swift, Ever After]*

В первом примере раскрывается ранее не встречавшийся мотив – гамлетовская идеализация женщин и мира в целом: именно это свойство не позволяет герою романа поддаться искушению. Во втором примере реализован сюжетный мотив: гамлетовский призрак – отсылка к тени отца Гамлета. В третьем примере эпитет характеризует претенциозность персонажа, поэтичного, неоперившегося, наивного, мечтательного и летающего в облаках - в той или иной степени всё это характеризует самого Гамлета. Все эти отсылки к пре-тексту свидетельствуют об аллюзивности данных единиц.

Помимо аллюзивных эпитетов, в англоязычных текстах также часто встречается аллюзивное сравнение “Hamlet”, введенное указателем ‘like’:

1. *Melchior held the apple up in one hand, peering thoughtfully at it***like Hamlet***with Yorick's skull.*

*[*[*McCullough*](https://www.google.com/search?sa=N&biw=1366&bih=662&tbm=bks&tbm=bks&q=inauthor:%22Kelly+McCullough%22&ved=0ahUKEwiN6YP656fYAhVDQJoKHW0ZBC44jgIQ9AgIOTAC)*, Spellcrash]*

1. *Carole had no idea that some of the scenes were supposed to steel Daniels's nerve to murder her. But even at this late hour, Daniels had one last round of***Hamlet-like** *doubt.*

*[Scott, Kill Or Be Killed]*

В данных примерах аллюзивная единица предваряется индикатором “like”, что является признаком введения сравнения. В первом примере аллюзивное сравнение осуществляет перенос значения по внешнему признаку: образ Гамлета, держащего в руках череп Йорика, королевского шута. Во втором примере реализован перенос иного свойства – сомнения Гамлета, которое проходит лейтмотивом через всю пьесу. Таким образом, аллюзивность обеих единиц подтверждается наличием у них аллюзивного признака.

Были рассмотрены примеры, в которых ‘Hamlet’ предстает в качестве аллюзивной или частично аллюзивной единицы. Если полноценно аллюзивные единицы не вызывают сомнений и вопросов, то аллюзивные упоминания (квази-аллюзии) остаются спорными элементами. Для сравнения с выше представленными примерами реализации квази-аллюзий будет приведен пример использования фактического упоминания, не наделенного аллюзивной природой:

1. *Curiously, everyone tries to identify with***Hamlet***, even actresses — and in fact Sarah Bernhardt did play***Hamlet***, and I am glad to say she broke her leg in doing it.*

*[Auden, Lectures on Shakespeare]*

Здесь единица ‘Hamlet’ является фактическим упоминанием с отсутствующими аллюзивными признаками. Если в случае с квази-аллюзиями речь шла об имплицитно представленных аллюзивных признаках, здесь эти признаки не реализованы даже неявно. Полностью отсутствует перенос свойств: единица не наделена авторскими смыслами, не отсылает к сюжету пьесы, не провоцирует появление ассоциаций, не наделена интертекстуальными включениями, не требует интерпретации, не порождает многоуровневневую систему понимания. Единица лишена и второго свойства – необходимости знания пре-текста читателем. Всё, что важно знать и понимать в данном случае: “Гамлет” – это всемирно известная пьеса. Лишенная двусмысленность, имплицитности и подтекста, данная единица отличается от той, что представлена в примере из романа Эллиса: там лексическая единица одновременно и находится под влиянием контекста, и оказывает влияние на него.

В англоязычном словаре аллюзий представлено две статьи, посвященных единице ‘Hamlet’. Вместе эти статьи охватывают все мотивы, присутствующие в описанных выше примерах употребления данного элемента:

1. ***Hamlet****, the Prince of Denmark, is the hero of Shakespeare's tragedy of that title. Introspective and indecisive, Hamlet broods over revenge for his father's murder. The play features several famous soliloquies in which Hamlet deliberates on the course of action he should take. His name can be applied to someone who stops to ponder what to do, especially to an anxiously indecisive person.*
2. ***Hamlet****, a legendary prince of Denmark, is the hero of Shakespeare's play of the same name (1604). Hamlet is a tormented character, devastated by the death of his father and remarriage of his mother, and uncertain as to what action to take. He is obsessively introspective and delivers long soliloquies expressing his mental anguish, most famously his contemplation of suicide in the speech beginning 'To be, or not to be: that is the question'. Hamlet can be alluded to as someone who talks at length, expressing anxieties, doubts, or unhappiness.*

*[The Oxford Dictionary of Allusions]*

Наличие в аллюзивном словаре двух статей для данной единицы, в которых освещаются все ее внутренние свойства, подтверждает многоуровневость элемента. Интересно, что читатель подсознательно понимает, к какому из представленных мотивов апеллирует единица в том или ином контексте. В этом заключается феномен взаимодействия и диалога архетипичного элемента и читательского подсознания.

Исходя из анализа реализации единицы ‘Hamlet’ в англоязычной литературе можно сделать следующие выводы. Во-первых, внутри подобных единиц существует градация, где с одной стороны находятся абсолютные (стопроцентные) аллюзии, наделенные всеми аллюзивными признаками, а с другой стороны – не аллюзивные единицы (единицы с нулевой аллюзивностью), у которых отсутствуют все аллюзивные признаки. Однако некоторые единицы обладают не всеми, но некоторыми аллюзивными признаками: этого недостаточно для функционирования наравне с полноценными аллюзиями, но и не позволяет называть такие элементы не аллюзивными. Подобные единицы были отнесены к категории квази-алюзий (частично аллюзивных элементов). В качестве таких квази-аллюзий были представлены фактические упоминания, наделенные аллюзивной природой (одним из аллюзивных признаков, а также ассоциативным полем). Такие единицы мы определяем как аллюзивные упоминания.

Также была поставлена проблема многоуровневости читательского знания, а как следствие – понимания и интерпретации. В случае с единицей ‘Hamlet’ проблема была частично решена. Архетипичность это единицы позволяет раскрывать функционал аллюзии или квази-аллюзии с помощью только читательского подсознания, благодаря чему, без интеллектуальных усилий рождаются стойкие ассоциации, помогающие раскрывать авторский замысел.

#### 2.1.1.2 Аллюзии на имена героев и названия шекспировских пьес

Говоря о шекспировских аллюзиях, следует отметить наличие разнообразных примеров реализации единиц, отсылающих нас к текстам и героям У.Шекспира. Довольно часто встречается единица ‘Romeo’:

1. *It would have been so romantic, such a good line to have retorted, “Why, looking for you!” but I never felt confident being as direct and****Romeoish****with girls as that, so I just said dully, “I'm on my lunch hour.”*

*[Macmillan, Summer In The Heart]*

1. *Not wanting to sound too****Romeo-esque****he finally replied, “Of course I love you I thought that much was obvious.” “Ha, I knew it!” she said with a bit of a shake and leapt to him. She held him tight and said seriously, “I love you too.”*

*[*[*Featherstone*](https://www.google.com/search?biw=1366&bih=662&tbm=bks&tbm=bks&q=inauthor:%22S.+Featherstone%22&sa=X&ved=0ahUKEwj_q6e9j7PSAhUJGZoKHar5B64Q9AgISDAF)*, Gone]*

В данных примерах единица ‘Romeo’ представлена в форме эпитета, реализованного через производное прилагательное. Стоит отметить, что прилагательные образованы с помощью разных суффиксов, однако в обоих случаях происходит перенос одного и того же свойства - романтичности и решительности влюбленного Ромео. Как и Гамлет, Ромео является архетипичным персонажем. Соответственно, в случае с единицей ‘Romeo’ также отсутствует необходимость обязательного знания пре-текста.

1. *There was still a third lawyer, Burton Stimson, the youngest but assuredly not the least able of the three, a pale, darkhaired****Romeoish****youth with burning eyes, whom Cowperwood had encountered doing some little work for Laughlin.*

***[***[*Dreiser*](https://www.google.com/search?biw=1366&bih=662&tbm=bks&tbm=bks&q=inauthor:%22Theodore+Dreiser%22&sa=X&ved=0ahUKEwil9aylj7PSAhXGJ5oKHetxDJIQ9AgIPTAE)*, The Titan****]***

Здесь единица “Romeo” также является аллюзивным эпитетом, выраженным производным прилагательным, однако в данном случае главным при переносе свойств стал внешний признак – юность и красота Ромео – что помогает Драйзеру с большей точностью описать персонажа.

Статья из англоязычного словаря аллюзий подтверждает распространенность мотива юного влюбленного человека в случае с единицей ‘Romeo’:

1. ***Romeo*** *is the passionate and faithful young lover in Shakespeare's tragedy Romeo and Juliet (1599). His name can be used to denote a young man in Love.*.

*[The Oxford Dictionary of Allusions]*

Помимо аллюзий на Ромео, часто можно встретить эпитеты, образованные от единицы ‘Romeo and Juliet’, которые отсылают читателя уже не к герою, а к целому шекспировскому сюжету:

1. *This makes me feel quite* ***Romeo and******juliet-ish****, but I'm hoping that nobody will have to drink poison. The sherry is finished and Gida's parents have wisely taken the keys to the booze cabinet with them, so Dean has to do this cold.*

*[*[*Awerbuck*](https://www.google.com/search?biw=1366&bih=662&tbm=bks&tbm=bks&q=inauthor:%22Diane+Awerbuck%22&sa=X&ved=0ahUKEwjv-tiKkLPSAhUsS5oKHerjDPwQ9AgIMzAD)*, Gardening At Night]*

1. *How 'bout I kill you right now, then you can watch each other bleed to death. Kind of* ***Romeo and******Juliet-ish****isn't it? How clever of me. Sometimes I even surprise myself with my own ingenuity.*

*[*[*Redington*](https://www.google.com/search?sa=N&biw=1366&bih=662&tbm=bks&tbm=bks&q=inauthor:%22JL+Redington%22&ved=0ahUKEwjI_KSrkLPSAhVCIJoKHZOyCu04ChD0CAg0MAM)*, Love Me Anyway]*

В приведенных примерах аллюзивными эпитетами в форме прилагательных представлена единица “Romeo and Juliet”. В обоих примерах отсылка читателя к пре-тексту основана на знании всемирно известного сюжета о несчастной судьбе отравившихся влюбленных. Безусловно, в обоих случаях наличествует перенос свойств: в первом примере акцентируется мотив ‘яда’, а во втором – двойное самоубийство влюбленных, их одновременная смерть. Данный сюжет также является всемирно известным, поэтому проблема узнавания единицы читателем отсутствует.

1. *I told him it was set in New York City in the mid-1950s and it was all about the rivalry between the Jets and the Sharks, two teenage street gangs of different ethnic backgrounds. “Isn't it***like Romeo*****and Juliet****?”*

*[Avery, Hockey Night In Canada Junior]*

Здесь единица “Romeo and Juliet” реализована в виде аллюзивного сравнения. История двух враждующих банд оказывается схожей с сюжетом известной пьесы: ‘the Jets and the Sharks’ вместо ‘Montecchi and Capuleti’.

Еще одной популярной у англоязычных авторов единицей является ‘King Lear’:

1. *“You're getting more Bacchus-like every day,” said Henry. He tried to raise out of his chair to greet Gershon, but instead he emitted a****King Learish****groan of pain and could not move.*

*[Ames, The Extra Man]*

1. *'That sounds a bit****King Learish****!' she joked. Maude stared, cold-eyed, at Daisy. 'Yes, it is,' she agreed. 'But nevertheless, it is what will happen. I will not stand by and see you behave in this way. A woman flying an aeroplane!*

*[Bingham, The Daisy Club]*

В данных примерах вновь представлены аллюзивные эпитеты, выраженные производными прилагательными. Перенос свойств основан на знании читателем известного сюжета и в обоих случаях обусловлен неоднозначностью исходной единицы “King Lear”. Важно, что в первом случае аллюзия отсылает нас к Королю Лиру как герою, а во втором – к названию пьесы. Стоит отметить, что для полноценной реализации данных эпитетов необходимо больше усилий со стороны читателя: в архетипичности этот элемент уступает Гамлету и Ромео, а значит рискует не вызвать должных ассоциаций у читающего, что может привести к неполноценному пониманию авторской интенции.

Нередко встречается и единица ‘Othello’:

1. *All very dramatic and***Othello-ish***, and utterly ridiculous! I don't say that Ken mightn't have done that. In fact he's precisely the type of hysterical young ass who from time to time figures in the Sunday papers as having waylaid his ex-love, and bashed her with his own (and identifiable!) spanner, because she'd thrown him over.*

*[Kaye, Death In Kenyа]*

1. *I had actually been surprised by my ability thus to listen to Vinnie, i.e. having suffered the full gamut of all***Othello-like***pangs in my relationship with Molly,***Othello-like** *pangs both to- ward her previous boyfriend and toward the subsequent boyfriend for whom in the end she was going to leave me.*

*[Guy, Gravity’s Revolt]*

1. *Only I was less* ***Learian*** *than***Othelloish***at the moment. I felt the sort of jealousy that wants to ruin all the things it does not understand.*

*[Lethem, Chronic City]*

Здесь единица “Othello” представлена в форме аллюзивного эпитета и сравнения. Во всех случаях представлен перенос одного и того же свойства – ревности Отелло, что чаще всего встречается при реализации данной аллюзивной единицы. Отелло не просто архетипичен, его образ в подсознании однобок и ассоциируется лишь с мотивом безумной ревности, что подтверждается словарной статьей:

1. ***Othello*** *Othello is the main character in Shakespeare's play Othello (1622). A Moor, he kills his wife, Desdemona, in a fit of jealous rage, because he mistakenly believes that she has been unfaithful to him. Othello can be referred to as the epitome of sexual jealousy.*

*[The Oxford Dictionary of Allusions]*

Помимо реализации абсолютных аллюзий, были также рассмотрены примеры неоднозначного использования единиц, наделенных аллюзивным признаком лишь частично.

1. *Fiona had written poetry when she was Adam Henry’s age, though she had never presumed to read it aloud, not even to herself. She remembered quatrains daringly unrhymed. There was even one about death by drowning, of sinking deliciously backward among the river weeds, an improbable fantasy inspired by the Millais painting of* ***Ophelia****, before which she’d stood enraptured during a school visit to the Tate.*

*[McEwan, The Children Act]*

Одним из примеров частичной аллюзивности является представленная в данном примере единица ‘Ophelia’. Во-первых, стоит отметить, что Офелия – такой же архетип, как и выше проанализированные единицы. С Офелией ассоциируются следующие мотивы: несчастная любовь, помешательство, утопленница, самоубийство. Два последних реализованы в данном отрывке. Архетипичность вновь свидетельствует о том, что в читателе, вне зависимости от его читательского опыта, подсознательно родится верная ассоциация. Кроме того, единица ‘Офелия’ предстает здесь в качестве второстепенной: автор отсылает читателя не к пьесе Шекспира, а к картине Милле (‘Офелия’ Милле). Однако в данном случае, когда единица активируется не знанием, а подсознанием, это не имеет значения: читателю, чье подсознание выдает ассоциацию с эстетически приятной утопленницей, уже не важно, что первостепенно. Как раз для подсознания англоязычного читателя, особенно, британца, первостепенным в данном случае может оказаться полотно Милле, которое как визуальный образ прочно вошло в бессознательное и первым же всплыло на поверхность, породив зрительную ассоциацию. Бесспорно, в данном примере присутствует перенос свойств: Шекспир написал об Офелии-утопленнице, Милле изобразил шекспировскую Офелию, Макьюэн описал Офелию Милле. Всё это свидетельствует о том, что перед нами аллюзивное упоминание. В подтверждение гипотезы о том, что визуальный образ Офелии с картины Милле находится в коллективном бессознательном англоязычных читателей, приведем словарную статью, в которой упоминается данное полотно:

1. ***Ophelia*** *In Shakespeare's Hamlet (1604), Ophelia is the daughter of Polonius whose grief after her father's murder at Hamlet's hands drives her out of her mind. Later it is reported that, while making garlands of flowers by the side of a stream, she fell in and drowned. Ophelia's death scene is the subject of a famous painting (1851-2) by John Everett Millais, which depicts her floating face-upwards in the stream, surrounded by flowers, and about to slip beneath the water.*

*[The Oxford Dictionary of Allusions]*

Рассмотрим реализацию еще одного аллюзивного упоминания:

1. *“Well, I didn’t notice that,” she said. “Anyway, I got real comfy in bed that night and all ready to read a good mystery story and here I had ‘The Tragedy of* ***Macbeth’****–a book for high-school students.*

*[Thurber, The Secret Life Of Walter Mitty]*

В данном примере единица “Macbeth” с первого взгляда является с большей вероятностью фактическим упоминанием без аллюзивного признака, чем аллюзивной единицей. Однако при анализе контекста становится очевидно влияние этого упоминания на ассоциативный ряд и фоновые знания читателя:

1. *“Tell me,” I said. “Did you read ‘****Macbeth’****?”*

*“I had to read it, she said. “There wasn’t a scrap of anything else to read in the whole room.”*

*“Did you like it?” I asked.*

*“No, I did not,” she said, decisively. “In the first place, I don’t think for a moment that* ***Macbeth*** *did it.”*

*I looked at her blankly. “Did what?” I asked.*

*“I don’t think for a moment that he killed the King,” she said. “I don’t think the* ***Macbeth*** *woman was mixed up in it, either. You suspect them the most, of course, but those are the ones that are never guilty–or shouldn’t be, anyway.”*

*[Thurber, The Secret Life Of Walter Mitty]*

Таким образом, контекст наделяет упоминание “Macbeth” аллюзивным признаком – переносом всем известного сюжета на новый текст, который с самого начала оказывается под влиянием пре-текста и необходимости совпадения интерпретаций автора и читателя для дальнейшего понимания произведения.

Подводя итог анализу шекспировских аллюзий, следует отметить следующую закономерность. Все шекспировские герои, аллюзии на которых встречаются в англоязычных текстах чаще всего, архетипичны. Этот факт позволяет авторам создавать вокруг этих аллюзий многоуровневое ассоциативное поле, для функционирования которого не требуется глубокое знание читателем текста. Этот факт определенно упрощает задачу как автору, так и читателю, потому как насыщение смыслами происходит на подсознательном уровне. Таким образом, комплексные и неоднозначные единицы (Гамлет, Король Лир, Ромео) безмолвно благоприятствуют созданию таких же комплексных и неоднозначных аллюзий, интерпретация которых ложится на коллективное бессознательное. Исключением является элемент ‘Othello’, который, несмотря на свою сложность, закрепился в нашем сознании и подсознании как образ бешеной ревности.

### 2.1.2 Аллюзии на английскую литературу нового времени

Помимо отсылок к шекспировским героям, в англоязычных текстах часто встречаются упоминания других известных персонажей английской классической литературы. Необходимо отметить разнообразие выражения в реализации подобных единиц: это и метафорические переносы, и аллюзивные эпитеты, и сравнения, и квази-аллюзивные элементы. Подобная вариативность указывает на распространенность и широкую известность таких единиц.

#### 2.1.2.1 Аллюзии на имена героев английских произведений

Сначала рассмотрим отсылки к именам собственным. Многие из них частично или полностью совпадают с названиями произведений, поэтому зачастую реализуется двойной перенос свойств: характеристики героя и сюжетные элементы. Одним из таких героев является Шерлок Холмс:

1. *He sighed, crossing his arms, his eyes moving up and down the length of me. “You live here,” he said suddenly. “I recognize you.” I nodded, leaning against the wall and clasping my hands behind me. “Yes. I do.” “But you're a hermit.” I began to suspect that he said virtually everything in that dry tone, one employed by the innately and perpetually sarcastic, those who are too witty for their own good. It was very rapid fire,* ***Sherlock****-****Holmes-esque****.*

*[Reid, Ninja At First Sight]*

1. *I could help it, I snorted at the word afoot, it was downright* ***Sherlock******Holmes-esque****. “'The games afoot then,'” I responded with a laugh. “Yes, my dear Watson, it is,” Frey said with a wink. I shook my head, “Oh no, I get to play* ***Sherlock*** *and you're my sidekick.” “I can live with that. Besides, Watson had the cooler hat then* ***Sherlock*** *and I can totally rock a bowler hat,” Frey responded. “Rock a bowler hat? Should I be worried about you?” Frey summoned one out of air and put it on before ...*

*[Mcintyre, Dangerous Realms]*

В обоих случаях единица ‘Sherlock Holmes’ выражена аллюзивным эпитетом, образованным с помощью суффикса ‘-esque’. Также в обоих случаях это отсылки в первую очередь к персонажу Шерлока Холмса, а точнее к его личным качествам: остроумию и молниеносной реакции в первом примере, снобизму и высокомерию – во втором. Однако во втором примере единица получает дальнейшее раскрытие в переносе сюжета, взаимодействия Холмса и Ватсона, двух ‘sidekicks’ (‘закадычных друзей’), на ролевую игру двух собеседников.

Говоря о единице ‘Sherlock Holmes’ стоит отметить следующую особенность. Как правило, при образовании аллюзий от имен собственных используются либо имя и фамилия, либо только фамилия персонажа. В случае с Шерлоком Холмсом представлен и третий вариант: использование одного лишь имени, без фамилии. Можно встретить все три варианта, которые являются тождественными: ‘Sherlock-esque’, ‘Holmes-esque’, ‘Sherlock-Holmes-esque’. Стоит отметить, что отсылки к имени ‘Шерлок’ встречаются не реже, чем к фамилии ‘Холмс’:

1. *"The Stockyard Dispatch?" he asked incredulously."Yeah. It's Daniel Withers who has the document." A.D. stood up and began to pace back and forth,****Sherlock-esque****.*

*[Nigro, Q]*

В данном примере аллюзивный эпитете, образованный с помощью того же суффикса ‘-esque’, но уже от единицы ‘Sherlock’, отсылает нас к личным особенностям Шерлока Холмса, но на этот раз не к внутренним характеристикам, а к внешним: речь идет о свойственной Холмсу манере ходить из угла в угол во время размышлений.

Лаконичность, отсутствие объяснений, лапидарность в реализации данной единицы свидетельствует о ее широком распространении в англоязычном сообществе. Как следствие, отсутствует необходимость раскрытия элемента или каких либо уточнений: единица архетипична и вступает в диалог с подсознанием англоязычного читателя, создавая вокруг себя ассоциативное поле. Похожими свойствами обладает и следующая единица ‘Crusoe’:

1. *Hattie finally released him and took a step back, looking down at the* ***Robinson******Crusoesque*** *figure curled in his simple bed, a bearded, disheveled man with wild hair and mania in his gray eyes. “Who's the president?” he finally asked. “Cleveland,” said Hattie, realizing they'd walked this path before. “Grover?” asked Jiminy, his face awash in consternation. “How can a man function without a brain?” Hattie redoubled her efforts to get the provost to his feet.*

*[Klose,* [*Long Live Grover Cleveland*](https://books.google.ru/books?id=MmLhBwAAQBAJ&pg=PT74&dq=crusoesque+-defoe&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwiU4YS28snaAhWLKVAKHbSpAqQ4ChDoAQgnMAA)*]*

1. *On a****Crusoe****-****esque****island? In a cave? “Oh, God,” she breathed. “I didn't know. It wasn't until I arrived here today and heard people talking . . . What happened?”*

*[Barrick,* [*Quickstep to Murder: A Ballroom Dance Mystery*](https://books.google.ru/books?id=-SQa5Vs7YhgC&pg=PT132&dq=crusoeesque+-defoe&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwjK5cjO8snaAhVIIlAKHeSHDqYQ6AEIYDAH)*]*

Сходство единицы ‘Robinson Crusoe’ с единицей ‘Sherlock Holmes’, которая также является одновременно и именем собственным, и названием произведения, выражается в следующем: чаще всего она выражена в форме аллюзивного эпитета, отсылающего к внешним или внутренним характеристикам героя, однако также иногда связывающим сюжетные элементы пре-текста с новым контекстом. Единица также реализуется кратко и однозначно: отсутствует двусмысленность или имплицитность.

В первом примере раскрыт мотив внешней схожести персонажа с Робинзоном Крузо: он бородат, его волосы взъерошены, а глаза безумны. Во втором случае эпитет отсылает не только к герою Крузо, но и ко всему тексту романа Д.Дефо: здесь описывает остров, на котором жил Робинзон, - дикий, безлюдный.

С единицей ‘Sherlock Holmes’ этот элемент связывает и тождественность употребления как имени, так и фамилии героя: в равных пропорциях встречаются отсылки к Робинзону Крузо, выраженные как одним именем, так и одной фамилией:

1. *From the pilot episode onwards, Jack — appropriately equipped with the last name Shephard 48-serves as the self-appointed, yet contested leader of the survivors' group, initiating most of the***robinsonesque***actions described above.*

*[Beil, Lost in Media]*

Единица ‘robinsonesque*’* здесь относится к действиям, направленным на выживание, которые необходимо предпринять группе. Это вновь отсылка как к герою Крузо, который боролся за выживание, так и ко всему пре-тексту, сюжет которого помещает Крузо в данные обстоятельства.

Единица ‘Robinson Crusoe’ представлена в англоязычных текстах и в других формах:

1. *Before we sailed, they came off to pay us a visit, and brought with them a quantity of chickens, which they exchanged with us for pocket handkerchiefs, an article of which they certainly stood in need, as indeed they did of various other etceteras of civilized life, but upon the whole, the old fellows seemed to be rather enjoying themselves in this* ***Robinson******Crusoish****way.*

*[Hunt, The Shenandoah]*

1. *“Is that what people wore back in, what was it, 1620?” Molly ties her bonnet string underneath her chin. “Yes. I got a book out of the lower-school library called How Our Forefathers Dressed. Which, clearly, I should have lent to you. You look***like Robinson Crusoe***.” “I've been getting various things,” Gid says. “Robinson Crusoe is good.” Molly nods approvingly.*

*[Miller, Inside the Mind of Gideon Rayburn]*

В первом примере вновь представлен аллюзивный эпитет, но образованный с помощью другого суффикса – ‘-ish’. Тем не менее, перенос свойств вновь основан на мотиве дикой жизни в условиях отсутствия цивилизации. Во втором примере представлено аллюзивное сравнение, которое вновь апеллирует к внешним признакам героя: образ человека, живущего вне цивилизации.

Для данной единицы оказалось свойственно разнообразие форм: это аллюзивные эпитеты, образованные с помощью разных суффиксов, а также сравнения; использование только имени героя или только его фамилии. При этом перенос свойств ограничен несколькими главными мотивами: внешний вид Робинзона Крузо, необитаемый остров, на который он попадает, его борьба за выживание. Разнообразие форм говорит о близости данной единицы к читателю, которого не введет в заблуждение ни одна из таких форм: читатель равно воспримет их все. Ограниченность описываемых мотивов свидетельствует об устоявшемся в англоязычном обществе образе, характерном для данной единицы: одинокий дикарь поневоле. В подтверждение этого образа приведем пример из англоязычного словаря аллюзий:

1. ***Robinson Crusoe.*** *The eponymous hero of Daniel Defoe's novel Robinson Crusoe (1719) survives a shipwreck and lives on an uninhabited island for twenty four years, at first alone and later joined by Man Friday. One of the most memorable episodes in the novel is Crusoe's horrified discovery of a footprint on the beach.*

*[The Oxford Dictionary of Allusions]*

Еще одна часто встречающаяся единица, для которой характерны разнообразие форм реализации и ограниченность мотивов, - ‘Dorian Gray’. Данная единица также, как и две предыдущие, является именем собственным, частично отраженным в названии пре-текста (“Портрет Дориана Грея” О.Уальда). Этот элемент представлен аллюзивными эпитетами, образованными с помощью разных суффиксов и имеющими отличное графическое оформление (с дефисом и без):

1. *As a matter of fact, she didn't look much older than her picture in one of our teddy bear books, published fifteen years ago; it made me wonder if she had a****Dorian Grayesque****portrait hidden in her attic.*

*[Lamb,* [*The Clockwork Teddy*](https://books.google.ru/books?id=hEUeGu1tQk4C&pg=PT16&dq=%22dorian+grayesque%22&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwi1h8Tb9snaAhWBZ1AKHXtKD7AQ6AEIKjAA)*]*

1. *What's the secret to her eternal,****Dorian Gray-esque****vigor? "I just keep moving," she shrugs. "I'm not fanatically overdoing things [because] I believe in trying to hold onto whatever gifts the gods have given me, and trying not to dissipate them. I chink the more you respect that, the longer you can hold on."*

*[Jazz Times, V.35]*

1. *After*flipping *a bit of his ash into an immaculate obsidian ashtray, blowing a blue stream of smoke in the direction of his little*fireplace*, over which hung an oil painting of Antoine as a boy and his mother,*looking rather **Dorian Grayish***,*Tom thought*, Antoine continued.*

*[Leighton, A Divine Comedy]*

1. *He's a good-looking man (skinny legs) who is now fifty-four and becoming quite****Dorian-Gray-ish****around the edges.*

*[Ivins, Can't Say That, Can She?]*

Несмотря на различные формы выражения, все приведенные примеры отсылают читателя к одному и тому же мотиву: зрелый человек выглядит значительно младше своих лет, он моложав и энергичен. В словаре аллюзий данная единица определяется следующим образом:

1. ***Dorian Gray.*** *In Oscar Wilde's novel The Picture of Dorian Gray (1890), Dorian is an extraordinarily handsome young man who remains youthful-looking while the portrait he has had painted ages on his behalf and reflects Dorian's inner moral corruption. A person who is described as a 'Dorian Gray' or who is said to have 'a portrait in the attic' is someone who looks unnaturally young, especially if in addition they are suspected of having a somewhat dissipated lifestyle.*

*[The Oxford Dictionary of Allusions]*

Как мы видим из примеров, категория ‘неестественной моложавости’ освещена в каждом из этих случаев, однако мотив ‘dissipated lifestyle’ (‘распутного образа жизни’) в них отсутствует. Тем не менее, можно встретить примеры, в которых акцентируется внимание не столько на внешнем аспекте, сколько на внутреннем – моральном разложении:

1. *And finally, while waiting to explain all this to a judge, my hands began to swell and turn a kind of blotchy magenta. In despair by then, I assumed this was syphilis or dropsy or some other manifestation of a****Dorian Gray–like*** *moral rot.*

*[Bailey,* [*The Splendid Things We Planned*](https://books.google.ru/books?id=0QTGAgAAQBAJ&pg=PT69&dq=%22dorian+gray-like%22+-wilde&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwin_MjW98naAhUHZ1AKHdBcC6k4HhDoAQgnMAA)*]*

Здесь единица ‘Dorian Gray’ предстает в качестве аллюзивного сравнения и отсылает нас к важному свойству единицы: внутреннее гниение, скрывающееся за красивой оболочкой, которое так или иначе прорывается наружу. Здесь физическим проявлением такого разложения герой считает сифилис или водянку.

Еще одним героем, отсылки к которому часто встречаются в текстах – ‘Frankenstein’ – и имя собственное, и название произведения М.Шелли. Для англоязычного общества, как и для русскоязычного характерен следующий парадокс: Франкенштейн – это имя доктора, который создает монстра, однако под единицей ‘Frankenstein’ имеется в виду отсылка к чудовищу. Это явление описано в словаре аллюзий:

1. ***Frankenstein.*** *Baron Victor Frankenstein is a character in Mary Shelley's gothic novel Frankenstein (1818). He is a scientist who creates a grotesque manlike monster out of corpses and brings it to life. The monster, unnamed in the novel but itself often now referred to as Frankenstein, eventually turns on its creator and brings about his ruin. A Frankenstein's monster (or a Frankenstein) is a creation that goes out of control so that it becomes frightening to, or destroys, its creator.*

*[The Oxford Dictionary of Allusions]*

В подавляющем большинстве примеров авторы используют данную аллюзию в качестве отсылки к монстру. Чаще всего в таких случаях единица ‘Frankenstein’ представлена в виде аллюзивного эпитета, образованного с помощью суффикса:

1. *“Okay. If we can't go out, can I at least come by to see you? I've kinda missed your beautiful* ***Frankensteinish*** *face.” “What? Now that's not very nice.” He chuckled. “I know. I was teasing, of course. You have a beautiful face ...*

*[Spring, Fear Not]*

1. *In the centre of the drawing was a weird freakish character, both* ***Frankensteinish****and robot- like, that somehow appeared dead, used, and creepily mechanical all at the same time.*

*[Komodowski, There Is No God of Lotteries]*

1. *The tumor had grown into her skull toward her brain. Surgeons entered behind Lauren's hairline and scraped the tumor out. Her face turned a* ***Frankensteinish*** *black- and-blue. The worst was still to be discovered.*

*[Leeland, A Thousand Small Sparrows]*

1. *Alexander pushed himself up on one elbow, gently removing her hand from her cheek. "God. No," he rasped, peering into her face. It was obvious by his expression that her face was already sufficiently* ***Frankensteinish****to strike fear into the heart of the boldest man.*

*[Knight-Jenkins, Passion's Timeless Hour]*

1. *Her hand reached up and gingerly prodded the bald spot, feeling the stiff thread of the sutures among the fine bristles of her scalp. She grimaced, wondering if the spot made her look as* ***Frankensteinish****as she felt.*

*[Amos, Second Sight]*

Во всех случаях присутствует перенос внешних свойств, характерных для монстра, созданного Франкенштейном. Здесь это и просто некрасивое или страшное лицо, и черно-синий цвет кожи, и устрашающий, пугающий вид, и странность поведения.

Исключением является пример использования единицы ‘Frankenstein’ в качестве редко встречающейся отсылки к самому доктору:

1. “*Short of a*lobotomy*, I'm not sure there's a whole heck of a lot*to*be done for*it*at this late date.” “*We can use*the* lobotomy*as a*backup plan, but*in the*meantime*, I*had something*a*little less **Dr**.**Frankensteinish***in*mind*.”*

### [*Gerard*, [*The Librarian's Passionate Knight*](https://books.google.ru/books?id=No966PmM9UsC&pg=PT75&dq=We+can+use+the+lobotomy+as+a+backup+plan,+but+in+the+meantime,+I+had+something+a+little+less+Dr.+Frankensteinish+in+mind&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwiB8KKt-snaAhWB2ywKHRWFDnYQ6AEIKjAA)]

Здесь аллюзивный эпитет ‘Dr.Frankensteinish’ напоминает нам о втором главном герое романа Шелли, который и создал монстра. В примере раскрывается мотив страсти доктора к препарированию, отрезанию и пришиванию.

В результате анализа аллюзий на персонажей английской литературы мы пришли к следующим выводам. Во-первых, отличительной особенностью таких аллюзий является разнообразие форм: это аллюзивные эпитеты, образованные с помощью разных суффиксов и имеющие разное графическое оформление, аллюзивные сравнения, также имеющие разное выражение, и метафорические переносы. Такое многообразие свидетельствует о близости этих единиц к англоязычному читателю, который за изобилием форм все равно сможет уловить суть авторской интенции. Эти герои, безусловно, известны англоязычному читателю из разных источников: если не из книг, то из фильмов, спектаклей, радиопостановок, статей, пересказов и т.д. Следовательно, все эти единицы свободно функционируют и без знания читателем пре-текста: подсознание порождает ассоциативное поле, которое позволяет не только установить связь с аллюзивной единицей и ее внутренними свойствами, но и распознать из этих свойств то, которое актуализируется в контексте.

Второй особенностью таких единиц является закрепленный за каждой узкий набор характеристик, на которые ссылаются авторы. Этот набор описан в статьях словарей аллюзий и реализуется в зависимости от контекста. Как было указано выше, читатель неосознанно угадывает, какая именно характеристика из набора акцентуируется в каждом из примеров.

К третьей особенности можно отнести отсутствие неоднозначностей, имплицитности, нераскрытого аллюзивного потенциала. Связано это с тем, что выше описанные единицы доступны для понимания всем англоязычным читателям, они не требуют трактовки или дополнительных объяснений: достаточно тончайшего намека для появления у читателя ассоциаций, раскрывающих авторскую интенцию.

#### 2.1.2.2 Аллюзии на названия произведений английской классики

Многие из проанализированных выше единиц являются не только именами собственными, но, в то же время, и названиями произведений (полностью или частично). Было отмечено, что в некоторых примерах перенос свойств основывается не на личных характеристиках того или иного героя, а на сюжетных элементах: соответственно, автор отсылает нас уже не к герою, а к произведению целиком. Однако были проанализированы единицы, которые являются только названиями произведений и не совпадают с именами героев. Наиболее примечательной из таких единиц является '1984' – роман Дж.Оруэлла. Этот роман-антиутопия известен по всему мир и год ‘1984’ давно стал синонимом тоталитаризма и диктатуры. Интересно, как реализуется данная единица в англоязычных текстах:

1. *“I liked* ***1984****. It's the only book I've read that has made me so scared that I kept the lights on all night for weeks after I read a scene in it—the scene where they figure out what the thing is that most terrifies a person, and then they do it to them. Have you read* ***1984****?” “No, I haven't,” Catherine lied.*

*[Ogden, The Hands of Gravity and Chance]*

Для начала рассмотрим пример квази-аллюзии, редкой для отсылок к английским текстам. Упоминание ‘1984’ является здесь не просто фактическим, а аллюзивным. Герой рассказывает о понравившейся ему книге Оруэлла: здесь отсутствуют и перенос свойств, и необходимость знания пре-текста. Однако этот роман получил такую широкую известность, что подсознание читателя, так или иначе, порождает ассоциацию с сюжетом произведения Оруэлла, и, как оказывается, не зря. Героиня лжет, говоря, что не читала ‘1984’ и делает это умышленно: она существует в атмосфере постоянного давления со стороны окружающих, она чувствует себя подавленной, слабой. Она не говорит, что читала Оруэлла: ей тяжело признаться в том, что она узнает в главном героя саму себя, побежденную кем-то сильным и властным. Таким образом, ассоциативное поле наделяет эту единицу частично аллюзивной природой и помогает раскрыться ее потенциалу.

1. *“Perhaps you know the books of Mr. George Orwell?” Green remembered reading* ***1984****and Animal Farm in high school. But he was not certain he was prepared for a literary discussion. “I think they are very true, the books of Mr. Orwell,” she went on. “I cannot agree with the people who say****1984****is wrong because the year has come and is gone. The year is not important. I think it is like walking toward the horizon, you see. This****1984****is always ahead of us.*

*[Coonts, Combat]*

В первом случае единица ‘1984’является фактическим упоминанием, лишенным аллюзивных свойств, во втором - вновь представлена в качестве квази-аллюзии, а в третьем – является полноценной аллюзивной единицей. Сначала автор просто вводит название романа. Далее единица ‘1984’ встречается повторно, и на этот раз происходит перенос свойств: основа сюжета романа Оруэлла важна для понимания высказывания героини. С одной стороны она лишь упоминает название романа, но с другой стороны она апеллирует к обстановке, описанной в нем. Это подтверждается третьим появлением единицы ‘1984’. Говоря, что 1984 всегда впереди, и неважно, какой сейчас год. Здесь ‘1984’ – это метафорический перенос, это не название романа, не сам роман, даже не сюжет и не идея, это тоталитарный дух.

Подобная неявная и неоднозначная реализация, как в первых двух примерах, не свойственна аллюзиям на английские произведения, а квази-аллюзивность встречается довольно редко. Чаще всего представлены легко угадываемые аллюзии:

1. It was like a gentrification had taken place and everything had a **1984esque** feel to it. It was a fiber optic freak show. Designs on the wall as well as fiber optic pseudo-plants and flower arrangements glowed like a haunted house on acid. There were no lights, just lighting.

*[Perkins, Stoney Planet]*

1. *There were keyboards on the final master, very****1984-esque****, but that didn't get pressed, so we were instantly disappointed, but I was more than used to disappointment in my life, especially band-related, so I wasn't too bothered.*

*[Roper, Crucified - Life in a Skinhead Band]*

Здесь представлены аллюзивные эпитеты, образованные от единицы ‘1984’ с помощью суффикса ‘-esque’. В обоих случаях присутствует перенос внешних свойств: искусственность обстановки, устаревшая аппаратура.

Часто единица ‘1984’ предстает в качестве аллюзивного сравнения:

1. *“And you'll see why 1984 won't be****like 1984****.” Alison sighed. Zoe had been trying to talk her into giving up her typewriter for a word processor.*

*[Maran, A Theory of Small Earthquakes]*

1. *“Why? Because doublespeak makes our reality not what it is but a massive set of misrepresentations.” “In other words, you're saying language is like psychopathic. Through doublespeak, it charms us to sleep, then it lowers the boom on us. We're victimized before we know it.” “Yes, again. Doublespeak turns us into sheep,****like 1984****—with a few exceptions of course.*

*[Merrell, Looking Glass Killer]*

В первом случае реализуется игра слов, основанная на том, что 1984 – это просто год, название романа Оруэлла и синоним тоталитаризма. Герой говорит о том, что 1984 не будет таким, каким его описал Оруэлл. Актуализируется перенос элементов сюжета на новый контекст: таких, как диктатура, контроль, слежка. Во втором случае также присутствует перенос сюжетных элементов: воздействие такой формы правления и управления на разум людей. По мнению персонажа, действительность, представленная Оруэллом, превращает людей в стадо. То же делает с людьми и демагогия. Герой приравнивает демагогию к диктатуре по силе отрицательного воздействия на человеческий разум.

Рассмотрим еще один пример аллюзивного сравнения, которое по глубине высказывания сравнимо с метафорическим переносом:

1. *In the hallway, our father informed us, in a cloud of Guinness, that*he*believed the young man was a record company talent scout, from London, called Rock Perry – 'although*he*might also be called Ian'. We looked back at the man, sitting on our collapsing,*pink sofa*in the front room. Rock was very drunk.*He*had his head in his hands, and his tie*looked like it*had been put on by an enemy, and was strangling him.*He*didn't look like the future. He looked like* ***1984****. In 1990, that was an ancient thing to be – even in Wolverhampton.*

*'Play this right, and we'll be fucking millionaires,' our father said, in a loud whisper. We ran into the garden, to celebrate – me and Lupin. We swung on the swing together, planning our future. My mother and my big brother Krissi, however, stayed silent.*

*[Moran, How To Build A Girl]*

В данном примере глазами одного из детей описана ситуация бедной семьи, которая может получить финансовую помощь и поддержку от персонажа Рока Перри. Рок, который собирался подарить им надежду, по мнению мальчика, должен был олицетворять собой будущее. Однако, пьяный и неопрятный, он выглядел как 1984. Здесь единица ‘1984’ представлена как сравнение, однако по смыслу это скорее метафора. Здесь происходит ироничный перенос свойства безнадежности, которое лейтмотивом проходит через весь роман Оруэлла. Безнадежность заключается в том, что Рок Перри едва ли поможет этой семье. Оттого мальчик с горькой иронией отмечает его сходство с 1984. Обширность этого переноса обусловлена и еще одним ироничным переносом: своего старшего брата герой называет ‘big brother Krissi’ (‘большой брат Крисси’).

Единица ‘1984’ не всегда представлена числительными, иногда она выглядит как ‘one nine eight four’ и чаще всего такая форма встречается в следующих случаях:

1. *'****One nine eight four****,' Lisa replied. Jonas tapped in the pin code. He navigated to the security system and took the cameras then the perimeter alarm offline, he then found the remote locking system and unlocked the ground entry locks. He looked up at Santoro. 'Doors are open and alarm's offline.' 'Delta team, doors are open and alarm is offline. Charlie hold rear positions east and west. Delta, locate and detain three Tangos. Security personnel, wait one...' Santoro said over the radio.*

*[Black, Oscar Bravo Lima]*

1. *The voice came over the EarCom. “****One nine eight four****, code and assignment.” This voice was clearer than the other voices I'd been hearing. It was a man's voice, slightly distorted. I ignored it and kept walking. The voice came again. “****One nine eight four****, respond with code and assignment.” Who was this guy talking to? Wait.****One nine eight four****?* ***1984****. Bug me. Of course. The number on the helmet. The voice was talking to me.*

*[Garret, Beat]*

В обоих случаях ‘one nine eight four’ – это код для героев и метафорический код для читателей. В первом случае единица представлена не очень явно и может быть не распознана при невнимательном прочтении, однако на перенос свойств указывает контекст: тайная организация, специальная миссия, условия повышенной секретности, особое назначение. Во втором же случае автор подсказывает читателям: после трех повторов единицы ‘one nine eight four’, мы видим ‘1984’ и осознаем значение данного кода для героя.

Реализация единицы ‘1984’ поражает разнообразием, но говоря об аллюзиях на названия английских произведений, стоит упомянуть еще одно – ‘Улисс’ Дж.Джойса. Несмотря на многогранность данного произведения, которое само по себе является собранием аллюзий, подавляющее большинство примеров реализации основано лишь на одном свойстве:

1. *I had no notion what Ulysses was referring to, but Erasmus laughed. He added, “You read,* ***Ulysses****? I'm surprised.” “You bet your head. I read the whole thing.*

*[Lamplighter, Prospero Regained]*

1. *I'm certainly surprised to hear that you read* ***Ulysses****three times consecutively. Why, I couldn't even get into it once, at least not properly! But being of Joyce's nationality, I suppose you were better able to appreciate it than me.*

*[O’Loughlin,* [*In the Shadow of Spengler*](https://books.google.ru/books?id=eQR5_okUjlgC&pg=PT8&dq=%22you+read+ulysses%22&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwiuq8Wj_8naAhUNmbQKHdTWD6cQ6AEIXjAH)*]*

1. *Have you read* ***Ulysses****, Grace? —Yes, a long time ago. —However did you manage to read it? —Oh, Grace said, suddenly terrified that perhaps she had sounded too bold and proud, almost boastful, for evidently one boasted when one had read Ulysses —Oh I read it.*

*[Frame, Towards Another Summer]*

Этим свойством является удивление персонажа, что кто-то может осилить такое непомерно большое произведение. Позже мы увидим, что русским аналогом ‘Улисса’ в этой категории для англоязычного читателя является роман ‘Война и мир’.

Можно сделать вывод, что аллюзии на произведения англоязычной классики, реализованные в англоязычных текстах, представляют собой классический пример аллюзии, которая раскрывает свой потенциал автоматически, не вызывает затруднений понимания у читателя и не требует дополнительных глубоких познаний. Это связано с общностью фоновых знаний автора и читателя, культурным единообразием, традиционной распространенностью английской классики в англоязычной среде (телевидение, кинематограф, радио), что приводит к повсеместной осведомленности читателей.

Далее, при анализе аллюзий на русскую классику, мы увидим, что это не всегда характерно для литературной аллюзии, которая зачастую непонятна, нуждается в расшифровке и интерпретации, дополняется авторским комментарием, функционирует в зависимости от культурного уровня читателя и не раскрывает полностью свой потенциал.

### 2.1.3 Аллюзии на английских писателей

### 2.1.3.1 Аллюзии на У.Шекспира

Помимо аллюзий на героев и названия шекспировских пьес и произведений английской литературы нового времени, были рассмотрены аллюзии на самих авторов, У. Шекспира, О.Уайльда, Ч.Диккенса и других.

Выше были проанализированы примеры реализации шекспировских аллюзий, среди которых были всем известные герои и названия пьес У.Шекспира. Кроме того, в англоязычных текстах нередко представлены отсылки и к самому драматургу. Чаще всего единица ‘Shakespeare’ встречается в качестве аллюзивного эпитета:

1. *He'd [Hamlet] been named for the tragic***Shakespearean***character... or, rather, for the copy of the play that he'd pulled down off the bookshelf and made into his personal little kitten bed. Hamlet had split his time between apartment and bookstore for almost ten years now.*

*[Brandon, A Novel Way to Die]*

1. *They'd just finished Hamlet in Miss Rose's class, and she was still in***Shakespearean***state of mind.*

*[Ziegesar, Unforgettable]*

В первом примере эпитет ‘Shakespearean’ относится к шекспировскому герою, в данном случае к Гамлету, а во втором – к душевному состоянию, вызванному чтением ‘Гамлета’. Показательно, что в обоих случаях единица вводится именно через героя Гамлета: это подтверждает особую значимость данного персонажа в творчестве Шекспира, но и в сознании англоязычных читателей. Оба эпитета образованы с помощью суффикса ‘-ean’, однако встречаются и формы с суффиксами ‘-esque’, ‘-ish’:

1. *“So Greg, are you sure you don't want to stay married to this fine woman? She saved your life you know." “Saved it or cost it, that is the question," I said. “Dr. Tulliver, that's sound positively***Shakespearish***," Julie said, while Faylinn just laughed.*

[*Henry*, *Last Train to Coaltown*]

1. *“Who said I needed help?” I was being targeted for 'cool guy' training when all I really wanted was to be me. I was a writer. I used big words and talked in***Shakespeareesque** *textures.*

*[Kay, The Artist And Me]*

1. *'Go die, faggot', all those really impeccably crafted,***Shakespeareesque***slurs. They don't faze me though.*

*[Creasey, Thirsty]*

В первом примере очевидна отсылка к знаменитому ‘to be or not to be’ (‘быть или не быть’): герой перефразирует выражение на новый лад. И вновь единица ‘Shakespeare’ вводится через взаимосвязь с пьесой ‘Гамлет’. Во втором случае ‘шекспировской’ называют манеру написания текстов, а в третьем – инсинуации, свойственные многим пьесам драматурга.

Отсылки к Шекспиру, как и отсылки к его героям и пьесам, чрезвычайно разнообразны и по форме, и по содержанию. Они представлены различными способами и апеллируют к тому, что связано с творчеством драматурга (герои, сюжетные линии, характерные особенности пьес, крылатые выражения), с его манерой письма, с эмоциями и размышлениями, которые вызывают его тексты. Очевидно, что англоязычному читателю не нужно объяснять, кто такой Уильям Шекспир. Однако, несмотря на его всемирную известность и славу, можно встретить негативные и неожиданные примеры употребления единицы ‘Shakespeare’:

1. *'I*hate **Shakespeare***. People talking funny and being mistaken for other people. Who'd ever believe that?'*

*[MacPhail, Another Me]*

Очевидно, что герой, глубоко не анализировавший текст Шекспира, говоря ‘Shakespeare’ имеет в виду не столько драматурга, сколько всю классическую драматургию, для которой свойственно переигрывание и гиперболизация. По этой причине элемент ‘Shakespeare’ является здесь аллюзивным метафорическим переносом.

1. *'Tis brief, my Lord.' He was speaking to himself. 'As woman's love.' 'What's that, sir?' Lieutenant Knowles was standing beside him. 'Do you*never read **Shakespeare***, lad?'* ***'Shakespeare****, sir?' 'A famous Irish poet,' Hogan said. Knowles laughed.*

*'And*what*play was that from,*sir*?' 'Hamlet.' 'Oh*him*.'*Knowles*grinned. 'The famous Irish Prince?' Hogan grinned at*him*. 'Oh no. Hamlet was no Irishman. He was a*fool’*.*

### *[Cornwell*, [*Sharpe's Eagle*](https://books.google.ru/books?id=u28BxLSozl4C&pg=PT137&dq=%22never+read+shakespeare%22&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwiwirzPv8faAhXHDiwKHcqCBQM4ChDoAQg2MAI)]

Завершим анализ единицы ‘Shakespeare’ данным примером, который является значительным и важным для понимания разницы между фоновым знанием представителя англоязычного сообщества и личной рефлексией, основанной на прочтении текста. Выше часто встречается заявление о том, что традиционно герои и произведения английской классической литературы известны англоязычным читателям и легко узнаваемы. При этом не так важно, откуда эти знания получены (будь то непосредственно текст или другой источник), насколько эти знания поверхностны и достоверны. Даже думая, что Шекспир – это ирландский поэт, англоязычный читатель подсознательно эту единицу распознает верно. Однако он не сможет сделать тоже самое с аллюзией на иностранного писателя: из-за отсутствия подсознательной связи. Что касается заявления героя о том, что ‘Гамлет был не ирландцем, а дураком’, - это уже трактовка и интерпретация, доступная только читавшему пьесу человеку.

#### 2.1.3.2 Аллюзии на англоязычных авторов

Говоря об аллюзиях на других английских авторов, стоит отметить, что чаще всего они выступают в форме аллюзивных эпитетов, образованных разных способами (с помощью разных суффиксов и разного графического оформления):

1. *And was this how it had happened in this****Dickens-ish****hellhole to Sam?*

*[Shubin, A Matter Of Fear]*

1. *Her head turned toward the sky, then with mock seriousness said, “That sounds so****Dickensesque****, doesn't it?” She looked toward the unsettled lake.*

*[Hones, Those Who Wait]*

1. *“And don't even think of pulling any****Dickens-esque****ghost tour tonight, either. You'd be a day too late, anyway.”*

*[Kaye, North Of Need]*

Здесь представлены аллюзии на Чарльза Диккенса, которые отсылают нас к диккенсовским героям, местам (‘hellhole’-‘притон’), сюжетным элементам (‘ghost’-‘приведение’). Встречаются аллюзии и на многих других англоязычных авторов:

1. *I felt very George****Orwell-ish****. We booked into the Mandalay Hotel which in its day was the second flashiest pub in Burma after the Savoy in Rangoon.*

*[Garner, To Oz And Back]*

1. *Thai-style compound near the sea that was still jungle, as when Patong Beach was just a beach. it was ancient and wooden; the roof leaked, the bathroom overflowed, and, with millions of mosquitos, it felt truly* **Maughamesque***. The trees gave shade, and the stews of Patong, just across the road, might have been on another continent.*

*[MacCann, Paradise Lust]*

1. *Why bother trying to understand your rampaging fiancé when you can simply alter his personality with science? Pharmaceuticals: the foundation of happy marriages everywhere! In these***Huxleyian***times, there are drugs for every problem —and drugs for the side effects caused by those drugs.*

# *[Bridger, Surviving Groomzilla]*

1. *Yes, this was all very Jane***Austen–ish***and Englishish.*

*[McInerney,* [*Hello From the Gillespies*](https://books.google.ru/books?id=8CZBAwAAQBAJ&pg=PT83&dq=austenish&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwibjMLri93aAhXmNpoKHQgnCgsQ6AEIKzAA)*]*

Однако наибольший интерес представляют отсылки к Оскару Уайльду. Помимо того, что они довольно распространены в англоязычных текстах, аллюзиям на Уайльда свойственна разносторонность. В образовании аллюзивных эпитетов от единицы ‘Wilde’ используются все возможные суффиксы:

1. *"So you're the maid of honor," he says. "You're like me, but a girl." "Yep," I say. "You got it." "Tell me this," he says. "See, you look like a normal girl. When you were growing up, was it weird having such a hot best friend?" The elevator door opens, and I wait, for a beat, for the perfect retort to come out of my mouth, but I just stand there, waiting, mouth open, like at any moment the most cutting, Oscar****Wilde— esque****response will issue from that space. Bill pauses, expectantly.*

*[Vadino, Smart Girls Like Me]*

1. *Several of their literary friends were there, among them two very foppish men whom I thought were quite funny in an Oscar****Wildeish****way.*

*[Wilson, A Shiny Tin Star]*

1. *Reviews from Richmond revealed that the audience liked the play even if the critics were slating the plot as 'sub-****Wildeian'****, set in the 1920's, as well as sniping at her performance in this comedy where she played against type.*

*[Penn, Surviving Prejudice]*

1. *“Massage is one thing; dinner's quite another,” Pat proclaimed sagely, as though articulating some witty****Wildeesque*** *epigram.*

*[Cadman, Phallus Aforethought]*

Безусловно, такое разнообразие выражения свидетельствует о широком распространении единицы и ее близости англоязычному читателю. Однако стоит отметить еще одну особенность, отличающую эту единицу от отсылок к другим писателям. В том время как большинство аллюзий на английских авторов отсылает нас к их героям, сюжетам и манере изложения, аллюзии на Уайльда апеллируют непосредственно к его личности, а не к написанным им произведениям. В первом примере эпитет ‘Wilde— esque’ характеризует лаконичный и остроумный ответ: всем известна афористичность высказываний Оскара Уайльда. Во втором случае элемент ‘Wildeish’ напоминает читателю о некоторой комичности образов Уайльда. В третьем отрывке 'sub-Wildeian' относится к его манере изложения, к характерным сюжетам Уайльда. Наконец, в четвертом примере мы вновь видим отсылку к остроумию писателя. Для раскрытия потенциала данных аллюзий читателю важно знать даже не столько биографию Уайльда, сколько особенности его личности, а знать его творчество – вовсе необязательно: в отрывках нет ни единого намека на уайльдовских героев.

1. *Then, when she'd seen the commander's flitter, she couldn't resist the temptation it presented. So she hadn't. Like* ***Oscar Wilde****, she could resist anything except temptation.*

*[McCaffrey,* [*Freedom's Landing*](https://books.google.ru/books?id=2woflGoltTgC&pg=PT24&dq=%22like+oscar+wilde%22&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwiyqqmn4cnaAhUBESwKHRlJDt84HhDoAQheMAc)*]*

Данный пример подтверждает, что знание личности Уайльда, его биографии, его высказываний намного важнее в понимании этих аллюзий, чем знание его героев и произведений. Здесь очевидна отсылка к известному афоризму Уайльда: ‘The only way to get rid of a temptation is to yield to it’ (‘Единственный способ избавиться от искушения – это поддаться ему’).

Для понимания аллюзий на Уайльда важно представлять себе не только внутренний мир писателя, но и его внешние особенности, поскольку довольно часто можно встретить сравнения с его обликом:

1. *'You are normal, 'a woman who looked****like Oscar Wilde****said. 'Am I?' said the sugar salt sprinkler. 'You are to me,' said* ***Oscar Wilde****. 'Very normal.' 'Thank you.' And she sprinkled more sugar from the salt container.*

*[McInnes, Holidays]*

1. *'I must say when I saw the name Gervase Phinn on your application form, I imagined a rather lean, sophisticated,* ***Oscar******Wilde-like****figure.' 'And Julie told me you thought I would be just an ordinary looking sort of chap,' I replied, looking up into the large pale eyes.*

*[Phinn,* [*The Other Side of the Dale*](https://books.google.ru/books?id=qTjTSg70nrwC&pg=PT39&dq=%22wilde-like%22&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwjUu5jp3snaAhVBBiwKHcAqBIk4ChDoAQhuMAk)*]*

Хотя в обоих случаях представлены отсылки к внешности Уайльда, их внутреннее наполнение диаметрально противоположно. В первом случае с Оскаром Уайльдом сравнивают женщину: сначала единица ‘Oscar Wilde’ вводится как аллюзивное сравнение, а потом становится метафорическим переносом: женщину просто называют Уайльдом. Таким образом автор достигает комического эффекта. Во втором же случае единица ‘Wilde-like’ тождественна чему-то утонченному. Полярность этих двух высказываний подтверждает неоднозначность фигуры Уайльда, которая сочетает в себе комичное и утонченное, легкомысленное и глубокое.

Встречается, однако, и иной взгляд на личность Уайльда:

1. *'I hate* ***Oscar Wilde****.' 'Why?' 'It's just that he is not half as funny as people think he is. It's all camp bitchery.'*

*[Cartwright, To Heaven by Water]*

Говоря о единице ‘Oscar Wilde’, важно отметить главное: фигура Уайльда была неоднозначной в мире людей, такой же осталась и в мире аллюзий.

На этом мы завершаем анализ реализации аллюзий на героев и названия английских произведений, а также на англоязычных авторов. Перед тем, как мы перейдем к рассмотрению реализации отсылок на русскую классику, необходимо подвести итог всему выше описанному.

Аллюзии на английскую литературу, представленные в англоязычных текстах, отличаются лапидарностью и лаконичностью. Большинство элементов содержат тончайшие намеки, которых достаточно для понимания англоязычным читателем. Архетипичность и традиционная известность большинства единиц позволяет актуализировать ассоциативное поле усилиями одного лишь читательского подсознания, что устраняет необходимость знания пре-текста: достаточно знания фильма, постановки и т.д. Культурная близость читателей и представленных единиц позволяет читателю не только не знать досконально тот или иной текст, но даже заблуждаться на его счет или обладать неверными знаниями: культурологическое единство в любом случае оставит след в подсознании читателя, что позволит раскрыться потенциалу аллюзии за счет актуализированной ассоциативной связи. Это важно понимать при переходе к анализу аллюзий на русскую классику. Чужая, русская, пусть даже прочитанная классика, менее доступна для понимания англоязычным читателем, чем родная, английская, знакомая с детства, даже если непосредственно с текстом читатель не знакомился.

## 2. 2 Аллюзии на русскую классическую литературу

Говоря о литературных аллюзиях на литературных персонажей не англоязычных произведений, стоит выделить категорию аллюзий на героев русской классической литературы. Чаще всего можно встретить персонажей произведений тех авторов, которые широко известны англоязычному читателю: А.С. Пушкина, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого.

Из 934 примеров реализации аллюзий и квази-аллюзий 327 являются отсылками к русской классической литературе (к именам героев, названиям произведений, писателям). Из 327 примеров 66% представляют собой квази-аллюзии (частично аллюзивные единицы): этот процент в 4,5 раза выше процента квази-аллюзий на английскую литературу (15%). В остальных примерах представлены полноценные аллюзивные элементы: аллюзивные эпитеты (24%), аллюзивные сравнения (8 %), метафорические переносы (2%).

Отличительной особенностью реализации данных аллюзивных единиц является то, что чаще всего они являются не в полной мере аллюзивными элементами, а скорее фактическими упоминаниями. Эту категорию можно назвать – аллюзивные упоминания, что подчеркивает их аллюзивную природу и свидетельствует о наличии аллюзивного признака. Представляется важным тот факт, что полноценно аллюзивных единиц в случае с русскоязычными пре-текстами меньше, чем аллюзивных упоминаний – частично аллюзивных элементов. Существует вероятность, что подобная тенденция связана со следующим парадоксом: русская классическая литература менее доступна для понимания среднестатистического читателя – представителя англоязычного сообщества, чем западноевропейская или американская, вследствие культурных и идеологических различий. По этой причине русская классика стала почвой для появления большого количества фактических упоминаний, наделенных аллюзивной природой: такой приём позволяет насыщать единицу дополнительными смыслами по воле читателя, но не препятствует чтению текста в случае незнания или непонимания пре-текста читателем.

### 2.2.1 Аллюзии на имена героев русских произведений

#### 2.2.1.1 Реализация единицы ‘Anna Karenina’

Рассмотрим наиболее показательные примеры реализации частично аллюзивных элементов. Одной из наиболее часто встречающих единиц, отсылающих нас к русской классике, является единица 'Anna Karenina' (‘Анна Каренина’). В большинстве примеров употребления очевидно, что для англоязычного лингвокультурного сообщества образ Анна Карениной тесно связан с двумя категориями: любовь женщины и смерть.

Говоря о второй категории, стоит заметить, что связь между единицей ‘Karenina’ и категорией смерти часто выражена имплицитно и не сразу очевидна из контекста, однако – присутствует:

1. *For the moment, she would assume that it had been Hamlet who had pulled down the book as a clue—no matter that he was being even vaguer than previously in his hints. “How about sometime you give me a book title that's an actual name?” she told Hamlet as she carried the book to the counter. “You know, like* ***Anna******Karenina****or David Copperfield or Jonathan Livingston Seagull. That would really help narrow down the suspect list”.*

*[*[*Ali Brandon*](https://www.google.com/search?lr=lang_en&sa=N&hl=ru&biw=1366&bih=662&tbs=lr:lang_1en&tbm=bks&tbm=bks&q=inauthor:%22Ali+Brandon%22&ved=0ahUKEwjc8prWjLXaAhXFE5oKHQ4oDys4ChD0CAg7MAI)*, A Novel Way to Die]*

В данном примере единица ‘Anna Karenina’ объединяет в себе упоминание как названия произведения, так и имени непосредственной героини, которые в данном случае совпадают. На первый взгляд единица ‘Anna Karenina’ в данном примере - это фактическое упоминание, лишенное аллюзивных свойств, однако представляется вероятным, что аллюзивная природа этого элемента доказуема. Во-первых, данный роман, пример из которого представлен выше, является детективным, а детективным романам не свойственно лишать дополнительных смыслов те ил иные предметы, упоминания, намеки. Помимо приведенного произведения, англоязычному читателю широко известны ‘Евгений Онегин’, ‘Братья Карамазовы’, ‘Обломов’, однако в качестве фактического упоминания использован роман Л.Н. Толстого. Во-вторых, даже из приведенного отрывка следует, что между героями ведется интеллектуальная игра, особенностями которой являются догадки и ребусы, что подтверждается словами: ‘clue’, ‘hints’, ‘suspect list’. Наконец, еще одну подсказку дает название самого произведения ‘A Novel Way to Die’, отсылающее к категории смерти, с которой сопряжена реализация единицы ‘Anna Karenina’ в англоязычных текстах. Таким образом, можно подтвердить наличие у элемента ‘Anna Karenina’ аллюзивных характеристик, хотя и в малом количестве: упоминание данной героини (данного произведения) позволяет насыщать текстом новым смыслом, исходя из акцентирования внимания читателя на категории смерти. В то же время, это свойство представляется необязательным для понимания текста читателем: элемент ‘Anna Karenina’ может быть воспринят как какое-то условное произведение, сюжет которого не является ключевым знание в понимании сюжета нового текста, а соответственно, единица не насыщена смыслами. Таким образом, данную единицу можно отнести к частично аллюзивным элементам, т.н. квази-аллюзиям.

Примеров, в которых элемент ‘Anna Karenina’ реализован через акцентуацию категории смерти, немало:

1. *A simple comparison, the price we are ready to pay for love. We seek death as the liberation from the pain of love if love becomes unbearable or is not returned and we accept death as a necessary risk when seeking love. We can put ourselves in both shoes and understand how our fellow human beings can kill themselves or die for love. We can read* ***Anna Karenina****and feel her plight.*

*[Robinson, Down Wind of Angels]*

1. *My father died because he walked in front of a train. On purpose. Like in a movie. Like* ***Anna Karenina.***

*[Black,* [*If I Loved You, I Would Tell You This*](https://books.google.ru/books?id=ak8GwZxm7egC&pg=PT73&dq=train+karenina+-tolstoy+-tolstoi&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwiG-qnDrLXaAhWBHCwKHan1Dd44HhDoAQhZMAc)*]*

В первом примере единица ‘Anna Karenina’ также является фактическим упоминанием, наделенным аллюзивным признаком: в данном случае этот признак выражен сильнее и очевиднее, чем в предыдущем примере. Несмотря на то, что здесь единица ‘Anna Karenina’ – это отсылка к названию произведения, можно, как и в предыдущем случае, говорить о двойной отсылке – к произведению и к героине одновременно – так как сразу после упоминания следует фраза ‘*feel her plight*’ – ‘*почувствовать её затруднительное положение’*. Здесь контекст раскрывает аллюзивную природу упоминания, объясняя читателю причину выбора именно этой единицы – сходство мысли рассказчика с направлением и сюжетом произведения Л.Н. Толстого.

Во втором примере единица ‘Anna Karenina’ абсолютно аллюзивна и представлена в качестве аллюзивного сравнения, введенного предлогом ‘like’. Перед тем, как ввести аллюзивный элемент, автор раскрывает его смысл, что характерно для обоих примеров. Авторы считают необходимым раскрывать смысл аллюзивной единицы через контекст, тем самым подавляя аллюзивную природу этих единиц, которые автоматически лишаются характеристики переноса свойств – за не надобностью – и превращаются либо в фактические упоминания, либо в лишенные имплицитности элементы. Причиной этому может служить общая неосведомленность читателей англоязычного лингвокультурного общества и желание авторов ориентироваться на недостаточно образованное большинство.

Рассмотрим примеры, в которых единица ‘Anna Karenina’ представлена через категорию любви женщины:

1. *When George returned to the counter, he had a copy of* ***Anna Karenina.*** *“You want this?”* she*said.*

*“I do."*

*“You do?"* ***Anna Karenina****? Surely*he*'d already*read***Anna Karenina****?*She looked*at the* fat Penguin paperback. She picked*it*up. Helen too liked*to*read books over*and*over*.*Maybe she *should reread* ***Anna Karenina****. It had been years. Decades. That's not the point, stupid. The point is* George*. Why is*George*reading* ***Anna Karenina****?*

*[Schine, The Love Letter]*

В данном отрывке единица ‘Anna Karenina’ является фактическим упоминанием – отсылкой к роману Л.Н. Толстого, однако намеренное повторение элемента – почти в каждом предложении – подчеркивает неслучайность выбора именно этого произведения. Очевидно, что данный роман беспокоит главную героиню: точнее, причина, по которой ее любовник этот роман читает. Из текста произведения мы узнаем, что героев связывают отношения, в которых по неизвестной героине причине произошел разлад. Героиня подозревает своего любовника в измене, потому молчаливый поступок героя – покупка романа “Анна Каренина” – вызывает озабоченность героини, которая пытается разглядеть в этом жесте тайный смысл. Далее мы узнаем, что героиня расценивает этот роман как нечто тождественное пособию по супружеской неверности. Таким образом, мы вновь наблюдаем эксплицитное раскрытие всех свойств единицы, которая в данном случае безусловно наделена аллюзивной природой: происходит перенос элементов сюжета на рефлексию героини, для которой этот роман является фоновым знанием.

Несомненно, раскрывая единицу ‘Anna Karenina’ в данном тексте, автор апеллирует к категории женской любви. Похожий пример:

1. *She didn't want to be some man's religious obligation. Not with those eyes. Not with those lips. She wanted someone who would fling the world over the abyss for her. All the novels she had read—* ***Anna Karenina****, The Thorn Birds—all the movies she had seen, were swirling through her head. They all made adultery seem funny and charming, exciting and interesting.*

*[Ragen, Saturday Wife]*

В данном примере единица ‘Anna Karenina’ вновь предстает в качестве фактического упоминания, наделенного безусловной аллюзивной природой. Из текста произведения мы узнаем, что героиня несчастна со своим партнером и мечтает о романтической высокой любви. Упоминается прочитанный ею роман Л.Н. Толстого “Анна Каренина”, из которого она вынесла представление об образе супружеской неверности как чарующим и притягательном действе. Рассуждения героини, ее душевные метания соотносятся с сюжетом романа и находят отклик в ее интерпретации произведения Л.Н. Толстого. Таким образом, здесь мы снова видим аллюзивное упоминание, рождающее определенные ассоциативные связи с пре-текстом при прочтении, что является аллюзивной функцией.

Стоит отметить, что единица 'Anna Karenina' – единственная из рассматриваемых нами отсылок к русской классике, которая упоминается в англоязычных словарях аллюзий:

1. ***Anna Karenina*** *In Tolstoy's novel, Anna Karenina (1873-7), Anna is married to a government official, Karenin. Anna has a love affair with Count Vronsky, and when she becomes pregnant she confesses her adultery to her husband, who insists she choose between himself and her lover. She chooses Vronsky but, unable to tolerate the social isolation that this leads to, eventually kills herself by throwing herself under a train.*

*[The Oxford Dictionary of Allusions]*

Данная словарная статья подтверждает актуальность для англоязычного сознания двух мотивов единицы 'Anna Karenina' – ее адюльтер и ее самоубийство.

#### 2.2.1.2 Реализация единиц ‘Karamazov’, ‘Raskolnikov’, ‘Svidrigailov’

Помимо Анны Карениной, героини роман Л.Н. Толстого, в англоязычных текстах часто встречаются аллюзивные упоминания героев произведений Ф.М. Достоевского. Отличительной особенностью этих упоминаний является меньшее раскрытие внутреннего характера единицы, большая имплицитность и склонность к интерпретации и анализу элемента. Рассмотрим примеры, в которых реализуется единица ‘Brothers Karamazov’ (‘Братья Карамазовы’):

1. *Fionn smiled: “I forgive you. Would you like that drink, now? Vodka?” “You have slept with her, of course. I can always tell.”*

*Fionn said: “So?” “That is good. Now don't do it again, or you will have to apologise to me. It is not good to have to tell a woman that you are sorry.” “Dostoyevski,” murmured Fionn. “Ah, you have read* ***Karamazov****? Good. As Dr. Johnson says, much conversation without much reading soon becomes tedious.” She smiled at him, and he smiled at her.*

*[Fergal, Tiperrary Tango]*

В данном отрывке единица ‘Karamazov’, представленная в качестве фактического упоминания, отсылает читателя к роману Ф.М. Достоевского ‘Братья Карамазовы’. Единица здесь усечена до ‘Karamazov’, но очевидно, что автор имеет в виду литературное произведение. Кроме того, герои понимают, о каком именно произведении идет речь. В данном случае аллюзивный перенос свойств происходит за счет отсылки к тексту романа, который и без упоминания автора и произведения был бы узнаваем для русскоязычного читателя: “Боже тебя сохрани, милого мальчика, когда-нибудь у любимой женщины за вину свою прощения просить” [Достоевский 1982: 277]. Однако для англоязычного общества необходим указатель на авторство и литературный источник. В то же время внутри данного повествования представители англоязычного лингвокультурного общества не только знакомы с текстом Достоевского, но цитирует и распознают его на слух. Таким образом, единицу ‘Karamazov’ можно охарактеризовать как знакомую читателю, отсылающую к общепризнанному тексту, с которым, однако, англоязычный читатель если и знаком, то поверхностно.

В подтверждение этой позиции будет приведен пример из другого произведения:

1. *“Rufus is a real jerk, a*male*chauvinist, and gets out of line sometimes; then I have to pull his chain to set him straight again.”*

*“Oh, that—that's just old****Karamazov****.” “Carama-who you say?” “Old****Karamazov****, the Dostoyevskian character resident in virtually every male; the depraved beast that extols debauchery and profligacy - wanton drunkenness and bestial behavior.”*

*Harvey appears wide-eyed and astounded. “The hell you say. Never heard of the dude, but that does kinda sound like old Rufus. Old****Karamazov****, eh?”*

*[Wright Jr, Ten Percent Marriage]*

Данный пример подтверждает тот факт, что для англоязычного общества герои Достоевского знакомы, некоторыми представителями даже изучены и проанализированы, однако для большинства – по-прежнему малознакомы или незнакомы вовсе. Здесь элемент ‘Karamazov’наделен аллюзивными свойствами для той части читателей, которая поняла, почему герой называет другого персонажа Карамазовым. Здесь присутствует перенос свойств: совпадение личностных характеристик Фёдора Карамазова и персонажа Руфуса. Однако далее единица ‘Karamazov’ – это лишенное аллюзивной природы фактическое упоминание, внутреннее содержание которого полностью раскрыто и описано с целью осведомить о фигуре Карамазова. Очевидно, что автор осознает: есть читатель, знающий данного героя, а есть читатель – не знающий его. Рассчитывая на собственную аудиторию, в таких случаях автор обычно либо использует те аллюзивные элементы, которые априори знакомы его читателям, либо оставляет за незнающим читателем право ознакомится с пре-текстом постфактум своими силами. Здесь же автор не оставляет нам читательского выбора и предоставляет разъяснение элемента: таким образом, даже незнающий становится знающим. Возникает вопрос: не девальвирует ли это стилистический прием аллюзия?

Как было описано ранее, аллюзия подразумевает понимание и узнавание элемента читателем. В данном случае, можно говорить о двойном функционировании элемента, который для знающей публики является аллюзивным изначально, а для незнающей становится аллюзивным после раскрытия значения этого самого элемента автором. Возникает вопрос о том, является ли знание, полученное сразу после встречи с аллюзивным элементом, достаточным и уместным для функционирования аллюзии. Означает ли раскрытие аллюзивной единицы самим автором то, что он намеренно наделяет несведущего читателя новым знанием с целью раскрытия аллюзивного функционала. Теряет ли при этом аллюзивная единица свою природу и заложенную в ней имплицитность? Данные вопросы остаются для нас открытыми.

Рассмотрим примеры, в которых присутствует попытка автора проанализировать данную единицу и наделить ее новыми смыслами, используя в своем тексте:

1. *My mother never heard of the problem of evil, but if* ***Ivan*****Karamazov** took flesh *in her kitchen and told her those stories of the suffering of innocents the way he tells* ***Alyosha*** *in The* ***Brothers******Karamazov****, my mother first would ask him if the “innocents” were Turks, and if so she would call him a little naive; after that, she would ask him what he thought of the soup. … In the meantime, the instant* ***Karamazov****departed, my mother would telephone Teilhard de Chardin and ask “what in hell dis problem of evil, you cuckoo? And,*generally*, what do you do about it? And specifically, why does God allow it?*

*And then Mama would invite* ***Karamazov*** *back and tell him that God lets the innocent suffer for “personal reasons of His own.” She then hands him a sloppily typed prepared statement which explains that God's “person” is meant to include the living dynamics of the universe, which He cannot interfere with at this time without danger of spoiling its ultimate destiny, a thing of incomparable beauty.***Karamazov** requests another bowl*of lentil soup and understands that my mother's God isn’t dead.*

*[Blatty, I’ll Tell Them I Remember You]*

По нашему мнению, данный пример из автобиографического романа У.Блэтти является наиболее показательным в вопросе реализации аллюзий на русскую классику в англоязычной литературе. Здесь представлено неполное собрание Карамазовых: единицы ‘The Brothers Karamazov’, ‘Ivan Karamazov’, ‘Alyosha’ – все они являются частью единого интертекстуального диалога, а точнее полилога, между У. Блэтти, его матерью, Ф.М.Достоевским, Иваном Карамазовым. Рассматривать вопрос аллюзивности данных элементов по отдельности не представляется возможным, так как все они существуют в рамках одного аллюзивного целого. Аллюзивность этого целого бесспорна: для восприятия данного отрывка необходимо знание читателем пре-текста, что является исключительной особенностью аллюзий, не свойственной другим приемам. Кроме того, присутствует характерный для аллюзивных единиц перенос свойств из пре-текста на новый текст: здесь это предмет дискуссии, образ Ивана, высказывания Карамазова. Целое смысловое единство с его внутренними правилами перенесено из текста романа Достоевского в автобиографию Блэтти. Здесь это единство находится внутри нескольких смысловых уровней: критическая мысль непосредственно романа Достоевского, проанализированная интерпретация автора, видение героя-рассказчика и взаимодействие всего выше указанного с матерью главного героя. Автор и главный герой в данном случае – один и тот же человек, так как мы имеем дело с автобиографическим романом, поэтому рассмотрим три смысловых уровня, внутри которых и существуют представленные аллюзивные элементы.

Начать хотелось бы с первого уровня, главного и основного, - критическая интерпретация данного сюжетного элемента в романе Достоевского. Данный отрывок отсылает нас к разговору Ивана и Алёши Карамазовых, в ходе которого Иван, будучи не атеистом, а именно богоборцем и антихристианином, говорит брату, что отдает Богу обратно ‘свой билет’. Иван мучает вопрос: почему Бог допускает свершение зла в этом мире? Он принимает тот факт, что каждый человек за свое бессмертие должен заплатить страданием в этом мире, что зло творит не Бог, а человек в условиях свободы, дарованной Богом. Он говорит о том, что не Бога не принимает, а мир, Им созданный: мир, в котором пресловутая гармония не стоит ‘слезинки ребенка’. Все эти мысли и вопросы открытым текстом явлены в романе Ф.М.Достоевского. На втором уровне находится автор, он же главный герой, У.Блэтти, хорошо знакомый с текстом романа Достоевского и использующий в собственном произведении прием интертекстуального диалога. Как главный герой он поднимает вопрос страдания невинных душ, занимавший Ивана Карамазова, в непосредственном выдуманном взаимодействии с реакцией и мнением собственной матери. И это выдуманное взаимодействие, предполагаемая, вероятно, основанная на реальных фактах, ответная реакция матери героя – это третий смысловой уровень функционирования аллюзивного единства. Мать героя, явно не знакомая с романом Достоевского и редко задающаяся вопросами, которые могли волновать Карамазова, тем не менее, была бы готова к встрече с Иваном. Ее первая и естественная реакция бытовая: она бы спросила о турках и супе. А после, узнав чье-то мнение по данному вопросу, процитировала бы чужую мысль своему собеседнику. Казалось бы, данный отрывок в большей степени характеризует особенности интеллектуальной, личностной и социальной сторон матери героя и его отношение к ней, чем поднятый здесь же философский вопрос в рамках интертекстуального диалога. Однако нам этот отрывок представляется чрезвычайно показательным именно с точки зрения представления и реализации аллюзивных элементов ‘Karamazov’, ‘Ivan Karamazov’, ‘Brothers Karamazov’.

Почему необходимо выделять эти три уровня? Эти три уровня соотносятся с тремя уровнями познания читателей, а соответственно с тремя уровнями реализации и последующего функционирования аллюзии – а значит и толкования текста. Читатель первого уровня, не просто знакомый с текстом Достоевского, а глубоко изучивший его, видит, что Иван представлен в примере весьма поверхностно, а точнее – не представлен вовсе. В качестве аллюзивного элемента использовано его имя и произнесенная им сентенция, в которых отсутствует суть, заложенная в романе Достоевского. Такой читатель не может воспринять аллюзивный элемент ‘Karamazov’, так как возникает диссонанс между перцепцией читателя и интенцией автора: читатель знает больше. Для него такая интертекстуальная связь поверхностна и неточна.

Читатель второго уровня пребывает в полной гармонии с автором и оттого именно с ним потенциал аллюзии раскрывается полноценно: читатель знает сюжет, помнит имя Карамазова и в состоянии осознать узость и абсурдность суждений героини.

Наконец, читатель третьего уровня, не знающий пре-текст, и не нуждается в этом знании: в этом и заключается парадокс реализации аллюзивного единства в этом тексте. Не зная, кто такой Иван Карамазов, читатель может составить собственное неверное впечатление и его будет достаточно для понимания данного отрывка. Здесь вновь возникает вопрос, поднимавшийся чуть выше: не обесценивает ли это аллюзивный элемент?

Однако встречаются примеры использования единицы ‘Karamazov’ в качестве фактического упоминания, в которых контекст свидетельствует не просто о знании англоязычным читателем русской классической литературы, но и о его положительной оценке творчества Достоевского:

1. *“What shall we see?” Kathleen looked around her, at the theaters that surround Times Square. Then she exclaimed excitedly, “The* ***Brothers******Karamazov****! Let's see The* ***Brothers******Karamazov****.” It was playing on the other side of the square. We would have to cross two avenues. An ocean of cars and noises separated us from the movie. “I'd rather see some other picture,” I said. “I like Dostoyevski too much.”*

*[Wiesel, Day]*

1. *…jets of cigarette smoke that billowed back from the open pages of The Brothers****Karamazov****. “Is that any good?” Grove asked him once. And Britt looked up in irritation. “What do you mean, 'any good'? It's one of the great works of all time.” “Yeah, well, what I really mean is how come you can read it when your leg hurts? I mean, when I'm in pain I just want to lie down and wait for it to be over. See what I mean?”*

*[Yatis, A Good School]*

Аллюзивная природа единицы ‘Karamazov’ в данных примерах практически отсутствует: нет необходимости знания читателем пре-текста, отсутствует перенос свойств. В то же время в обоих случаях присутствует оценочное суждение в отношении романа Достоевского, что подразумевает пусть не знание пре-текста, но хотя бы угадывание романа как литературное явление. Это в очередной раз свидетельствует о том, что фактические упоминания зачастую наделены аллюзивной природой: в большей или меньшей степени.

Не обделены вниманием и другие романы Ф.М. Достоевского. Например, довольно часто встречается единица ‘Raskolnikov’, выраженная аллюзивным эпитетом, произведенным с помощью суффикса –ian:

1. *Scott lived five miles from the airport and every few minutes a plane flew overhead—a sound frighteningly large and loud. I fell asleep at two a.m.. but awoke at four to the coffee machine starting with a loud slurp. Scott was already pacing up and down the hallway of his***Raskolnikovian***apartment, hunching over and smoking his cigarette.*

*[Gessner, Under the Devil’s Thumb]*

1. *An hour and a half later he breezed in with two hundred dollars' worth of groceries, a prodigality that made my eyes bug, considering Joe's***Raskolnikovian***propensities. Given his druthers, I think he'd have lived in a garret on shoe-leather soup and pumpernickel crusts.*

*[Payne, Gravesend Light]*

1. *I reeled, steadied myself - laughing a little, a moment of***Raskolnikovian***lightness amid the shifting bergs of body and blood - and caught a whiff of the garden at the back of the church. You'd better be careful, Lucifer, my sensible auntie voice said. You'd better wait until you’ve got use to - pornography, that's what it was, a wild pornography of colour and form, the shameless posturing, the brazen succulence and flaunted curves, the pouting petals and pendulous bulbs.*

*[Duncan, I, Lucifer]*

Во всех трех примерах использован один и тот же аллюзивный эпитет ‘Raskolnikovian’, однако во всех случаях авторы апеллируют к разным свойствам этого элемента. В первом примере эпитет ‘Raskolnikovian’ характеризует квартиру: как нам известно, комната Раскольникова в романе Достоевского – это “каморка”, “гроб”, “шкаф” – бедное и очень маленькое жилище. Во втором примере ‘Raskolnikovian’ относится к склонностям персонажа, которому свойственна тяга к образу жизни, схожему с образом жизни Раскольникова: нищета и нужда. В третьем примере, эпитет ‘Raskolnikovian’ определяет легкость, которую испытывает герой: сродни тому катарсису, который испытывает в конце романа Раскольников.

Нередко встречаются и аллюзии на героя того же романа Достоевского – Свидригайлова:

1. *Her names for him were Harlequin, and sometimes****Svidrigailov****. He called her Cassandra. She said if she was Cassandra then he was Agamemnon. Gagamemnon, more like, he said, and did not smile, but scowled.*

*[Banville, Shroud]*

В данном примере единица ‘Svidrigailov’ является абсолютно аллюзивной, вследствие полного переноса свойств из пре-текста в новый текст. Героиня иногда называла своего любовника Свидригайловым, так как он отличался тем же набором личностных качеств, что и герой Достоевского: надменный, образованный, циничный, развратный. Для раскрытия потенциала данной единицы необходимо довольно глубокое знание читателем текста оригинала, что является типичным свойством аллюзии, присущим только этому стилистическому приему.

Единица ‘Svidrigailov’ встречается также и в форме эпитета, и в качестве сравнения:

1. *“You don't love rugs*.” His **Svidrigailovian** face grinned. “If you did, you would just love them, you would not quibble. Academician*!”*

*[Dreiser, Little Review]*

1. *For me, suicide was an admission of failure; it was a lack of imagination, an embarrassing legacy, so it was never really viable for me. I felt****like Svidrigailov****in Crime and Punishment when he contemplates his options and, despite his guilt, depression, anger, and fear, he chooses to undergo his own psychological agonies because that is what he created and those feelings are part of his life, his destiny.*

*[Stone, Bungee Love]*

В первом примере представлен аллюзивный эпитет ‘Svidrigailovian’, отсылающий нас к внешним и личностным качествам Свидригайлова. Помимо внешних свойств, описанных в романе, - приятное, свежее лицо, пристальный взгляд – стоит упомянуть и его внутренние свойства – много повидавший, циничный, вечно ухмыляющийся – всё это имеет вес в трактовке данного эпитета при описании лица героя. Во втором примере представлено аллюзивное сравнение ‘like Svidrigailov’, апеллирующее к самоубийству Свидригайлова и побудившим его мотивам. Герой прееживает чувства, схожие с теми, что испытывал Свидригайлов в конце романа: безысходность, обреченность. В обоих случаях необходимо узнавание читателем пре-текста, что характерно для только аллюзий.

Судя по примерам употребления данных единиц, сюжет романа “Преступление и наказание”, как и герои Раскольникова и Свидригайлова, доступны пониманию и узнаванию англоязычного читателя в большей степени, чем герои романа “Братья Карамазовы.” Мы видим, что в случае с отсылками к героям романа “Преступление и наказание”, в основном представлены абсолютно аллюзивные элементы, обладающие необходимыми для функционирования свойствами. Отсутствуют двусмысленные фактические упоминания с разной степенью аллюзивности, отсутствуют и обширные толкования аллюзивных элементов, введенные самим автором, что часто встречалось в отсылках к роману “Братья Карамазовы.” Вероятно, это может свидетельствовать о более широком распространении сюжета и идей романа “Преступление и наказание”.

### 2.2.2 Аллюзии на названия произведений русской классики

Все приведенные выше примеры аллюзий и аллюзивных упоминаний отсылают нас в первую очередь к героям русской классической литературы. Однако в некоторых примерах встречались отсылки к названиям литературных произведений: в тех случаях, когда название совпадает с именем персонажа. Аллюзии на названия произведений русской классики были проанализированы отдельно. Рассмотрим особенности реализации таких единиц. Чаще всего отсылки к названиям русских произведений являются фактическими упоминаниями с той или иной долей аллюзивности. Однако иногда можно встретить уникальное использование аллюзивных эпитетов, образованных от названий c помощью суффиксов:

1. *Though her own parents had moved from Kansas to Oklahoma in search of more and better land, she had not expected to encounter such intense, obliterating land-greed as the records revealed. There was even, for a time, a***Dead Souls-ish***practice by which land speculators would buy up the allotments of Indians who had died but not yet been removed from the tribal rolls.*

*[McMurty, Sacagawea's Nickname]*

1. *When we finally arrived at the polo field, it was hardly the romantic,***Anna Karenina-esque** *scene I had expected. Moscow's tower blocks loomed in the distance, and the snow on the pitch was muddied and disheveled. Still, inside the tent alongside, the Russian girls were a glittering diversion.*

*[Sykes, The Debutante Divorcee]*

В обоих случаях представлены аллюзивные эпитеты, образованные от единиц ‘Dead Souls’(‘Мертвые души’) и ‘Anna Karenina’ (‘Анна Каренина’) соответственно, отсылающие читателя к сюжетам этих произведений. Для раскрытия потенциала этих единиц необходимо знание сюжета пре-текста.

В случае с названиями русских классических произведений оказалось, что чаще всего в англоязычных текстах встречается единица ‘War and Peace’:

1. *“Er ... sir, that is not the entire list,” a technician within earshot said. “Remember, we scanned a few other texts into her,” “Like what?” Tyler asked. “Nothing bad, just the classics,” Parnes said, shrugging it off. “Like what, mister?” Tyler zeroed in on the technician. “You*know**, War and Peace***, Anna Karenina, Gone with the Wind, some Frank Harris novels, that sort of thing,” the technician's voice slowed down. “You read a seven-year-old* ***War and Peace****?”*

*[Avitabile, The Eighth Day]*

В данном примере единица ‘War and Peace’ является фактическим упоминанием в первом случае, но полноценной аллюзией во втором. Во втором случае присутствует характерный для аллюзий перенос свойств: здесь это большой объем романа Л.Н. Толстого “Война и мир”: героя удивляет то, что литературное произведение такого объема можно осилить. Здесь же, исходя из контекста, мы видим, какова значимость данного произведения для англоязычного читателя: роман “Война и мир” вместе с романом “Анна Каренина” первыми всплывают в сознании героя при упоминании классической литературы. Это может свидетельствовать если не о глубинном познании творчества Л.Н.Толстого, то об осведомленности англоязычного читателя: названия этих романов у него на слуху.

Несмотря на признание величия этого классического произведения, большая часть примеров, в которых присутствует единица ‘War and Peace’, апеллируют к категории большого объема данного романа:

1. *I could probably have*read **War and Peace***during the interval between receiving my Coke and receiving my salad. But, oh, was the scenery beautiful!*

*[Pullen, The Penguins Ate My Postcards]*

Здесь единица ‘War and Peace’ является аллюзивным элементом, раскрывающим известное свойство романа Толстого – большой объем. Ожидание героя было таким долгим, что за это время он мог прочесть роман “Война и мир”. Рассмотрим другие примеры, в которых аллюзия ‘War and Peace’раскрывается в этой же категории:

1. *“Soon that list will be* ***as*****thick as War and Peace***.” She began to add lists of seafood restaurants. “When you live your entire life in Wyoming, a land locked state, it is exciting to have seafood, fresh off the boats, and have chefs who know how to prepare the food to perfection.”*

*[Yager, An Enemy Within: My Bucket List]*

1. *The women settled in, and Dorothy gently said, “Last time, we were discussing the use of social means to better our relations with the police department. Cora has prepared an agenda, and will now share it with us.” “Uh-oh,” said Jezebel. “This gone be* ***as*****long as War and Peace***.” “It is war,” said Dorothy. “And you a piece,” Jezebel snapped back. “Pretty piece, too, don't think I ain't notice.”*

*[Mordden, How Long Has This Been Going On]*

1. *My file is* ***as thick as*****War and Peace is long***. After signing page after page, I was brought into Dr. V's office.*

*[Newman, A Cruel Twist of Fate]*

В приведенных выше примерах единица ‘War and Peace’представлена в качестве аллюзивного сравнения, введенного конструкцией ‘as…as’ с использованием прилагательных ‘thick’и ‘long’, характеризующих большой объем романа. В данных примерах это свойство, не подвергается оценке и используется исключительно для гиперболизации характеристики. Однако в следующих случаях говорящий комментирует свое отношение к этой категории:

1. *“It's too*long*for a dream. Allegories should be short.” Jacques Kohn quickly swallowed the food he was chewing. “Sit down,” he said. “A master does not have to follow the rules.” “There are some rules even a master must follow. No novel should be*longer*than* ***War and Peace****. Even***War and Peace** is too long. *If the Bible consisted of eighteen volumes, it would* long*since have been forgotten.” “The Talmud has thirty-six volumes, and the Jews have not forgotten it.”*

*[Singer, Collected Stories]*

Здесь герой утверждает, что аллегории должны быть короткими, и ни один роман не должен быть длиннее романа “Война и мир”: таким образом, поднимается вопрос о преимуществе краткого изложения, критикуется излишний размах романа Толстого.

1. *“Well, take five months of this,” he nodded out the window, “non-fucking stop, and drop the temperature by about thirty degrees, add snow and ice, I suppose you could consider that worse.” “Jesus. How do you bear it?” He thought of winter three years ago, and then decided not to. “Ever wonder why***War and Peace** is so long*?”*

*[Miller, Five Days in Maine]*

В данном примере снова поднимается проблема величины романа “Война и мир”, однако вопрос остается открытым. И хотя герой не озвучивает собственное мнение и не дает прямой оценки, из контекста очевидно его негативное отношение ко всему затянувшемуся и монотонному.

1. *I can't believe***War and Peace** is so long*and tedious—filled with battles and armies and death and devastation. Do I have to ride through the countryside on the backs of the Russian peasants to find the relief I seek in myself? Gradually, as the story unfolds, the lives of the characters captivate me. I align myself with Pierre Bezukhov in his search for an aim in life, a reason for living. "What am I going to do?" he asks countless times.*

*[Esseff, The Butterfly & the Snail]*

В этом отрывке представлено самое критичное отношение героя к величине романа: он также называет его утомительным, описывает его содержание, через которое вынужден продираться в поисках себя и ответов на собственные вопросы.

Говоря о последних трех примерах, стоит отметить, что во всех случаях единица ‘War and Peace’ является фактическим упоминанием, наделенным аллюзивной природой. Данные примеры отсылают нас не только к внешнему признаку романа, но их к его содержательной и смысловой составляющим: затянутость, утомительность, излишний размах – всё это внутренние характеристики, подчеркнутые действительно большим объемом текста. Важно отметить, что именно данная единица часто используется в подобных случаях, что и наделяет ее аллюзивным признаком – внутренний потенциал. Наивно полагать, что нет ни одного литературного произведения длиннее, чем роман “Война и мир”, а значит, имеет место перенос иных, помимо внешних, свойств данного произведения, что мы и наблюдаем в примерах. Необходимо отметить, что отсутствует необходимость знания пре-текста для раскрытия потенциала единицы: даже те, кто ни разу не открывал этот роман, знают, что он длинный и нудный, – это мнение активно высказывают и в России, где редкий человек дочитал до середины второго тома.

В то же время можно встретить и другие примеры употребления, в которых раскрываются иные категории единицы ‘War and Peace’:

1. *Wayne, you really should*read **War and Peace***. I meant it when I said you had one of the highest characters of any man I'd met. That is a very powerful and highly symbolic book. It has things in it that I think you will understand. Things that escape most people. As for me, I've decided that I'm going to live this life for some time to come. The freedom and simple beauty of it is just too good to pass up. One day I'll get back to you Wayne and repay some of your kindness.*

*[Krakauer, Into The Wild]*

Единца ‘War and Peace’ является здесь аллюзивным упоминанием: этот элемент представлен не просто как название одного из известных классических произведений, а как конкретный символ, наделенный множеством смыслов, недоступный большинству, по мнению героя. Признавая в своем собеседнике особую исключительность, герой советует ему обратиться к этому роману. Для раскрытия аллюзивного потенциала не нужно хорошее знание читателем пре-текста: формулировки говорящего достаточно размыты, отсутствуют конкретные отсылки к тем или иным темам, присутствующим в романе.

Для английского лингвокультурного общества, так же, как и для русского, характерно суждение об интеллектуальном уровне человеку по количеству прочитанного. Маркерами, как правило, являются наиболее известные классические произведения, среди которых, конечно, присутствует роман “Война и мир”:

1. *'When I was a teenager, I fell in love. Not with a woman. Not with a man. But with books.' He rubbed his eyes wearily. 'Real books. Do you ever read books?' 'Yes,' she lied. 'I mean literature.' 'Yes,' she repeated, flustered. 'Name one,' he said. She said the first thing that came into her head.* ***'War and Peace****.' Bisley laughed. 'You haven't*read **War and Peace***,' he said. ‘Nobody has’.*

*[Cooke, Learning by Heart]*

Во-первых, здесь мы вновь сталкиваемся с тем, что при упоминании классической литературы, первое, что возникает в сознании даже далекого от чтения классики человека, - это роман “Война и мир”. Этот факт подчеркивает всемирную значимость данного романа, а также осведомленность конкретного представителя англоязычного общества. Во-вторых, возникает новая категория: полная недоступность данного романа не просто для большинства, а для всех. Здесь раскрывается важное комплексное свойство данной единицы, актуальное как для русского общества, так и, по всей видимости, для англоязычного: роман “Война и мир” представляет собой чрезвычайно длинное, сложное для восприятия, монотонное произведение, известное всем и каждому. В России считается, что на вопрос, читал ли ты “Войну и мир”, стыдно отвечать правду, поэтому почти все говорят, что читали. В действительности же оказывается, что большинство осиливает не более одного тома. Герой, говорящий “Nobody has”, иронично раскрывает именно этот мотив: ведь действительно, почти без преувеличения можно заявить, что этот роман не читал никто. Однако даже в англоязычном обществе признаться в этом стыдно. Поразительно, что этот, казалось бы, “русский крест” несут даже за рубежом.

В подтверждение всего выше сказанного приведем пример честного ответа:

1. *'I find I'm not making much*headway*with***War *and* Peace***, Mr*Halliday*.' 'Oh dear, oh dear. It's a great book if you only have the patience. Have you reached the retreat from Moscow?' ‘No’ 'It's a terrible story.'*

*[Greene, Human Factor]*

Как и в предыдущем примере, здесь единица ‘War and Peace’представлена в качестве фактического упоминания, наделенного аллюзивной природой. Аллюзивность элемента выражается в частичном переносе свойств и имплицитном потенциале единицы, для раскрытия которого необходима как минимум осведомленность читателя.

Наконец, в заключительном примере с единицей ‘War and Peace’описана ситуация, в которой героя собираются внедрить в советскую компанию и дают ему советы, как “стать русским”:

1. *While we are waiting I would like you to prepare, you know, research the people, the history,*read **War and Peace***, learn the language, that sort of thing.' 'I can do that Oily, well everything except learn the language while we wait. Learning the language would take years! It's well known that Russian is one of the most complex and expressive languages in the world.’*

*[Wells, Credit Risk Manager]*

Реализация единицы ‘War and Peace’ в данном отрывке резюмирует все выше сказанное и свидетельствует о том, что для представителя англоязычного общества роман “Война и мир” – это уже давно не литературное произведение с собственными законами, сюжетными линиями и героями. Теперь это символ: в данном случае символ истинной принадлежности к русской нации. Также символ знания и познания, символ духовной глубины и моральной силы, символ чего-то величественного и непреодолимого. Можно сделать вывод, что именно таким предстает на западе роман Л.Н. Толстого. По нашему мнению, не чем иным, как символом всего перечисленного, он является и в России.

### 2.2.3 Аллюзии на имена русских писателей

Помимо литературных аллюзий на героев и названия русских классических произведений, часто встречаются и отсылки к известным русским писателям: Ф.М. Достоевскому, А.П.Чехову, М.А.Булгакову:

1. *It was***Dostoevskyian***, Idiot-like. And A.J. Muste's journey to Saigon and Hanoi are in the tradition. He did not mind being a fool for Christ. I can see him sitting between Judith Beck and that other young beauty in front of the Atomic Energy Commission.*

*[Day, All The Way To Heaven]*

Аллюзивный эпитет ‘Dostoevskyian*’* встречается в англоязычных текстах весьма часто и транслирует мотивы, свойственные разным произведениям Достоевского: мрачность, безумие, безысходность – всё, что известно как “мир Достоевского ”. Здесь эта единица характеризует состояние персонажей - безумие, в котором пребывают и герои романа “Идиот”: отсылка к нему также присутствует в тексте.

1. *When I wasn't gambling I was replaying the previous night's action: the crucial passes I hadn't made, the fabulous runs I had gotten off of too soon, the failure to follow my resolution to quit when I was a hundred dollars ahead and not try to get even all at once. With a desire run amok, a fixed idea that I was living for, I had again managed to enter but good the* **Dostoevskyian***world. What drew me back to the tables was something akin to the excitement of a date with an irresistible woman ...*

*[Solotaroff, First Loves]*

В данном примере аллюзивный эпитет ‘Dostoevskyian*’* отсылает нас и к произведению “Игрок”, и к биографии самого Достоевского, раскрывая категорию игровой зависимости. Как и в предыдущем примере для раскрытия потенциала единицы необходимо знание читателем творчества Достоевского: желательно не одного произведения, а не сколько. Причиной этому служит тот факт, что при явной, казалось бы, отсылке к тому или иному сюжету Достоевского, авторы заключают в этих элементах не конкретных героев, не конкретные произведения, а целиком весь “мир Достоевского” – как явление, как феномен, наделенный особыми узнаваемыми символами и образами.

Интересно, что аллюзивный эпитет, производный от единицы ‘Dostoevsky’ , в разных примерах представлен образованным с помощью разных суффиксов:

1. *But tonight Jane Austen's “two inches of ivory” was too small, Jane's “fine brush” too fine. I've become accustomed to stronger meat, Mrs. Gore-Green decided, and started the careful process of getting out of bed because, from the shelves she had noticed in the living room, she must choose another book. Perhaps, she considered, pushing her feet into her soft slippers, pulling up the heels, tonight I need something morbid, twisted, something Russian ...***Dostoevskyish***.*

*[Piper, The Nanny]*

1. *It was just this vague, chilling understanding we had. I paid the vodka station more attention than anything else at the wedding, trying to find a***Dostoevsky-esque***grandeur in my apprehension and sadness, wondering how many glasses of vodka on the rocks erased a parent's terminal illness, and how many more erased my own fickleness (had I been fickle?) and disloyalty and selfishness (was I guilty of these, too?) in beating such a decisive retreat out of Detroit and away from Greg.*

*[Bruni, Born Round]*

При всей глубине реализации данной единицы, стоит отметить, что ее представление в текстах однотипно. Рассмотрим, как реализуется в англоязычных текстах единица “Chekhov”: отсылка к этому русскому писателю встречается чаще, чем к другим русским авторам, и характеризуется разнообразием внутренних свойств. Чаще всего данную единицу можно встретить в качестве аллюзивного эпитета, образованного с помощью суффикса -ian:

1. *The more I observe my mother, the more I think she looks like a***Chekhovian***character resting before a long journey, possibly a train trip, though God knows we no longer have passenger trains in Lebanon. Like a constipated creek in dry summer months, the drool of sleep flows leisurely and intermittently from the left corner of her slack mouth as her head falls southeasterly forward. Her breathing comes at me in jagged intervals, a whispery snore. I don't wish to be here. She's contagious.*

*[Alameddine, An Unnecessary Woman]*

В данном примере аллюзивный эпитет ‘Chekhovian’отсылает нас к чеховскому герою, коим, по мнению рассказчика, является его мать, отдыхающая перед длительным путешествием. Часто данный аллюзивный эпитет используется в качестве намека на пьесу “Вишневый сад”:

1. *He grew up in an intensely Christian family in what he recalled as a “***Chekhovian***life—landowners with an apple orchard called 'New Life' Orchard.” His father was imprisoned by the Japanese during the colonial period for being a local leader in the nationalist movement; in 1945, his father was imprisoned again, this time by the Communists for counterrevolutionary activities.*

*[Kim, The Martyred]*

1. *On the main drag, a diner open since forever, run by two near-death women, serving bacon and eggs to near- death farmers, who know loss, whose***Chekhovian***orchards are wheat and corn. The lettering City Cafe on plate glass is chipped and faded. There are eight tables and six counter stools of rust-flecked chromed metal, and the orange plastic covering the stools is cracked from years of use.*

*[Maharidge, Homeland]*

В обоих случаях присутствуют аллюзивный эпитет ‘Chekhovian’, а также слово ‘orchard’ – в том же предложении. Хотя отсутствует определение ‘cherry’ (‘вишневый’), очевидно, что если определение ‘Chekhovian’ соседствует со словом ‘сад’, - это отсылка к ‘Вишневому саду’. В первом примере видим, что основной характеристикой ‘Chekhovian life’(‘чеховской жизни’) является сад – в данном случае яблоневый. Сад носит название ‘New life’ (‘новая жизнь’), что иронично сопрягается с сюжетом чеховской пьесы, где сад – символ безвозвратно и безвременно уходящего прошлого. Однако следуя общепринятой трактовке ‘вишневого сада’ как символа, которая гласит, что сад – это и есть жизнь с ее прошлым, настоящим и будущим, название ‘New life’ обретает новый смысл. Во втором примере на напрямую говорят о ‘чеховском саде’. В отличие от первого примера здесь акцентируется внимание на скором уходе сада как символа: дважды персонажей называют ‘near-death’. Аллюзивность обеих единиц определена переносом свойств из пре-текста в новый текст: не читавший пьесу ‘Вишневый сад’ не поймет, чем же чеховский сад отличается от не чеховского, при чем здесь жизнь или смерть.

Иногда аллюзивный эпитет ‘Chekhovian’ используется для определения эмоциональных состояний, свойственных героям чеховских пьес и рассказов:

1. *Men and women passed me without a glance. But I noticed them. When it grew too cold I went indoors, into the vast, glazed public spaces that create a city within the city. I sat under the stars of Grand Central Station; I sat, half-hidden by glossy rubber plants, in the lobby of the Hyatt. I sat on a spindly chair in the lobby of the IBM building, where clumps of bamboo transformed typists, munching their lunch, into women of***Chekhovian***melancholy.*

*[Moggach, The Stand-In]*

1. *He has had five glasses of Four Roses bourbon. And about three hours ago he took two capsules of a powerful barbiturate. The combined effect on him has not been drowsiness but a tense euphoria that threatens at any moment to change into anger or else into a kind of vaguely***Chekhovian***and essentially bitter melancholy, not a very valiant or interesting feeling.*

*[Manchette, Three To Kill]*

В обоих примерах элемент ‘Chekhovian’ характеризует меланхолию, известную особенность чеховских героев. В первом случае ‘чеховская меланхолия’ – черта, присущая женщинам, во втором – нечто в высшей степени горькое. Безусловно, в обоих случаях присутствует перенос свойств: эмоциональные спады и кризисы чеховских героев дали начало явлению ‘чеховской меланхолии’. Для полноценного раскрытия потенциала эти единиц необходимо знание пре-текста: чем чеховская меланхолия отличается от обычной, и почему все-таки чеховская? Известно, что многие критики замечали: несмотря на выразительно и изящно выписанные характеры и пейзажи, жизнью от чеховских текстов не веет.

Хотя единица ‘Chekhovian’ относится непосредственно к личности А.П. Чехова, большая часть аллюзивных эпитетов направлена на раскрытие характеристик чеховских героев и сюжетных линий. Однако встречаются отсылки к Чехову не как к собранию сочинений, а как к писателю:

1. *I had the momentary sense his chair was about to move, fly off. If it does he goes alone. “What I came to say,” I told him, “is that I like your stories and am sorry I didn't say so last night. I like the primary, close-to-the-bone quality of the writing. The stories impress me as strong if simply wrought; I appreciate your feeling for people and at the same time the objectivity with which you render them. It's sort of***Chekhovian***in quality, but more compressed, sinewy, direct, if you know what I mean.*

*[Malamud, Rembrandt’s Hat]*

В приведенном примере ‘Chekhovian ’ – это характеристика литературного творчества персонажа: как писатель он одновременно и тонко чувствует людей, и объективно их изображает в своих произведениях. Рассказчик называет качество подобной литературной работы ‘чеховским’, имея в виду прямолинейность и проницательность А.П.Чехова.

К личности Чехова, который был не только писателем, но и простым человеком, отсылает следующее аллюзивное сравнение:

1. *'I don't*want*to leave Isaac.' 'No.*' He*had seen how tenderly she leant over Isaac, held his hand. 'I'll bring him a bottle of* champagne*.*He*can*drink it*in his bed.*

''Like **Chekhov***,' she said. 'I was glad he died drinking champagne.' 'Yes. A good man.' He pointed out of the window at a stream just visible in the gathering dusk. 'Do you see that river?' 'Yes.' 'My grandfather used to fish in there; it flows past our house about a hundred miles to the west.' 'The Russian anarchist? The one who wanted to blow up the general but your grandmother wouldn't let him?' 'That's the one. He loved fishing and he loved* ***Chekhov****.*

*[Ibbotson, A Song of Summer]*

Единица ‘Chekhov’ представлена здесь в качестве аллюзивного сравнения в первом случае и фактического упоминания во втором. Интересным представляется аллюзивное сравнение. Уникальность этого сравнения обусловлена тем, что оно отсылает не к сюжетам, произведениям, героям, смежным явлениям, не к писательскому дару Чехова, не к его врачебной деятельности, а к не самому известному факту его биографии: перед смертью А.П.Чехов, по свидетельству его жены Ольги Леонардовны, велел дать шампанского, выпил, не вставая с постели, а затем умер. В данном примере тяжело больному пациенту приносят в постель бутылку шампанского: героиня тут же вспоминает Чехова. Она говорит, как рада за Чехова, который смог перед смертью выпить шампанского. Далее из текста мы узнаем, как трепетно она относится к фигуре Чехова:

1. *'He was such a*gentleman*–***Chekhov***, I mean,' said Ellen. 'I always think of him coughing into little*twists*of sugar paper down in*Yalta*and writing to his wife in Moscow telling her not to worry; telling her to stay where she was and to do what she wanted.*

*[Ibbotson, A Song of Summer]*

С тем же трепетом она относится к больному герою. Можно утверждать, что помимо переноса факта биографии Чехова на ситуацию с тяжело больным пациентом, присутствует перекрещивание эмоциональной привязанности и сочувствия героини в отношении обоих: Исаака и Чехова. Здесь аллюзивное сравнение не требует фонового знания читателя, так как автор раскрывает суть единицы, описывая необходимые факты биографии Чехова, не писателя, но человека.

Не менее важную роль играет личность Чехова в жизни еще одной героини:

1. *“Why are thy*songs*so* short*?” a*bird*was once asked. “Is it because thou art*short*of breath?”*

*The bird answered, “I have very many songs*and*I should*like*to sing them all.” That,*she*thought, would have been***Chekhov's***response*and*hers, too*

*[FitzPatrick, Katherine Mansfield]*

Единица *‘*Chekhov's’ является в данном примере аллюзивной. С ее помощью выражена интерпретация краткости произведений Чехова: он краток, потому что хочет успеть сказать многое. Также здесь мы видим отсылку к проблемам Чехова со здоровьем: ‘short of breath’ (‘отдышка’) напоминает нам о чахотке, которой мучился писатель. Оба этих мотива перекликаются с биографией героини: она молодая писательница, болеющая туберкулезом. Вероятно, по этой причине Чехов оказывал влияние на героиню:

1. **Chekhov** *gave a simple diagnosis of his own illness. If there was no fever or cough*and*, if one continued to gain weight, the tuberculosis was quiescent.***Chekhov***also*said it*was not a* death*warrant if there were bloodstains on your handkerchief, so*she*stopped checking every time*she*coughed.*

*[FitzPatrick, Katherine MAnsfield]*

Анализ реализации единицы *‘*Chekhov’, показал, что англоязычные авторы часто используют отсылку именно к этому русскому автору. Стоит заметить, что аллюзии на Чехова встречаются чаще, чем аллюзии на Толстого или Достоевского. Кроме того, стоит отметить разносторонность мотивов, внутри которых эта единица реализуется: чеховские герои, пьесы, рассказы, чеховская меланхолия, чеховский дар, чеховская болезнь, чеховская краткость. Такой подход к данному элементу свидетельствует о широком и глубоком знании англоязычным сообществом жизни и творчества А.П. Чехова. Стоит отметить также превалирование абсолютно аллюзивных единиц над частично аллюзивными. Это говорит о более тесной связи между англоязычными авторами, Чеховым и его текстами: насыщение собственными смыслами свидетельствует о лучшем понимании предмета, о большей заинтересованности в раскрытии потенциала элемента, о большей осведомленности. Вспомним тех же Карамазовых, с которыми отношения у англоязычных авторов и читателей не заладились: в случае с единицей ‘Karamazov’ абсолютная аллюзивность встречалась крайне редко.

Подводя итог анализу реализации аллюзий и квази- аллюзий на русскую классическую литературу стоит отметить следующие наблюдения.

В отличие от отсылок к английской литературе, отсылки к русской классике на две трети состоят из квази-аллюзий: это свидетельствует о неполноценном функционировании аллюзивных свойств. По нашему мнению, данная тенденция объясняется тем, что русская культура не является родной для представителя англоязычного сообщества, вследствие чего подобные аллюзии не вступают в диалог с его подсознанием. Следовательно, невозможно порождение ассоциативного поля там, где оно появилось бы автоматически при взаимодействии с аллюзией на знакомый элемент из английской литературы.

В результате частого провала взаимодействия автор-отсылка-читатель, аллюзии на русскую классику теряют такое важное аллюзивное свойство как косвенность. Зачастую авторы, в попытке помочь читателю раскрыть аллюзивный потенциал, объясняют в тексте суть аллюзивного элемента: как следствие, аллюзия теряет важные свойства и перестает быть аллюзией.

Для аллюзий на иноязычные, в данном случае, русские тексты, характерна значимость многоуровневости читательского знания. В случае с аллюзиями на английскую литературу это имело небольшое значение: читатель мог раскрыть потенциал аллюзии вне зависимости от собственного знания объекта, так как подсознательно выстраивал ассоциативные связи с ним. Англоязычный читатель, даже если он полагает, что У.Шекспир – это ирландский поэт, сможет раскрыть потенциал такой единицы, так как традиционно она ему известна с детства (по рассказам, воспоминаниям, фильмам, спектаклям и т.д.), при условии, что он родился и рос в англоязычном лингвокультурном сообществе. По этой причине аллюзия на У.Шекспира будет функционировать для англоязычного читателя в любом случае вне зависимости от его осведомленности: хотя ее потенциал будет раскрыт реципиентами по-разному, важно, что он все-таки будет раскрыт. Подобный алгоритм не работает с аллюзиями на иноязычную литературу, поскольку для тех, кто с этой литературой не знаком, аллюзия остается неопознанным элементом и как следствие не раскрывается даже за счет подсознательного уровня: в бессознательном она отсутствует. Здесь и проявляется понятие читателей разных уровней: в зависимости от уровня аллюзия раскрывается принципиально по-разному или не раскрывается вовсе.

Однако даже для того англоязычного читателя, который хорошо знаком с иноязычной, в данном случае, русскоязычной, литературой, в восприятии аллюзий на русские произведения может возникнуть больше затруднений, чем у англоязычного читателя, плохо знающего, например, У.Шекспира, в восприятии аллюзии на Шекспира. В первом случае будут задействованы только ментальные силы реципиента (русская литература отсутствует в его подсознании), а во втором – только подсознательные (если он Шекспира никогда не читал). Парадокс восприятия заключается в том, что подсознательные связи крепче и надежнее. А значит, можно сделать вывод о том, что культурологическое единство автора-читателя-отсылки является более значимым аспектом для полноценного функционирования аллюзии, раскрытия аллюзивного потенциала и авторского замысла, чем эрудированность и начитанность реципиента.

# Выводы по главе II

В данной главе были рассмотрены примеры реализации литературных аллюзий на героев, авторов и названия английских и русских классических произведений. Был также проведен сопоставительный анализ репрезентации данных литературных аллюзий в англоязычных художественных текстах, на основании которого были сделаны следующие выводы:

1. Наряду с аллюзиями (полноценно или стопроцентно аллюзивными элементами) можно выделить квази-аллюзии (частично аллюзивные элементы), которые наделены частью аллюзивных свойств (одним или несколькими), что не позволяет относить их ни к аллюзиям, ни к элементам, совершенно лишенным аллюзивности;
2. Одни и те же аллюзивные единицы могут по-разному функционировать и раскрывать свой потенциал в зависимости от читательского опыта реципиента;
3. Многоуровневость читательского знания (от полного незнания текста до его глубокого анализа) определяет границы функционирования аллюзии: от полного раскрытия потенциала до невозможности его раскрытия вовсе.
4. Знание читателем определенных литературных персонажей, сюжетов, явлений персонажей, традиционных для его культуры, порождает вокруг аллюзии ассоциативное поле, что позволяет аллюзивному потенциалу раскрываться даже без знания читателем пре-текста. Насыщение смыслами происходит на подсознательном уровне;
5. Отсылки к иностранной, в частности, русской литературе, не вступают в диалог с подсознанием англоязычного читателя и, как следствие, не порождают ассоциативную связь. По этой причине восприятие англоязычным читателем аллюзий на русскую классику затруднено, даже в случае его знакомства с текстом: интерпретация на бессознательном уровне практически невозможна;
6. Попытка автора объяснить читателю заведомо малознакомую единицу (например, отсылку к русской классике) прямо в тексте, раскрывая суть элемента для незнающего реципиента, препятствует полноценному раскрытию аллюзивного потенциала, так как для аллюзии важным свойством является самостоятельное обнаружение читателем. Подобные действия писателей девальвируют аллюзию как стилистический прием;
7. Культурологическое единство внутри отношения автор-отсылка-читатель является залогом благоприятного функционирования аллюзии. Для полноценного восприятия аллюзивного элемента более значимым является традиционное знакомство читателя с ним, происходившее внутри его собственной культуры на протяжении всей жизни, чем знание, даже глубокое, полученное о чужой культуре. Подсознательная связь между читателем и аллюзией крепче, чем ментальная, поскольку именно она провоцирует появление ассоциативного поля вокруг единицы.

# Заключение

Объектом данного исследования стал стилистический прием аллюзии. Предметом данного исследования являлось изучение функционирования литературной аллюзии в англоязычных художественных текстах.

Цель настоящего исследования заключалась в анализе реализации литературных аллюзий на английскую и русскую классическую литературу на материале англоязычных художественных произведений.

Изучение устройства и функциональности стилистического приема аллюзии позволило заключить, что к основным признакам аллюзии относятся: перенос свойств объекта из прецедентного текста в текст реципиент и косвенный характер ссылки. Кроме того, реализация аллюзии в тексте подразумевает авторскую интенцию и возможность обнаружения ссылки реципиентом. Тематическая классификация позволяет выделять в отдельную группу литературную аллюзию, под которой мы подразумеваем умышленную отсылку автора к литературным героям, авторам и названиям произведений.

Исследование перцептивного аспекта реализации аллюзий позволило прийти к выводам, что аллюзии создают связь читатель-автор, в которой задача автора – сознательное использование аллюзивного элемента, заведомо известного его читателю, а задача читателя – не только распознать эту аллюзию, но и раскрыть ее потенциал в тексте за счет ассоциативных, подсознательных или ментальных связей. Читатель играет важную роль в реализации аллюзий, потому как единица пре-текста становится аллюзивной только в том случае, если распознана читателем. Кроме того, аллюзии раскрываются в новом контексте по-разному в зависимости от языкового и культурного опыта реципиента, а также степени актуальности того или иного элемента прецедентного текста для конкретного читателя; границы функционирования аллюзии определяются уровнем читательского знания того или иного элемента.

В данной работе были рассмотрены примеры реализации литературных аллюзий в текстах англоязычных авторов. Наряду с аллюзиями (абсолютно аллюзивными единицами) были выделены квази-аллюзии (частично аллюзивные единицы), которые наделены одним или несколькими аллюзивными свойствами и функционируют как аллюзии лишь отчасти.

Анализ репрезентации литературных аллюзий на английскую классику показал, что чаще всего отсылки к героям, авторам и названиям английских произведений представлены аллюзивными эпитетами и сравнениями, образованными отличными друг от друга способами и представленными по-разному графически. Этот факт свидетельствует о широком распространении данных единиц в англоязычной среде, что позволяет читателям наделять такие аллюзии собственными смыслами, порождаемыми подсознанием и ассоциативным полем. Англоязычный реципиент без затруднений воспринимает литературные аллюзии на англоязычную классику, поскольку такие элементы являются частью его культурной среды обитания. Как следствие, ассоциативная и подсознательная связи раскрывают аллюзивный потенциал даже в условиях незнания читателем прецедентного текста.

Анализ реализации аллюзий на русские классические произведения показал, что большинство таких отсылок является квази-аллюзиями (частично аллюзивными элементами), что свидетельствует о затруднениях в понимании англоязычным читателем отсылок к русской классике. Перцепция отсылок к русской классической литературе англоязычным читателем затруднена вследствие того, что такие элементы существуют за рамками культурной среды обитания реципиента. В результате, в отсутствие ассоциативной и подсознательной связей аллюзивный потенциал раскрывается не полностью или не раскрывается вовсе.

Анализ реализации литературных аллюзий также показал, что прослеживается тенденция намеренного раскрытия автором значения того или иного аллюзивного элемента (в большинстве случаев, заведомо малознакомого реципиентам) непосредственно в тексте, что лишает аллюзию таких свойств как косвенность и необходимость самостоятельного угадывания элемента читателем. Таким образом, происходит обесценивание аллюзии как стилистического приема.

Был сделан вывод о том, что основой успешной реализации аллюзивного элемента является культурологическое единство отношения автор-отсылка-читатель, поскольку именно это единство порождает ассоциативные и подсознательные связи, которые в большей мере благоприятствуют полноценному раскрытию аллюзивного потенциала.

Таким образом, в данном исследовании стояла задача проанализировать реализацию литературных аллюзий в англоязычных текстах и выявить особенности в восприятии аллюзий на английскую и русскую классическую литературу англоязычным реципиентом.

В результате решения поставленных задач были обнаружены квази-аллюзии, частично наделенные аллюзивной природой и обладающие одним или несколькими аллюзивными свойствами. Кроме того, был сделан вывод о преимуществах ассоциативных и подсознательных связей в перцепции аллюзивных элементов, которые способствуют более успешному восприятию аллюзий на английскую литературу англоязычным читателем.

# Список используемой литературы

1. Алефиренко Н. Ф. Введение в когнитивную фразеологию. М., 2011. – 160 с.
2. Алефиренко Н.Ф. Когнитивно-дискурсивные механизмы языковой игры в сфере фразеологии // Учені записки Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського., 2012. Т. 25 (64). № 2 (1). 70-76 с.
3. Андреева Л.Н. Лингвистическая природа и стилистические функции "значащих" имен (антономасия): Автореф. дис. ...канд. филол. наук / Л.Н. Андреева. - М., 1965. - 20 с.
4. Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сб. ст. – СПб., 1999. – 443 с.
5. Арутюнова Н.Д. Диалогическая цитация: К проблеме чужой речи // Вопросы языкознания. - 1986. - №1. - 28-41 с.
6. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. М., 1969. – 608 с.
7. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. – 500 с.
8. Болдырева Л.В., Гюббенет И. В. Учебный словарь цитат из англоязычных авторов. МГУ, 2000. – 448 с.
9. Будагов Р.А. Введение в науку о языке / Р.А. Будагов. - М.: Добросвет, 2003. - 544 с.
10. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. М.: Русские словари, 1997. – 411 с.
11. Велединская С.Г. Интертекст как проблема перевода. М., 1997. – 20 с.
12. Виноградов В. В. История русских лингвистических учений. М.: Высшая школа, 1978. – 366 с.
13. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963. – 267 с.
14. Владимирова Н.Г. Условность, созидающая мир. М., 2001. –

270 с.

1. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981. – 140 с.
2. Гальперин И.Р. ‘Стилистика английского языка’/ И.Р. Гальперин, - 4- изд., М,: Высшая школа, 1997. - 334 с.
3. Гальперин И.Р. Очерки по стилистике английского языка. – М., 1958. – 460 с.
4. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию, (пер. с нем. под ред. Г. В. Рамишвили), М.: Прогресс, 1984. – 396 с.
5. Гюббенет И.В. К проблеме понимания литературно-художественного текста (на английском материале).— М., 1981. – 108 с.
6. Дронова Е.М. Интертекстуальность и аллюзия: проблема соотношения, 2004. - 92-96 с.
7. Дронова Е.М., Стилистический прием аллюзии в интертекстуальности: на материале языка англо-ирландской драмы первой половины XX в., Воронеж, 2006. - 17-19 с.
8. Евсеев А.С. Основы теории аллюзии. М., 1990. - 578 с.
9. Ирисханова К.М. Стилистические ресурсы и парадигмы их исследования// Стилистические аспекты языка. – М., 2000. – 16–17 с.
10. Камовникова Н.Е. Антропонимы как интертекстуальные аллюзии в поэтическом тексте: Дис. канд. филол. наук. – СПб., 2000. – 200 с.
11. Киосе М.И. Лингво-когнитивные аспекты аллюзии: (На материале заголовков английских и русских журнальных статей): Автореф. дис. канд.филол.наук. – М., 2002. – 22 с.
12. Клочкова И. М. Лингвистический аспект механизма действия аллюзии. Автореф. на соиск. уч. ст. к.ф.н. Тбилиси, 1990. – 21 с.
13. Красных В.В. Лингво-когнитивный подход к коммуникации // Язык, сознание, коммуникация. – М., 2000. – Вып.12. – 148 с.
14. Кристева Ю. Избранные труды: разрушение поэтик / Ю. Кристева. - М.: РОССПЭН, 2004. - 578 с.
15. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: Человек. Текст. Семиосфера. История. М., 1996. - 447 с.
16. Лузина Л.Г. Виды информации в дискурсе // Дискурс. Речь. Речевая деятельность. – М., 2000. – 137–151 с.
17. Мамаева А.Г. Аллюзии и формы ее выражения в английской художественной литературе // Сб. научн. тр. МГПИИЯ. - М., 1976. Вын. 98. - 16-23 с.
18. Мамаева А.Г. Лингвистическая природа и стилистические функции аллюзии (на материале английского языка): Автореф. дне. ...канд. филол. нау / А.Г. Мамаева. - М., 1977. - 24 с.
19. Машкова Л.А. Аллюзивность как категория вертикального контекста. // Вест. МГУ. Сер. 9. Филология. – М., 1989. – № 9/2. – 25–33 с.
20. Машкова Л.А. Литературная аллюзия как предмет филологической герменевтики. М., 1989. - 24 с.
21. Миловидов В.А. Текст, контекст, интертекст: Введ. в проблематику сравн. литературоведения: пособие по спецкурсу / В.А. Миловидов. - Тверь, 1999. - 169 с.
22. Минц З.Г. «Забытая цитата» в поэтике русского постсимволизма / З.Г. Минц // Семиотика и история: Труды по знаковым системам. Вып. XXV (936). - Тарту: Изд-в ТГУ, 1992 - 123-136 с.
23. Москвин В.П. «Интертекстуальность. Понятийный аппарат. Фигуры, жанры, стили. М.: Наука-Флинта, 2014. - 43 с.
24. Новикова А.Г., ‘Цитаты, цитации и аллюзии как маркеры категории интертекстуальности’. Самара, 2003. – 117 с.
25. Олизько Н.С. Интертекстуальность как системообразующая категория постмодернистского дискурса: (На материале произведений Дж.Барта): Дис. канд.филол.наук. – Челябинск, 2002. – 193 с.
26. Полубиченко Л.В. Филологическая топология в английской классической поэзии: Спецкурс. – М., 1988. – 145 с.
27. Потылицина И.Г. Дискурсивный аспект аллюзивной интертекстуальности английского эссе: Автореф. дис. канд. филол. наук. – М., 2005. – 17 с.
28. Разинкина Н. М. ‘Функциональная стилистика английского языка’ Высшая школа, 1989. – 182 с.
29. Рогозина 1993, 69 Аллюзии как составная часть конвергенции стилистически приемов: ( На материале произведений Дж. Кэр «Из первых рук») - Вологда, 1993. - 67-73 с.
30. Степанов Ю.С. Теоретико-литературные итоги XX века. М., 2003. - 82 с.
31. Тухарели М.Д. Аллюзия в системе художественного произведения: Автореф. дис. . канд. филол. наук: 10.01.08. Тбилиси, 1984. - 25 с.
32. Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. – М., 2000. – 280 с.
33. Фоменко И.В. Цитата // Введение в литературоведение: Основные понятия и термины. М., 1999. - 294с.
34. Хализев Е.В. Теория литературы (электронный ресурс), 1999. - 48 с.
35. Химунина Н.А. Тематическая принадлежность аллюзии в англоязычных рекламных текстах / Н.А. Химунина // Вестник СПбГУ. - 1992. Сер. 2, Вып. 4 (№23).- 39-43 с.
36. Христенко И.С. К истории термина аллюзия // Вестник Московского университета. 1992. - № 4. - 38-44 с.
37. Христенко И.С. Лингвостилистические особенности аллюзии как средства создания подтекста: (на материале романа М. де Сервантеса «Дон Кихот» и произведений Б.Переса Гальдоса): Автореф. дис. канд. филол. наук. – М., 1993. – 23с.
38. Цырендоржиева Т.Б. Дискурсивная модель аллюзивных средств: (На материале соврем. англ. яз.): Автореф. дис. канд. филол. наук. – М.,1999. – 16 с.
39. Чулкова В.С. Один из способов интеграции текста // Науч. докл. выш. шк. Филол. науки. – М., 1978. – № 1 – 47–57 с.
40. Barthes R. The Death of the Author. New-York.: Roaring Fork Press, 1967. – 438 p.
41. Ben-Porat Z. The Poetics of Literary Allusion, PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature 1, 1976. - 105 p.
42. Ben-Porat Z, Hrushovski B. Structuralist Poetics in Israel. Papers on Poetics and Classical Philology, Vol. 90, Cambridge: Harvard University Press, 1986. - 171-198 p.
43. Freud S. Jokes and their relation to the unconscious. The Standard Edition of the complete psychological works of Sigmund Freud. London: Hogart Press, 1905. – 258 p.
44. Galperin I.R. Stylistics. – Moscow, 1981. – 334 p.
45. Genette, G. Narrative Discourse: An Essay in Method. Ithaca: Cornell University, 1983. – 285 p.
46. Hays R.B. Echoes of Scripture in the Letter of Paul. New Haven: Yale University Press, 1989. – 254p.
47. Hebel U.J. Towards a Descriptive Poetics of Allusion. Intertextuality. New York: Walter De Gryuter, 1991. – 152 p.
48. Holthuis S. Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption. Tübingen, 1993. – 31 p.
49. Hylen S. Allusion and Meaning in John 6. New York: W. de Gruyter, 2005. – 237 p.
50. Irwin W. What Is an Allusion? The Journal of Aesthetics and Art Criticism 59:3, 2001. - 287–297 p.
51. Irwin W. The Aesthetics of Allusion. The Journal of Value Inquiry 36, 2002. - 521–532 p.
52. Kristeva J. Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art. New York: Columbia University Press, 1980. - 305 p.
53. Leppihalme, R. Culture Bumps: An Empirical Approach to the Translation of Allusions. Clevedon: Multilingual Matters, 1997. – 256 p.
54. Manser M. H. The Facts On File Dictionary of Allusions. NY, 2009. – 532 p.
55. Martin R.M. The Meaning of Language. Cambridge etc.: The MIT Press, 1987. - 230 p.
56. Meyer, H. The Poetics of Quotation in the European Novel. Princeton: Princeton University Press, 1968. – 290 p.
57. Miner E. Allusion. Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton: Princeton University Press, 1965. –18 p.
58. Miner E. Allusion. The New Princeton Handbook of Poetic Terms. Princeton: Princeton University Press, 1994. – 13-15p.
59. Oxford Dictionary of Allusions. Oxford, Oxford University Press, 1993. – 453 p.
60. Oxford English Dictionary Vol. I. Oxford: Oxford University Press, 1989.
61. Pasco, A.H. Allusion. A literary graft. Charlottsville: Rockwood Press. 2002, - 248 p.
62. Paulien, J. Elusive Allusions: The Problematic Use of the Old Testament in Revelation, Biblical Research, 1988. - 37-53 p.
63. Perri C. On alluding // Poetics. – The Hague; Paris, 1978. – Vol. 7, N 3. – 289–307 p.
64. Rößler E. Intertextualität und Rezeption: Lin-guistische Untersuchungen zur Rolle von Text-Text-Kontakten im Textverstehen aktueller Zeitungstexte. Frankfurt, 1999.
65. Searle J. Speech Acts. Cambridge: Cambridge U.P. 1969. – 203 p.
66. Shaefer K. R. Zechariah 14: A Study in Allusion. The Catholic Biblical Quarterly, 57(1), 1995. - 66–91 p.
67. Tcherniavskaia V.E. Intertextualitat als textgestaltende Kategorie der wissenschaftlichen Texte. // Герценовские чтения. Иностранные языки: Материалы конференции (12-14 мая 1998 г.). - СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 1998. - 150-151 c.
68. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. Oxford: Oxford University Press, 1990. – 246 p.
69. Thomas R.F. Virgil's Georgics and the art of reference. Harvard Studies, 1986. – 171p.
70. Ullmann S. Semantics: An Introduction to the Science of Meaning. New York: Barnes & Noble, Inc., 1962. - 278 p.
71. Ullman S. University Press, London: Basil Blackwell, 1980. - 305 p.
72. Weinreich U. On Semantics. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1980. - 420 p.
73. Wheeler, M. The Art of Allusion in Victorian Fiction. UK: Macmillan Press Ltd, 1979. – 182 p.

# Список источников

# Alameddine R. An Unnecessary Woman. Grove/Atlantic, 2014. – 320 p.

# [Ames](https://www.google.ru/search?hl=ru&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Jonathan+Ames%22) J. The Extra Man. - Simon and Schuster, 2012. – 336 p.

# [Ames](https://www.google.ru/search?hl=ru&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Jonathan+Ames%22) J. The Extra Man. - Simon and Schuster, 2012. – 336 p.

# Amos B. Second Sight. - HarperPaperbacks, 1998. – 449 p.

# Anton F. Tipperary Tango. - Lulu.com, 2015. – 356 p.

# Atkinson K. When Will There Be Good News. Doubleday, 2008. – 348 p.

# Aubyn E. Lost For Words. - Pan Macmillan, 2014. – 256 p.

# [Avery](https://www.google.ru/search?hl=ru&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Martin+Avery%22) M. Hockey Night in Canada Junior. - Lulu.com, 2011. – 372 p.

# Avitabile T. The Eighth Day. - Fiction Studio Books,  2015. – 476 p.

# [Awerbuck](https://www.google.ru/search?hl=ru&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Diane+Awerbuck%22) D. Gardening At Night. - Random House, 2011. – 256 p.

# Bailey B. The Splendid Things We Planned. - W. W. Norton & Company, 2014. -  288 p.

# Banville J. Shroud. - Pan Macmillan, 2011. – 416 p.

# [Barnard](https://www.google.ru/search?hl=ru&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Robert+Barnard%22) R. Death by Sheer Torture. - Simon and Schuster, 2013. – 192 p.

# Barrick E. Quickstep to Murder. - Penguin, 2011. -  304 p.

# Beil B. Lost in Media. - LIT Verlag Münster, 2018. -  192 p.

# [Bingham](https://www.google.ru/search?hl=ru&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Charlotte+Bingham%22) Ch. The Daisy Club. - Random House, 2009. – 480 p.

# Black J. Oscar Bravo Lima. - Black Label Fiction, 2015. – 600 p.

# Blatty W.P. I'll Tell Them I Remember You. - Tom Doherty Associates, 2015. – 152 p.

# Boyne J. A History of Loneliness[. -](https://www.google.ru/search?hl=ru&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22John+Boyne%22) Random House, 2014. -  480 p.

# Bradbury R. Fahrenheit 451: A Novel. Simon and Schuster, 1951. – 190 p.

# [Brandon](https://www.google.ru/search?hl=ru&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Ali+Brandon%22) A. A Novel Way to Die. - Penguin, 2012. – 304 p.

# Bridger C. Surviving Groomzilla. - Kensington Publishing, 2009. – 192 p.

# Bruni F. Born Round. - Penguin,  2009.  -  368 p.

# Cadman C. Phallus Aforethought. - Troubador Publishing, 2015. - 220 p.

# Cartwright J. To Heaven by Water. - Bloomsbury Publishing, 2009. -  320 p.

# CollierP., Horowitz D. The Fords. - Encounter Books, 2001. -  411 p.

# Cooke E. Learning by Heart. - Open Road Media, 2015. -  331 p.

# Coonts S. Combat. - Tom Doherty Associates, 2003. -  784 p.

# [Cornwell](https://www.google.ru/search?hl=ru&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Bernard+Cornwell%22) B. Sharpe's Eagle. - Penguin, 2004. – 288 p.

# [Creasey](https://www.google.ru/search?hl=ru&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Joel+Creasey%22) J. Thirsty. - Simon and Schuster, 2017.  -  320 p.

# [Crowley](https://www.google.ru/search?hl=ru&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22John+Crowley%22) J. Little, Big. - Hachette UK, 2015. – 560 p.

# Day D. All the Way to Heaven. - Marquette University Press, 2010. – 456 p.

# [Dreiser](https://www.google.ru/search?hl=ru&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Theodore+Dreiser%22) T. The Titan. - eKitap Projesi, 2016. – 600 p.

# Duncan G. I, Lucifer. - Grove Press, 2002. – 262 p.

# [Eiderzen Ph.D.](https://www.google.ru/search?hl=ru&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Doug+Eiderzen+Ph.D.%22) The Ambiance of Victoria. - AuthorHouse, 2014. – 838 p.

# [Ellis](https://www.google.ru/search?hl=ru&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Bob+Ellis%22) B. And So It Went. - Penguin UK, 2009. – 568 p.

# Esseff M.S. The Butterfly & the Snail. - Balboa Press, 2013. – 304 p.

# [Featherstone](https://www.google.ru/search?hl=ru&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22S.+Featherstone%22) S. Gone! - Lulu.com, 2010. – 164 p.

# FitzPatrick J. Katherine Mansfield. - BookBaby, 2014. – 434 p.

# Fox P. The Western Coast. - W. W. Norton & Company, 2001. –  336 p.

# Frame J. Towards Another Summer. - Counterpoint Press, 2010. -  216 p.

# Garrett J. Beat. - Future House Publishing, 2016. -  287 p.

# Gerard C. The Librarian's Passionate Knight. - Silhouette, 2010. – 192 p.

# Gessner D. Under the Devil's Thumb. - University of Arizona Press, 1999. –213 p.

# Greene G. The Human Factor. - Random House, 2010. – 288 p.

# Greve J. Sonic Butler. - Plushwest Studio, 2004. – 310 p.

# Grey S.L. Under Ground. - Pan Macmillan,  2015. – 321 p.

# [Guy](https://www.google.ru/search?hl=ru&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22William+Guy%22) W. Gravity’s Revolt: Part Four. - Xlibris Corporation, 2008. – 275 p.

# [Halpern](https://www.google.ru/search?hl=ru&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Julie+Halpern%22) J. Don't Stop Now. - Feiwel & Friends, 2011.  -  240 p.

# Hare D. The Blue Room. - Grove Press, 1998. – 85 p.

# Hunt C. The Shenandoah. -Applewood Books, 2008. – 140 p.

# Ibbotson E. A Song for Summer. - Pan Macmillan, 2008. -  432p.

# Ivins M. Can't Say That, Can She? - Knopf Doubleday Publishing Group, 2010. -304 p.

# [Jones](https://www.google.ru/search?hl=ru&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Sonia+Jones%22) S.The Primrose Path. - Erser & Pond Publishers, 2008. -  221 p.

# Kaye L. North of Need. -Entangled Publishing, LLC,  2012. -  326 p.

# [Kaye](https://www.google.ru/search?hl=ru&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22M.+M.+Kaye%22) M. Death in Kenya: A Novel. - St. Martin's Press, 2015. – 208 p.

# [Kennedy](https://www.google.ru/search?hl=ru&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Thomas+E.+Kennedy%22) T.E. In the company of angels. - Bloomsbury Publishing USA, 2010. - 288 p.

# Kerouac J. Dr. Sax. - Grove/Atlantic, 2007. – 245 p.

# Kim R. E. The Martyred. - Penguin, 2011.  -  240 p.

# Klose R. Long Live Grover Cleveland. - Medallion Media, 2015. – 352 p.

# Knight-Jenkins V. Passion's Timeless Hour. - Leisure Books, 1996. -  368 p.

# Komodowski C. There Is No God of Lotteries. - iUniverse, 2014. – 324 p.

# Krakauer J. Into the Wild. - Pan Macmillan, 2011 г. - 320 p.

# Lamb J.J. The Clockwork Teddy. - Penguin, 2008. -  288 p.

# Lamplighter L.J. Prospero Regained. - Macmillan,  2011. -  480 p.

# [Lawrence](https://www.google.ru/search?hl=ru&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22David+Herbert+Lawrence%22) D.H. The Woman Who Rode Away And Other Stories. - Booklassic, 2015. – 211 p.

# Leeland J. A Thousand Small Sparrows. - Multnomah Books, 2007. – 238 p.

# Leighton C. A Divine Comedy. - Cecil Donald Leighton, Jr., 2009. -  741 p.

# [Lethem](https://www.google.ru/search?hl=ru&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Jonathan+Lethem%22) J. Chronic City. - Knopf Doubleday Publishing, 2009. – 432 p.

# [MacPhail](https://www.google.ru/search?hl=ru&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Cathy+MacPhail%22) C. Another Me. - Bloomsbury Publishing, 2010. – 192 p.

# Maharidge D. Homeland. - Seven Stories Press, 2004. -  243 p.

# Manchette J-P. Three To Kill. - City Lights Publishers, 2015 . – 185 p.

# Maran M. A Theory of Small Earthquakes. - Soft Skull Press, 2012.  352 p.

# McCaffrey A. Freedom's Landing. - Penguin,  2013. -  336 p.

# McCann K. Paradise Lust. - Random House,  2011. – 240 p.

# McCarthy E. A Date with the Other Side. - Penguin, 2007. -  304 p.

# [McCullough](https://www.google.ru/search?hl=ru&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Kelly+McCullough%22) K. Spellcrash. - Penguin, 2010. – 304 p.

# McEwan Ian. Children Act. - Random House, 2014. – 224 p.

# [McInerney](https://www.google.ru/search?hl=ru&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Monica+McInerney%22) M. Hello From the Gillespies. - Penguin, 2014. – 624 p.

# McInnes W. Holidays. - Hachette UK, 2014. -  304 p.

# Mcintyre C. Dangerous Realms. - Lulu.com, 2015. -  476 p.

# [McMillan](https://www.google.ru/search?hl=ru&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22John+McMillan%22) J. Summer in the Heart. - iUniverse, 2011. – 256 p.

# McMurtry L. - Sacagawea's Nickname. - New York Review Books, 2001. – 178 p.

# Merrell F. Looking Glass Killer. - Xlibris Corporation, 2013 .  -  250 p.

# Merritt M. Close Your Eyes. -AuthorHouse, 2012. – 80 p.

# Miller D. Five Days in Maine. - Lulu.com, 2012. – 129 p.

# Mitchell D. Slade House. Hachette UK, 2015. – 240 p.

# Moggach D. The Stand-In. - Random House, 2012. – 432 p.

# Montgomery K. C. Generation Digital. -MIT Press, 2009. -  368 p.

# Moran C. How to Build a Girl. -Random House,  2014. -  352 p.

# Mordden E. How Long Has This Been Going On. - St. Martin's Press, 2015. – 604 p.

# Mukoro S. Susan Dax. - Xlibris Corporation, 2016. – 372 p.

# Nigro P. Q. - David C. Cook, 2002. -  380 p.

# [Notzon](https://www.google.ru/search?hl=ru&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Jan+Notzon%22) J. The Dogs Barking. - Xlibris Corporation, 2011. – 235 p.

# O'Donovan D. Night Train. - Open Books, 2010. – 129 p.

# Ogden T. The Hands of Gravity and Chance. - Karnac Books, 2016. – 300 p.

# O'Loughlin J. In the Shadow of Spengler. - Centretruths Digital Media, 2013. - 250 p.

# Payne D. Gravesend light. - Plume, 2001. – 358 p.

# Perkins C.M. Stoney Planet. - BookBaby, 2012. – 202 p.

# Phinn G. The Other Side of the Dale. -Penguin UK, 1999. -  288 p.

# Pinckney D. High Cotton. - Farrar, Straus and Giroux, 1992.  -  320 p.

# Piper E. The Nanny. - Head of Zeus Ltd,  2016. -  163 p.

# Pollack E. Paradise, New York. - Temple University Press, 2000. – 264 p.

# [Price](https://www.google.ru/search?hl=ru&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Reynolds+Price%22) R. Midstream. - Simon and Schuster, 2013. – 192 p.

# Pullen A. The Penguins Ate My Postcards. - Xlibris, 2008. -  235 p.

# [Ragen](https://www.google.ru/search?hl=ru&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Naomi+Ragen%22) N. The Saturday Wife. - St. Martin's Press, 2008. – 304 p.

# [Redington](https://www.google.ru/search?hl=ru&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22JL+Redington%22) J. Love Me Anyway. - Redington, 2014. – 145 p.

# Reid P. Kissing Tolstoy. - Cipher-Naught, 2017. – 219 p.

# Reid P. Ninja At First Sigh. - Cipher-Naught ,  2015. – 194 p.

# Roper P. Crucified - Life in a Skinhead Band. - Lulu.com, 2016. – 294 p.

# [Schine](https://www.google.ru/search?hl=ru&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Cathleen+Schine%22) C.The Love Letter. - HMH, 2013.  -  257 p.

# [Scott](https://www.google.ru/search?hl=ru&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Robert+Scott%22) R. Kill Or Be Killed. - Pinnacle Books, 2008. – 352 p.

# Sherwood P.H. Friendship Fog. - Xlibris Corporation,  2015. -  240 p.

# Shubin S. A Matter of Fear. - Five Star, 2002. -  207 p.

# Solotaroff T. First Loves. - Seven Stories Press, 2011. – 304 p.

# Spring A.J. Fear Not. - WestBow Press, 2013. -  470 p.

# Stead C. The Man Who Loved Children. - Open Road Media, 2012. – 564 p.

# Stinson L. Little Green. - Hawthorne Books,  2011. – 300 p.

# Stone J. Bungee Love. - Trafford Publishing,  2014. – 460 p.

# [Swift](https://www.google.ru/search?hl=ru&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Graham+Swift%22) G. Ever After.- Vintage Books, 1993. - 275 p.

# Sykes P. The Debutante Divorcee. –Miamax,  2007. – 256 p.

# Thomas D.M. The White Hotel. - Hachette UK, 2012. – 124 p.

# [Thurber](https://www.google.ru/search?hl=ru&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22James+Thurber%22) J.. The Secret Life of Walter Mitty. - Penguin UK, 2013. – 128 p.

# [Townsend](https://www.google.ru/search?hl=ru&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Kenny+Townsend%22) K. Rhinoceros Blue. - iUniverse, 2002. -  356 p.

# [Ward](https://www.google.ru/search?hl=ru&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Humphry+Ward%22) H. Elizabeth ́s Campaign. – Books on Demand, 2018.  – 248 p.

# Watkins C. Exposure. - Xlibris Corporation, 2012. -  210 p.

# Wells R. Credit Risk Management. - T3P Ltd, 2013. - 166 p.

# Wiesel E. Day. - Farrar, Straus and Giroux, 2006. – 128 p.

# Wilson J. A Shiny Tin Star. - Lethe Press, 2014. -  250 p.

# Woodruff N. Someone Else's Child. - Simon and Schuster, 2000. – 256 p.

# Wright Jr. R.H. Ten Percent Marriage. - Xlibris Corporation, 2005. – 353 p.

# Yager T. An Enemy Within. - WestBow Press, 2017. – 152 p.

# Yates R. A Good School. - Picador, 2014. – 192 p.