Санкт-Петербургский государственный университет

**АЗАМАТОВА Анна Рашидовна**

**Выпускная квалификационная работа**

**Аллюзия как средство создания лингвокультурологического фона (на материале переводов с английского на русский и украинский языки)**

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.02 «Лингвистика»

Основная образовательная программа ВМ.5850. «Синхронный перевод»

Профиль «Синхронный перевод»

Научный руководитель:

доцент, Кафедра английской филологии и перевода,

Петрова Елена Серафимовна

Рецензент:

доцент, Северо-Западный институт управления – филиал ФГБОУВО «Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации»,

Горн Евгения Александровна

Санкт-Петербург

2021

**Содержание**

[Введение 4](#_Toc73727122)

[Глава I. Аллюзия как лингвистическое явление: лингвостилистический и переводоведческий аспекты 6](#_Toc73727123)

[1.1. Теоретические основы художественного перевода 6](#_Toc73727124)

[1.2. Интертекстуальность как средство создания межтекстовых связей 8](#_Toc73727125)

[1.3. Проблема разграничения интертекстуальных средств 12](#_Toc73727126)

[1.4. Аллюзия как средство реализации интертекстуальности 14](#_Toc73727127)

[1.5. Аллюзия в рамках лингвокультурологической парадигмы 19](#_Toc73727128)

[1.6. Роль метатекста в передаче аллюзий 20](#_Toc73727129)

[Выводы по Главе I 22](#_Toc73727130)

[Глава II. Способы передачи аллюзий при переводе 24](#_Toc73727131)

[2.1. Киноаллюзии 24](#_Toc73727132)

[2.1.1. Функции и способы передачи киноаллюзий 24](#_Toc73727133)

[2.1.2. Киноаллюзия и метатекст 33](#_Toc73727134)

[2.2. Литературные аллюзии 39](#_Toc73727135)

[2.2.1. Функции и способы передачи литературных аллюзий 40](#_Toc73727136)

[2.2.2. Литературная аллюзия и метатекст 46](#_Toc73727137)

[2.3. Аллюзивные антропонимы 52](#_Toc73727138)

[2.3.1. Функции и способы передачи аллюзивных антропонимов 52](#_Toc73727139)

[2.3.2. Аллюзивные антропонимы и метатекст 58](#_Toc73727140)

[2.4. Библейские аллюзии 62](#_Toc73727141)

[2.4.1. Функции и способы передачи библейских аллюзий 63](#_Toc73727142)

[2.4.2. Библейские аллюзии и метатекст 66](#_Toc73727143)

[2.5. Аллюзии на изобразительное искусство 68](#_Toc73727144)

[2.5.1. Функции и способы передачи аллюзий на изобразительное искусство 68](#_Toc73727145)

[2.5.2. Аллюзии на изобразительное искусство и метатекст 70](#_Toc73727146)

[Выводы по Главе II 73](#_Toc73727147)

[Заключение 75](#_Toc73727148)

[Список научной литературы 77](#_Toc73727149)

[Список словарей и энциклопедий 83](#_Toc73727150)

[Список источников материала 83](#_Toc73727151)

[Приложение 1 85](#_Toc73727152)

# 

# **Введение**

Данная выпускная квалификационная работа магистерского уровня посвящена проблеме перевода аллюзии как интертекстуального средства и единицы с богатой культурологической семантикой. Аллюзия понимается нами как прямое указание или намек на какое-либо явление языка или культуры, предполагающееся общеизвестным. Широко известные в культуре автора явления могут вызвать трудности у читателя перевода в связи с разницей в фоновых знаниях представителей различных национальных сообществ. В настоящей работе мы рассматриваем проблему передачи аллюзий на материале современных произведений британских и американских авторов и их переводов на близкородственные языки, в частности, на русский и украинский.

**Актуальность** настоящего исследования обуславливается значимостью аллюзии как включения, насыщенного культурологической информацией и привносящего в принимающий текст дополнительные смыслы, а также важностью его адекватного перевода для возможности наиболее полного восприятия читателем аллюзивного текста. **Новизна** данного исследования заключается в том, что проблема перевода аллюзий впервые изучается на материале переводов современных художественных произведений американских и британских авторов на русский и украинский языки.

**Практическая значимость** данной работы заключается в возможности применения результатов исследования на занятиях по художественному переводу и непосредственно при переводе художественной литературы.

**Объектом** данного исследования являются аллюзии как интертекстуальное средство. **Предмет** исследования – способы передачи аллюзий при переводе как средство сохранения ее функций и экспликации культурологической семантики и дополнительных смыслов.

**Целью** нашего исследования является выявление основных тенденций передачи аллюзий в переводах художественных произведений на близкородственные языки. Для достижения данной цели были поставлены следующие **задачи**:

1. изучить понятие аллюзии в рамках теории интертекстуальности и как единицы, насыщенной культурологической информацией;
2. эксплицировать дополнительное смысловое содержание аллюзий в собранном материале;
3. определить функции аллюзий в каждой тематической группе;
4. выявить наиболее частотные способы передачи аллюзий;
5. определить основные типы смыслов, эксплицируемых метатекстом, в каждой тематической группе;
6. выявить черты сходства и различия в переводах аллюзий на русский и украинский языки.

Основные **методы**, используемые в данной работе – сравнительно-сопоставительный и метод переводческого анализа.

В настоящем исследовании мы опираемся на теоретический материал, посвященный теории художественного перевода (Т.А. Казакова, В.В. Коптилов), вопросу интертекстуальности (Ю. Кристева, Ж. Женетт, Н. Пьеге-Гро) и проблеме аллюзии (Е.А. Павленко, Т.С. Сиренко, Е.М. Дронова, C. Perri, H. Bloom).

Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка научной литературы, списка источников, списка лексикографических словарей и приложения.

Источниками языкового **материала** для данной работы послужили романы Элизабет Гилберт «Eat, Pray, Love», Терри Пратчетта и Нила Геймана «Good Omens», Нила Геймана «Anansi Boys», а также их переводы на русский и украинский языки. Общий объем проработанного текста – 3664 стр. (1154 стр. на английском языке, 1182 – на русском, 1328 стр. – на украинском). Нами проанализированы 73 примера перевода аллюзии с английского на русский и украинский языки. В практической части работы приведены 52 примера, полный список представлен в приложении.

# **Глава I. Аллюзия как лингвистическое явление: лингвостилистический и переводоведческий аспекты**

## Теоретические основы художественного перевода

Художественный перевод – это сложное явление межлитературного посредничества, которое предполагает творческое преобразование оригинала и наиболее полную передачу его особенностей за счет использования выразительных возможностей переводящего языка.

Художественный перевод, как принято считать, имеет научную и творческую составляющие. Научный аспект художественного перевода включает в себя проблемы, связанные с понятиями художественного текста, границы между художественным и нехудожественным, а также знания в области сополагаемых языков, литературных и культурных традиций и т.д. Творческий аспект, иначе говоря, искусство художественного перевода, складывается из мастерства переводчика и его умения предвидеть литературные потребности своего времени [Казакова 2002: 5].

У отношения переводчика к переработке оригинального текста есть две крайности: объективистские представления о переводе как о копии оригинала и субъективистская концепция перевода как процесса, тождественного свободному творчеству.

Объективистские представления основаны на убеждении, что художественное произведение можно перевести дословно. Оспорить данную позицию можно, имея понимание глубоких различий между литературными языками и историко-культурными традициями языковых сообществ.

Сторонники субъективистской концепции отстаивают творческое начало, под которым они понимают неограниченную свободу творчества, вдохновленного оригинальным произведением. Такой подход, в свою очередь, порождает опасность превращения перевода в вариации на тему подлинника.

Между этими крайностями лежит верное отношение к работе: стремление переводчика как можно лучше понять оригинальный текст и постараться наиболее полно воспроизвести его в переводе, используя средства переводящего языка. В.В. Коптилов приводит для этого удачную, на наш взгляд, метафору – использование актером собственного таланта для воплощения образа, задуманного сценаристом [Коптілов 1982: 45].

Центральным понятием перевода многие языковеды называют смысл. В когнитивной лингвистике в рамках теоретических представлений о переводе широко используется концепция аналогии, или подобия, которая предполагает некоторые различия между исходным и переводным текстами.

Согласно этой концепции, переводчик создает не столько эквивалент оригинала, сколько его подобие, особый вид текста, который призван представлять исходное художественное произведение в иноязычной культуре, тем самым обеспечивая тексту дополнительную аудиторию, а также развивать межкультурную художественную коммуникацию.

Так, по мнению В.В. Коптилова, не следует сопоставлять непосредственно слова, синтаксические конструкции оригинала с соответствующими составляющими в тексте перевода. Исследователь подчеркивает, что переводятся не элементы текста: в художественном переводе воспроизводится функция того или иного элемента [Коптілов 1972: 58-59].

О главенствующей роли содержательной и эмоционально-эстетической составляющих художественного перевода по сравнению с языковым составом пишет и Т.А. Казакова, отмечая, что в художественном переводе в основном реализуется не семантический, а коммуникативный способ перевода [Казакова 2001: 15]. Под семантическим переводом понимается тот вид переработки текста, при котором приоритет отдается передаче мельчайших языковых деталей оригинала, а не обеспечению «читабельности» текста. Основа коммуникативного перевода – это ориентация на адекватное оригиналу воздействие на получателя.

Следует также разграничить понятия художественного перевода и перевода художественного произведения – в случае последнего речь может идти о создании подстрочника, что не отвечает требованиям художественности.

## Интертекстуальность как средство создания межтекстовых связей

Интертекстуальность является актуальным направлением исследований в современных лингвистике, литературоведении, культурологии. Понятие интертекста оказалось созвучным эпохе постмодернизма и массового приобщения к интернету, прочно вошло в сферу художественной литературы.

Традиционно считается, что явление интертекстуальности возникло во второй половине ХХ века, однако точнее будет сказать, что на тот период пришлось становление соответствующей терминологии и было положено начало исследованиям в данной области. Безусловно, феномен интертекстуальности в литературе проявлялся и ранее.

У истоков научной идентификации явления интертекстуальности лежат идеи М.М. Бахтина: «любой текст – это впитывание и трансформация какого-нибудь другого текста» [цит. по Кристева 204: 167]. Бахтин выдвинул концепцию диалогизма, основываясь на том, что вся наша речь, включая творческие произведения, состоит из когда-то и кем-то произнесенных слов [Бахтин 1986: 250-252]. Он считал, что понимание текста возможно лишь при условии его соотнесения с другими текстами, так как любой текст возникает как ответ, явный или неявный, на какой-либо ранее созданный текст в данной сфере. Диалогичность заключается в смене речевых субъектов, говорящих или пишущих.

В 1967 году Юлия Кристева, французский философ-семиотик и исследователь языка, под влиянием концепции М.М. Бахтина о литературном тексте как о множестве голосов, создающих полифоническую структуру, а также его концепции диалогизма, которая показывает всю мировую культуру как непрерывный диалог, ввела термин «интертекстуальность» (“intertextualité”) [Kristeva 1967]. Она охарактеризовала текст как продукт впитывания других текстов. Кристева определяла статус литературного слова в двух плоскостях: в горизонтальной – слово в тексте принадлежит и субъекту, и получателю письма, и в вертикальной – слово в тексте ориентировано по отношению к другим литературным текстам, более ранним или современным. Интертекстуальность Кристева понимала широко, как и Ролан Барт, французский философ, литературовед и семиотик, который считал, что любой текст содержит отзвуки написанного ранее, а потому является интертекстом. Барт считал текст семантически открытой структурой, утверждал, что текст «бесконечно открыт в бесконечность» и что даже образцовый читатель не в силах уловить все его смыслы [Барт 1989: 425].

Отметим, что в работах этих исследователей еще не появились сегодняшние термины «аллюзия», «цитата», «реминисценция», а обсуждались влияния, заимствования, переклички, интерпретации и т.д.

Иначе понимал интертекстуальность Ж. Женетт: он позиционировал ее как один из видов трансцендентальных отношений, названных им обобщающим термином «транстекстуальность» (“transtextualité”) [Genette 1982]. Интертекстуальность, по Женетту, основана на непосредственном присутствии одного текста в другом, что реализуется в «собственно интертекстуальных элементах»: приемах цитаты, реминисценции, аллюзии [Женетт 1982: 67].

Л. Женни, как и Ж. Женетт, придерживался узкого подхода к понимаю феномена. Он считал, что предмет интертекстовой теории – это проблематика «текста в тексте», ее задача – выявление доказуемых связей между текстами, а не перекличек смыслов, воспринимаемых субъективно-ассоциативно, как у Барта и Кристевой. Женни настаивал, что интертекстуальность – это не беспорядочное накопление различных влияний, а работа по ассимиляции и трансформации множества текстов, которую осуществляет принимающий текст [Пьеге-Гро 2008: 75].

Умберто Эко разработал концепцию интертекстуального диалога, под которым понимал обнаружение и распознавание в тексте предшествующих текстов (в виде цитирования, аллюзий, плагиата, пародирования, иронической игры с заимствованиями, вариаций уже существующего текста) [Эко 1996].

Таким образом, широкому подходу, когда интертекстуальность понимается как фактор, определяющий деятельность автора вне зависимости от его воли, противопоставляется узкий подход, в рамках которого она трактуется как сознательно используемый прием. Именно с этой точки зрения интертекстуальность в основном рассматривается в настоящее время.

Автор осознанно включает в свой текст элементы претекста и другие разновидности прецедентных единиц, чтобы читатель, определив авторскую интенцию, воспринимал текст в его связи с предшествующим феноменом. Лингвистические средства реализации интертекстуальных связей называют интертекстуальными средствами.

В рамках узкого подхода интертекстуальность становится пригодной для практики текстового анализа, например, для проведения классификации интертекстуальных средств. Как отмечает Н.И. Степанова, этот анализ может применяться не только к вербальным системам, но и к знаковым комплексам любых семиотических систем. Такой подход позволяет исследовать произведения изобразительного искусства, музыкальные произведения и другие культурные объекты [Степанова 2012: 363].

При исследовании интертекстуальности в художественной литературе используется понятие «прецедентных текстов». Прецедентность лежит в основе интертекстуальности, так как любые образы и представления формируются в результате освоения предыдущего опыта. Определение прецедентному тексту дал Ю.Н. Караулов: это текст, значимый для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, хорошо известный широкому окружению данной личности, обращение к которому происходит неоднократно в дискурсе данной языковой личности [Караулов 2007: 216-217].

Отсылая читателя к прецедентному тексту, автор подталкивает его к выстраиванию сложных межтекстовых связей в процессе поиска смысла текста. Прецедентный текст всегда формирует определенный концепт, характеризующийся «многомерностью и ценностной значимостью» [Бобырева 2014: 258]. Читатель должен быть знаком с исходным текстом и уловить факт отсылки – тогда осуществится диалог автора и читателя, порождающий новые смыслы.

В качестве прецедентных текстов часто выступают Священное Писание, классические зарубежные и русские произведения, мифологические и фольклорные тексты, а также авторские тексты [Каунова 2014: 286-287]. В качестве прецедентного текста также может выступать любое явление культуры, хрестоматийно известное практически любому носителю данного языка. Соотнесенность текста с внетекстовыми источниками (прежде всего, с живописью, архитектурой, музыкой) определяется И.В. Арнольд как «синкретическая интертекстуальность» [Арнольд 1993: 6]. Синонимичный термин, введенный немецким ученым О. Ханзе-Леве – «интермедиальность» [Напцок 2016: 118]. По Н.В. Тишуниной, интермедиальность – это «наличие в художественном произведении таких образных структур, которые заключают информацию о другом виде искусства» [Тишунина 2000: 18]. То есть, в данной интерпретации произведение словесного искусства состоит не только из цитат других литературных текстов, но и «цитат» текстов, созданных на языках других видов искусства. Как отмечает Э.В. Седых, такая художественная «цитация» широко использовалась еще символистами XIX века, которые обращались не только к литературным, но и к изобразительным текстам, переосмысливая их в контексте нового произведения [Седых 2008: 210].

Следует отметить особый вид интертекстуальных связей – так называемую автоинтертекстуальность, то есть связь текста определенного автора с другими его текстами [Топоров 1998:9]. В этом случае автор включает в текст прецедентные феномены собственного творчества и ведет диалог в рамках этого пространства.

Интертекстуальность может рассматриваться с точки зрения связи текстов различных эпох или как способ текста вписаться в историко-литературный контекст. Ю.М. Лотман, проанализировав разные аспекты интертекстуальности, пришел к выводу, что это свойство любого текста, прежде всего художественного, которое «определяет его “вписанность” в процесс (литературной) эволюции» [Лотман 1996: 14].

Говоря об интертекстуальности, необходимо разграничить понятия «интертекстуальность» и «интертекст». Интертекст – это «система текстов, втягивающихся в пространство того или иного текста» [Еременко 2012: 133]. Интертекстуальность, в свою очередь – это, по определению Н.В. Худолей, совокупность способов введения текста в культурное пространство другого текста с целью достижения смысловой глубины, новизны и передачи культурной традиции [Худолей 2015: 197]. Другими словами, интертекстуальность – это устройство перезаписи одного текста на другой, а интертекст – это совокупность текстов, отразившихся в данном произведении [цит. по Степанов 2001]. Некоторые исследователи, однако, не разграничивают эти два понятия [Политыко 2010: 141], [Грузберг 2005], [Степанов 2001: 5].

## Проблема разграничения интертекстуальных средств

Интертекстуальные средства могут быть маркированы и не маркированы. В качестве маркеров могут выступать кавычки, курсив, разрядка и другие типографские знаки, а также прямое указание источника включения.

Среди интертекстуальных средств исследователи чаще всего выделяют цитату, реминисценцию и аллюзию. Следует отметить, что для каждого из них нет общепринятого определения. Разные авторы вкладывают в эти термины разное содержание.

Существует широкая трактовка понятия «цитата», куда относят любое включение чужого текста в свой текст. В таком понимании цитата становится родовым понятием для аллюзии, реминисценции и других приемов. Такой позиции придерживается, например, М.И. Михалева [Михалева 1988].

С.Н. Плотникова, напротив, включает в понятие реминисценции высказывания, передаваемые цитатами и аллюзиями [Плотникова 2001: 72].

Мы будем считать, что цитата – это «дословная выдержка из какого-либо текста» [Литературный 1987: 492]. Реминисценцию тот же словарь определяет как «черты, наводящие на воспоминании о другом произведении. Реминисценция – нередко невольное воспроизведение автором чужих образов или ритмико-синтаксических ходов. Реминисценции бывают смутными и неуловимыми, напоминая творческую манеру, характерный комплекс мотивов и тем какого-либо автора» [Там же: 322]. Другие авторы считают, что это «риторический прием, состоящий во включении в текст хорошо узнаваемого фрагмента, иногда несколько трансформированного, без упоминания его названия и автора» [Культура русской речи: 491].

Проблемным является вопрос разграничения понятий «цитата» и «аллюзия» и «реминисценция» и «аллюзия». Аллюзия – это намек на факт общественной жизни, историческое событие или произведение (литературы, скульптуры, живописи, кинематографа), которые предполагаются общеизвестными. Аллюзивные высказывания имеют второй план, т.е. создают подтекст [Машкова 1989: 26]. Подтекст определяется как «комплекс скрытых, неявно выраженных смыслов текста, возникающий на основе сочетания и взаимодействия эксплицитно выраженных единиц […] и показывающий отношение говорящего (пишущего) к описываемому им» [Культура 2003: 479]. По другому определению, это непрямая информация, воспринимаемая благодаря применению определенных языковых средств [Долинин 1983: 39].

С.А. Казаева разграничивает понятия цитаты и аллюзии и видит между ними следующие различия: источником цитаты может быть только текст, зафиксированный в печатной практике, источником аллюзии же может быть и внетекстовый объект; в случае цитаты фрагмент воспроизводится дословно или несколько видоизменяется, а случае аллюзии – сворачивается [Казаева 2003]. Нам эта точка зрения представляется справедливой. Разграничивает цитату и аллюзию и Ю. Лотман, отмечая неявность аллюзии и относительную сложность ее понимания [Лотман 1981: 38]. Н.А. Кузьмина, сравнивая два термина, называет аллюзию «референцией непосредственно к миру с его реалиями», а цитату – «референцией, опосредованной другим текстом» [Кузьмина 1999: 97], что также указывает на тот факт, что источником аллюзии может быть и внетекстовый объект. Н.А. Фатеева отличие аллюзии от цитаты видит в том, что первая заимствует элементы прецедентного текста выборочно, а целое высказывание присутствует в принимающем тексте имплицитно [Фатеева 2000: 123].

Что касается разграничения реминисценции и аллюзии, некоторые исследователи отождествляют эти два понятия. Например, Г.Г. Слышкин считает, что аллюзия – это разновидность реминисценции [Слышкин 1999]. Другую позицию занимает Н.Г. Владимирова: по ее мнению, реминисценция – это воспоминание о художественном образе или произведении, причем элементы «чужого» произведения чаще заимствуются бессознательно [Владимирова 2001: 144]. Нам близка точка зрения Н.Г. Владимировой – на наш взгляд, реминисценция нередко возникает непреднамеренно, а в других случаях вводится для создания смутного ассоциативного фона, а не привнесения определенных смыслов, как в случае аллюзии, которая требует однозначного прочтения.

## Аллюзия как средство реализации интертекстуальности

Самой сложной формой интертекстуальности является аллюзия. В широком смысле ее понимают как отсылку к какому-либо факту или ранее написанному тексту. Но особенностью аллюзии является то, что она обладает особым механизмом соположения контекстов двух текстовых планов – текста, к которому осуществляется отсылка, и принимающего текста, благодаря чему она привносит в произведение новые смыслы и одновременно усиливает его экспрессивность. Данный прием подразумевает сознательное использование языковых и культурных явлений для создания подтекста и определенного стилистического эффекта.

Аллюзия организована как заимствование некоторых элементов претекста, по которым происходит ее узнавание в принимающем тексте. Элементы прецедентного текста заимствуются автором выборочно, а полная ситуация или феномен присутствуют в тексте имплицитно.

В разных дефинициях приводятся разные объекты аллюзий: «реальные факты, события» [Большой толковый 2000: 35] или «известные обстоятельства или тексты» [Граудина 1999: 35]. М.В. Саблина относит к объектам аллюзий высказывания известных личностей, тексты песен, кинофильмы [Саблина 2009: 50].

Е.М. Дронова разработала классификацию объектов аллюзий. Согласно ее исследованию, ими могут выступать:

– лица (лица, объективно существовавшие в действительности; лица – мыслительные конструкты);

– места событий;

– письменные тексты – Библия и литературные произведения, служащие источниками аллюзивных цитат;

– эпизоды-факты, связанные с известными лицами, местами, литературными произведениями;

– произведения невербального искусства [Дронова 2006: 16].

В работах, посвященных аллюзии, можно найти и другие классификации. В нашем исследовании мы будем опираться на собственную классификацию по тематическому принципу.

Что касается формы аллюзии, в этом вопросе исследователи также неединодушны. По В.П. Москвину, основой аллюзии целесообразно считать лишь однословную единицу или ряд однословных единиц, не отражающих лексико-грамматической структуры исходного текстового фрагмента [Москвин 2002: 65]. Другие исследователи считают, что аллюзиями могут быть слова, словосочетания и более крупные фрагменты текста [Русский язык 1997: 125], [Христенко 1992: 44]. На эту точку зрения мы будем ориентироваться нашем исследовании.

Целью использования аллюзии является обогащение текста новыми смыслами путем соположения контекстов. Чтобы авторская интенция была реализована, необходимо наличие у читателя соответствующих фоновых знаний [Galperin 1977: 187]. Под фоновыми знаниями И.Р. Гальперин понимает совокупность свидетельств культурно- и материально-исторического, географического и прагмалингвистического характера, которые имеются у носителя определенного языка.

Другими словами, автор аллюзивного текста адресует свое произведение компетентному читателю, который сможет распознать отсылку [Perri 1978: 290]. Тот факт, что некоторые аллюзии, особенно в художественном тексте, рассчитаны на очень образованного читателя, подчеркивает и Е.А. Павленко [Павленко 2013: 86].

Автор может насыщать текст намеками на множество разнообразных источников, и это осложняет поиск читателем денотата отсылки. Успешная расшифровка аллюзии в такой «игре» приносит читателю удовлетворение и усиливает положительные впечатления от взаимодействия с текстом. И все же, объемы «авторского» и «читательского» текстов неизбежно разные – какие-то аллюзии читатель не распознает. Н. Пьеге-Гро отмечает зависимость интертекстуальности от «эффекта прочтения»: способности каждого читателя производить смысловые связи [Пьеге-Гро 2008: 240]. Здесь, безусловно, имеется в виду индивидуальный багаж знаний.

Читатель также может привнести в текст смыслы, которые автор не вкладывал. Например, если автор безотчетно заимствовал элемент какого-либо прецедентного текста, а читатель опознал его источник: тогда реминисценция становится аллюзией. Это вполне естественно, ведь, как отмечает, опираясь на герменевтические исследования, Е.А. Павленко, после получения текста читателем автор утрачивает на него свои права: восприятие и интерпретация с этого момента зависят исключительно от читателя [Павленко 2018: 88]. Об этом писала и Н.А. Фатеева, отмечая, что возможность установления интертекстуальных связей зависит от объема культурной памяти как писателя, так и читателя [Фатеева 1998: 36].

Что касается истории понятия, термин «аллюзия» появился в языках стран Европы еще в XVI веке, но изначально использовался в значении, отличном от современного. Согласно сведениям, приведенным американским историком и теоретиком культуры, литературным критиком и литературоведом Гарольдом Блумом, в период раннего Ренессанса существовал термин «иллюзия» (“illusion”), который был синонимичен каламбуру или игре слов, а в XVI веке появилось слово «аллюзия», обозначающее символическое сходство в метафоре или аллегории. С XVII века понимание термина начало трансформироваться, перерастая в обозначение скрытой ссылки, содержащей намек [Bloom 2003].

Аллюзия в современном понимании стала привлекать внимание исследователей с середины ХХ века. Причиной возрастания интереса к аллюзии Т.С. Сиренко называет расцвет литературы постмодернизма, чрезвычайно насыщенной текстовыми включениями. В результате возникла теория интертекстуальности, благодаря которой появилась возможность рассматривать аллюзии не только с точки зрения литературоведческого подхода, то есть как особенность творческой манеры автора, но и с точки зрения лингвистики – как механизм создания межтекстовых связей [Сиренко 2015]. По мнению Е.А. Павленко, возросший интерес к интертекстуальности и к аллюзиям в частности «связан с антропоцентрической парадигмой, в рамках которой текст рассматривается с точки зрения его создателя, с одной стороны, и читателя, которому текст адресован, с другой стороны» [Павленко 2018: 88].

Аллюзия – это многоплановое явление, а потому существует множество различных его трактовок. Она может рассматриваться, например, как «средство переноса свойств и качеств героев, фактов или событий в новый текст» [Гальперин 1981] или как «способ создания имплицитного значения в новом тексте» [Арнольд 1999]. Эти определения скорее указывают на функции аллюзии. Исследованием функций аллюзий в художественном тексте занималась Т.С. Сиренко. Ею были выделены следующие функции:

– прагматическая (функция создания подтекста)

– ироническая (функция привнесения иронии в ту или иную ситуацию)

– комическая (функция создания комического эффекта)

– сравнительно-уподобительная (функция характеристики ситуации или персонажа)

– окказиональная (функция введения читателя в определенную эпоху).

При этом последние четыре функции Т.С. Сиренко относит к стилистическим, призванным усилить эмоциональность и образность текста [Сиренко 2015: 365]. В нашем исследовании мы будем ориентироваться именно на эту классификацию функций аллюзивных включений.

Е.А. Павленко рассматривает механизм действия аллюзии. Ею описаны так называемые нарушения, которые возникают потому, что читатель сталкивается с невозможностью связать воедино несколько идущих подряд элементов текста. Если читатель заметил нарушение, он задумывается над тем, что за ним стоит. Ему приходится искать дополнительную информацию, заложенную не в конечном, а в прецедентном тексте, что активирует соположение контекстов. Активация прецедентного текста при этом происходит либо напрямую от нарушения, либо посредством сигнала. Е.А. Павленко определяет сигнал как отрезок конечного текста, совпадающий с отрезком прецедентного текста [Павленко 2015: 115]. Если же читателю не хватает фоновых знаний, сигнал активирован не будет.

Что касается перевода аллюзий, те из них, источник которых имеет текстовую форму, рекомендуется переводить, используя уже существующий перевод, если таковой имеется. Аллюзия на общеизвестные объекты не требуют в переводе дополнительных комментариев. Если объект аллюзии, однако, достаточно специфичен, исследователи пишут о необходимости вводить дополнительную информацию непосредственно в тексте перевода либо выносить ее в примечания. Некоторые переводчики помогают читателю воспринять объем культурно-эстетической информации произведения: объясняют, откуда заимствованы имена, дают информацию об источнике и т.д. Эти сведения упрощают для читателя понимание текста. Для более подготовленной аудитории может быть достаточно краткого комментария. О целесообразности введения подробного комментария ради избегания смысловых потерь пишут, например, М.А. Ананьина и Б.А. Ускова [Ананьина 2014: 23].

В тех случаях, когда аллюзия для читателя перевода может оказаться непонятной, переводчики могут прибегать к заменам. Аллюзия заменяется на другую, более приближенную к культурным, языковым реалиям и фоновым знаниям аудитории. Другой возможный прием в такой ситуации – опущение. К.К. Нечаева рекомендует при использовании приема опущения по крайней мере отметить в комментарии наличие аллюзии в тексте произведения [Нечаева 2018].

Исследователи также отмечают, что аллюзии могут переводиться описательно [Зайнуллина 2018], [Нечаева 2018].

## Аллюзия в рамках лингвокультурологической парадигмы

Художественный текст, помимо создания собственного пространства, фиксирует «мир» той культуры, на языке которой он создан. Каждый автор – это представитель той или иной культуры, и в созданном им произведении отражаются национальные традиции, история, литература и т.д.

Лингвокультурология как наука находится на стыке лингвистики и культурологии, и в ее основе лежит идея неразрывности языка и культуры, при этом язык рассматривается как культурный код нации. Как самостоятельная область исследований лингвокультурология сформировалась в 70-х гг. прошлого столетия. В центре ее внимания находится человек как носитель языка и культуры, его фоновые знания и поведенческие нормы – все то, что делает индивида представителем определенной культуры.

Важным понятием этой науки является понятие языковой картины мира. Если картина мира – это отражение реальности, представления о мире в сознании человека, то языковая картина мира – это их фиксация в языке. По определению Н.Н. Гончаровой, это «ментально-лингвальное образование, информация об окружающей действительности, запечатленная в индивидуальном или коллективном сознании и репрезентирующаяся средствами языка» [Гончарова 2012: 400]. Языковая картина мира имеет двойственную природу: с одной стороны, окружающий мир определяет сознание человека, что находит отражение в языке, с другой – человек воспринимает мир через структуры языка, что определяет его мышление.

Языковая картина мира, в рамках которой осуществляется связь языка и культуры, может быть актуализирована на уровне языковых единиц. Лингвокультуремы представляют собой слова, словосочетания, тексты, которые несут в себе культурную ценность для того или иного сообщества [Воробьев 1996]. Эти единицы являются материальным воплощением знаний, обычаев, традиций носителей конкретного языка и культуры. Такими единицами с культурно-значимой семантикой являются и аллюзии.

Аллюзии могут быть выражены, например, словосочетаниями, которые являются фрагментами известных высказываний, пословиц, а также с помощью имен и названий, отсылающих читателя к прецедентным текстам, к культурно-исторической реальности и произведениям различных видов искусства.

Так как аллюзии являются средством актуализации фоновых знаний, их восприятие без погружения в культуру языкового сообщества, представителем которого является автор художественного текста, невозможно. При передаче аллюзий литературного произведения на другой язык полезным оказывается введение метатекста – примечаний в виде постраничных сносок или комментария в конце книги, которые призваны заполнить пробелы в фоновых знаниях читателях принимающей культуры и свести к минимуму смысловые потери при восприятии текста.

## Роль метатекста в передаче аллюзий

Ж. Женетт в рамках общего понятия трастекстуальности наряду с интертекстуальностью выделял категорию метатекстуальности. Под метатекстуальностью подразумевалось составление комментария, который связывает данный текст с упомянутым в нем другим текстом.

Термин «метатекст» получил распространение в отечественной лингвистике после публикации на русском языке работы польского и австралийского лингвиста Анны Вежбицкой «Метатекст в тексте» в 1978 году. По Вежбицкой, метатекст – это «высказывание о самом высказывании» [Вежбицкая 1978]. К этой категории автор относит и вводные конструкции внутри текста, и комментарий автора к собственному произведению, и примечания. Последнее актуально для нашего исследования. По Вежбицкой, примечания – это служебный текст, который может располагаться в конце книги или внизу страницы в виде сносок. Автор указывает на такой метатекст с помощью ссылок. Для постраничных сносок используются специальные обозначения – цифры или астерикс в формате верхнего индекса. Примечания в конце книги обычно начинаются с указания страницы, где находится комментируемый фрагмент.

Что касается передачи аллюзий, если объект аллюзии достаточно специфичен и не поясняется в тексте перевода с помощью трансформации добавления, введение метатекста желательно. В сноске (постраничный метатекст) или комментарии (концевой метатекст) могут быть эксплицированы источник аллюзии, ее дополнительное смысловое содержание и др. Таким образом возможно сохранение эмоционально-эстетического потенциала произведения и избежание смысловых потерь.

## 

## Выводы по Главе I

Художественный перевод – это творческое преобразование литературного произведения при передаче оригинального текста средствами переводящего языка. Целью художественного перевода является достижение воздействия на читателя, адекватного подлиннику.

Интертекстуальность – это связь между прецедентным и принимающим текстами, благодаря которой последний обогащается новыми смыслами. Понятие интертекстуальности в рамках широкого подхода понимают как свойство любого текста, в рамках узкого – как целенаправленно используемый прием. Многие современные литературные произведения насыщены интертекстуальными элементами. Авторы намеренно включают в текст фрагменты прецедентного текста или образы из нелитературных видов искусства (скульптуры, живописи, музыки). Последний феномен также называют интермедиальностью.

Интертекстуальными средствами обыкновенно считают цитату, реминисценцию и аллюзию. Аллюзия отличается от цитаты рассредоточенностью фрагментов прецедентного текста и возможностью отсылать к внетекстовому объекту, от реминисценции – намеренностью использования и привнесением конкретных смыслов.

Аллюзию мы понимаем как намек на явления языка и культуры, которые считаются общеизвестными. Они отражают языковую картину мира автора произведения как представителя той или иной нации и для понимания требуют наличия определенных фоновых знаний, как универсального, так и более специфического характера. Эксплицировать информацию, необходимую для понимания аллюзии читателем другой культуры, помогает метатекст. Он может быть представлен в виде постраничных сносок или комментария в конце книги.

Аллюзии могут иметь разнообразные функции в тексте. Сравнительно-уподобительная функция переносит свойства героя или ситуации из прецедентного в новый текст, способствуя передаче информации в свернутом виде при одновременном увеличении образности. Выделяются также комическая и ироническая функции, а также окказиональная функция, заключающаяся в введении читателя в определенную атмосферу.

При переводе аллюзий переводчики нередко прибегают к заменам, опущениям, а также описательному переводу.

# 

# **Глава II. Способы передачи аллюзий при переводе**

## Киноаллюзии

К данной категории мы относим аллюзии на сюжет, конкретные сцены и персонажей фильмов, мультфильмов, (мульт-) сериалов. Денотаты собранных нами аллюзий – как известные на весь мир кинофеномены, так и явления сугубо английские или американские, не получившие широкого распространения на постсоветском пространстве. В нашем материале собрано 24 примера данной категории.

### **Функции и способы передачи киноаллюзий**

Начнем с тех случаев, когда аллюзия в оригинальном тексте выполняет сравнительно-уподобительную функцию.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (1) AB: p. 4. “Hell of a goofy dog,” said Fat Charlie’s father. “Like that friend of Donald Duck’s. Hey *Goofy*”. | С. 9. – Ну что за бестолковая псина, – сказал отец Толстяка Чарли. – Прямо как дружок Дональда Дака. Эй, *Гуфи!* | С. 12. – Але ж і пришелепкуватий собацюра! – вигукнув він. – Геть як той дружок Дональда Дака, Ґуфі. Гей, ти, *Ґуфі!* |

Соседский пес уподобляется Гуфи – неунывающему и беспечному, но простодушному, нередко допускающему ошибки персонажу мультфильмов про Микки Мауса. Форма аллюзии в обоих переводах сохранена. Сравнительно-уподобительная функция дополняется функцией создания комического эффекта, потому что пес, которого сравнивают с Гуфи – выдающийся представитель породы, завоевавший множество наград на выставках собак.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (2) GO: p. 345. ‘And I’m not *James Bond*.’ | С. 433. И я не *Джеймс Бонд*. | С. 381. – І я не *Джеймс Бонд*. |

Герой «взламывает» аппаратуру на военной базе, чтобы предотвратить ядерную войну, и испытывает трудности. Сравнение себя с агентом 007 позволяет персонажу емко передать, что спасение мира дается ему нелегко. В переводах и на РЯ, и на УЯ форма и функция аллюзии сохранены.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (3) EPL: p. 73. The Lazio players were no less dramatic than their fans, rolling on the ground in pain like *death scenes from Julius Caesar*, totally playing to the back row, then jumping up on their feet two seconds later to lead another attack on the goal. | С. 57. Футболисты из «Лацио» не уступали по накалу страстей своим фанатам, катаясь по земле в муках боли, как в *сцене умирания из* *«Юлия Цезаря»* (стопроцентная игра на публику), а через две секунды подскакивая на ноги, чтобы возглавить очередную атаку на ворота. | С. 90. Гравці «Лаціо» були не менш драматичні за своїх фанів, корчилися від болю на газоні, як у *сценах смерті з «Юлія Цезаря»*, чиста гра на публіку, а потім за дві секунди зривалися на ноги, щоб розпочати наступну атаку на ворота супротивника. |

Вероятно, здесь имеется в виду американская оскароносная экранизация одноименной шекспировской пьесы, вышедшая на экраны в 1953 году. Форма аллюзии в обоих переводах передана полно, сравнительно-уподобительная функция сохранена. Сравнение уловок итальянской футбольной команды с драматичными сценами художественных фильмов про жизнь Юлия Цезаря усиливает экспрессивность описания.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (4) EPL: p. 204. I see them coming in from Mexico, from the Philippines, from Africa, from Denmark, from Detroit and it feels like that scene in *Close Encounters of the Third Kind* where Richard Dreyfuss and all those other seekers have been pulled to the middle of Wyoming for reasons they don’t understand at all, drawn by the arrival of the spaceship. | С. 150. Люди приезжают из Мексики, с Филиппин, из Африки, Дании, Детройта. Это похоже на кадры из фильма *«Близкие контакты третьего вида»*, когда Ричарда Дрейфуса и прочих искателей притянуло в самый центр Вайоминга по причинам, им совершенно непонятным, – а притягивало их на самом деле прибытие космического корабля. | С. 243. Вони приїхали з Мексики, Філіппін, Африки, Данії, Детройта і це нагадує мені сцену з фільму *«Близькі знайомства третього виду»*, де Річард Дрейфус та інші шукачі пригод із невідомих для них причин опинились у центрі Вайомінґу, притягнуті космічним кораблем із прибульцями. |

Героиня сравнивает свои наблюдения с сюжетом известного фильма. Она видит, что люди приезжают со всего мира в индийский ашрам, не вполне осознавая причину его притягательности. Форма аллюзии в переводах полностью передана. Сравнительно-уподобительная функция в данном примере дополняется окказиональной функцией – функцией введения читателя в определенную атмосферу.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (5) GO: p. 299. They were staying at their posts like *the band on the Titanic*. If you couldn’t sell double glazing in weather like this, you couldn’t sell it at all. | С. 371. Они оставались на своих постах, словно *оркестр «Титаника».* Ведь если вы не сможете продать стеклопакеты в такую погоду, то не продадите их уже никогда. | С. 331. *Оркестр на «Тітаніку»* не полишав своїх місць до останнього, і вони не полишать. Бо якщо в таку погоду ти не зумієш продати склопакет, ти не зумієш його продати ніколи. |

В кинофильме «Титаник» оркестр не покидает палубу лайнера, который дал течь и идет ко дну, до тех самых пор, пока не наступает их очередь садиться в шлюпки. Музыканты принимают неизбежность происходящего и исполняют свой долг. Форма аллюзии в переводах передана полностью. Сравнительно-уподобительная функция здесь дополняется комической функцией, так как драматичная ситуация сравнивается с очень повседневными обстоятельствами – решением сотрудников колл-центра не уходить с работы пораньше.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (6) EPL: p. 27. The medicine man, as it turned out, was a small, merry-eyed, russet-colored old guy with a mostly toothless mouth, whose resemblance in every way to *the Star Wars character Yoda* cannot be exaggerated. | С. 24. Хилер оказался сморщенным старичком с веселыми глазками, кирпичного цвета кожей и почти беззубым ртом, до жути похожим на *учителя Йоду из «Звездных войн».* | С. 35. Це був дрібненький літній чоловік із веселими очима, смаглявою шкірою червонявого відтінку і майже геть беззубим ротом. Не перебільшу, сказавши, що він дуже схожий на *вчителя Йоду з «Зоряних воєн».* |

Героиня сравнивает балийского лекаря с Йодой – персонажем со сморщенным лицом, сединой и оттопыренными ушами, что позволяет ей ярко и емко описать внешность знакомого. Форма аллюзии передана полно, и на лексическом уровне использован прием конкретизации: более общее слово «character» превращается в «учителя» на русском языке и во «вчителя» на украинском. Сравнительно-уподобительная функция, благодаря которой удается передать обширную характеристику в свернутом виде, дополняется функцией создания комического эффекта: человек, занимающийся духовными практиками, потомственный лекарь, сравнивается с джедаем, представителем вымышленной расы, воплощенным в серии фильмов анимированной куклой.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (7) AB: p. 59. By the time I woke up it was five in the morning and my taxi driver was turning into *Travis Bickle*. | С. 148. А когда проснулся, было пять утра, имой водитель превратился в *Тревиса Бикла*. | С. 166-167. А коли прокинувся, була п’ята ранку, і мій водій перетворювався на *Тревіса Бікла*. |

Нервозность Тревиса Бикла, таксиста из известного фильма, переносится на героя книги, водителя такси, несколько часов колесившего по ночному городу в поисках нужного места, изнуренного и не понимающего, почему он не может добраться до точки, дорогу до которой знает (а дело во вмешательстве сверхъестественных сил). Форма аллюзии в обоих переводах сохранена. Сравнительно-уподобительная функция аллюзии состоит в характеристике состояния персонажа и также сохранена в переводах.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (8) GO: p. 175. This is how Newton Pulsifer looked as a man: if he went into a phone booth and changed, he might manage to come out looking like *Clark Kent.* | С. 214. Если же оценивать мужскую привлекательность Ньютона Пульцифера, то сказать можно только одно: если бы он зашел в телефонную будку и переоделся, то при выходе мог бы сойти за *Кларка Кента.* | С. 200. Ось як виглядав Ньютон Пульциферій: якби він вирішив застрибнути в телефонну кабінку і перевдягтися, то можливо, йому б вдалося стати схожим на *Кларка Кента.* |

Кларку Кенту, персонажу фильмов о Супермене, чтобы превратиться из обыкновенного человека в супергероя, необходимо переодеться и снять очки (что он делает в телефонных будках), а чтобы снова стать собой, он проделывает обратное. Читатель «Благих знамений» может представить себе внешность описываемого героя, вспомнив образ Кларка Кента из фильмов – темные волосы, выдающиеся скулы и очки. Сравнительно-уподобительная функция свернутой характеристики внешности персонажа дополняется функцией создания комического эффекта: Ньют не просто похож на Супермена «в гражданском», а мог бы сойти за него, проделай он определенные действия. Обе функции в переводах сохранены, как и форма оригинальной аллюзии.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (9) GO: p. 32. Good people, of course, but not entirely compost mentis. He’d seen *a Ken Russell film* once.There had been nuns in it. There didn’t seem to be any of that sort of thing going on, but no smoke without fire and so on... | С. 37. Добрые люди, ничего не скажешь, но не совсем вменяемые. Он смотрел однажды *фильм Кена Рассела,* там тоже были монашки. По сравнению с тем фильмом все, что здесь творится, – ещё цветочки. Правда, нет дыма без огня и так далее... | С. 43. Вони всі дуже милі, але точно не при собі. Він якось бачив *фільм Кена Расселла.* Там теж були черниці. І хоча тут ніби нічого такого не коїлося, проте диму без вогню не буває... |

Персонаж «Благих знамений» мистер Янг сравнивает монашек, болтливых и чудаковатых (а одна из них принимает мистера Янга, жителя английского городка, за американского дипломата, из-за чего возникают комичные недопонимания), с помешавшимися монахинями, которые незаслуженно отправили священника на смерть в фильме «Дьявол». Форма аллюзии в обоих переводах передана полно. Сравнение настолько разных контекстов создает комический эффект, поэтому в данном случае сравнительно-уподобительная функция дополняется функцией комической. Функции в обоих переводах сохранены.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (10) EPL: p. 203. I will listen to the problems of the retreat participants and then try to find solutions for them. […] I’m *Julie McCoy,* your Yogic cruise director. | С. 150. Я должна буду выслушивать проблемы участников ритрита и пытаться их решить. […] Привет, *я Джули Маккой,* ваш проводник в мире йоги! | С. 242. Я вислуховуватиму всі проблеми учасників і намагатимусь їх залагодити. […] «Привіт,я *Джулі Маккой*, ваш провідник у світ йоги». |

Героиню книги «Есть, молиться, любить» в индийском ашраме назначают дежурной по приему гостей, поэтому она сравнивает себя с Джули Маккой, администратором круиза из американского телесериала. Форма аллюзии в обоих переводах передана полно. Сравнительно-уподобительная функция включения состоит в том, чтобы резюмировать задачи героини на новой должности. Она дополняется окказиональной функцией, так как погружает читателя в атмосферу сериала 1970-х годов. Функции в переводах сохранены.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (11) GO: p. 126. …besides earning you a snake-fast blow that would have floored *the Karate Kid.* | С. 152. …и это не говоря о змеино-быстрых ударах, способных свалить с ног даже *Малыша-Каратиста.* | С. 145. Не кажучи вже, звісно, про те, що в такому замріяному стані дуже просто проґавити швидку подачу в ніс, з якою і *Малюк-каратист* не впорався б. |

Сравнение с Малышом-Каратистом, героем известного фильма 1984 года, дает представление об умении драться персонажа «Благих знамений». Форма аллюзии и на РЯ, и на УЯ передана полно. Сравнительно-уподобительная функция реализуется в весьма убедительной характеристике навыков персонажа и сохраняется в переводах.

В следующем примере форма аллюзии в переводе на РЯ расширена.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (12) GO: p. 197. The thing was wearing the kind of mirror-finished sunglasses that Newt always thought of as *Cool Hand Luke shades*. | С. 239. Глаза пришельца оказались прикрыты зеркальными *солнцезащитными очками – точь-в-точь как* у *Пола Ньюмена в «Хладнокровном Люке».* | С. 221. На обличчі у іншопланетянки були дзеркальні окуляри. Ньют називав такі *«окулярами з «Холоднокровного Люка».* |

В данном примере в переводе на РЯ использована трансформация добавления. Переводчик вводит дополнительную информацию, способствующую тому, чтобы читатель мог представить себе денотат аллюзии. Однако, в данном дополнении содержится ошибка: в «Хладнокровном Люке» очки носил не главный герой Люк, которого сыграл Пол Ньюман, а другой персонаж, охранник Босс Годфри, которого изобразил Морган Вудворт. В переводе на УЯ форма аллюзии соответствует оригинальной и передана полно. Сравнительно-уподобительная функция состоит в образном и емком описании солнцезащитных очков персонажа «Благих знамений» и сохраняется лишь в украинском переводе.

В следующем примере трансформация частичного опущения представлена в переводе на РЯ.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (13) AB: p. 100. “The bird thing. Where they all turn up and pretend they’ve escaped from *an Alfred Hitchcock film.”* | С. 253. – Эта история с птицами. Когда они все вылезли и начали делать вид, будто сбежали из *фильма Хичкока.* | С. 281. – Птахи. Коли вонивсі з’являються і вдають, що втекли з *фільму Альфреда Гічкока.* |

В данном примере имеется в виду фильм ужасов «Птицы» (1963), по сюжету которого птицы нападают на людей. Форма аллюзии в переводе на РЯ передана с помощью трансформации частичного опущения, что никак не отражается на смысловом содержании включения, а в переводе на УЯ форма аллюзии передана полно. Сравнительно-уподобительная функция включения состоит в емком и экспрессивном описании событий книги – агрессивного поведения птиц по отношению к герою. Функция аллюзии в обоих переводах сохранена.

Перейдем к примерам, основной функцией которых является придание ситуации комического эффекта.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (14) GO: p. 197. Brilliant blue light shone out, outlining three alien shapes. They walked down the ramp. At least, two of them walked. *The one that looked like a pepper pot* just skidded down it, and fell over at the bottom. | С. 239. Сияющий голубой свет окружал фигуры трех инопланетян. Они сошли по трапу. По крайней мере, двое из них сошли. *А третий, похожий на перечницу*, просто выпал, скатившись по наклонной плоскости. | С. 221. З нутрощів тарілки било сліпуче блакитне світло, у проході з’явилися три іншопланетні постаті. Вони зійшли доріжкою. Принаймні двоє з них зійшли. *Третя постать (що формою нагадувала перечницю)* зісковзнула по доріжці і перекинулася на дорогу. |

Речь идет о далеке, представителе вымышленной расы из вселенной британского научно-фантастического сериала «Доктор Кто». Форма аллюзии в обоих переводах передана полно. Торжественность момента (инопланетяне сходят на Землю) контрастирует с неловкостью, обусловленной формой третьего инопланетянина (скольжение и падение), что создает комический эффект. Комическая функция здесь дополнена окказиональной – так как читатель вспоминает атмосферу сериала «Доктор Кто». Функции в обоих переводах сохранены.

В следующем примере форма аллюзии расширена в переводе на УЯ.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (15) GO: p. 339. … ‘did any of them kids have some *space alien with a face like a friendly turd* in a bike basket?’  ‘Don’t think so,’ said Crowley.  ‘Then,’ said Sgt Deisenburger, ‘they’re in real trouble.’ | С. 424. – По-моему, у одного из этих детей в велосипедной корзине сидел *космический пришелец с физиономией, точно как дружелюбная какашка…*  – Я так не думаю, – сказал Кроули.  – Тогда, – собираясь с духом, заявил сержант Дизенбургер, – им угрожает большая опасность. | С. 374-375. – Чи не віз хтось із тих дітей у кошику *маленького прибульця з таким дурнуватим лицем, ніби какашка усміхається?*  – Навряд чи, – відповів Кроулі.  – Тоді у них реальні проблеми! – оголосив сержант Дайзенберґер. |

В фильме «Инопланетянин» дети спасают дружелюбного инопланетянина от спецагентов правительства США. Мальчик-главный герой возит пришельца в велосипедной корзине. Форма оригинальной аллюзии в переводе на РЯ передана полно, а в переводе на УЯ – расширена с помощью трансформации добавления. *«Space alien»* стал *«маленьким прибульцем» (рус. «маленьким пришельцем»)*, а *«a face»* - *«дурнуватим лицем» (рус. «глуповатым лицом»)*. Комическая функция реализована в следующем: сержант готов поверить в реальность сюжета фантастического фильма, при этом посчитать спасение инопланетянина оправданием для вторжения детей на военную базу, которую он охраняет. Функция в обоих переводах сохраняется.

В следующем примере в переводе на УЯ использована замена.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (16) AB: p. 91. “There’s something in here,” he said. “I think it’ll explain it a bit better than I can.”  “You’re a superhero,” she said, “and this is where you keep your *batpoles*?” | С. 230. – То, что находится в этой комнате, – сказал он, – объяснит ситуацию немного лучше, чем я сам.  – Ты супергерой, – спросила она, – а здесь ты хранишь свой *бэтменский шест*? | С. 255. – Там… Є дещо, що, як мені здається, пояснить все набагато краще за мене.  – Ти супергерой, а там твій *бетмобіль*? |

В РЯ оригинальная аллюзия сохранена, ее форма передана полно. В переводе на УЯ осуществляется замена одной аллюзии на другую: *«бэтменские шесты»* становятся *«бэтмобилем»*. Вероятно, это сделано потому, что бэтмобиль является более запоминающимся элементом вселенной о Бэтмене. Таким образом переводчик делает аллюзию более узнаваемой. Функция создания комического эффекта актуализирована в том, что аллюзия использована персонажем в рамках шутки, и в переводах сохраняется.

### **Киноаллюзия и метатекст**

Рассмотрим роль метатекста в передаче аллюзий, представленных нами выше.

Сноска или концевой комментарий дополняют не все случаи перевода аллюзий, так как источник многих из них, предположительно, известен русскоязычному и украиноязычному читателю. Примечания не касались, например, Гуфи из мультфильмов о Микки Маусе, Джеймса Бонда, фильме о Юлии Цезаре, «Звездных войн», «Титаника». Комментарии предусмотрены для тех явлений из мира кино, популярность которых в Великобритании и США значительно превосходит их известность в русско- и украиноязычном пространстве.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (7) AB: p. 59. By the time I woke up it was five in the morning and my taxi driver was turning into *Travis Bickle*. | С. 148. А когда проснулся, было пять утра, имой водитель превратился в *Тревиса Бикла*.  Комментарий: Тревис Бикл – главный герой фильма «Таксист» (1976) в исполнении Роберта Де Ниро, нервный парень. | С. 166-167. А коли прокинувся, була п’ята ранку, і мій водій перетворювався на *Тревіса Бікла*. |

В данном примере концевой комментарий в переводе на РЯ эксплицирует источник и дополнительное смысловое содержание аллюзии. В переводе на УЯ уловить подразумеваемый смысл (нервозность водителя) читатель может только при наличии соответствующих фоновых знаний.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (8) GO: p. 175. This is how Newton Pulsifer looked as a man: if he went into a phone booth and changed, he might manage to come out looking like *Clark Kent.* | С. 214. Если же оценивать мужскую привлекательность Ньютона Пульцифера, то сказать можно только одно: если бы он зашел в телефонную будку и переоделся, то при выходе мог бы сойти за *Кларка Кента.*  Комментарий: То есть за Супермена в «гражданской одежде». | С. 200. Ось як виглядав Ньютон Пульциферій: якби він вирішив застрибнути в телефонну кабінку і перевдягтися, то можливо, йому б вдалося стати схожим на *Кларка Кента.*  Комментарий: Тобто на Супермена у «цивільному вбранні». |

В данном примере концевой комментарий содержится в обоих переводах. Метатекст и в РЯ, и в УЯ эксплицирует дополнительное смысловое содержание аллюзии – тот факт, что речь идет о Супермене «не при исполнении». Остальные детали: то, что в телефонных кабинках Кларк Кент переодевается в костюм Супермена и обратно, а также внешность Кларка Кента не эксплицированы и будут восприняты, только если читатель знаком с фильмами или комиксами, на которых те основаны.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (9) GO: p. 32. Good people, of course, but not entirely compost mentis. He’d seen *a Ken Russell film* once.There had been nuns in it. There didn’t seem to be any of that sort of thing going on, but no smoke without fire and so on... | С. 37. Добрые люди, ничего не скажешь, но не совсем вменяемые. Он смотрел однажды *фильм Кена Рассела,* там тоже были монашки. По сравнению с тем фильмом все, что здесь творится, – ещё цветочки. Правда, нет дыма без огня и так далее...  Комментарий: «Дьявол» (1971). Действие происходит во Франции XVII века. | С. 43. Вони всі дуже милі, але точно не при собі. Він якось бачив *фільм Кена Расселла.* Там теж були черниці. І хоча тут ніби нічого такого не коїлося, проте диму без вогню не буває...  Комментарий: «Дияволи» (1971), про масову істерію у французькому монастері урсулінок у 1634 році. |

В переводе на РЯ концевой комментарий эксплицирует источник аллюзии. Информация о месте действия фильма не влияет на понимание аллюзии. В переводе на УЯ эксплицирован и источник, и дополнительное смысловое содержание аллюзии.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (10) EPL: p. 203. I will listen to the problems of the retreat participants and then try to find solutions for them. […] I’m *Julie McCoy,* your Yogic cruise director. | С. 150. Я должна буду выслушивать проблемы участников ритрита и пытаться их решить. […] Привет, *я Джули Маккой,* ваш проводник в мире йоги!  Сноска: Джули Маккой – героиня телесериала семидесятых «Корабль любви», действие которого происходит на круизном лайнере, администратор круиза. | С. 242. Я вислуховуватиму всі проблеми учасників і намагатимусь їх залагодити. […] «Привіт,я *Джулі Маккой*, ваш провідник у світ йоги».  Сноска: Джулі Маккой – героїня телесеріалу «Човен любові» (Тhe Love Boat), що транслювався на каналі ABC протягом дев’яти років. Дія відбувається на круїзному лайнері, адміністратором якого працює героїня Джулі. |

В обоих переводах постраничные комментарии в виде сносок эксплицируют источник аллюзии и ее дополнительное смысловое содержание.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (11) GO: p. 126. …besides earning you a snake-fast blow that would have floored *the Karate Kid.* | С. 152. …и это не говоря о змеино-быстрых ударах, способных свалить с ног даже *Малыша-Каратиста.*  Комментарий: «Малыш-Каратист» (1984) – фильм американского режиссера Джона Эвилдсена. | С. 145. Не кажучи вже, звісно, про те, що в такому замріяному стані дуже просто проґавити швидку подачу в ніс, з якою і *Малюк-каратист* не впорався б.  Комментарий: «Малюк-каратист» (1984): фільм американського режисера Джона Евілдсена. Хлопець, аби помститися хуліганам, стає учнем старого майстра бойових мистецтв, тощо, тощо. |

В переводе на РЯ концевой комментарий эксплицирует источник аллюзии. В переводе на УЯ – источник, а также дается информация, которая помогает вывести дополнительное смысловое содержание включения: раз мальчик, чтобы отомстить хулиганам, стал учеником мастера боевых искусств и т.д., значит, по законам кино с хэппи-эндом, он добился мастерства.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (12) GO: p. 197. The thing was wearing the kind of mirror-finished sunglasses that Newt always thought of as *Cool Hand Luke* shades. | С. 239. Глаза пришельца оказались прикрыты зеркальными солнцезащитными очками *–* точь-в-точь как у *Пола Ньюмена в «Хладнокровном Люке».* | С. 221. На обличчі у іншопланетянки були дзеркальні окуляри. Ньют називав такі «окулярами з *«Холоднокровного Люка».*  Комментарий: «Холоднокровний Люк» (1967) – фільм Стюарта Розенберга з Полом Ньюманом у ролі в’язня, який відчайдушно намагається втекти. У величезних сонцезахисних окулярах постійно ходить один з охоронців в’язниці, Босс Ґодфрі. |

Концевой комментарий к аллюзии предусмотрен только в переводе на УЯ, в русском переводе дополнительные смыслы эксплицированы в основном тексте перевода (и информация дается ошибочная). Метатекст в украинском переводе эксплицирует источник и дополнительное смысловое содержание аллюзии.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (14) GO: p. 197. Brilliant blue light shone out, outlining three alien shapes. They walked down the ramp. At least, two of them walked. *The one that looked like a pepper pot* just skidded down it, and fell over at the bottom. | С. 239. Сияющий голубой свет окружал фигуры трех инопланетян. Они сошли по трапу. По крайней мере, двое из них сошли. *А третий, похожий на перечницу*, просто выпал, скатившись по наклонной плоскости.  Комментарий: Это «далек», киборг-мутант из британского фантастического сериала «Доктор Кто» (с 1963 г.). | С. 221. З нутрощів тарілки било сліпуче блакитне світло, у проході з’явилися три іншопланетні постаті. Вони зійшли доріжкою. Принаймні двоє з них зійшли. *Третя постать (що формою нагадувала перечницю)* зісковзнула по доріжці і перекинулася на дорогу.  Комментарий: Це «далек», кіборг-мутант із британського фантастичного серіалу «Доктор Хто» (1963-1989, 1996, 2005 – по сьогодні). |

Метатекст в обоих переводах эксплицирует источник аллюзии.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (15) GO: p. 339. … ‘did any of them kids have some *space alien with a face like a friendly turd* in a bike basket?’  ‘Don’t think so,’ said Crowley.  ‘Then,’ said Sgt Deisenburger, ‘they’re in real trouble.’ | С. 424. – По-моему, у одного из этих детей в велосипедной корзине сидел *космический пришелец с физиономией, точно как дружелюбная какашка…*  – Я так не думаю, – сказал Кроули.  – Тогда, – собираясь с духом, заявил сержант Дизенбургер, – им угрожает большая опасность.  Комментарий: Эпизод из фильма Стивена Спилберга «Инопланетянин» (1982). | С. 374-375. – Чи не віз хтось із тих дітей у кошику *маленького прибульця з таким дурнуватим лицем, ніби какашка усміхається?*  – Навряд чи, – відповів Кроулі.  – Тоді у них реальні проблеми! – оголосив сержант Дайзенберґер.  Комментарий: Епізод з фільму Стівена Спілберга «Іншопланетянин» (1982). |

В концевых комментариях и на РЯ, и на УЯ эксплицирован источник данной аллюзии.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (16) AB: p. 91. “There’s something in here,” he said. “I think it’ll explain it a bit better than I can.”  “You’re a *superhero*,” she said, “and this is where you keep your *batpoles*?” | С. 230. – То, что находится в этой комнате, – сказал он, – объяснит ситуацию немного лучше, чем я сам.  – Ты *супергерой*, – спросила она, – а здесь ты хранишь свой *бэтменский шест*?  Комментарий: В оригинале batpoles, но это ошибка персонажа, потому что batpole (по-русски – бэт-шест) был всего один – главные персонажи американского телесериала «Бэтмен» 1960-х годов Бэтмен и Робин с его помощью спускались в пещеру, чтобы надеть костюмы супергероев. | С. 255. – Там… Є дещо, що, як мені здається, пояснить все набагато краще за мене.  – Ти *супергерой*, а там твій *бетмобіль*? |

В переводе на УЯ переводчик заменил аллюзию другой, что снимает необходимость экспликации, так как замена выбрана понятная. В русском переводе представлен обширный комментарий: в нем эксплицированы источник и дополнительное смысловое содержание.

Количественные подсчеты

В рассмотренных нами примерах (24 шт.) многие аллюзии выполняют не единственную, а две функции одновременно. Наиболее частотными оказались сравнительно-уподобительная функция, функция создания комического эффекта и их комбинация. Эти данные отражены в таблице:

Таблица 1

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Функция | РЯ | УЯ |
| Сравнит.-уподобительная  Комическая  Сравн.-уп. + комич.  Сравн.-уп. + окказ.  Комич. + окказ.  Окказиональная  Не сохраняется | 8  6  5  2  1  1  1 | 9  6  5  2  1  1  - |

Форма аллюзий этой категории передается, в основном, полностью, подвергаясь компрессии, расширению или замене лишь изредка.

Таблица 2

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Передача при переводе | РЯ | УЯ |
| Полная  Неполная  Расширенная  Замена | 20  1  3  - | 22  -  1  1 |

Что касается метатекста (в тех случаях, когда он представлен), в нашем материале в нем чаще всего эксплицируются источник аллюзии, либо источник аллюзии и ее дополнительное смысловое содержание одновременно.

Таблица 3

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Эксплицируется | РЯ | УЯ |
| Источник  Ист. + доп. смысл. содерж.  Доп. смысл. содерж. | 4  2  1 | 2  5  1 |

## Литературные аллюзии

В нашем материале собрано 16 примеров аллюзий на литературные произведения, их персонажей и творчество конкретных писателей.

### **Функции и способы передачи литературных аллюзий**

Начнем с примеров, в которых аллюзия выполняет сравнительно-уподобительную функцию.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (17) GO: p. 139. ‘What’s the book called?’ said Adam.  ‘The Nice and Accurate Prophecies of Agnes Nutter, Witch,’ said Anathema.  ‘Which what?’  ‘No. Witch. Like in *Macbeth*,’ said Anathema. | С. 168. – А как называлась твоя книжка? – спросил Адам.  – «Превосходныя и Недвусмысленныя Пророчества Агнессы Псих, Ведьмы».  – Ведь мы – что?  – Ничего. Ведьма, как в *«Макбете»*, – пояснила Анафема. | С. 159. – А книжка як називалася? – запитав хлопчик.  – «Ґрунтовні й вичерпні пророцтва Агнеси Оглашенної, відьми».  – Від чого?  – Ні, відьми. Як у *«Макбеті»*. |

Героиня поясняет мальчику, что нужная ей книга написана ведьмой. Для этого она обращается к сюжету шекспировской пьесы. «Макбет» – одна из наиболее известных трагедий Шекспира, а потому наверняка знакома мальчику из английского городка. Форма и функция оригинальной аллюзии в переводах сохранены.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (18) EPL: p. 287. I knew that it was Tutti who had manifested this miracle, through the potency of her prayers, willing that little blue tile of hers to soften and expand around her and to grow – like *one of Jack’s magic beans* – into an actual home that would take care of herself and her mother and a pair of orphans forever. | С. 213. Я знала, что это чудо случилось благодаря Тутти, благодаря силе ее молитв, в которых она призывала свою маленькую голубую плиточку стать гибче, просторнее, вырасти, как *волшебный боб из детской сказки*, в настоящий дом, способный навсегда обеспечить ей, ее маме и сестрам-сироткам крышу над головой. | С. 340. Я знала, що це диво насправді влаштувала Тутті силою своєї молитви, прагнучи, щоб маленька синя кахля в її руках розм’якла й почала рости, і росла, росла, росла, як *Джекова магічна квасолина з дитячої казки*, вирісши у справжній дім, де буде затишно їй, її матері та двом сиріткам. |

"Jack and the Beanstalk" – это старинная английская сказка про то, как из волшебных бобов вырастает стебель до неба и мальчик Джек взбирается по нему в жилище великана и возвращает своей семье украденные тем богатства. В данном примере в переводе на РЯ форма оригинальной аллюзии передана описательно *(«one of Jack’s magic beans» 🡪 «волшебный боб»)* и, в то же время, расширена с помощью трансформации добавления *(«из детской сказки»)*. В переводе на УЯ форма оригинальной аллюзии передана *(«Джекова магічна квасолина» – рус. «магическая фасолина Джека»)* и также расширена с помощью трансформации добавления *(«з дитячої казки» – рус. «из детской сказки»*).

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (19) EPL: p. 322. Moreover – as I discover throughout the month of August, during my *Narnia*-like voyage into the intricacies of Indonesian real estate – it’s almost impossible to find out when land is actually for sale around here. | С. 239. Кроме того, в течение всего августа, совершая путешествие в загадочную *Нарнию* индонезийской недвижимости, я постепенно выясняю, что на Бали почти невозможно отыскать участок земли, выставленный на продажу. | С. 382. Далі більше – протягом серпня я з’ясувала, занурюючись у лабіринти індонезійського ринку нерухомості, наче у світ *Нарнії* – тут майже неможливо визначити, чи ця земельна ділянка справді продається. |

Героиня далее по тексту объясняет, что в связи с убеждениями балийцев, информация о выставлении земли на продажу не разглашается. Потому мир местной недвижимости сравнивается с Нарнией – страной из книг К.С. Льюиса, куда может попасть не каждый. Форма аллюзии в обоих переводах передана полно и ее функция сохранена.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (20) EPL: p. 325. He was languid and killing time, *a character from* *a Graham Greene novel*. | C. 242. Он пребывал в апатии и убивал время, как *персонаж* *романов Грэма Грина.* | С. 386. На Балі Феліпе нудьгував, тинявся і вбивав час достеменно, як *герой* *роману* *Ґрема Ґріна.* |

Героиня сравнивает своего возлюбленного с главными героями книг английского писателя Грэма Грина – одинокими людьми с богатым внутренним миром, жизнь которых не наполнена событиями. В обоих переводах форма аллюзии передана полно и ее функция сохранена.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (21) GO: p. 113. The Nice and Accurate Prophecies made *the Hitler Diaries* look like, well, a bunch of forgeries. | С. 138. … по сравнению с «Превосходными и Недвусмысленными Пророчествами» *дневники Гитлера* казались… ну, просто жалкой подделкой. | С. 133. Поруч із «Ґрунтовними й вичерпними пророцтвами Агнеси Оглашенної» *щоденники Гітлера* виглядали не більш як… якась дешева підробка. |

Букинисту в руки случайно попадает единственный сохранившийся экземпляр пророчеств одной ведьмы, изданный несколько столетий назад. Сравнение позволяет экспрессивно выразить отношение персонажа к находке: она более значительна, чем обнаруженные дневники Гитлера (которые, к тому же, оказались подделкой). Сравнительно-уподобительная функция дополняется функцией создания комического эффекта. Форма и функции аллюзии полностью переданы в переводах.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (22) AB: p. 127. “… I resolved to remain walking the Earth until I take vengeance on my killer. […] And I’m sure I can do *a Banquo-at-the-Feast thing*, given the opportunity.” | С. 321.  – … я решила бродить по земле, пока не отомщу моему убийце. […]  А я при случае справлюсь не хуже, чем *Банко на пиру*. | С. 353.  – … я вирішила лишитися ходити по землі, доки не помщуся своєму вбивці.  […]  І я певна, що здатна за слушної нагоди зробити *оте, що Банко утнув на бенкеті*. |

Имеется в виду месть Банко Макбету (эпизод пьесы Шекспира «Макбет»). Оригинальная аллюзия выражена атрибутивным словосочетанием, что характерно для английского языка. На РЯ и УЯ форма оригинальной аллюзии передана полно, учитывая особенности переводящих языков. Сравнительно-уподобительная функция сохранена.

В следующем примере в переводе на УЯ форма аллюзии расширена, а в переводе на РЯ аллюзия опущена.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (23) EPL: p. 323. I went through a divorce proceeding in New York State and everything, but this is another page of *Kafka* altogether. | C. 240. То есть, конечно, на моем счету бракоразводный процесс в штате Нью-Йорк, но это же совсем другая история. | С. 384. Хоча я і пройшла через процедуру розлучення у штаті Нью-Йорк і таке інше, та для мене ця історія – ще одна сторінка з *роману Кафки*. |

Здесь имеются в виду пытки (вспомним творчество Ф. Кафки, например, рассказ «Колодец и маятник»). Героиня рассказывает, что несмотря на то, что она прошла через сложнейший бракоразводный процесс, который занял несколько лет, текущая ситуация, тем не менее, кажется ей мучительной. В русском переводе аллюзия опущена, заложенные в ней смыслы теряются. В украинском переводе форма аллюзии передана полностью и даже расширена – с помощью трансформации добавления вводится классификатор «роман». Функция сохранена.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (24) EPL: p. 96. She sketches with her finger in the empty air the missing arches, the nave, the windows long gone. Like *Harold with his Purple Crayon,* she fills in the absent cosmos with her imagination and makes whole the ruined. | С. 73. Кэтрин рисует в воздухе несуществующие своды, неф и окна, которых давно нет. Она – как *Гарольд из сказки про волшебный карандаш:* чего нет – дополнит с помощью воображения, что давно разрушено – снова сделает целым. | С. 116. Вона домальовує пальцем у повітрі арки, яких бракує, наву, вікна, що їх давно вже немає. Як *Гарольд зі своїм пурпуровим олівцем,* заповнює космічні прогалини власною уявою і відбудовує з руїн. |

Имеется в виду персонаж сказки, рисунки которого оживают. В русском переводе форма аллюзии передана описательно *(«purple crayon» 🡪 «волшебный карандаш»*) и расширена с помощью трансформации добавления *(«из сказки про»*). В украинском переводе форма оригинальной аллюзии сохранена. Героиня «Есть, молиться, любить», увлекающаяся историей, показывает своей сестре, как столетия назад выглядел архитектурный памятник, на руинах которого они находятся. Сравнительно-уподобительная функция реализуется в убедительности героини: сестра может визуализировать ее рассказ, как будто та материализовала разрушенные части сооружения, нарисовав их волшебным карандашом. В переводах функция оригинальной аллюзии сохранена.

В следующем примере форма аллюзии на УЯ расширена.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (25) GO: p. 158. If *Cortez, on his peak in Darien*, had had slightly damp feet from efforts at catching frogs, he’d have felt just like Adam at that moment. | С. 192. Адам сейчас испытывал примерно то же, что и *Кортес на Дариенском перешейке*, если бы конкистадор слегка промочил ноги во время ловли лягушек. | С. 180. Адам почувався точно як *Ернан Кортес, який щойно піднявся на вершину на Дар’єнському перешийку і вперше побачив океан,* – якби у Кортеса в цю мить були трохи мокрі ноги після ловитви жаб. |

Имеются в виду чувства, которые испытывает первооткрыватель (согласно стихотворению Китса, Кортес первым из европейцев выходит на американский берег Тихого океана – на самом деле, это сделал Васко Нуньес де Бальбоа). На русском языке форма оригинальной аллюзии сохранена, на украинском – расширена трансформациями добавления *(«Ернан Кортес», «який щойно піднявся на», «вперше побачив океан»*). Такое расширение, возможно, снимет необходимость обращения к комментарию – который предусмотрен. В данном примере сравнительно-уподобительная функция дополняется комической функцией – так как сравнивается значимый момент в истории человечества и игра в первооткрывателя одиннадцатилетнего мальчика. Функции оригинальной аллюзии в переводах сохранены.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (26) AB: p. 99. Even a world populated exclusively with *castles and cockroaches and people named K.* was preferable to a world filled with malignant birds that whispered his name in chorus. | С. 250. Даже мир, в котором были только *замки, тараканы и люди по имени К.* казался предпочтительнее мира, заполненного злобными птицами, хором шептавшими его имя. | С. 278. Навіть світ, заселений виключно *тарганами, замками та людьми на ймення К.*, видавався ліпшим за світ, сповнений зловмисних птахів, які хором висвистували його ім’я. |

Имеются в виду мрачные сюжеты творчества Кафки. Форма аллюзии в обоих переводах сохранена. Тот факт, что обстоятельства, в которых оказался персонаж, представляются ему страшнее романов Кафки, эффективно показывает, насколько эти обстоятельства неблагоприятны. Сравнительно-уподобительная функция в переводах сохранена.

Перейдем к примеру, в котором функция аллюзии заключается в создании комического эффекта. В переводе на УЯ форма аллюзии в нем расширена.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (27) GO: p. 205. It wasn’t a full-cased grandfather clock, but a wall clock with *a free-swinging pendulum that E. A. Poe would cheerfully have strapped someone under.* | С. 251. Это были не дедушкины карманные часы в серебряном футлярчике, а настенные ходики с *маятником*, *под который Эдгар По с удовольствием кого-нибудь да засунул бы.* | С. 231. Це була не годинникова шафа, а, радше, настінний годинник із *маятником, який так сильно розгойдувався, що Едгар По не втримався б від спокуси прив’язати під ним безпорадну жертву*. |

В рассказе Э. По «Колодец и маятник» заключенного привязывают под опускающимся острым маятником. Форма аллюзии в переводе на РЯ передана полно; на УЯ – расширена трансформацией добавления *(«який так сильно розгойдувався» – рус. «который так сильно раскачивался»*) и конкретизирована *(“someone” 🡪 «безпорадну жертву» – рус. «беспомощную жертву»).* Неожиданная характеристика обыкновенных домашних часов создает комический эффект, который в переводах сохранен.

Рассмотрим пример, когда функция аллюзии заключается в выражении иронии.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (28) GO: p. 159. *Heaven is not in England*, whatever certain poets may have thought. | С. 192. …что бы ни воображали поэты, но *Небеса – вовсе не Англия*… | С. 181. *Небеса знаходяться не в Англії*, що б там не стверджували поети. |

Вероятно, здесь имеется в виду монолог из исторической хроники Шекспира, в котором Англия сравнивается с Эдемом. Форма аллюзии как на РЯ, так и на УЯ передана полно. Ироническая функция реализована в тонкой насмешке (Англия – не рай на земле) и сохранена в переводах.

### **Литературная аллюзия и метатекст**

Широко известные для русско- и украиноязычного читателя объекты аллюзий в нашем материале не комментируются. Например, не требует пояснения авторство пьесы «Макбет», мрачная природа творчества Ф. Кафки, секретность прохода в Нарнию. И наоборот, особенности персонажей романов Г. Грина, на наш взгляд, нуждаются в пояснении, которое не предусмотрено. Рассмотрим приведенные в предыдущем подпункте примеры, перевод которых дополнен метатекстом.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (21) GO: p. 113. The Nice and Accurate Prophecies made *the Hitler Diaries* look like, well, a bunch of forgeries. | С. 138. … по сравнению с «Превосходными и Недвусмысленными Пророчествами» *дневники Гитлера* казались… ну, просто жалкой подделкой.  Комментарий: «Дневники», опубликованные в 1983 г. журналом «Штерн», и были жалкой подделкой. | С. 133. Поруч із «Ґрунтовними й вичерпними пророцтвами Агнеси Оглашенної» *щоденники Гітлера* виглядали не більш як… якась дешева підробка.  Комментарий: «Щоденники», опубліковані у 1983 р. журналом «Штерн», і були дешевою підробкою. |

Метатекст в РЯ и в УЯ эксплицирует дополнительное смысловое содержание аллюзии.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (22) AB: p. 127. “… I resolved to remain walking the Earth until I take vengeance on my killer. […] And I’m sure I can do *a Banquo-at-the-Feast thing*, given the opportunity.” | С. 321.  – … я решила бродить по земле, пока не отомщу моему убийце. […]  А я при случае справлюсь не хуже, чем *Банко на пиру*.  Комментарий: Мэв вспоминает пьесу Шекспира «Макбет», а именно тот момент, когда убитый по приказу Макбета Банко появляется в виде призрака на пиру и занимает трон Макбета. | С. 353.  – … я вирішила лишитися ходити по землі, доки не помщуся своєму вбивці.  […]  І я певна, що здатна за слушної нагоди зробити *оте, що Банко утнув на бенкеті*. |

Концевой метатекст в переводе на РЯ эксплицирует источник и дополнительное смысловое содержание аллюзии. Метатекст в переводе на УЯ отсутствует. Дополнительные смыслы будут получены, только если читатель знаком с сюжетом пьесы – что в случае классического произведения Шекспира весьма вероятно.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (24) EPL: p. 96. She sketches with her finger in the empty air the missing arches, the nave, the windows long gone. Like *Harold with his Purple Crayon,* she fills in the absent cosmos with her imagination and makes whole the ruined. | С. 73. Кэтрин рисует в воздухе несуществующие своды, неф и окна, которых давно нет. Она – как *Гарольд из сказки про волшебный карандаш:* чего нет – дополнит с помощью воображения, что давно разрушено – снова сделает целым.  Сноска: «Гарольд и фиолетовый карандаш» - ставшее классикой произведение для детей американского писателя и карикатуриста Крокетта Джонсона (настоящее имя Дэвид Джонсон Лиск, 1906–1975). При помощи волшебного карандаша Гарольда оживает все, что он рисует, в том числе дорожка на Луну. | С. 116. Вона домальовує пальцем у повітрі арки, яких бракує, наву, вікна, що їх давно вже немає. Як *Гарольд зі своїм пурпуровим олівцем,* заповнює космічні прогалини власною уявою і відбудовує з руїн.  Сноска: «Гарольд і фіолетовий олівець» – культова книга відомого американського дитячого письменника і карикатуриста Крокетта Джонсона (1906–1975 рр). За допомогою чарівного олівця Гарольд малює цілі світи, які потім оживають. |

Метатекст в обоих переводах эксплицирует источник аллюзии и ее дополнительное смысловое содержание.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (25) GO: p. 158. If *Cortez, on his peak in Darien*, had had slightly damp feet from efforts at catching frogs, he’d have felt just like Adam at that moment. | С. 192. Адам сейчас испытывал примерно то же, что и *Кортес на Дариенском перешейке*, если бы конкистадор слегка промочил ноги во время ловли лягушек.  Комментарий: Знаменитый образ из стихотворения Джона Китса «При первом прочтении чапменовского Гомера» (1816):  *Вот так Кортес, догадкой потрясен,*  *Вперял в безмерность океана взор,*  *Когда, преодолев Дарьенский склон,*  *Необозримый встретил он простор.*  (Перевод С. Сухарева)  На самом деле к Тихому океану вышел не Фернандо Кортес, а Васко Нуньес де Бальбоа. | С. 180. Адам почувався точно як *Ернан Кортес, який щойно піднявся на вершину на Дар’єнському перешийку і вперше побачив океан*.  Комментарий: Знаменитий образ із вірша Джона Кітса «Вперше прочитавши Гомера в перекладі Чепмена» (1816):  *Як сміливий Кортес, що кинув орлій зір На Тихий океан, – і, здогадку шалену*  *В душі ховаючи, його вояцький збір*  *Зглядався, стоячи над кручами Дар’єну.*  Насправді до Тихого океану вийшов не Кортес, а Васко Нуньєс де Бальбоа. |

Концевой метатекст в данном случае и на РЯ, и на УЯ эксплицирует источник и дополнительное смысловое содержание аллюзии (чувства, одолевающие Кортеса – и Адама).

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (26) AB: p. 99. Even a world populated exclusively with *castles and cockroaches and people named K.* was preferable to a world filled with malignant birds that whispered his name in chorus. | С. 250. Даже мир, в котором были только *замки, тараканы и люди по имени К.* казался предпочтительнее мира, заполненного злобными птицами, хором шептавшими его имя.  Комментарий: напоминание о произведениях Кафки («Замок», «Превращение», «Процесс»). | С. 278. Навіть світ, заселений виключно *тарганами, замками та людьми на ймення К.*, видавався ліпшим за світ, сповнений зловмисних птахів, які хором висвистували його ім’я. |

В русском переводе метатекст эксплицирует источник аллюзии. Для понимания подразумеваемого смысла читатель должен быть хотя бы немного знаком с творчеством Ф. Кафки. В украинском переводе комментария не предусмотрено, возможность получения скрытых смыслов зависит от наличия или отсутствия у читателя соответствующих фоновых знаний.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (27) GO: p. 205. It wasn’t a full-cased grandfather clock, but a wall clock with *a free-swinging pendulum that E. A. Poe would cheerfully have strapped someone under*. | С. 251. Это были не дедушкины карманные часы в серебряном футлярчике, а настенные ходики с *маятником, под который Эдгар По с удовольствием кого-нибудь да засунул бы.*  Комментарий: Отсылка к рассказу «Колодец и маятник» (1842). | С. 231. Це була не годинникова шафа, а, радше, настінний годинник із *маятником, який так сильно розгойдувався, що Едгар По не втримався б від спокуси прив’язати під ним безпорадну жертву.*  Комментарий: Йдеться про Едґара По «Провалля і маятник» (1842). |

Метатекст в обоих переводах эксплицирует источник аллюзии.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (28) GO: p. 159. *Heaven is not in England*, whatever certain poets may have thought. | С. 192. … что бы ни воображали поэты, но *Небеса – вовсе не Англия*… | С. 181. *Небеса знаходяться не в Англії*, що б там не стверджували поети.  Комментарий: Ймовірно, відсилання до славетного монологу Джона Ґанта з історичної хроніки Шекспіра «Річард II» (бл. 1595):  Цей королівський трон, цей славний острів,  Велична ця земля, оселя Марса,  Нагадує собою рай, Едем.  Це – створена природою твердиня  Від пошестей заразних і війни.  Щасливе плем’я, хоч і світ малий;  Коштовний камінь це в оправі моря,  Яке віки надійним служить муром,  Чи пак для дому ровом захисним  Від заздрощів нещасніших країн;  Це наша Англія благословенна.  (Дія II, сц. 1; пер. В. Струтинського). |

В данном примере в переводе на РЯ нет комментария, в котором предлагался бы возможный денотат аллюзии. В украинском же переводе сохранение формы оригинальной аллюзии в основном тексте дополняется метатекстом: шекспировская пьеса «Ричард II» называется в качестве возможного источника аллюзии и приводится ее фрагмент.

Количественные подсчеты

Самая частотная функция в данной категории – сравнительно-уподобительная (в основном в связи с переносом качеств литературного персонажа на героя рассматриваемого произведения). Приводим полученные данные (всего аллюзий в данной категории – 16 шт.):

Таблица 4

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Функция | РЯ | УЯ |
| Сравн.-уподобительная  Сравн.-уп. + комич.  Комическая  Ироническая  Окказиональная  Ф-я не сохраняется | 10  2  1  1  1  1 | 11  2  1  1  1  – |

В основном, форма аллюзии в переводах передается полностью:

Таблица 5

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Передача при переводе | РЯ | УЯ |
| Полная  Расширенная  Опущение | 13  2  1 | 12  4  – |

Метатекст, в тех случаях, когда он представлен, эксплицирует следующее:

Таблица 6

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Эксплицируется | РЯ | УЯ |
| Источник  Ист. + доп. смысл. содерж.  Доп. смысл. содержание | 2  3  1 | 2  2  1 |

## Аллюзивные антропонимы

В нашем материале собрано 16 примеров аллюзий, выраженных именем собственным.

### **Функции и способы передачи аллюзивных антропонимов**

Сначала рассмотрим аллюзии, выполняющие в тексте сравнительно-уподобительную функцию.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (29) EPL: p. 287. A regular *Nostradamus*, that Susan. | c. 212. Наша Сьюзан прямо *Нострадамус*. | С. 339. Просто якийсь *Нострадамус*, ця Сюзан. |

Героиня использует имя-стереотип «Нострадамус» в отношении своей подруги, потому что та смогла предугадать, как будут разворачиваться события в личной жизни героини. В переводах форма аллюзии передана полностью и ее сравнительно-уподобительная функция сохранена.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (30) EPL: p. 288. He’s got silver hair and he’s balding in an attractively *Picassoesque* manner. | С. 214. У него серебристые волосы, редеющие в элегантной манере *Пикассо*. | С. 214. У нього срібне волосся, і лисіє він у живописній манері *Пікассо*. |

В этом примере сравнение строится на внешних данных. На РЯ и УЯ форма аллюзии передана полно и ее функция сохраняется.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (31) EPL: p. 304. And my grandfather’s sweet wife looks at me all sly and her eyes get all sexy like *Bette Davis*. | С. 226. И тогда женушка моего деда хитро взглянула на меня – глаза стали томными, как у *Бетт Дэвис*. | С. 360. Мила дідусева дружина дивиться на мене так хитренько, а її очі світяться еротичним блиском, як у *Бетті Дейвіс*. |

Бетт Дэвис – американская актриса, которую в Американский институт кино в 1999 г. поставил на второе место в списке величайших актрис в истории Голливуда. Огонек в глазах Бетт Дэвис переносится на персонажа книги: бабушка героини вспоминает свой юношеский роман с молодым итальянцем. Форма аллюзии в переводах передана полно, функция сохранена.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (32) GO: p. 28. The babies looked similar, both being small, blotchy, and looking sort of, though not really, like *Winston Churchill*. | С. 33. Младенцы выглядели почти одинаково: оба маленькие, пятнистые и чём-то – но не вполне – похожие на *Уинстона Черчилля*. | С. 39. Обидва немовляти дуже схожі: маленькі, вкриті плямками і трохи нагадують – хоч насправді не дуже, – *Вінстона Черчилля*. |

Благодаря сравнению читатель может представить себе черты лица младенцев. Сравнительно-уподобительная функция дополняется здесь комической функцией, за счет контраста между объектами сравнения: новорожденными и великим политическим деятелем. Форма аллюзии, как и ее функция, в переводах сохранены.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (33) GO: p. 340. He took his hands out of his pockets and he raised them like *Bruce Lee* and then he smiled like *Lee van Cleef*. | С. 425. Он вытащил руки из карманов, поднял их, как *Брюс Ли*, и улыбнулся, как *Ли ван Клиф*. | С. 376. Він витяг руки з кишень і підняв їх у стійку *Брюса Лі*, а тоді розтяг губи у посмішці *Лі ван Кліфа*. |

Имеются в виду боевая стойкая актера и мастера боевых искусств Брюса Ли и самоуверенная усмешка Ли ван Клифа, который чаще всего играл отрицательных персонажей. Данное сравнение обеспечивает яркое описание готовности персонажа к переделке. Форма аллюзии в обоих переводах передана полно, ее функция сохранена.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (34) AB: p. 120. With his pencil moustache, he reminded her of *Cab Calloway*, perhaps, or *Don Ameche*, one of those stars who aged but never stopped being stars. | C. 303. Его тонкие усы напомнили ей, пожалуй, *Кэба Кэллоуэя* или *Дона Амичи*, одну из тех звезд, что, старея, не утрачивают своей звездности. | С. 335. Своїми тонкими вусами від нагадував їй *Кеба Келловея*, чи, може, *Дона Амічі* – якусь із тих зірок, які старішають, та все одно назавжди лишаються зірками. |

Кэб Кэллоуэй и Дон Амичи – американцы, певец и актер соответственно. Оба – улыбчивые мужчины, которые носили усы. Внешность и поведение – это те характеристики, которые переносятся на персонажа «Сыновей Ананси» благодаря введенной аллюзии. Форма включения на обоих языках передана полностью, его функция сохранена.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (35) EPL: p. 240 …the mother balancing on her head a three-tiered basket filled with fruit and flowers and a roasted duck – a headgear so magnificent and impressive that *Carmen Miranda* would have bowed down in humility before it. | С. 176. Они приехали к Кетуту в тот же день, позже, и мать несла на голове трехэтажную корзинку, полную фруктов и цветов, а еще там была жареная утка – такой шикарный и впечатляющий головной убор заставил бы *Кармен Миранду* пристыженно опустить голову.) | С. 284. Мати несла на голові триповерховий кошик із фруктами, квітами та смаженою качкою – головний убір такий величний і приголомшливий, що *Кармен Міранда* присоромлено перед нею похнюпилась би. |

На прием к потомственному лекарю приходит балийская семья, и на голове у матери, в соответствии с традициями, корзина с подарками. Сравнение с головными уборами Кармен Миранды, бразильско-американской певицы и актрисы, позволяет экспрессивно охарактеризовать это преподношение. Форма и функция аллюзии в переводах сохранены.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (36) EPL: p. 112. …who generally behaves not at all like a proper world leader but rather like a *Waterbury mayor* (that’s an inside joke for Connecticutresidents only – sorry). | С. 85. … и в общем и целом ведет себя как пристало не уважающему себя главе государства, а, скорее, *мэру Уотербери* (шутка, которую поймут лишь те, кто живет в Коннектикуте, уж извините). | С. 137. … і взагалі поводиться не як світовий лідер, а радше як *мер Вотербері* (цей жарт можуть зрозуміти тільки мешканці Коннектикуту – даруйте). |

Героиня сравнивает итальянского политика с двумя мэрами Уотербери, города в штате Коннектикут, где она выросла. Оба мэра попали в тюрьму за финансовые преступления, совершенные во время пребывания на посту. Форма аллюзии передана полностью; сравнительно-уподобительная функция сочетается с функцией создания комического эффекта, в переводе обе сохранены.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (37) EPL: p. 279. He was making a joke at his own expense, saying, “I’m a full catastrophe of a Brazilian man – I can’t dance, I can’t play soccer and I can’t play any musical instruments.” For some reason I replied, “Maybe so. But I have a feeling you could play a very good *Casanova*.” | С. 206. Он отпустил шутку в свой адрес, сказав: «Бразилец из меня никудышный, – не умею танцевать, не играю в футбол и не владею ни одним музыкальным инструментом». А я почему-то ответила: «Возможно. Но мне кажется, из вас вышел бы неплохой *Казанова*». | c. 330. Чоловік сам із себе жартував, стверджуючи, що він «пародія на бразильця», бо не вміє танцювати, грати у футбол і музикувати. А я раптом видала: «Мені здається, що ви добре вмієте грати *Казанову*». |

Сравнение с Казановой, авантюристом, прославившимся своими любовными похождениями, позволяет героине высказать предположение, что ее собеседник – хороший любовник. Введение аллюзии делает это высказывание более экспрессивным. Форма и функция аллюзии сохранены.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (38) EPL: p. 18. I wanted to be all *Gandhi* about this. | С. 17. Я хотела быть как *Ганди*. | С. 24. Я хотіла бути вся така *Магатма Ґанді* у цьому конфлікті. |

Героиня разводится с мужем и хочет, чтобы процесс прошел мирно. Она даже готова отдать ему свою долю имущества, чтобы загладить инициирование развода, но муж в ярости. Сравнение позволяет емко передать желания персонажа – стремление вести себя миролюбиво и не отвечать не агрессию. Форма аллюзии в РЯ повторяет форму оригинальной аллюзии, в УЯ она расширена с помощью трансформации добавления, вероятно, чтобы повысить узнаваемость. Сравнительно-уподобительная функция аллюзивного антропонима в переводах сохраняется.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (39) GO: p. 143. She didn’t compartmentalize her beliefs. They were welded into one enormous, seamless belief, compared with which that held by *Joan of Arc* seemed a mere idle notion. | С. 173. Она никак не классифицировала свои верования; все они сплавились в одну огромную и целостную веру, в сравнении с которой религия *Жанны д’Арк* казалась досужей болтовней. | С. 164. І у вірувань ії не було жодної структури. Вони всі спліталися в єдину безшовну систему, порівняно з якою вірування *Жанни д’Арк* були дитячими забаганками. |

Убеждения Жанны д’Арк были настолько непоколебимыми (голоса святых открыли девушке, что ей суждено освободить французскую землю от англичан), что даже угроза казни не заставила ее от них отказаться. Поэтому сравнение верований Анафемы с верованиями Орлеанской девы демонстрирует силу убеждений персонажа. Форма и функция аллюзии в переводах сохранены.

Рассмотрим пример, в котором функция аллюзии заключается в создании комического эффекта.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (40) EPL: p. 159. “I bet most people can’t see my control issues when they first look at me.”  […]  “They can’t? Honey – *Ray Charles* could see your control issues!” | С. 116-117. – Спорим, большинство людей после первой же встречи не видят во мне маньяка порядка.  […]  – Не видят? Дорогуша, даже *Рэй Чарлз* увидел бы, что у тебя проблемы! | С. 190. – Б’юсь об заклад, більшість людей не помітять цього за першої зустрічі.  […]  – Не зможуть? Мила моя, *Рей Чарльз* міг би побачити твої проблеми з контролем. |

Рэй Чарлз – американский эстрадный певец, ослепший в детстве. Форма аллюзии в обоих языках перевода передана полно, комическая функция сохранена.

Рассмотрим примеры, функция аллюзии в которых – ироническая.

В следующем примере аллюзия в переводе на РЯ опущена.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (41) EPL: p. 2. Now before I get too *Louis Farrakhan* here with this numerology business… | С. 7. Но довольно нумерологии – иначе вы начнете зевать, так и не начав читать. | С. 6. А зараз, поки я ще не стала другим *Луїсом Барраґаном* із усіма цими нумерологічними заворотами… |

Луис Фаррахан – американский общественный деятель, лидер радикальной организации «Нация ислама». В своих длинных речах нередко обращается к нумерологии, что может вызывать недоумение, поэтому функция аллюзии в данном случае – ироническая. Автор романа «Есть, молиться, любить» в предисловии объясняет, по какому принципу организована книга (в каждом разделе одинаковое количество глав). Объяснения она заканчивает шуткой – понятной американцу, но, вероятно, не очень понятной жителю постсоветского пространства. В странах СНГ Луис Фаррахан не очень известен, хотя Россию он посещал. В переводе на РЯ аллюзия опущена и смысл включения передается описательно, но ирония не сохраняется. В переводе на УЯ, вероятно, аллюзию планировалось передать, однако вместо Луиса Фаррахана в тексте фигурирует Луис Барраган, мексиканский архитектор, который не имеет отношения к нумерологии. Поэтому, коммуникативное намерение автора не передано, и функцию оригинальной аллюзии – иронию – в переводе сохранить не удается.

В следующем примере аллюзия в переводе на РЯ опущена.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (42) GO: p. 208. ‘Anyway, witchfinding isn’t like it was in those days. I don’t even think old Shadwell’s ever done more than kick over *Doris Stokes*’s dustbins.’ | С. 254. – Все равно охота на ведьм сейчас уже совсем не та, что в былые дни. Я думаю, Шедвелл разве что у местной спиритуалистки переворачивает мусорные баки. | С. 233. – До речі, полювання на відьом вже зовсім не таке, як раньше. Мені здається, старий Шадвелл за життя своє не зробив нічого гіршого за перекидання сміттєвого баку *Доріс Стоукс*. |

Дорис Стоукс – британская спиритуалистка, самопровозглашенный медиум. Если в Великобритании ее имя широко известно, то на постсоветском пространстве оно едва ли знакомо читателю. При переводе на РЯ было принято решение опустить аллюзивный антропоним и передать его описательно. Функция иронии сохранена – ведьмолов Шедвелл не отправляет на костер ведьм, как его предшественники, а может, разве что, «насолить» женщинам, которые занимаются чем-то сродни магии (проводят спиритические сеансы). В переводе на УЯ форма оригинальной аллюзии сохранена, как и ее функция.

### **Аллюзивные антропонимы и метатекст**

Некоторые из рассмотренных выше аллюзивных имен собственных (Нострадамуса, Пикассо, У. Черчилля, Казановы, Ганди, Жанны д'Арк) не требуют пояснений. Другие – в основном, это имена американских певцов и актеров – на наш взгляд, желательно пояснить, потому что на постсоветском пространстве их денотаты менее известны. Это касается следующих аллюзивных имен: Бетт Дэвис, Брюса Ли, Ли ван Клифа, Кэба Кэллоуэя, Дона Амичи, Рэя Чарлза. В нашем материале примеры аллюзий, переводы которых содержат комментарий, затрагивают лиц, известных, в основном, в Великобритании и США. Рассмотрим эти примеры.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (35) EPL: p. 240 …the mother balancing on her head a three-tiered basket filled with fruit and flowers and a roasted duck – a headgear so magnificent and impressive that *Carmen Miranda* would have bowed down in humility before it. | С. 176. Они приехали к Кетуту в тот же день, позже, и мать несла на голове трехэтажную корзинку, полную фруктов и цветов, а еще там была жареная утка – такой шикарный и впечатляющий головной убор заставил бы *Кармен Миранду* пристыженно опустить голову.  Сноска: Кармен Миранда – исполнительница самбы, популярная в 1940-х; часто выходила на сцену в поражающих воображение головных уборах из фруктов. | С. 284. Мати несла на голові триповерховий кошик із фруктами, квітами та смаженою качкою – головний убір такий величний і приголомшливий, що *Кармен Міранда* присоромлено перед нею похнюпилась би.  Сноска: Кармен Міранда – бразильська та американська актриса і співачка тридцятих-п’ятдесятих років ХХ ст., знялась у безлічі фільмів, працювала на радіо і на телебаченні. Капелюх із тропічними фруктами, у якому Кармен Міранда часто знімалась у фільмах, став відомий у всьому світі. З 1945 року її визнано найвисокооплачуванішою жінкою у США. |

Метатекст в виде постраничных сносок эксплицирует дополнительное смысловое содержание аллюзии.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (36) EPL: p. 112. …who generally behaves not at all like a proper world leader but rather like a *Waterbury mayor* (that’s an inside joke for Connecticut residents only – sorry). | С. 85. … и в общем и целом ведет себя как пристало не уважающему себя главе государства, а, скорее, *мэру Уотербери* (шутка, которую поймут лишь те, кто живет в Коннектикуте, уж извините).  Сноска: Два мэра Уотербери, Джозеф Сантопьетро и Филип Джордано, отсидели тюремный срок за финансовые преступления, совершенные во время пребывания на посту. | С. 137. … і взагалі поводиться не як світовий лідер, а радше як *мер Вотербері* (цей жарт можуть зрозуміти тільки мешканці Коннектикуту – даруйте).  Сноска: Два мери Вотербері, Джозеф Сантоп’єтро та Філіп Джордано, відбули тюремне ув’язнення за фінансові злочини під час свого перебування на постах мерів міста. |

Метатекст в переводах на РЯ и УЯ эксплицирует дополнительное смысловое содержание аллюзии.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (40) EPL: p. 159. “I bet most people can’t see my control issues when they first look at me.”  […]  “They can’t? Honey – *Ray Charles* could see your control issues!” | С. 116-117. – Спорим, большинство людей после первой же встречи не видят во мне маньяка порядка.  […]  – Не видят? Дорогуша, даже *Рэй Чарлз* увидел бы, что у тебя проблемы! | С. 190. – Б’юсь об заклад, більшість людей не помітять цього за першої зустрічі.  […]  – Не зможуть? Мила моя, *Рей Чарльз* міг би побачити твої проблеми з контролем.  Сноска: Раймонд Чарльз Робінсон (відомий як Рей Чарльз, Ray Charles; 1930-2004 рр.) – американський співак, композитор у стилі джаз, блюз, рок-н-рол та кантрі. Один із творців стилю соул. Осліп у сім років. |

В данном примере метатекст дополняет украинский перевод и в нем эксплицирует дополнительное смысловое содержание аллюзии. В русском же переводе для адекватного восприятия аллюзии и реализации комического эффекта необходимо наличие у читателя соответствующих фоновых знаний.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (41) EPL: p. 2. Now before I get too *Louis Farrakhan* here with this numerology business… | С. 7. Но довольно нумерологии – иначе вы начнете зевать, так и не начав читать. | С. 6. А зараз, поки я ще не стала другим *Луїсом Барраґаном* із усіма цими нумерологічними заворотами…  Сноска: Луїс Барраґан (1902-1988 рр.) – найвідоміший мексиканський архітектор ХХ століття, представник так званої «емоційної» архітектури. |

В переводе на РЯ аллюзия опущена, а потому экспликации не требуется. В УЯ аллюзия передана неправильно, поэтому комментарий, эксплицирующий дополнительное смысловое содержание другого, не задуманного автором аллюзивного имени собственного, также не способствует разъяснению смысла высказывания.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (42) GO: p. 208. ‘Anyway, witchfinding isn’t like it was in those days. I don’t even think old Shadwell’s ever done more than kick over *Doris Stoke*’s dustbins.’ | С. 254. – Все равно охота на ведьм сейчас уже совсем не та, что в былые дни. Я думаю, Шедвелл разве что у местной спиритуалистки переворачивает мусорные баки. | С. 233. – До речі, полювання на відьом вже зовсім не таке, як раньше. Мені здається, старий Шадвелл за життя своє не зробив нічого гіршого за перекидання сміттєвого баку *Доріс Стоукс*.  Комментарий: Доріс Стоукс (1920-1987): британська жінка-медіум, яка постійно виступала перед публікою та на телебаченні. Її автобіографічні книжки розійшлися мільйонами екземплярів. |

В данном примере в переводе на РЯ аллюзия опущена, поэтому снимается необходимость экспликации. В переводе на УЯ аллюзия сохранена, и в комментарии эксплицируется ее дополнительное смысловое содержание.

Количественные подсчеты

Аллюзивные антропонимы в нашем материале чаще всего употребляются для сравнения и переноса каких-либо качеств на героя книги. Приведем полученные данные:

Таблица 7

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Функция | РЯ | УЯ |
| Сравн.-уподобительная  Сравн.-уп. + комич.  Комическая  Ироническая  Ф-я не сохраняется | 10  2  2  1  1 | 10  2  2  1  1 |

В большинстве случаев форма аллюзии полностью передана.

Таблица 8

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Передача при переводе | РЯ | УЯ |
| Полная  Опущение  Расширение  Ошибка при передаче | 14  2  –  – | 14  –  1  1 |

Метатекст, если он предусмотрен, эксплицирует дополнительное смысловое содержание аллюзии.

Таблица 9

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Эксплицируется | РЯ | УЯ |
| Доп. смысл. содержание | 2 | 5 |

## Библейские аллюзии

В нашем материале собрано 12 таких примеров.

### **Функции и способы передачи библейских аллюзий**

Для начала рассмотрим примеры, в которых аллюзия выполняет сравнительно-уподобительную функцию.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (43) EPL: p. 246. I don’t know what any of these extraordinary equatorial flowers are called, so I make up names for them. And why not? It’s my *Eden*, is it not? | С. 180. Я не знаю названия ни одного из этих экваториальных бутонов, поэтому сама их придумываю. Почему бы и нет? Это же мой собственный *Эдем*. | С. 290-291. Я не знаю назви жодної з цих неймовірних екваторіальних рослин, тому сама вигадую для них імена. А чом би й ні? Хіба це не мій *Едем*? |

Героиня приезжает на Бали. Она снимает дом, и прилегающий сад полон неизвестных ей цветов. Героиня решает сама дать им названия, точно как Адам называл птиц и животных в Эдемском саду. Форма оригинальной аллюзии в переводах сохранена, как и ее сравнительно-уподобительная функция.

В следующем примере аллюзия в переводе на РЯ опущена.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (44) EPL: p. 247. I’d been telling people since I first visited Bali two years ago that this small island was the world’s only true utopia, a place that has known only peace and harmony and balance for all time. A perfect *Eden* with no history of violence or bloodshed ever. | С. 182. Впервые побывав на Бали два года назад, я всем растрезвонила о том, что этот маленький остров – единственное в мире по-настоящему утопическое место, с начала времен знавшее лишь мир, гармонию и равновесие. Идеальный райский остров, в истории которого не было ни одного случая насилия или кровопролития. | С. 292. Два роки тому, після перших відвідин цього маленького острова, я всім розповідала, що це єдина у світі справжня Утопія, місце спокою, гармонії та рівноваги. Досконалий *Едем* без трагічних сторінок історії, сповнених жорстокості та кровопролить. |

Героиня сравнивает остров Бали с Эдемом. Таким образом она переносит на индонезийский остров характеристики рая, в том числе, красоту и спокойствие. В переводе на РЯ аллюзия передана описательно, как «райский остров», в переводе на УЯ передана форма оригинальной аллюзии. В обоих переводах сохраняется сравнительно-уподобительная функция аллюзии.

Рассмотрим примеры, в которых аллюзия выполняет комическую функцию.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (45) GO: p. 191. Witchfinder-Colonel *Ye-Shall-Not-Eat-Any-Living-Thing-With-The-Blood-Neither-Shall-Ye-Use-Enchantment-Nor-Observe-Times* Dalrymple. | С. 231. Полковник-ведьмолов *Не-Вкушай-Мяса-С-Кровью-Не-Ворожи-И-Не-Гадай* Далримпл. | С. 213. Полковник АМВ *Не-Будете-Їсти-З-Кров’ю-Не-Будете-Ворожити-І-Не-Будете-Чарувати* Далрімпл. |

Авторы «Благих знамений» обыгрывают популярность длинных религиозных имен у пуритан. Это имя – аллюзия на стих из книги Левит Ветхого Завета. Форма оригинальной аллюзии в переводах передана полно. Комическая функция сохранена.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (46) GO: p. 143. On any scale of *mountain-moving* it shifted at least point five of an alp. | С. 173. По шкале *передвижения гор* вера Анафемы достигала как минимум полуальпа. | С. 164. За загальною шкалою *зсування гір* віра Анатеми мала силу 0,5 альпів. |

Это аллюзия на стих из Евангелия от Матфея, согласно которому имеющий веру способен передвинуть горы. Форма аллюзии в переводах передана полностью. Комическая функция реализована в том, что разработана некая «шкала передвижения гор», по которой представляется возможным измерить человеческую веру.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (47) GO: p. 276. ‘What I mean is, they’re the Four Horsemen of the Apocalypse, right?’  ‘Bikers,’ said Greaser.  ‘Right. *Four Bikers of the Apocalypse.*’ | С. 341. – Я ведь о чем? Они – четыре всадника Апокалипсиса, верно?  – Байкера, – поправил Сальник.  – Ну ладно. *Четыре байкера Апокалипсиса*. | С. 307. – Ну, тобто, от вони – Чотири Вершники Апокаліпсису, ага?  – Байкери, – вставив Гарнюня.  – Ага. *Чотири Байкери Апокаліпсису*. |

Это – аллюзия на Откровение Иоанна Богослова, в котором описано наступление Апокалипсиса и появление четырех его всадников. Только в конце ХХ века четверка передвигается не на лошадях, а на мотоциклах. Придание библейскому контексту, изображающему ужасы конца света, современных черт создает комический эффект. Форма оригинальной аллюзии полностью передана в переводах. Комическая функция сохранена.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (48) GO: p. 34. ‘If it was a girl it would have been Lucinda after my mother.’  ‘*Wormwood*’s a nice name,’ said the nun, remembering her classics. | С. 40. – Если бы родилась девочка, ее назвали бы Люсиндой в честь моей матушки. […]  – А мне *Полынь* нравится, – сказала монахиня, припоминая классику. | С. 45. – Якби народилася дівчинка – назвали б Люсіндою, на честь моєї матері. […]  – Як на мене, *Полин* звучить дуже гарно, – промовляє черниця, згадуючи класичні тексти. |

Полынь в Откровении Иоанна Богослова – это звезда, упавшая с неба на источники вод, которые сделались горькими, в результате чего умерло множество людей. В разговоре с человеком, который, сам того не зная, будет растить Антихриста, монахиня-сатанистка предлагает для сына Дьявола символичные имена. Необычность названного имени, а также тот факт, что отец не подозревает о намерениях монашки, создает комический эффект. В переводах форма аллюзии передана и ее функция сохранена.

### **Библейские аллюзии и метатекст**

Некоторые аллюзии из рассмотренных нами выше не требуют пояснений (например, *Эдем*). Другие – переводятся с дополнением в виде метатекста, который эксплицирует их источники.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (45) GO: p. 191. Witchfinder-Colonel *Ye-Shall-Not-Eat-Any-Living-Thing-With-The-Blood-Neither-Shall-Ye-Use-Enchantment-Nor-Observe-Times* Dalrymple. | С. 231. Полковник-ведьмолов *Не-Вкушай-Мяса-С-Кровью-Не-Ворожи-И-Не-Гадай* Далримпл.  Комментарий: Ср. «Не ешьте с кровью; не ворожите и не гадайте» (Лев. 19:26). | С. 213. Полковник АМВ *Не-Будете-Їсти-З-Кров’ю-Не-Будете-Ворожити-І-Не-Будете-Чарувати-Далрімпл.*  Комментарий: Пор. «Не будете їсти з кров’ю. Не будете ворожити, і не будете чарувати!» (Лев. 19:26). |

В данном примере в обоих переводах метатекст эксплицирует источник аллюзии.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (46) GO: p. 143. On any scale of *mountain-moving* it shifted at least point five of an alp. | С. 173. По шкале *передвижения гор* вера Анафемы достигала как минимум полуальпа. | С. 164. За загальною шкалою *зсування гір* віра Анатеми мала силу 0,5 альпів.  Комментарий: «Коли будете ви мати віру, хоч як зерно гірчичне, і горі оцій скажете: Перейди звідси туди, то й перейде вона, і нічого не матимете неможливого!» (Мв. 17:20). |

В переводе на РЯ комментария нет. В переводе на УЯ он есть и эксплицирует источник аллюзии.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (48) GO: p. 34. ‘If it was a girl it would have been Lucinda after my mother.’  ‘*Wormwood*’s a nice name,’ said the nun, remembering her classics. | С. 40. – Если бы родилась девочка, ее назвали бы Люсиндой в честь моей матушки. […]  – А мне *Полынь* нравится, – сказала монахиня, припоминая классику.  Комментарий: «Звезда Полынь» из Откровения Иоанна Богослова. Полынью зовут мелкого беса из книги К.С. Льюиса «Письма Баламута» (1942); в русском переводе он Гнусик. | С. 45. – Якби народилася дівчинка – назвали б Люсіндою, на честь моєї матері. […]  – Як на мене, *Полин* звучить дуже гарно, – промовляє черниця, згадуючи класичні тексти.  Комментарий: «Зоря Полин» з Об’явлення Івана Богослова (8:11). Полином звуть і дрібного біса з книги К.С. Льюїса «Листи Ворохобника» (1941). |

Метатекст в обоих переводах эксплицирует источник аллюзии.

Количественные подсчеты

Основная функция аллюзий этой группы, насчитывающей в нашем материале 12 примеров, – комическая, потому что Т. Пратчетт и Н. Гейман обыгрывают тему конца света с юмором. Ниже представлены количественные подсчеты:

Таблица 10

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Функция | РЯ | УЯ |
| Комическая  Сравн.-уподобительная  Ироническая | 7  3  2 | 7  3  2 |

Форма аллюзии в каждом из примеров, и на РЯ, и на УЯ передана полно.

Таблица 11

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Передача при переводе | РЯ | УЯ |
| Полная | 12 | 12 |

Метатекст, если предусмотрен, эксплицирует источник аллюзии.

Таблица 12

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Эксплицируется | РЯ | УЯ |
| Источник | 2 | 3 |

## Аллюзии на изобразительное искусство

В нашем материале собрано 5 примеров аллюзий на произведения скульптуры и графики, а также творчество конкретных художников.

### **Функции и способы передачи аллюзий на изобразительное искусство**

Рассмотрим пример, в котором аллюзия выполняет сравнительно-уподобительную функцию.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (49) GO: p. 139. Just around this village it was superb. If *Turner* and *Landseer* had met *Samuel Palmer* in a pub and worked it all out, and then got *Stubbs* to do the horses, it couldn’t have been better. | С. 169. Природа в окрестностях городка казалась идиллически роскошной. Если бы *Тернер* и *Ландсир* встретились за кружкой пива с *Сэмюелем Палмером*, чтобы сообща написать идеальный пейзаж, а потом еще попросили *Стаббса* добавить лошадей, им и то вряд ли удалось бы создать нечто более прекрасное. | С. 160. Насправді, пейзажі тут були просто казкові. Навіть якби *Тернер* і *Лендсір* зустрілися із *Самюелем* *Палмером* у пабі, обговорили план роботи, а потім ще попросили *Стаббса* домалювати коней – навряд чи вийшло б настільки гарно. |

Окрестности английской деревни описываются путем сравнения с работами живописцев Тернера и Палмера и анималистов Ландсира и Стаббса. Форма аллюзии в текстах переводов передана полностью. Ее функция сохраняется.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (50) GO: p. 292. ‘This Antichrist – how many nipples has he?’  […]  ‘Oodles. His chest is covered with them – he makes *Diana of the Ephesians* look positively nippleless.’ | С. 362. – А у этого Антихриста… сколько у него сосков?  […]  – Множество. По сравнению с ним, *Диана Эфесская* кажется почти безгрудой. | С. 324. – А в Антихриста цього… скільки в нього сосків?  […]  – Ліку їм не даси. Порівняно з ним, *Діана з Ефесу* сосків не має взагалі. |

Статуя Дианы (Артемиды) Эфесской изображает богиню, которая считается символом плодородия, с многочисленными наростами, напоминающими сосцы. Сравнение с культовой статуей позволяет персонажу экспрессивно выразить, что у Антихриста сосков множество. (Это то, что хочет услышать ведьмолов – ведь он считает изобилие сосков признаком связи с магией и поводом для преследования). Форма аллюзии в переводах передана полностью. Сравнительно-уподобительная функция дополняется функцией создания комического эффекта.

В следующем примере аллюзия в переводе на УЯ опущена.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (51) EPL: p. 316. This is a fairly good-looking crowd, what with their fine *Gauguin* skin, toned bodies and groovy long hair. | С. 235. Они действительно довольно хороши собой: тонкая *гогеновская* кожа, накачанные тела и роскошные длинные волосы. | С. 375. На загал, ця компанія хлопців доволі симпатична, з ніжною шкірою, стрункими м’язистими тілами і розкішним довгим волоссям. |

Вероятно, имеется в виду сияющая темная кожа таитянок на портретах Поля Гогена. Героиня книги таким образом описывает внешность молодых балийских таксистов. Такое сравнение обеспечивает характеристике особую экспрессивность. В русском переводе форма аллюзии передана, ее функция сохранена. В переводе на украинский язык, однако, аллюзия опущена, в результате дополнительные смыслы (загар на коже, ее свежесть) и экспрессивность утеряны. Функция включения не сохраняется.

Рассмотрим пример, в котором аллюзия выполняет функцию создания комического эффекта. В переводе на РЯ использована трансформация частичного опущения.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (52) GO: p. 330. *Albrecht Dürer* didn’t waste his time doing *woodcuts of the Four Button-Pressers of the Apocalypse*, I do know that. | С. 412. *Альбрехт Дюрер* не зря тратил время на *апокалиптические гравюры*, уж я-то знаю. | С. 365. *Альбрехт Дюрер* точно не став би малювати *гравюри про Чотирьох Кнопконатискачів Апокаліпсису*. |

Один из байкеров Апокалипсиса жалуется, что они действуют недостаточно масштабно – им всего-то нужно нажать пару кнопок на пульте управления в стенах военной базы, и начнется ядерная война, которая уничтожит жизнь на Земле. Зато гравюра на дереве А. Дюрера изображает появление четырех всадников очень драматично: они мчатся верхом во всей своей мощи, под копытами их коней гибнут люди. В переводе на РЯ аллюзия частично опущена, и ее фрагмент передан описательно. В переводе на УЯ форма оригинальной аллюзии сохранена. Комическая функция сохранена в обоих переводах.

### **Аллюзии на изобразительное искусство и метатекст**

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (49) GO: p. 139. Just around this village it was superb. If *Turner* and *Landseer* had met *Samuel Palmer* in a pub and worked it all out, and then got *Stubbs* to do the horses, it couldn’t have been better. | С. 169. Природа в окрестностях городка казалась идиллически роскошной. Если бы *Тернер* и *Ландсир* встретились за кружкой пива с *Сэмюелем Палмером*, чтобы сообща написать идеальный пейзаж, а потом еще попросили *Стаббса* добавить лошадей, им и то вряд ли удалось бы создать нечто более прекрасное.  Комментарий: Перечисляются английские пейзажисты и анималисты: Уильям Тернер (1775-1851), Эдвин Генри Ландсир (1802-1873), Сэмюэль Палмер (1805-1881), Джордж Стаббс (1724-1806). | С. 160. Насправді, пейзажі тут були просто казкові. Навіть якби *Тернер* і *Лендсір* зустрілися із *Самюелем* *Палмером* у пабі, обговорили план роботи, а потім ще попросили *Стаббса* домалювати коней – навряд чи вийшло б настільки гарно.  Комментарий: Перераховуються англійські пейзажисти й анімалісти: Вільям Тернер (1775-1851), Едвін Генрі Лендсір (1802-1873), Самюел Палмер (1805-1881), Джордж Стаббс (1724-1806). |

В обоих переводах метатекст эксплицирует дополнительное смысловое содержание аллюзии.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (50) GO: p. 292. ‘This Antichrist – how many nipples has he?’  […]  ‘Oodles. His chest is covered with them – he makes *Diana of the Ephesians* look positively nippleless.’ | С. 362. – А у этого Антихриста… сколько у него сосков?  […]  – Множество. По сравнению с ним, *Диана Эфесская* кажется почти безгрудой.  Комментарий: Статуя Артемиды (Дианы) в малоазиатском городе Эфесе изображала богиню многогрудой, что символизировало плодородие. | С. 324. – А в Антихриста цього… скільки в нього сосків?  […]  – Ліку їм не даси. Порівняно з ним, *Діана з Ефесу* сосків не має взагалі.  Комментарий: Статуя Артеміди (Діани) в малоазійському місті Ефесі зображувала богиню багатогрудою, що символізувало плодючість. |

Метатекст в обоих переводах эксплицирует дополнительное смысловое содержание аллюзии.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| (52) GO: p. 330. *Albrecht Dürer* didn’t waste his time doing *woodcuts of the Four Button-Pressers of the Apocalypse*, I do know that. | С. 412. *Альбрехт Дюрер* не зря тратил время на *апокалиптические гравюры*, уж я-то знаю. | С. 365. *Альбрехт Дюрер* точно не став би малювати *гравюри про Чотирьох Кнопконатискачів Апокаліпсису*.  Комментарий: Зате в нього є славетна гравюра «Чотири вершники» з циклу «Апокаліпсис» (1498). |

Метатекст в украинском переводе эксплицирует дополнительное смысловое содержание аллюзии.

Количественные подсчеты

Самая частотная функция в этой группе – сравнительно-уподобительная.

Таблица 13

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Функция | РЯ | УЯ |
| Сравн.-уподобительная  Сравн.-уп. + комич.  Комическая  Ф-я не сохранена | 3  1  1  – | 2  1  1  1 |

Преобладает полная передача формы включения.

Таблица 14

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Передача при переводе | РЯ | УЯ |
| Полная  Неполная  Опущение | 4  1  – | 4  –  1 |

Метатекст, в тех случаях, когда он предусмотрен, эксплицирует информацию культурологического характера и дополнительное смысловое содержание аллюзии.

Таблица 15

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Эксплицируется | РЯ | УЯ |
| Доп. смысл. содержание  Инф. культуролог. х-ра | 2  1 | 2  1 |

## Выводы по Главе II

Материал был собран нами из романов «Eat, Pray, Love» Элизабет Гилберт, «Good Omens» Терри Пратчетта и Нила Геймана и «Anansi Boys» Нила Геймана. Мы провели классификацию собранных примеров и получили пять категорий, которые рассматривали отдельно: киноаллюзии, литературные аллюзии, аллюзивные антропонимы, библейские аллюзии и аллюзии на изобразительное искусство.

В категории киноаллюзий представлены аллюзии на сюжет, конкретные эпизоды или персонажей фильмов, мультфильмов, сериалов и мультсериалов. Данная категория насчитывает 24 примера. В тексте романов киноаллюзии чаще всего выполняют сравнительно-уподобительную и комическую функции, или обе одновременно. В большинстве случаев форма этих аллюзий полностью передана в переводах. Метатекст, если он предусмотрен, для этой группы чаще всего эксплицирует источник введенной аллюзии или одновременно ее источник и дополнительное смысловое содержание. Примечания вводятся для тех явлений, которые не приобрели мировой популярности.

Группа литературных аллюзий представлена аллюзиями на сюжет литературных произведений, их персонажей и на особенности творческой манеры того или иного автора. В нашем материале насчитывается 16 таких примеров. В основном, аллюзии данной группы выполняют сравнительно-уподобительную функцию, а их форма полностью передается в переводах. Метатекст чаще всего эксплицирует источник аллюзии или источник вместе с ее дополнительным смысловым содержанием и, как и в случае киноаллюзий, предусмотрен для тех феноменов, которые не получили широкого распространения на постсоветском пространстве.

Группа аллюзивных антропонимов в нашем материале представлена 16 примерами. Наиболее частотной оказывается сравнительно-уподобительная функция, так как аллюзивные имена собственные в основном используются для переноса качеств упомянутой личности на того или иного персонажа романа. Форма оригинальной аллюзии в переводах, преимущественно, передается полно, так как она имеет простую структуру. Метатекст, если представлен, эксплицирует дополнительное смысловое содержание включения, то есть те качества денотата аллюзии, которые переносятся в новый контекст.

Библейские аллюзии в нашей выборке представлены 12 примерами. Наиболее частотной в этой категории оказывается комическая функция, что обусловлено спецификой романа, откуда, в основном, собраны аллюзии этой группы: в «Благих знамениях» Т. Пратчетта и Н. Геймана с юмором обыгрывается тема конца света. Форма аллюзии данной категории в каждом нашем примере передается полностью, что связано с доступностью прецедентного текста. Метатекст, при наличии, эксплицирует источник аллюзии – конкретный стих в Библии, ознакомившись с которым, читатель может сам извлечь дополнительные аллюзивные смыслы.

Аллюзии на изобразительное искусство в нашем материале наименее многочисленны и представлены 5 примерами. Объектами таких аллюзий становятся произведения скульптуры и графики, а также творческая манера определенного мастера. Наиболее частотной оказывается сравнительно-уподобительная функция: свойства денотатов аллюзии переносятся в новый текст. Как и в других группах, при переводе форма аллюзии, преимущественно, передается полно. Введенный метатекст эксплицирует дополнительное смысловое содержание аллюзии или информацию культурологического характера, касающуюся денотата.

# **Заключение**

Аллюзии – это единицы с богатой культурно-значимой семантикой. Мы рассматриваем эти включения как интертекстуальное средство, которое обеспечивает привнесение дополнительных смыслов из прецедентного в новый текст. Прецедентный текст нами понимается широко: это может быть как текстовый, так и внетекстовый объект. Аллюзии могут иметь разнообразные денотаты: текст Библии, мифологические сюжеты и персонажи, кино, литературные произведения, известные личности, исторические события, факты общественной жизни, пословицы, а также другие явления языка и культуры.

Материалом для нашего исследования послужили романы британских и американских писателей, впервые опубликованные на языке оригинала в период с 1990 по 2006 год. Мы классифицировали собранный материал в пять категорий: киноаллюзии, литературные аллюзии, аллюзивные антропонимы, библейские аллюзии и аллюзии на изобразительное искусство. Аллюзивные включения каждой категории были нами рассмотрены с точки зрения их функций в тексте, способов перевода, а также роли, которую в их передаче играет метатекст.

Наиболее частотной оказалась сравнительно-уподобительная функция, так как аллюзии широко используются в качестве свернутой характеристики – свойства денотата переносятся на объект в новом тексте, и в результате снимается необходимость обширных описаний, а экспрессивность текста повышается. Также аллюзии в нашей выборке выполняют комическую, ироническую и окказиональную (введение читателя в определенную атмосферу) функции. Нередко аллюзия выполняет сразу две функции. Функция аллюзии отражает коммуникативное намерение автора, донесение которого является целью художественного перевода.

Передача формы оригинальной аллюзии в переводе может быть полной, расширенной (используется трансформация добавления, чтобы эксплицировать дополнительную информацию в основном тексте перевода), неполной (используется трансформация частичного опущения, чтобы удалить избыточную информацию и оставить объем, достаточный для узнавания денотата). Также аллюзия может быть заменена другой, более понятной читателю перевода, но способной выполнить функцию оригинального включения. Аллюзия может быть и полностью опущена. В таком случае ее смысл передается неаллюзивными средствами при сохранении оригинальной функции либо же никак не восполняется. В большинстве наших примеров форма аллюзии полностью передается на обоих языках перевода.

Важную роль в передаче включений, насыщенных культурологической информацией, играет метатекст. Его введение позволяет заполнить пробелы в фоновых знаниях читателя и предоставить ему информацию, необходимую для «расшифровки» аллюзии и извлечения из нее дополнительных смыслов. В нашем материале примечания в виде постраничных сносок или концевого комментария эксплицируют источник аллюзии, ее дополнительное смысловое содержание или и то, и другое одновременно, а также предоставляют информацию культурологического характера. Метатекст чаще всего вводится для пояснения явлений, которые специфичны для культуры Великобритании и США, а денотаты, известные русско- и украиноязычному населению, обычно не комментируются. Метатекст оказывается избыточен в случае, если смысл аллюзии эксплицирован в основном тексте перевода с помощью трансформации добавления. Необходимость в комментарии также снимается, если аллюзия в переводе не сохранена.

Что касается различий между переводами на русский и украинский языки, они незначительны. В переводах на РЯ чаще использовалась трансформация частичного опущения, на УЯ – трансформация добавления. В русском переводе аллюзия чаще опускалась, в украинском – использовалась замена. Аллюзии в переводе на украинский язык несколько чаще эксплицировались метатекстом.

# 

# **Список научной литературы**

1. Ананьина М. А., Ускова Б. А. Трудности передачи лингвокультурной информации при переводе аллюзий на русский язык // Lingua mobilis. 2014. № 2 (48). С. 21-25.
2. Арнольд, И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сборник статей / Науч. редактор П.Е. Бухаркин. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1999. — 444 с.
3. Арнольд И.В. Читательское восприятие интертекстуальности и герменевтика // Интертекстуальные связи в художественном тексте: межвуз. сб. науч. тр. СПб., 1993. – С. 4-12.
4. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер. с фр. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
5. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Книга по требованию, 1986. С. 250-296.
6. Бобырева Е.В., Карасик В.И. Прецедентность религиозного дискурса // Интертекстуальность и фигуры интертекста в дискурсах разных типов: коллективная монография / науч. ред. Т. Н. Колокольцева, В. П. Москвин. М.: Флинта; Наука, 2014. С. 255-279.
7. Вежбицкая, А. Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. Вып.8. Лингвистика текста. М., 1978. – С. 402-421.
8. Владимирова Н.Г. Условность, созидающая мир / Н.Г. Владимирова. — В. Новгород: Изд-во Новгородского гос. университета им. Ярослава Мудрого, 2001. — 270 с.
9. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981. – 138 с.
10. Гончарова, Н.Н. Языковая картина мира как объект лингвистического описания // Известия ТулГУ. Гуманитарные науки. 2012. №2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/yazykovaya-kartina-mira-kak-obekt-lingvisticheskogo-opisaniya (дата обращения: 28.03.2021).
11. Грузберг Л.А. Интертекст // Филолог. Выпуск № 6. – Пермь, 2005. – С. 76–79
12. Долинин, К.А. Имплицитное содержание высказывания // Вопросы языкознания. 1983. № 6. С. 37-47.
13. Дронова, Е.М. Стилистический прием аллюзии в свете теории интертекстуальности: на материале языка англо-ирландской драмы первой половины XX века // Автореферат диссертации. – Воронеж, 2006.
14. Еременко Е.Г. Интертекстуальность, интертекст и основные интертекстуальные формы в литературе // Уральский филологический вестник. Серия: Русская классика: динамика художественных систем. 2012. №6. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/intertekstualnost-intertekst-i-osnovnye-intertekstualnye-formy-v-literature (дата обращения: 04.03.2021).
15. Женетт Ж. Палимпсесты: литература во второй степени. – М.: Науч. мир, 1982. – 213 с.
16. Зайнуллина Д.И., Савицкая А.И. Трудности перевода аллюзий с английского на русский язык. LINGUA ACADEMICA: АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЛИНГВИСТИКИ И ЛИНГВОДИДАКТИКИ. Материалы III Всероссийской научно-практической конференции. Под ред. Н.А. Крашенинниковой. Издательство: Ульяновский государственный университет. 2018.
17. Казаева, С.А. Особенности реализации категории интертекстуальности в современных английских научных и газетных текстах: автореф. дисс. … канд. филол. наук / С.А. Казаева. – СПб., 2003.
18. Казакова Т.А. Практические основы перевода. English <=> Russian. – Серия: Изучаем иностранные языки. – СПб.: «Издательство Союз». – 2001. – 320 с.
19. Казакова Т.А. Художественный перевод. Учебное пособие. — СПб.: Институт внешнеэкономических связей, экономики и права, 2002. — 113 с.
20. Караулов, Ю.Н. Русский язык и языковая личность / Ю.Н. Караулов. – Изд. 6-е. – М. : Из-во ЛКИ, 2007.
21. Каунова Е.В., Шишкина М.В. Интертекстуальность в художественном дискурсе // Интертекстуальность и фигуры интертекста в дискурсах разных типов: коллективная монография / науч. ред. Т. Н. Колокольцева, В. П. Москвин. М.: Флинта; Наука, 2014. С. 280-304.
22. Коптілов В.В. Критерії оцінки перекладу // Радянське літературознавство. – 1972. – №8. – С. 53–59.
23. Коптілов В.В. Теорія і практика перекладу. Київ: Видавництво при Київському державному університеті видавничого обїєднання «Вища школа», 1982.
24. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. 2004. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОС-СПЭН). – Сер.: Книга света. – 656 с.
25. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1996. 464 с.
26. Лотман Ю. Текст в тексте // Труды по знаковым системам. Т. XIV / Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. – Тарту: 1981.
27. Машкова, Л.А. Аллюзивность как категория вертикального контекста // Вестник МГУ. Серия 9. Филология, 1989. – № 2. – С. 25-33.
28. Михалева, И.М. Типы прецедентных текстов и их цитирование // Деятельностные аспекты языка. – М.: 1988.
29. Москвин, В.П. Цитирование, аппликация, парафраз: к разграничению понятий // Филологические науки. – 2002. – № 1.
30. Напцок Б.Р. Интертекстуальные стратегии в «Готических» текстах (на материале английской прозы XVIII века) // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2016. №3 (182). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/intertekstualnye-strategii-v-goticheskih-tekstah-na-materiale-angliyskoy-prozy-xviii-veka (дата обращения: 04.03.2021).
31. Нечаева К.К. Аллюзии: виды, функции, трудности перевода (на примере португальских СМИ) // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2018. №12 (805). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/allyuzii-vidy-funktsii-trudnosti-perevoda-na-primere-portugalskih-smi (дата обращения: 10.03.2021).
32. Новохачева Н.Ю. Стилистический прием литературной аллюзии в газетно-публицистическом дискурсе конца ХХ - начала XXI вв.: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2005. – 16 с.
33. Павленко, Е.А. О сигналах подтекста в аллюзивном тексте // НАЦИОНАЛЬНАЯ АССОЦИАЦИЯ УЧЕНЫХ, (10-1), 2015. – С. 114-116.
34. Павленко, Е.А. Специфика функционирования аллюзивных имен собственных (на материале цикла романов Л. Дж. Браун «Кот, который…») // Балтийский гуманитарный журнал. 2018. Т. 7. №4 (25). С 88-90.
35. Павленко, Е.А. Функции аллюзии в британском газетном тексте // Вестник СПбГУ. Язык и литература. 2013. №4. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/funktsii-allyuzii-v-britanskom-gazetnom-tekste (дата обращения: 10.11.2020).
36. Плотникова, С.Н. Прагматическая интерпретация текстовых реминисценций-дайджестов // Филологические науки. – 2001. – № 4.
37. Политыко Е.Н. Метатекст: терминологический и функциональные аспекты // Littera terra : Сб. аспирант. и студенч. науч. трудов / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2010. – Вып. №5. – С. 140-153.
38. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М.: Издательство ЛКИ, 2008. — 240 с.
39. Саблина М. В. Цитата и ее типовые разновидности: к проблеме классификации // МНКО. 2009. №3. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tsitata-i-ee-tipovye-raznovidnosti-k-probleme-klassifikatsii (дата обращения: 25.03.2021).
40. Седых Э.В. К проблеме интермедиальности // Вестник СПбГУ. Язык и литература. 2008. №3-2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/k-probleme-intermedialnosti (дата обращения: 04.03.2021).
41. Сидоренко К.П. Интертекстовые связи Пушкинского слова / К.П. Сидоренко. – Спб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 1999. – 253 с.
42. Сиренко Татьяна Сергеевна Стилистический аспект аллюзии // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2015. №1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/stilisticheskiy-aspekt-allyuzii (дата обращения: 20.03.2021).
43. Слышкин, Г.Г. Лингвокультурные концепты прецедентных текстов: автореф. дисс. … канд. филол. наук. Волгоград, 1999. – 18 с.
44. Степанов Ю.С. "Интертекст", "интернет", "интерсубъект" (к основаниям сравнительной концептологии) // Известия Академии наук. Серия литературы и языка. 2001. Т. 60. № 1. С. 3-11.
45. Степанова, Н.И. Интертекстуальность в текстах культуры // Преподаватель ХХI век. 2012. №3. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/intertekstualnost-v-tekstah-kultury (дата обращения: 24.03.2021).
46. Тишунина, Н.В. Интермедиальность: к определению границ понятия / Н. В. Тишунина // Тезисы I Междунар. конференции «Литература в системе искусств : методология междисциплинарных исследований» — СПб., 2000. — С. 17-19.
47. Топоров В. Н. Об одном индивидуальном варианте «автоинтертекстуальности»: случай Пастернака // Пастернаковские чтения / Российская академия наук, Институт мировой литературы им. А. М. Горького. М., 1998. Вып. 2. С. 4-37.
48. Фатеева, Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. М.: Комкнига, 2006. — 280 с.
49. Фатеева, Н.А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1998. Т. 57. № 5. С. 25-38.
50. Христенко, И.С. К истории термина «аллюзия» // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. – 1992. – № 4.
51. Худолей Н.В. Интертекстуальность и интертекст как феномены художественной коммуникации: теоретический аспект. Режим доступа: https://www.gramota.net/articles/issn\_1997-292X\_2015\_11-1\_52.pdf.
52. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодерна: сб. переводов и рефератов. Мн.: Красико-принт, 1996. С. 48-73.
53. Bloom H. A Map of Misreading. Oxford: Oxford University Press, 2003. – 236 p.
54. Galperin I.R. (1977). Stylistics. M.: Higher School Publishing House.
55. Genette Gérard, Palimpsestes : La littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982. – 490 p.
56. Kristeva J. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman // Critique, 1967. T. 23, № 239, p. 438-465.
57. Perri C. (1978). On Alluding. Poetics 7. P. 289 – 307.

# **Список словарей и энциклопедий**

1. Большой толковый словарь русского языка / глав. ред. С.А. Кузнецов. – СПб.: Норинт, 1998. – 1534 с.
2. Культура русской речи: энциклопедический словарь-справочник / под ред. Л.Ю. Иванова, А.П. Сковородникова, Е.Н. Ширяева и др. – М.: Флинта: Наука, 2003. — 840 с.
3. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Сов. энцикл., 1987. – 751 с.
4. Русский язык: энциклопедия / глав. ред. Ю.Н. Караулов. – М. : Большая рос. энцикл. : Дрофа, 1997.

# **Список источников материала**

1. Гейман, Нил. Сыновья Ананси : [роман] / Нил Гейман ; [пер. с англ. В. Гуриева]. – Москва : Издательство АСТ. – 2016. – 415 с.
2. Ґейман, Н. Дітлахи Анансі / Ніл Ґейман ; пер. з англ. Г. Герасим та Н. Гриценко. – К. : Вид. група КМ-БУКС, 2019. – 448 с.
3. Ґейман, Н. Добрі передвісники: ґрунтовні й вичерпні пророцтва Агнеси Оглашенної, відьми / Ніл Гейман, Террі Пратчетт ; пер. з англ. Б. Терещенко та О. Петіка. – 2-ге вид., виправл. – К. : Вид. група КМ-БУКС, 2019. – 472 с.
4. Гилберт Э. Есть, молиться, любить / Э. Гилберт — «РИПОЛ Классик», 2006. — 258 с.
5. Ґілберт. Їсти, молитися, кохати [Tекст] : роман / Елізабет Ґілберт; переклад з англ. Ярини Винницької. — Львів : Видавництво Старого Лева, 2017. — 416 с.
6. Пратчетт, Терри. Благие знамения / Терри Пратчетт, Нил Гейман ; [перевод с английского М. Юркан]. – Москва : Эксмо, 2020. – 521 с.
7. Gaiman, N. Anansi Boys / Neil Gaiman. – New York: HarperCollins. 2006. – 387 p.
8. Gilbert, E. Eat, Pray, Love / Elizabeth Gilbert. – London: Bloomsbury. 2010. – 348 p.
9. Pratchett, T. Good Omens / Terry Pratchett, Neil Gaiman. – London: Corgi. 2014. – 405 p.

# **Приложение 1**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Киноаллюзии** | | | |
| 1 | *Goofy* | *Гуфи*  (полн. передача,  сравн.-уп. + комич.) | *Ґуфі*  (полн. передача,  сравн.-уп. + комич.) |
| 2 | *an Alfred Hitchcock film* | *фильма Хичкока*  (неполн. передача,  сравнит-уп.) | *фільму Альфреда Гічкока*  (полн. передача,  сравнит.-уп.) |
| 3 | *James Bond* | *Джеймс Бонд*  (полн. пер.,  сравн.-уп.) | *Джеймс Бонд*  (полн. пер.,  сравн.-уп.) |
| 4 | *death scenes from Julius Caesar* | *сцене умирания из «Юлия Цезаря»*  (полн. пер.,  сравн.-уп.) | *сценах смерті з «Юлія Цезаря»*  (полн. пер.,  сравн.-уп.) |
| 5 | *Close Encounters of the Third Kind* | *«Близкие контакты третьего вида»*  (полн. передача,  сравн.-уп. + окказ.) | *«Близькі знайомства третього виду»*  (полн. передача,  сравн.-уп. + окказ.) |
| 6 | *the band on the Titanic* | *оркестр «Титаника»*  (полн. передача,  сравн.-уп. + комич.) | *оркестр на «Тітаніку»*  (полн. передача,  сравн.-уп. + комич.) |
| 7 | *the Star Wars character Yoda* | *учителя Йоду из «Звездных войн»*  (полн. передача/ конкретизация,  сравн.-уп. + комич.) | *вчителя Йоду з «Зоряних воєн»*  (полн. передача/ конкретизация,  сравн.-уп. + комич.) |
| 8 | *Travis Bickle* | *Тревиса Бикла*  (полн. пер.,  сравн.-уп.) | *Тревіса Бікла*  (полн. пер.,  сравн.-уп.) |
| 9 | *Clark Kent* | *Кларка Кента*  (полн. передача,  сравн.-уп. + комич.) | *Кларка Кента*  (полн. передача,  сравн.-уп. + комич.) |
| 10 | *a Ken Russell film* | *фильм Кена Рассела*  (полн. передача,  сравн.-уп. + комич.) | *фільм Кена Расселла*  (полн. передача,  сравн.-уп. + комич.) |
| 11 | *Julie McCoy* | *Джули Маккой*  (полн. передача,  сравн.-уп. + окказ.) | *Джулі Маккой*  (полн. передача,  сравн.-уп. + окказ.) |
| 12 | *the Karate Kid* | *Малыша-Каратиста*  (полн. пер.,  сравн.-уп.) | *Малюк-каратист*  (полн. пер.,  сравн.-уп.) |
| 13 | *Cool Hand Luke shades* | *солнцезащитными очками – точь-в-точь как у Пола Ньюмена в «Хладнокровном Люке»*  (расширенная передача,  ошибка/ф-я не сохранена) | *«окулярами з «Холоднокровного Люка»*  (полн. передача,  сравнит.-уп.) |
| 14 | *The one that looked like a pepper pot* | *А третий, похожий на перечницу*  (полн. передача,  комич. + окказ.) | *Третя постать (що формою нагадувала перечницю)*  (полн. передача,  комич. + окказ.) |
| 15 | *space alien with a face like a friendly turd* | *космический пришелец с физиономией, точно как дружелюбная какашка*  (полн. передача,  комич.) | *маленького прибульця з таким дурнуватим лицем, ніби какашка усміхається*  (расширен. передача,  комич.) |
| 16 | *batpoles* | *бэтменский шест*  (полн. передача,  комич.) | *бетмобіль*  (замена,  комич.) |
| 17 | *an Old Testament Hollywood Charlton Heston voice* | *зычный Божий глас, как в голливудских фильмах в озвучке Чарлтона Хестона*  (расширен. передача,  комич.) | *старозавітній голлівудський чарлтон-гестонівський*  *голос*  (полн. передача,  комич.) |
| 18 | *the cartoon rooster Foghorn Leghorn* | *высокомерного болтливого петушка из «Луни Тьюнз»*  (расширен. передача/ описательный перевод,  сравнит.-уп.) | *півника Фогорн Легорна з мультика*  (полн. передача,  сравнит.-уп.) |
| 19 | *vomiting pea soup* | *извергать гороховый суп*  (полн. передача,  комич.) | *блювати гороховим супом*  (полн. передача,  комич.) |
| 20 | *sheets of glass falling off lorries and slicing people’s heads off* | *из грузовиков выпадали стекла и отрезали людям головы*  (полн. передача,  комич.) | *скляні шибки випадали з вантажівок і відрізали людям голови*  (полн. передача,  комич.) |
| 21 | *Damien* | *Демьен*  (полн. передача,  сравнит-уп.) | *Дем’єн*  (полн. передача, сравнит.-уп.) |
| 22 | *Good Omens* | *Благие знамения*  (полн. передача,  сравнит-уп.) | *Добрі передвісники*  (полн. передача,  сравнит.-уп.) |
| 23 | *The Devil Rides Out* | *«Выход дьявола»*  (полн. передача, комич.) | *«Вихід диявола»*  (полн. передача,  комич.) |
| 24 | *a highly successful film series with lasers, robots, and a princess who wore her hair like a pair of stereo headphones* | *чрезвычайно успешной серии фильмов с лазерами, роботами и принцессой, чья прическа напоминала пару стереонаушников*  (полн. передача,  окказ.) | *дуже популярних тоді фільмах з лазерами, роботами і принцесою, зачіска якої нагадувала великі навушники*  (полн. передача,  окказ.) |
|  | **Литературные аллюзии** | | |
| 25 | *Macbeth* | *«Макбете»*  (полн. передача,  сравн.-уп.) | *«Макбеті»*  (полн. передача,  сравн.-уп.) |
| 26 | *one of Jack’s magic beans* | *волшебный боб из детской сказки*  (расшир. передача,  сравнит.-уп.) | *Джекова магічна квасолина з дитячої казки*  (расшир. передача,  сравнит.-уп.) |
| 27 | *Narnia* | *Нарнию*  (полн. передача,  сравнит-уп.) | *Нарнії*  (полн. передача,  сравнит-уп.) |
| 28 | *a character from a Graham Greene novel* | *персонаж романов Грэма Грина*  (полн. передача,  сравн.-уп.) | *герой роману Ґрема Ґріна*  (полн. передача,  сравн.-уп.) |
| 29 | *the Hitler Diaries* | *дневники Гитлера*  (полн. передача,  сравн.-уп. + комич.) | *щоденники Гітлера*  (полн. передача,  сравн.-уп. + комич.) |
| 30 | *a Banquo-at-the-Feast thing* | *Банко на пиру*  (полн. передача,  сравнит.-уп.) | *оте, що Банко утнув на бенкеті*  (полн. передача,  сравнит.-уп.) |
| 31 | *Kafka* | *–*  (опущение, функция не сохранена) | *роману Кафки*  (расширен. передача,  сравнит.-уп.) |
| 32 | *Harold with his Purple Crayon* | *Гарольд из сказки про волшебный карандаш*  (расшир. передача/ описательный перевод,  сравнит.-уп.) | *Гарольд зі своїм пурпуровим олівцем*  (полн. передача,  сравнит.-уп.) |
| 33 | *Cortez, on his peak in Darien* | *Кортес на Дариенском перешейке*  (полн. передача,  сравнит.-уп. + комич.) | *Ернан Кортес, який щойно піднявся на вершину на Дар’єнському перешийку і вперше побачив океан*  (расшир. передача,  сравнит.-уп. + комич.) |
| 34 | *castles and cockroaches and people named K*. | *замки, тараканы и люди по имени К*.  (полн. передача,  сравн.-уп.) | *тарганами, замками та людьми на ймення К.*  (полн. передача,  сравн.-уп.) |
| 35 | *a free-swinging pendulum that E. A. Poe would cheerfully have strapped someone under* | *маятником, под который Эдгар По с удовольствием кого-нибудь да засунул бы*  (полн. передача,  комич.) | *маятником, який так сильно розгойдувався, що Едгар По не втримався б від спокуси прив’язати під ним безпорадну жертву*  (расширен. передача/ конкретизация,  комич.) |
| 36 | *Heaven is not in England* | *Небеса – вовсе не Англия*  (полн. передача,  иронич.) | *Небеса знаходяться не в Англії*  (полн. передача,  иронич.) |
| 37 | *Dickensian character of a woman* | *женщина, словно сошедшая со страниц романа*  *Диккенса*  (полн. передача,  сравн.-уп.) | *жінка, яка ніби зійшла*  *зі сторінок романів Діккенса*  (полн. передача,  сравн.-уп.) |
| 38 | *Charlotte’s Web* | *«Паутину Шарлотты»*  (полн. передача, окказиональная) | *«Павутиння Шарлотти»*  (полн. передача,  окказиональная) |
| 39 | *Tolstoy’s fabled beggar* | *нищий из притчи*  *Толстого*  (полн. передача,  сравн.-уп.) | *жебрака з притчі Толстого*  (полн. передача,  сравн.-уп.) |
| 40 | *the witches in Macbeth* | *ведьмы в «Макбете»*  (полн. передача,  сравн.-уп.) | *шекспірівські відьми*  (полн. передача/ описательный перевод,  сравн.-уп.) |
|  | **Аллюзивные антропонимы** | | |
| 41 | *Nostradamus* | *Нострадамус*  (полн. передача,  сравн.-уп.) | *Нострадамус*  (полн. передача,  сравн.-уп.) |
| 42 | *Piccassoesque* | *Пикассо*  (полн. передача,  сравн.-уп.) | *Пікассо*  (полн. передача,  сравн.-уп.) |
| 43 | *Bette Davis* | *Бетт Дэвис*  (полн. передача,  сравн.-уп.) | *Бетті Дейвіс*  (полн. передача,  сравн.-уп.) |
| 44 | *Winston Churchill* | *Уинстона Черчилля*  (полн. передача,  сравн.-уп. + комич.) | *Вінстона Черчилля*  (полн. передача,  сравн.-уп. + комич.) |
| 45 | *Bruce Lee*  *Lee van Cleef* | *Брюс Ли*  *Ли ван Клиф*  (полн. передача,  сравн.-уп.) | *Брюса Лі*  *Лі ван Кліфа*  (полн. передача,  сравн.-уп.) |
| 46 | *Cab Calloway*  *Don Ameche* | *Кэба Кэллоуэя*  *Дона Амичи*  (полн. передача,  сравн.-уп.) | *Кеба Келловея*  *Дона Амічі*  (полн. передача,  сравн.-уп.) |
| 47 | *Carmen Miranda* | *Кармен Миранду*  (полн. передача,  сравн.-уп.) | *Кармен Міранда*  (полн. передача,  сравн.-уп.) |
| 48 | *Waterbury mayor* | *мэру Уотербери*  (полн. передача,  сравн.-уп. + комич.) | *мер Вотербері*  (полн. передача,  сравн.-уп. + комич.) |
| 49 | *Casanova* | *Казанова*  (полн. передача,  сравн.-уп.) | *Казанову*  (полн. передача,  сравн.-уп.) |
| 50 | *Gandhi* | *Ганди*  (полн. передача,  сравн.-уп.) | *Магатма Ґанді*  (расшир. передача,  сравн.-уп.) |
| 51 | *Joan of Arc* | *Жанны д’Арк*  (полн. передача,  сравн.-уп.) | *Жанни д’Арк*  (полн. передача,  сравн.-уп.) |
| 52 | *Ray Charles* | *Рэй Чарлз*  (полн. передача,  комич.) | *Рей Чарльз*  (полн. передача,  комич.) |
| 53 | *Louis Farrakhan* | *–*  (опущение/ описательный перевод,  ф-я не сохранена) | *Луїсом Барраґаном*  (ошибка в передаче алл. антропонима,  ф-я не сохранена) |
| 54 | *Doris Stokes* | *–*  (опущение/ описательный перевод,  иронич.) | *Доріс Стоукс*  (полн. передача,  иронич.) |
| 55 | *Sting-meets-Ralph-Fiennes’s-younger-brother* | *смесь Стинга и Ральфа Файнса, только моложе*  (полн. передача,  сравн.-уп.) | *щось середнє між Стінґом і Ральфом Файнсом, тільки молодший*  (полн. передача,  сравн.-уп.) |
| 56 | *Geronimo* | *Джеронимо*  (полн. передача,  комич.) | *Джеронімо*  (полн. передача,  комич.) |
|  | **Библейские аллюзии** | | |
| 57 | *Eden* | *Эдем*  (полн. передача,  сравн.-уп.) | *Едем*  (полн. передача,  сравн.-уп.) |
| 58 | *Eden* | –  (опущение/описательный  перевод,  сравн.-уп.) | *Едем*  (полн. передача,  сравн.-уп.) |
| 59 | *Ye-Shall-Not-Eat-Any-Living-Thing-With-The-Blood-Neither-Shall-Ye-Use-Enchantment-Nor-Observe-Times* | *Не-Вкушай-Мяса-С-Кровью-Не-Ворожи-И-Не-Гадай*  (полн. передача,  комич.) | *Не-Будете-Їсти-З-Кров’ю-Не-Будете-Ворожити-І-Не-Будете-Чарувати*  (полн. передача,  комич.) |
| 60 | *mountain-moving* | *передвижения гор*  (полн. передача,  комич.) | *зсування гір*  (полн. передача,  комич.) |
| 61 | *Four Bikers of the Apocalypse* | *Четыре байкера Апокалипсиса*  (полн. передача,  комич.) | *Чотири Байкери Апокаліпсису*  (полн. передача,  комич.) |
| 62 | *Wormwood* | *Полынь*  (полн. передача,  комич.) | *Полин*  (полн. передача,  комич.) |
| 63 | *Thou-Shalt-Not-Commit-Adultery Pulsifer* | *Не-Прелюбы-Сотвори Пульцифер*  (полн. передача,  комич.) | *Не-Чини-Перелюбу Пульциферій*  (полн. передача,  комич.) |
| 64 | *Covetousness Pulsifer, False-Witness Pulsifer* | *Пульциферах, которых звали Алчность и Лжесвидетель*  (полн. передача,  комич.) | *Жадай Пульциферій, і Свідкуй Пульциферій*  (полн. передача,  комич.) |
| 65 | *Cain* | *Каин*  (полн. передача,  иронич.) | *Каін*  (полн. передача,  иронич.) |
| 66 | *Adam* | *Адам*  (полн. передача,  иронич.) | *Адам*  (полн. передача,  иронич.) |
| 67 | *Wings of the storm* | *на крыльях бури*  (полн. передача,  комич.) | *вітрові крила*  (полн. передача,  комич.) |
| 68 | *Jezebel* | *Езавели*  (полн. передача,  сравн.-уп.) | *Єзавелі*  (полн. передача,  сравн.-уп.) |
|  | **Аллюзии на изобразительное искусство** | | |
| 69 | *Turner*  *Landseer*  *Samuel Palmer*  *Stubbs* | *Тернер*  *Ландсир*  *Сэмюелем Палмером*  *Стаббса*  (полн. передача,  сравн.-уп.) | *Тернер*  *Лендсір*  *Самюелем Палмером*  *Стаббса*  (полн. передача,  сравн.-уп.) |
| 70 | *Diana of the Ephesians* | *Диана Эфесская*  (полн. передача,  сравн.-уп. + комич.) | *Діана з Ефесу*  (полн. передача,  сравн.-уп. + комич.) |
| 71 | *Gauguin* | *гогеновская*  (полн. передача,  сравн.-уп.) | –  (опущение,  ф-я не сохранена) |
| 72 | *Albrecht Dürer woodcuts of the Four Button-Pressers of the Apocalypse* | *Альбрехт Дюрер*  *апокалиптические гравюры*  (частичн. опущение/ описательный перевод,  комич.) | *Альбрехт Дюрер гравюри про Чотирьох Кнопконатискачів Апокаліпсису*  (полн. передача,  комич.) |
| 73 | *Michelangelo* | *Микеланджело*  (полн. передача,  сравн.-уп.) | *Мікеланджело*  (полн. передача,  сравн.-уп.) |