

Проблемы преподавания языка

Problems of Language Education

Н.М. Разинкина (Институт языкознания РАН)

N.M. Razinkina (Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences)

Аллюзия. Учебный материал с вопросами, заданиями и примерами

на английском и русском языках

Allusion: Teaching Material with Assignments, Questions, and Examples

in English and Russian

Аннотация

Аллюзия рассматривается как стилистический прием, способный привнести в художественный текст (прозаический и поэтический) новые, подчас неожиданные, ассоциации. Этот сложный процесс связан с формированием в слове дополнительных контекстуальных значений. Как следствие, отдельное слово (или словосочетание) приобретает оценочное приращение различной степени интенсивности. Встраиваясь в канву художественного текста, аллюзия может становиться как его завершающим смысловым звеном, так и средством постепенного формирования содержательной целостности текста. Способность аллюзии приобретать в художественном тексте (на каждом этапе его формирования) метафорическое значение приводит к суммарному накоплению общих оценочных свойств текста. Особенно это заметно в поэтических текстах. В статье рассматриваются, в основном, следующие виды аллюзии: библейская, мифологическая, историческая, литературная.

Allusion is discussed as a stylistic device capable of “stretching” the idea of a fragment taken from a piece of fiction or poetry. Collision of the device with the rest of the textual

fragment causes several changes involving primarily a shift to some new additional shades of meaning in one or several words. Speaking about the role of an allusion in textual environment, the following point comes first to the foreground: its role in stating and further developing the author's personal position to what they are writing about. It is possible for an allusion to be both explicit and implicit, both being in most cases metaphorical. For convenience of the analysis allusion is classified into biblical, mythological, literary, and historical.

Ключевые слова

Оценочное приращение; контекстуальное значение; открыто заявленная аллюзия/имплицитная аллюзия; стилистический прием; эмоциональный и экспрессивный потенциал текста; способ встраивания аллюзии в текст

Stylistic device, textual environment, meaning and change of meaning in a word, additional shades of meaning, explicit/implicit allusion

“Oxford Dictionary of Allusions” [ODA] определяет аллюзию следующим образом: данный прием представляет собой упоминание имени реально существующего (или существовавшего) человека, название исторического события, литературного или мифологического персонажа.

Это упоминание не является прямым, как, например, в “Hercules was an ancient Greek hero” [ODA]. Суть аллюзии состоит в том, что она привносит в высказывание *новые* ассоциации, формирует *дополнительные* значения, подчеркивая тем самым некое качество, его характеристику, отношение к этому качеству говорящего (пишущего).

Так, мы можем назвать скупого человека Скруджем (“Ebenezer Scrooge is the principal character in Charles Dickens’ “Christmas Carol”. His name has come into the English Language as a byword for miserliness and misanthropy” [8]) и тем самым сразу же напомнить читателю (слушателю) весьма неприглядные особенности данного персонажа и, более того, его историю в целом во всех ее подробностях.

В статье рассматриваются следующие виды аллюзии (цифра в скобках указывает на номер соответствующего примера):

Библейская аллюзия (1, 12, 17, 18, 19, 20, 21, 27, 28, 29).

Литературная аллюзия (2 — 6, 9, 10, 13, 14, 16, 19, 22, 24).

Историческая аллюзия (7, 11, 23, 25, 30).

Мифологическая аллюзия (15, 27, 28).

Аллюзия, связанная с событием/событиями (как в жизни всей страны, так и в жизни какой-либо одной семьи) — 8, 26

Аллюзия, основанная на поговорке: 24.

[ODA] подчеркивает, что аллюзия способна в краткой форме нарисовать яркий, запоминающийся образ и приводит при этом небольшой отрывок из романа Томаса Гарди “Jude the Obscure”:

1. Arabella ascended the stairs, softly opened the door of the first bedroom, and peeped in. Finding that *her shorn Samson* was asleep she entered to the bedside and started regarding him.

Библейская аллюзия (Старый Завет) вызывает у читателя образ человека (его имя Самсон), наделенного сверхъестественной силой, которую ему дал Господь для того, чтобы он мог сражаться с врагами и совершать героические подвиги (так, встреча со львом закончилась победой Самсона, который разорвал пасть льва).

У этого библейского героя было две слабости: он доверял женщинам, которым доверять было нельзя, и, кроме того, он становился беспомощным в случае, если терял свои волосы. Эти две слабости, в конце концов, оказались для Самсона фатальными.

Данная библейская аллюзия вызывает у читателя романа Гарди целый ряд представлений и ассоциаций, связанных как с человеком, который (подобно Самсону) в описываемой сцене спит и не ведает, что происходит вокруг него, так и с женским персонажем, Арабеллой. Последняя (подобно библейской Далиле) смотрит на своего «shorn Samson» и испытывает при этом чувство тихого триумфа, поскольку видит, что Джуд находится в ее власти.

Читатель, конечно, вспомнит не только коварство и предательство Далилы, устроившей так, что волосы Самсона были отрезаны во время его сна, но также и

трагический конец самого Самсона — враги лишили его зрения. И не только вспомнит, но, что самое главное, перенесет *все* многочисленные обстоятельства случившегося с Самсоном на персонажей романа.

Так, при упоминании имени Далилы сразу же возникает мысль об обольщении и предательстве, о хитрости в соединении с лаской, о том, что за свое предательство Далила получила от филистимлян много денег серебром [Суд. 16: 4—22].

Данное свойство аллюзии значительно расширять содержательный контекст письменного текста, на наш взгляд, удачно суммировано следующим образом: “It is often possible to pack more meaning into a well-chosen allusion than into a roughly equivalent descriptive term from the general language either because an allusion can carry some of the connotations of the whole story from which it is drawn, or because an individual’s name can be associated with more than one characteristic” [ODA].

Источниками аллюзий часто являются классическая мифология и Библия, особенно Ветхий Завет. Так, Троянский конь, путешествия Одиссея, Давид и Голиаф, изгнание из рая Адама и Евы — до сих пор эти истории живы в коллективном сознании людей.

Кроме того, аллюзии черпаются из фольклора (Robin Hood, Lancelot), из классической литературы (Shakespeare’s Romeo, Othello, Lady Macbeth; Dickens’ Scroodge и Mr. Micawber), из сказок (Cinderella), из современных фильмов, популярных телепрограмм, из слов какой-либо известной песни.

Такие книги, как «Gulliver’s Travels» и «Alice’s Adventures in Wonderland», являются особенно богатыми источниками аллюзий вследствие большого разнообразия представленных в них персонажей [ODA].

Рассмотрим аллюзию, основанную на событии, имевшем место при жизни писателя. С этой целью приведём сонет № 74 Шекспира и его перевод на русский язык, сделанный Борисом Пастернаком:

2. But be contented: when that fell arrest

Without all bail shall carry me away,

My life hath in this line some interest,
Which for memorial still with thee shall stay,
When thou review est this, thou dost review
The very part was consecrate to thee.
The earth can have but earth, which is his due;
My spirit is thine, the better part of me:
So then thou hast but lost the dregs of life,
The prey of worms, my body being dead;
The coward conquest of a wretch's knife,
Too base of thee to be remembered.
The worth of that, is that which it contains,
And that is this, and this with thee remains.

(Приводится по: William Shakespeare. The Histories, Sonnets and Poems. Gramercy Books. New York, 2002).

Но успокойся. В дни, когда в острог
Навек я смертью буду взят под стражу,
Одна живая память этих строк
Еще переживет мою пропажу,
И ты разыщешь, их перечитай,
Что было лучшею моей частицей.
Вернется в землю мой земной состав,
Мой дух к тебе, как прежде, обратится.
И ты поймешь, что только прах исчез,
Не стоящий нисколько сожаленья,
То, что отнять бы мог головорез,
Добыча ограбленья, жертва тленья.
А ценно было только то одно,
Что и теперь тебе посвящено.

(Зарубежная поэзия в переводах Б.Л. Пастернака. М., 1990, с. 25).

Обратим внимание на строку в сонете Шекспира “the coward conquest of a wretch’s knife” (в поэтическом переводе — «то, что отнять бы мог головорез»).

Многие шекспироведы считают, что в данном случае имеется в виду судьба поэта и драматурга Кристофера Марло (1564 — 1593), родившегося в один год с Шекспиром. Согласно данным словарей и энциклопедий, Марло был первым, кто ввел в драматургический текст размер белого стиха и тем самым преобразовал стихотворную ткань драмы. Он — автор ряда пьес, привнесших в драму стройность и психологическое единство. Для елизаветинской эпохи стих Марло звучал легко и непринужденно. Существует мнение, согласно которому в пьесе «Убийство Гонзаго», которую ставит Гамлет (так называемая сцена мышеловки), Шекспир пользуется стилем монологов Марло. Марло был злодейски зарезан в таверне во время вспыхнувшей там ссоры. Кинжал вошел ему прямо в мозг.

Какова роль данной литературной аллюзии? Представляется, что она расширяет мысль поэта о бренности телесной оболочки и непреходящей ценности поэтического слова. Так, в анализируемом примере речь идет только об одном сонете, посвященном одному лицу (‘а ценно было только то одно, что и теперь тебе посвящено’); аллюзия, напротив, *имплицитным образом* вводит в контекст *все* поэтическое творчество Марло, но никак не какое-то одно его произведение.

Кроме того, благодаря аллюзии создается антитеза ‘смерть как естественный конец жизненного цикла, которому еще только предстоит завершиться («в дни, когда в острог навек я смертью буду взят под стражу»)’ vs ‘жизнь, уже отнятая головорезом’. Однако конец у той, и у другой жизни один: исчезает прах, не стоящий сожаленья, остаётся «живая память» поэтического слова.

Задание:

Существует несколько переводов шекспировского сонета № 74. Ниже приводятся различные толкования аллюзивной строки *The coward conquest of a wretch’s knife*. Какой перевод представляется вам более удачным и почему?

бесчестная добыча ножа негодяя;
жалкий плод разбоя;
трудов разбойных нищенский трофей;
ножей злодейских подлая награда;
озверелый клинок разбойный

Вопрос:

Ниже приводится стихотворение И.А. Бунина «Слово»:

Молчат гробницы, мумии и кости,
Лишь слову жизнь дана:
Из древней тьмы, на мировом погосте,
Звучат лишь Письмена.

И нет у нас иного достоянья!

Умейте же беречь
Хоть в меру сил, в дни злобы и страданья,
Наш дар бесценный — речь.

Прочтите также следующее известное и часто цитируемое четверостишие А.А.

Ахматовой:

Ржавеет золото и истлевает сталь,
Крошится мрамор — к смерти всё готово.
Всего прочнее на земле печаль
И долговечней — царственное слово.

Как вы думаете, почему в сонете Шекспира, о котором говорилось выше, а также в стихотворениях Бунина и Ахматовой звучат слова о смерти:

Навек я *смертью* буду взят под стражу; *вернется в землю* мой земной состав
(Шекспир);

молчат гробницы, на мировом погосте (Бунин);

к смерти всё готово (Ахматова).

Обратимся еще к нескольким примерам литературной аллюзии. Рассмотрим начало шестой главы романа “Vanity Fair” by W. Thackeray:

3. *I know that the tune I am piping is a very mild one (although there are some terrific chapters coming presently), and must beg the good-natured reader to remember that we are only discoursing at present about a stockbroker’s family in Russell Square, who are taking walks, or luncheon, or dinner, or talking and making love as people do in common life, and without a single passionate and wonderful incident to mark the progress of their loves.*

Аллюзивное начало фрагмента создает стилистический прием иронии, вернее, самоиронии. Автор романа имеет в виду известное стихотворение “Songs of Innocence: Introduction” by William Blake:

Piping down the valleys wild,

Piping songs of pleasant glee,

On a cloud I saw a child

And he laughing said to me:

“Pipe a song about a Lamb!”

So I piped with merry cheer.

“Piper, pipe that song again;”

So I piped: he wept to hear.

“Drop thy pipe, thy happy pipe;”

“Sing thy songs of happy cheer;”

So I sung the same again,

While he wept with joy to hear.

“Piper, sit thee down and write

In a book, that all may read.”

So he vanished from my sight,

And I pluck’d a hollow reed,

And I made a rural pen,

And I stain'd the water clear,
And I wrote my happy songs
Every child may joy to hear.

Примечание: Lamb of God (in Latin Agnus Dei) appears in the Gospel of John, with the exclamation of John the Baptist when he sees Jesus: “Behold the Lamb of God who takes away the sin of the world” [7].

Исследователи творчества Блейка отмечают, что тема данного стихотворения (оно было написано между 1784 и 1789 годами) — дух поэзии, повелевающий поэту творить. На фоне идиллической сцены из пастушеской жизни разыгрывается сцена, в которой, в естественном порядке, мысль поэта развивается от намерения и мелодии к словам и, наконец, к записывающему перу (“I wrote my happy songs”).

В отрывке из романа Теккерея эффект самоиронии создается благодаря антитезе “the tune I am piping” (a song about a Lamb) vs “we are only discoursing at present about a stockbroker’s family who are taking walks, or luncheon, or dinner, or talking and making love as people do in common life”.

Вопрос: Являются ли прилагательные *mild* и *terrific* (“terrific chapters coming presently”) словарными антонимами или же эти два слова — пример контекстуальной антонимии, создающей стилистический приём антитезы?

Следующий пример литературной аллюзии связан с поэтическим текстом:

4. *Я болен, Офелия, милый мой друг!*

Ни в сердце, ни в мысли нет силы.

О, спой мне, как носится ветер вокруг

Его одинокой могилы.

Душе раздраженной и груди больной

Понятны и слезы и стоны.

Про иву, про иву зеленую спой,

Про иву сестры Дездемоны.

(А. Фет)

В сцене V, действие IV (“Hamlet, Prince of Denmark”), находим песнь Офелии, оплакивающей смерть отца:

(sings)

He is dead and gone, lady,

At his head a grass-green turf,

At his heels a stone...

White his shroud as the mountain snow...

I cannot choose but weep to think they would lay him i'th' cold ground...

They bore him barefac'd on the bier...

And in his grave rain'd many a tear...

And will he not come again?

And will he not come again?

No, no, he is dead;

Go to thy deathbed;

He never will come again.

His beard was as white as snow,

All flaxen was his poll.

He is gone, he is gone,

And we cast away moan.

God a mercy on his soul!

And of all Christian souls, I pray God.

God b'wi'you.

(Приводимые ниже переводы даются по: Собрание сочинений У. Шекспира в двух томах. Том II, с. 144 и след. Публикуется на основе изданий Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. М., 2010)

В переводе читаем:

...схоронили —

Не воротится домой!

Вечный домик осенили

Крест и камень гробовой...

В белом саване в цветах!

Как вокруг его могилы

Все стояли мы в слезах!..

...невольно плачется, как подумаешь, что они положили его в холодную землю.

С лицом непокрытым лежал он в гробу:

Его опустили в могилу;

По нем не одну проронили слезу... Прощай, мой голубок!

Вам надо петь: «в могилу, в могилу, зовите в могилу его!»

Так не придет он к нам опять?

Его нам больше не видать?

Его уж нет, его уж нет!

Как опустел вдруг белый свет:

Он не придет уж к нам опять!

Его волос пушистых лен

Весенним светом убелен.

Но что печаль? Моей слезе

Не вернуть его земле!

Будь в небесах превознесен!

Так же, как и все христиане! Вот моя молитва.

(Перевод А. Кронеберга. Там же, с. 68 и след.)

Аллюзия (в данном случае она связана с именем Офелии) значительно расширяет лексический эмоционально-экспрессивный потенциал текста. Особенно это заметно в переводе. Так, если у Фета в первой строфе находим сдержанное «ни в сердце, ни в

мысли нет силы», то в переводе английского текста, напротив, используются существительные *плач, рыдание* (“I cannot choose but weep”), *стоны* (“moan”), *слезы* («моей слезе не возратить его земле»), *печаль*, глагол *опустеть* («как опустел вдруг белый свет»). Подобный эмоциональный контраст усиливает драматизм основной темы стихотворения Фета — смерть близкого, родного человека и страдания, вызванные этой смертью.

Вопрос:

Представьте, что поэту изменило чувство меры (правда, что касается Фета, сделать это довольно трудно) и он, в дополнение к шекспировской аллюзии, сам прибегнул к использованию так называемых «сильных» эмоциональных слов типа ‘рыдания’, ‘стенания’, ‘муки’ и проч. Что изменилось бы и почему?

Обратимся к строкам «О, спой мне, как носится ветер вокруг/ Его одинокой могилы». У Фета-один образ: одинокая могила и вокруг нее только ветер. В аллюзии, напротив, находим немалое число подробностей, таких, как, например, упоминание савана (“shroud”) белого, как горный снег, похоронных дрог (“bier”) и непокрытой головы отца Офелии, его белоснежной бороды и пушистых волос (“his beard was as white as snow; all flaxen was his poll”).

Кроме того, повторенное дважды вопросительное предложение (“and will he not come again?”) и ответ на этот вопрос (“he never will come again; no, no, he is dead”) также, в свою очередь, включающий повтор (“he is gone, he is gone”), способствуют созданию монолога известного в мировой литературе своим ярким экспрессивным и эмоциональным качеством.

Вторая аллюзия в стихотворении Фета, связанная с именем Дездемоны, продолжает тему смерти. В действии четвертом (сцена третья) трагедии Шекспира читаем:

Desdemona. My mother had a maid call'd Barbary;
She was in love, and he she loved proved mad
And did forsake her. She had a song of “willow”;

An old thing 'twas, but it express'd her fortune,
And she died singing it. That song tonight
Will not go from my mind; I have much to do
But to go hang my head all at one side
And sing it like poor Barbary.

(Там же, с. 553)

Дездемона

У матери моей жила служанка —
Барбарою звалась она; у ней
Любовник был; но изменил и бросил
Бедняжку он. Я помню, у нее
Была тогда об иве песня — песня
Старинная, но скорбь ее души
Прекрасно выражавшая. Бедняжка
И умерла с той песнью на устах.
И у меня сегодня эта песня
Из головы весь вечер не выходит:
Все хочется, как Барбаре, бедняжке,
Пропеть ее...

(поет)

Бедняжка сидела в тени
Сикоморы, вздыхая,
О, пойте зеленую иву!
Склонившись к коленам головкой,
грудь ручкой сжимая,
О, пойте мне ивушка, ивушка, иву!
Ручьи там бежали и стоны ее

повторяли —

О, пойте мне ивушку, ивушку, иву!

А горькие слезы и жесткие камни

смягчали...

О, пойте зеленую иву, что будет

венком для меня!

(Перевод П. Вейнберга. Там же, с. 483).

Барбара умерла с песней про иву на устах. Дездемона, обращаясь к своей служанке, говорит, что эта старинная песня не выходит у нее из головы, что ей самой хочется повторять и повторять ее. Читатель помнит, что вскоре после этого разговора с Эмилией (служанкой) происходит трагедия: Дездемона погибает от рук любимого человека.

Обе аллюзии (одна, связанная с именем Офелии, другая — с именем Дездемоны) представляют собой песню. Однако имеется и существенное отличие. Разница состоит в том, что в первом случае, как говорилось выше (песнь Офелии), аллюзия служит для расширения и углубления эмоционального и экспрессивного качества темы страдания. Во втором случае (песнь служанки) аллюзия передает предчувствие смерти.

Вопрос:

Фет называет Барбару (служанку) сестрой Дездемоны. В каком значении в данном случае употреблено существительное *сестра*?

Обратимся к прозаическому тексту. Приводимый ниже фрагмент заимствован из романа Чарльза Диккенса “*Dombey and Son*”.

5. Arriving at the church steps they (the christening party — Н. Р.) were received by a portentous beadle... “Please to bring the child in quick out of the air there,” whispered the beadle, holding open the inner door of the church.

Little Paul might have asked with Hamlet “into my grave?” so chill and earthy was the place. The tall shrouded pulpit and reading desk; the dreary perspective of empty pews stretching away under the galleries, and empty benches mounting to the roof and lost in the

shadow of the great grim organ, the dusty matting and cold stone slabs; the grisly free seats in the aisles; and the damp corner by the bell-rope, where the black tressels used for funerals were stowed away, along with some shovels and baskets, and a coil or two of deadly looking rope; the strange, unusual, uncomfortable smell, and the cadaverous light; were all in union. It was a cold and dismal scene.

В действии втором, сцена вторая, пьесы Шекспира (“Hamlet, Prince of Denmark”) находим:

Polonius. Will You walk out of the air, my lord?

Hamlet. Into my grave?

Polonius. Indeed, that is out o’th’ air.

Полоний. Не угодно ли вам укрыться от ветра, принц?

Гамлет. В могиле?

Полоний. ... это точно значило бы укрыться от ветра.

(Приводится по изданию, указанному выше, том II, с.34 и 117).

Читатель, вероятно, вспомнит, что Полю, маленькому сыну Мистера Домби, была уготована короткая жизнь. Аллюзия проецирует слова ‘into my grave’ на дальнейшее развертывание сюжетной линии романа — от приведенного выше описания церкви, в которой происходит крещение Поля, к дальнейшим событиям его короткой несчастной жизни.

Смысловая связь существительного *grave* с другим существительным, а именно, *church*, разрабатывается в рассматриваемом нами фрагменте во многих деталях. Так, мы находим, прежде всего, указание на холод, царивший в церкви. Это делается с помощью прилагательных *chill* и *cold*: “so chill was the place; cold stone slabs; it was a cold and dismal place”.

Chill имеет значение не просто ‘cold’, а ‘unpleasantly cold’. Значение ‘unpleasantly’ усилено прилагательным *earthy* — “chill and earthy place”. *Earthy*, становясь контекстуальным синонимом прилагательного *chill*, реализует одновременно два

значения: 1. characteristic of earth и 2. coarse (rough). Первое непосредственным образом соотносится с существительным *grave*, образующим аллюзию. Второе имеет отрицательное оценочное значение. Толковые словари отмечают, что *coarse* и *earthy*, не являясь синонимами в полном смысле этого слова, тем не менее, представляют собой слова близкие по значению (так называемые related words).

Примечательно, что начало и конец фрагмента включают одну и ту же синтаксическую структуру, а именно, прилагательное + слово (тоже прилагательное), реализующее отрицательную эмоциональную оценку: “cold and dismal” (где *dismal* имеет значение ‘dark, not bright or cheerful, sad and gloomy’) и “chill and earthy”.

Таким образом, с помощью прилагательных в тексте возникает рамочное синтаксическое построение. При этом каждое из упомянутых выше четырех прилагательных, по своему значению, соотносится с употребленным в аллюзии существительным *grave*. Иными словами, каждое могло бы быть использовано для описания мрачной могилы, от которой веет холодом.

Помимо темы «холод» связь с литературной аллюзией создается подробным описанием того, что видит глаз человека, вошедшего в церковь в день крестин маленького Поля. Основная оценочная роль здесь также принадлежит прилагательным.

Обратим внимание на слово *dreary* —“the dreary perspective of empty pews”. Здесь *dreary*, имеющее оценочное значение ‘gloomy, not cheerful, causing low spirits’ (ср. ‘sad or dull, dismal; wearying, boring; *archaic* miserable’ [Collins]), является словарным синонимом упомянутого выше прилагательного *dismal* (“a cold and dismal scene”), также реализующего значение ‘not cheerful’.

Кроме того, помимо *dreary*, описывая внутреннее «убранство» церкви, автор романа использует еще одно слово, тоже непосредственным образом соотносимое с аллюзивным существительным *grave*. Это - прилагательное *grim* (“great grim organ”), реализующее (применительно к органу) метафорическое значение ‘without any suggestion of kindness or sympathy’ [Merriam-Webster].

Ряд слов, использованных для описания церкви — *dreary (perspective)*, *grim (organ)*, *deadly looking (rope)* — продолжен прилагательным *grisly (seats in the aisles)*, имеющим, согласно данным толковых словарей, значение ‘inspiring horror or intense fear’.

В результате, прилагательные *dreary*, *grim*, *deadly looking*, *grisly* выстраиваются в синонимичный ряд, экспрессивной и эмоциональной вершиной которого, несомненно, является прилагательное *grisly*, поскольку его значение раскрывается с помощью упомянутого выше существительного *horror*.

Отдельно следует упомянуть метафору *cadaverous (light)*. Значение этого прилагательного ‘of or relating to a corpse, suggestive of corpses or tombs’ [Merriam-Webster] самым непосредственным образом (пожалуй, в большей степени, нежели прилагательные, о которых речь шла выше) соотносится с аллюзией.

В контексте, насыщенном отрицательной оценочной лексикой, даже те слова, которые в оценочном плане являются нейтральными, перестают быть таковыми. Так, в анализируемом фрагменте прилагательное *empty* — ‘пустой’ (“empty pews stretching away under the galleries”) попадает в один оценочный ряд с такими словами, как *dreary*, *grim*, *deadly looking*. Это происходит в связи с тем, что в анализируемом контексте отсутствие людей в церкви (*empty*) делает ее холодной и мрачной.

То же самое можно сказать о прилагательных *strange* и *unusual (smell)*, отрицательная оценочность которых усилена как общим контекстом фрагмента, так и прилагательным *uncomfortable (strange, unusual, uncomfortable smell)*. Обратим также внимание на прилагательные *dusty (matting)*, *damp (corner)*, *black (tressels)*, причастия *shrouded (pulpit and reading desk)*, *lost* (“empty benches lost in the shadow”) и, самое существенное, с точки зрения смысловой связи с аллюзией, существительное *funeral* (“black tressels used for funerals”).

Безусловно, в плане силы эмоционально-оценочной напряженности, такие слова, как *damp*, *dusty*, *black* не могут быть поставлены в один ряд, скажем, с *dreary* или *grim*, но и они, будучи в этом отношении словами второго ряда, создают заметный эффект постепенного суммарного накопления оценочных свойств текста.

В более общем плане, эта способность эмоционально «второразрядных» слов приобретать заметную оценочную значимость (в случае их попадания в контекст, характеризующийся высоким эмоционально-экспрессивным напряжением), представляет собой интереснейший объект для исследования возможных оценочных приращений слова, прежде всего, прилагательного.

Задание:

Ниже приводится перевод на русский язык рассмотренного нами фрагмента:

Маленький Поль мог бы спросить вместе с Гамлетом: «В мою могилу?» - так было здесь жутко и сыро. Высокие, покрытые чехлами кафедра и налой, угрюмый ряд пустых фамильных мест, тянувшихся над галереями, и пустые скамьи на галереях, поднимавшиеся к потолку и терявшиеся в тени большого мрачного органа; пыльные половики и холодные каменные плиты; унылые скамейки в приделах и сырой угол, где висела веревка от колокола, где были свалены черные козлы, употребляемые при похоронах, а также лопаты, корзины и свернутая кольцом зловещая веревка; странный, непривычный, раздражающий запах и мертвенный свет — всё гармонировало между собою. Холодная и печальная картина (Перевод А.В. Кривцовой).

Выпишите слова и словосочетания, тем или иным способом упомянутые в анализе оригинального английского фрагмента. Затем присоедините к ним русские эквиваленты из приведенного выше переводного текста (это удобно сделать, расположив материал в двух столбцах). Какие случаи перевода вы считаете более удачными, какие — менее? Обоснуйте свою точку зрения по возможности подробнее. Задание выполняется в письменной форме.

Задание:

Используя рассмотренные выше прилагательные, а также слова других частей речи, передающие в английском тексте отрицательную эмоционально-экспрессивную оценку, опишите какое-либо помещение, которое показалось вам мрачным, унылым или запущенным.

6. Рассмотрим еще один пример литературной (шекспировской) аллюзии, использованной в том же романе («Домби и сын»). Имеется в виду словосочетание “milk of human kindness” (“The Tragedy of Macbeth”. Act 1, Scene 5):

Замок Макбета. Входит леди Макбет, читая письмо:

... посланцы короля явились поздравить меня с Кавдорским таинством, титулом, которым почтили меня до того вещи сестры, предсказавшие мне даже нечто большее словами «Да славится Макбет, грядущий король!..»

Да, Гламис ты, и Кавдор ты, и станешь
Тем, что тебе предсказано. И всё же
Боюсь я, что тебе, кто от природы
Молочной незлобивостью вспоен,
Кратчайший путь не выбрать. Ты стремишься
К величию, властолюбья ты не чужд,
Но брезгуешь его слугой — злодейством».

(Перевод Ю. Корнеева)

Познакомьтесь с другим переводом словосочетания “milk of human kindness”:

Королем ты будешь,
Но я боюсь: в твоей душе так много
Любви млека, что не изберешь ты
Пути кратчайшего».

(Перевод А. Кронеберга)

В оригинале читаем:

Glamis thou art, and Cawdor; and shall be
What thou art promised, Yet do I fear thy nature;
It is too full o’th’ *milk of human kindness*
To catch the nearest way: thou wouldst be great,
Art not without ambition, but without
The illness should attend it”.

(Приводится по изданию, указанному выше).

Мы находим интересующее нас словосочетание (“milk of human kindness”) в том месте романа Диккенса, где речь идет о воспитательнице маленького Поля (для удобства анализа отрывок разделен на отдельные фрагменты).

a. This celebrated Mrs. Pipchin was a marvellous ill-favoured, ill-conditioned old lady, of a stooping figure, with a mottled face, like bad marble, a hook nose, and a hard grey eye, that looked as if it might have been hammered at on an anvil without sustaining any injury.

b. Forty years at least had elapsed since the Peruvian Mines had been the death of Mr. Pipchin; but his relict still wore black bombazeen, of such a lusterless, deep, dead, somber shade, that gas itself couldn't light her up after dark, and her presence was a quencher to any number of candles.

c. She was generally spoken of as “a great manager” of children; and the secret of her management was to give them everything that they didn't like, and nothing that they did — which was found to sweeten their dispositions very much.

d. She was such a bitter old lady, that one was tempted to believe there had been some mistake in the application of the Peruvian machinery, and that *all her waters of gladness and milk of human kindness had been pumped out dry*, instead of the mines.

Здесь аллюзия выполняет вполне очевидное стилистическое задание, а именно, она создает *развернутую* антитезу. Доброта, сердечность и душевность (*kindness*) невозможны для воспитательницы маленького Поля. Так, в самом начале фрагмента мы находим её обобщенную характеристику: “ill-favoured”, “ill-conditioned”. По-видимому, в данном контексте эти два прилагательных соответствуют русскому *зловредная*. Далее следует конкретизация, а именно: внешность, одежда и профессиональные качества воспитательницы.

Внешность этой особы не предвещает для ребенка ничего хорошего: *a mottled face* (“like a bad marble”), *a hook nose* и, главное, *a hard grey eye*, смягчить который не смог бы даже удар молотком по наковальне.

Платье миссис Пипчин было таким же неживым (*lusterless, dead*), как и ее глаза. В результате, “her presence was a quencher to any number of candles” (b).

Наконец, для определения профессиональных качеств миссис Пипчин писатель прибегает к стилистическому приему иронии, говоря, что метод воспитания, практикуемый этой особой, состоит в том, чтобы “to give children everything that they didn’t like and nothing that they did”. Автор романа говорит также, что этот «метод» “was found to sweeten the disposition of children very much” (фрагмент с). Читатель, конечно, понимает, что глагол *to sweeten* употреблен здесь в ироническом смысле. На самом деле, автор имеет в виду нечто прямо противоположное, а именно, “was found to harden their disposition”.

Последний абзац завершается обобщением, для формулировки которого используется метафора: “to pump out dry all waters of gladness and milk of human kindness”.

Таким образом, мы видим, что аллюзия, будучи сама по себе очень краткой, всего три слова (“milk of human kindness”), способствует созданию развернутого текста описательного оценочного характера. Существенно, что при этом аллюзия, в форме антитезы, имплицитно присутствует в каждой части текста, давая читателю понять, какое значение автор романа придает доброте (“milk of human kindness”) в деле обучения и воспитания маленьких детей.

Вопросы:

1. В начале текста (фрагмент а) находим прилагательные *ill-favoured* и *ill-conditioned*. Какое значение в данном контексте реализует часть сложного слова *ill*? Какова роль данной части слова в создании упомянутой выше антитезы? Какое значение реализует при этом прилагательное *marvellous*?

2. Во фрагменте b находим существительное *relict*. Почему это существительное органичным образом входит в антитезу ‘миссис Пипчин со всеми её «нечеловеческими» особенностями vs milk of human kindness’?

3. Можно ли считать, что существительные *gladness* и *kindness* (фрагмент d) являются в данном контексте синонимами? Желательно, чтобы ваш ответ был представлен в письменной форме.

Задание:

Познакомьтесь с переводом на русский язык рассмотренного выше фрагмента:

Эта знаменитая миссис Пипчин была удивительно некрасивая, злобредная старая леди, сутулая, с лицом пятнистым, как плохой мрамор, с крючковатым носом и жесткими серыми глазами, по которым, казалось, можно было бить молотом как по наковальне, не нанося им никакого ущерба. По крайней мере сорок лет прошло с тех пор, как Перуанские копи свели в могилу мистера Пипчина, однако вдова его все еще носила черный бомбазин такого тусклого, густого, мертвого и мрачного тона, что даже газ не мог ее осветить с наступлением темноты, и присутствие её действовало как гаситель на все свечи, сколько бы их ни было. Все её называли «превосходной воспитательницей»; а тайна её воспитания заключалась в том, чтобы давать детям всё, чего они не любят, и не давать того, что они любят: нашли, что этот прием оказывает чрезвычайно благотворное воздействие на их нравы. Она была такой злоющей старой леди, что был соблазн предположить, не произошла ли какая-то ошибка в применении перуанских насосов, и не из копей, а из неё были выкачены досуха все воды радости и млеко человеческой нежности» (Перевод А.В. Кривцовой).

В конце анализируемого нами текстового фрагмента автор романа использует прилагательное *bitter* (*she was such a bitter old lady that one was tempted to believe...*), которое даёт суммарную, обобщающую характеристику воспитательнице детей. В данном контексте *bitter* (в значении 'hard to bear') является одновременно и контекстуальным синонимом по отношению к прилагательным *ill-favoured* и *ill-conditioned*, и словом более широкого значения.

Считаете ли вы удачным перевод слова *bitter* с помощью русского прилагательного *злоющий* («злоющей старой леди»)? Попытайтесь определить разницу в

значении слов *злой* и *злющий*. Какое из них представляется вам более экспрессивным и стилистически более уместным в данном контексте?

Обдумывая ответ на этот вопрос, вам, возможно, будет небесполезно ознакомиться с несколькими примерами, включающими прилагательное *злющий* (они заимствованы из Национального корпуса русского языка).

Примеры, иллюстрирующие использование слова *злющий* для описания явлений природы:

«*Злющий ветер* пронизывает насквозь» (С. Маслюк).

«Зимой — собачий холод да *злющий ветрище*» (М. Ходаренко).

«А потом пошел дождь не дождь, а *злющий такой ливень*» (С. Василенко).

Примеры, иллюстрирующие использование прилагательного *злющий* для описания человека, свойств его характера или, чаще, состояния в данный конкретный момент времени:

«Посидела, поглядела, как взад-вперед *злющий лейтенант* ходит...» (Е. Хаецкая).

«Вечером на обычное свидание с Надюшкой *пришел злющий, недовольный собой*» (Л.Р. Кабо).

«Может, дворник наш? Ух, *злющий да завидующий*» (Е. Хаецкая).

«Он и тогда, до войны, *был злющий, как черт*» (Ф. Кривин).

«Аркадий Андреасян — гоношистый, знающий себе цену футболист. Легоногий, *злющий*, великолепный дриблер» (Е. Ловчев).

Обратите внимание на то, что в последнем примере прилагательное *злющий* использовано в метафорическом значении. Имеется в виду не характер человека, а его профессиональные качества: спортивная злость часто бывает необходимой для победы над сильным противником.

В рассмотренных выше примерах аллюзия имела либо библейский (пример № 1), либо литературный характер (примеры №№ 2 — 6). Рассмотрим аллюзию иного вида, а именно, ту, которая основана на реалиях определенного исторического периода. С этой целью обратимся к поэтическому тексту:

7. О, знал бы я, что так бывает,
Когда пускался на дебют,
Что строчки с кровью — убивают,
Нахлынут горлом и убьют!

От шуток с этой подоплекой
Я б отказался наотрез.
Начало было так далеко,
Так робок первый интерес.

Но старость — это Рим, который
Взамен турусов и колёс
Не читки требует с актера,
А полной гибели всерьез.

Когда строку диктует чувство,
Оно на сцену шлет раба,
И тут кончается искусство
И дышат почва и судьба.

(Борис Пастернак)

Турусы на колесах — это фразеологическое словосочетание, означающее ‘ерунда, чепуха, пустая болтовня’. *Разводить турусы на колесах* — метафора, имеющая значение ‘нести чушь, нечто пустое или нелепое; болтать всякий вздор и глупость’.

Примечание. Существует несколько версий, объясняющих возникновение данного словосочетания. Приведем лишь одну из них.

Слово *турусы* связано с названием **туры** — деревянной осадной башни, обтянутой звериными шкурами. Такие башни применялись древними римлянами. Внутри башни располагался отряд воинов, которые передвигали башню, установленную на колесах. Туруса приближалась к стене осажденной крепости вплотную. Воины по

лестницам в середине башни быстро поднимались на ее верх, а затем, с помощью перекидного мостка, перебирались на вражескую крепостную стену.

Происхождение выражения *разводить турусы на колесах* (повторим: согласно одной из версий) объясняется тем, что рассказы об осадах с использованием турус передавались из уст в уста, обрастая многочисленными выдумками и новыми, подчас нелепыми, несуществующими подробностями (<http://ru.wikipedia.org>).

Наиболее часто встречаются следующие глагольные словосочетания: *разводить, наговорить, наобещать, городить турусы на колесах*; в устной разговорной речи — *наплести, подпустить, наобещать, нести*. О продуктивном использовании в русском языке данного фразеологического словосочетания свидетельствует несколько факторов.

Во-первых, возможность использования перед существительным *турусы* различных определений, выраженных именем прилагательным (приводимые ниже примеры заимствованы из Национального корпуса русского языка):

Не будем разводить *искусствоведческие турусы на колёсах* (Дина Рубина).

Во-вторых, широкое употребление, в пределах рассматриваемой фразеологической единицы, местоимений *такой* и *всякий*:

Сам хозяин... хорошо вооружил своих рабочих, а главное — наобещал им *всякие турусы на колёсах* и для поддержания боевого духа сдабривал подарками и подпаивал винцом тех из них, кои почитались в «заводилах» (В.Я. Шишков).

И когда стали они удивляться, что так скоро всё случилось, то она понесла им *такие турусы на колесах*, что те слушали, да только ахали (Т.Г. Шевченко).

В-третьих, в художественной литературе имеет место использование омонимичных глаголов, употребляемых с фразеологической единицей *турусы на колесах*. В частности, это имеет место в случае глагола *разводить*:

И нечего мне пока *разводить турусы на колесах*». Тотчас же Данилову на ум пришла мысль... Турусы на колесах — это древние осадные башни на колесах, и как их можно *разводить*? (В. Орлов).

Помимо омонимии имеет место также и явление контекстуальной синонимии:

Я... *наплел ей турусы на колесах*, словом, *ошеломил её* (Н.Э. Гейнце).

Наконец, использование рассматриваемой фразеологической единицы в полярных стилистических регистрах, а именно, в образцах устной разговорной речи и в речи литературно-книжной тоже, как известно, свидетельствует о продуктивности языковой единицы. Примеры устной разговорной речи:

Плетет ей турусы на колесах, а она слушает, верит...ха,ха,ха... (А.А. Потехин).

Одно доложу вам, батюшка: горда, пошутить нельзя, только вздумаешь *подпустить турусы на колесах* — так взглянет, что язык прикусишь (С.Т. Аксаков).

Примечательно, что в стихотворении Пастернака *турусы на колесах* — не единственная аллюзия, связанная с историей древнего Рима. К этой истории имеют самое прямое отношение слова «...*Не читки требует с актера / А полной гибели всерьез*».

Дело в том, что в эпоху императорского Рима театр всё более вытеснялся цирковыми и пантомимическими зрелищами. Актерское искусство приходило в упадок. Всё больше трагедий писалось не для сценического воплощения, но лишь для чтения (ср. у Пастернака: «...не читки требует с актера, а полной гибели всерьез»). Сценический образ распадался на составные части — речевую и пластическую: актер-декламатор читал текст, пантомимист иллюстрировал чтение движениями, актеры меняли маску, играли сразу несколько ролей (www.krugosvet.ru).

Наконец, третья аллюзия, связанная с историей древнего Рима, это слова «Когда строку диктует чувство, / *Оно на сцену шлет раба...*». Поэт имеет в виду тот факт, что гладиаторами (впрочем, как и актерами) были преимущественно рабы. Поединок на арене продолжался до смертельного исхода. Сражаясь между собой и с животными, рабы шли на смерть ради увеселения публики.

Все три аллюзии использованы поэтом с четким стилистическим заданием: все они создают многослойную и многоступенчатую антитезу. Так, пустым, в смысловом отношении, турусам на колесах противопоставлены строчки, которые «Нахлынут горлом и убьют!». Бесстрастной читке текста, чаще всего на просцениуме перед опущенным занавесом, противопоставлена «полная гибель (поэта) всерьез». В свою очередь, эти две

аллюзии («турусы на колесах» и «бесстрастная читка текста»), вследствие своего «легковесного» смысла, образуют контраст по отношению к гибели раба-гладиатора на забаву публики.

Линию контраста продолжают еще две антитезы. Это противопоставление, с одной стороны, искусства и, с другой стороны, самой жизни поэта в том случае, когда его строчки пишутся кровью («И тут кончается искусство...»).

Совсем иная антитеза это контраст ощущений молодого, начинающего поэта и поэта, который познал опасность гибели в том случае, когда «строку диктует чувство». Для создания этой антитезы поэт использует существительные *дебют* («Когда пускался на дебют»), *начало* («начало было так далеко»), прилагательные *робкий*, *первый* («так робок первый интерес»). Всем этим словам противопоставлено одно существительное — *старость* («Но старость- это Рим, который...»).

Из числа трех римских аллюзий особый интерес, по-видимому, представляет та, которая говорит о рабе-гладиаторе. Этот интерес объясняется тем, что данная аллюзия выполняет в тексте двойную функцию: с одной стороны, она создает антитезу по отношению к легковесным турусам на колесах и бесстрастному зачитыванию текста. С другой стороны, поэт видит в рабе, идущем на почти неизбежную смерть, самого себя: «...строчки с кровью — убивают. / Нахлынут горлом и убьют!»

Итак, рассмотренные выше примеры (№№ 1 — 7) определенно говорят об органичной включенности аллюзии в смысловое развертывание художественного текста. В таком тексте аллюзии ни в коем случае не отводится «скромная» роль иллюстрации или дополнения к излагаемой мысли. Напротив, она сама служит сообщению наиболее весомой мысли (довода, аргумента, факта), являясь иногда смысловым стержнем текста (как это имеет место в стихотворении Пастернака «О, знал бы я...»).

Представляется, что приводимое ниже стихотворение Фета — тому убедительное подтверждение (для удобства анализа строфы обозначены буквами в алфавитном порядке):

8.

а)

Ты был для нас всегда вон той скалою,
Взлетевшей к небесам;
Под бурями, под ливнем и грозюю
Невозмутимый сам.

б)

Защищены от севера тобою,
Над зеркалом наяд
Росли мы здесь веселою семьею, —
Цветущий вертоград.

в)

И вдруг вчера, — тебя я не узнала:
Ты был как Божий гром...
Умолкла я, — и вся затрепетала
Перед твоим лицом.

г)

О, да! Скала молчит, но неужели
Ты думаешь: ничуть
Все бури ей, все ливни и метели
Не надрывают грудь?

д)

Откуда же — ты помнишь — это было,
Вдруг землю потрясло,
И что-то в ночь весь сад пробороzdило
И следом все легло.

е)

И никому не рассказало море,
Что кануло ко дну, —

А то скала свое бывшее горе

Швырнула в глубину.

О какой скале здесь идет речь? В издании от 1894 г. указывается, что в этом стихотворении Фета говорится об обвале, происшедшем на южном берегу Крыма, недалеко от Байдарских ворот. Во время обвала был снесен в море и уничтожен участок с садом (Литературные памятники. А.А. Фет. Вечерние огни. М., 1979, с.701).

Аллюзия заявлена в первой строке стихотворения: «Ты был для нас вон той скалою...». Далее метафорическое сравнение со скалой расширяется и углубляется следующим образом: то, что приходится «испытывать» скале, т.е. бури, ливни и грозы (1-ая строфа), обрушивается и на человека. Скала молчит (строфа г), и человеку, к которому обращено стихотворение, приходится молчать и быть невозмутимым (строфа а).

Бури, ливни и метели «надрывают грудь» скале (строфа г), и лицо человека, при всей его невозмутимости, не может не отразить эти страдания: «умолкла я, — и вся затрепетала перед твоим лицом» (строфа в).

«Скала свое бывшее горе швырнула в глубину», «и никому не рассказало море *что* кануло ко дну» (строфа е). Подобно скале молчит о своих страданиях и тот, кто внешне невозмутим (строфа а).

Тема молчаливо переносимого горя усилена антитезой — 'тоска' vs 'веселье, радость, беззаботность'. Веселая семья (строфа б) росла «в цветущем вертограде» (т. е. в цветущем саду) над зеркалом наяд (нимф), защищенная от бед севера тем, кому страданье надрывает грудь.

Таким образом, через все строфы стихотворения проходит тема восхищения человеком подобным, в своем горе, скале.

Толковые словари определяют основное предметно-логическое значение существительного *скала* следующим образом: *скалой* называют каменную глыбу с крутыми склонами и острыми выступами. Наиболее часто встречающиеся словосочетания — *отвесная, неприступная, крутая скала*.

Сравнение человека, вернее, его качеств, со скалой не является оригинальным. Мы нередко слышим (и сами говорим): «Этот человек как скала — с места не сдвинешь».

Приводимые ниже примеры (они заимствованы из Национального корпуса русского языка) указывают на употребление существительного *скала* в прямом предметно-логическом значении, т. е. без каких-либо оценочных смысловых наслоений и метафорических переосмыслений.

А подойдешь — это *скала торчит из моря* (Б.С. Житков).

Основным элементом декораций «Хованщины» стала огромная глыба чего-то серого — *то ли стена, то ли скала*, которая острым ребром рассекает сцену (Э. Гусейнов).

Скала (в солдатской простоте) *называлась нос* (В. Маканин).

В таких случаях можно и убежать, ничего стыдного в этом нет, но бежать было некуда — *внизу отвесная скала* (Василий Аксенов).

В анализируемом нами стихотворении Фета существительное *скала*, напротив, персонифицировано и, как следствие, подвержено метафоризации: «скала молчит»; «ты думаешь: ничуть все бури ей, все ливни и метели не надрывают грудь»; «скала свое бывшее горе швырнула в глубину».

Вопрос:

Как вы считаете, подобная персонификация и метафоризация ослабляют в слове *скала* присущее ему значение несокрушимости и неприступности (у Лермонтова, например, читаем — «грозная скала») или же это значение сохраняется и даже усиливается?

Примеры к теме «Аллюзия».

(Ответы на вопросы и задания рекомендуется выполнить в письменной форме)

9. Ниже приводятся шекспировские строки: слова Гамлета у гроба Офелии, обращенные к ее брату Лаэрту (действие 5, явл.1):

Её любил я, сорок тысяч братьев

Всем множеством своей любви со мною

Не уравнились бы.

(Пер. М. Лозинского)

Другой перевод: Я любил ее, как сорок тысяч братьев.

В современном поэтическом тексте находим:

И как будто по ошибке

Я сказала: «Ты...»

Озарила тень улыбки

Милые черты.

От подобных оговорок

Всякий вспыхнет взор...

Я люблю тебя как сорок ласковых сестер.

(А.А. Ахматова).

Мгновенная узнаваемость часто цитируемых шекспировских строк объясняется несколькими обстоятельствами. Во-первых, это общая тема любви: «её любил я» (Шекспир) — «я люблю тебя» (Ахматова). Однако этот фактор не является основным: подобные слова можно найти во многих произведениях. Гораздо важнее общность синтаксической конструкции, вводимой союзом *как*: «как сорок тысяч братьев» — «как сорок ласковых сестер». Но, пожалуй, самое важное (для узнавания источника аллюзии) обстоятельство это использование слова *сорок*: «сорок тысяч братьев» — «сорок ласковых сестер».

Рассматриваемый нами пример интересен тем, что он способен показать цепной характер приема аллюзии. Под «цепочкой» подразумевается следующее: Ахматова строит свою аллюзию на основе шекспировских строк, а другой писатель строит свою, тоже шекспировскую аллюзию, на основе ахматовских строк:

Волохов понял, что голоден, счастлив, влюблен, *как сорок ласковых сестер*, и знать не хочет про территориальные споры тысячелетней давности (Д. Быков).

Вопрос:

Как вы думаете, почему числительное *сорок* является основным для того, чтобы читатель сразу вспомнил — ссылка делается на слова Гамлета, обращенные к Лаэрту?

10. Прочтите следующее стихотворение А.А. Блока:

НА ЖЕЛЕЗНОЙ ДОРОГЕ

Под насыпью, во рву некошеном.

Лежит и смотрит, как живая,

В цветном платке, на косы брошенном,

Красивая и молодая.

Бывало, шла походкой чинною

На шум и свист за ближним лесом.

Всю обойдя платформу длинную,

Ждала, волнуясь, под навесом.

Три ярких глаза набегающих —

Нежней румянец, круче локон:

Быть может, кто из проезжающих

Посмотрит пристальней из окон...

Вагоны шли привычной линией.

Подрагивали и скрипели;

Молчали желтые и синие,

В зеленых плакали и пели.

Вставали сонные за стеклами

И обводили ровным взглядом

Платформу, сад с кустами блёклыми,

Ее, жандарма с нею рядом...

Лишь раз гусар, рукой небрежною

Облокотясь на бархат алый,

Скользнул по ней улыбкой нежною...

Скользнул — и поезд в даль умчало.

Так мчалась юность бесполезная,

В пустых мечтах изнемогая...

Тоска дорожная, железная

Свистела, сердце разрывая...

Да что — давно уж сердце вынуто!

Так много отдано поклонов,

Так много жадных взоров кинута

В пустынные глаза вагонов...

Не подходите к ней с вопросами,

Вам всё равно, а ей — довольно:

Любовью, грязью иль колесами

Она раздавлена — всё больно.

Этот пример интересен тем, что в нем литературная аллюзия имеет, по словам самого Блока, *бессознательный* характер. Так, согласно комментариям к изданию 1968 г. (М.: Художественная литература), он писал в авторском примечании: «Бессознательное подражание эпизоду из «Воскресения» Толстого: Катюша Маслова на маленькой станции видит в окне Нехлюдова на бархатном кресле ярко освещенного купе первого класса».

Примечание: «Молчали желтые и синие, в зеленых плакали и пели...» — В дореволюционное время вагоны I класса окрашивали в синий цвет, II класса — в желтый и III — класса в зеленый (Комментарии // Александр Блок. Стихотворения. Поэмы. Театр. М.: Художественная литература, 1968, с. 788).

Задание: Прочтите анализируемое стихотворение еще раз. Затем прочтите следующий фрагмент из романа Толстого «Воскресение» (начало Главы XXXVII):

Тетушки ждали Нехлюдова, просили его заехать, но он телеграфировал, что не может, потому что должен быть в Петербурге к сроку. Когда Катюша узнала это, она

решила пойти на станцию, чтобы увидеть его... Выбежав на платформу, Катюша тотчас же в окне вагона первого класса увидала его. В вагоне этом был особенно яркий свет. На бархатных креслах сидели друг против друга два офицера без сюртуков и играли в карты... Он в обтянутых рейтузах и белой рубашке сидел на ручке кресла, облокотившись на его спинку, и чему-то смеялся. Как только она узнала его, она стукнула в окно зазябшей рукой... Но в это самое время ударил третий звонок, и поезд медленно тронулся... Она шла быстрым шагом, не отставая, но поезд все прибавлял и прибавлял хода, ... кондуктор оттолкнул ее и вскочил в вагон. Катюша отстала, но все бежала по мокрым доскам платформы; потом платформа кончилась, и она насилу удержалась, чтобы не упасть, сбегая по ступенькам на землю. Она бежала, но вагон первого класса был далеко впереди. Мимо нее бежали уже вагоны второго класса, а потом еще быстрее побежали вагоны третьего класса, но она все-таки бежала <...>

Он в освещенном вагоне, на бархатном кресле сидит, шутит, пьет, а я вот здесь, в грязи, в темноте, под дождем и ветром — стою и плачу», подумала Катюша, остановилась и, закинув голову назад и схватившись за нее руками, зарыдала.

— Уехал! — закричала она...

«Пройдет поезд — под вагон и кончено», — думала между тем Катюша...

Измученная, мокрая, грязная, она вернулась домой, и с этого дня в ней начался тот душевный переворот, вследствие которого она сделалась тем, чем была теперь (Л.Н. Толстой. Воскресение).

Найдите сходные ситуативные моменты в поэтическом тексте Блока и в прозаическом тексте Толстого. С этой целью определите имеющиеся в них синонимы (близкие и отдаленные), а также слова, не являющиеся синонимами, но сближенные благодаря ассоциативным и ситуативным связям. Затем подумайте над следующим: какие из этих слов (и словосочетаний) играют основную роль в создании аллюзии, присутствующей в поэтическом тексте.

11. Приводимый ниже фрагмент также представляет собой литературную аллюзию, но несколько иного типа. Её можно назвать исторической и сатирической:

Фердыщенко надумал путешествовать.

Это намерение было очень странное, ибо в заведовании Фердыщенка находился только городской выгон, который не заключал в себе никаких сокровищ ни на поверхности земли, ни в недрах оной. В разных местах его валялись, конечно, навозные кучи, но они, даже в археологическом отношении, ничего примечательного не представляли. «Куда и с какою целью тут путешествовать?» Все благоразумные люди задавали себе этот вопрос, но удовлетворительно разрешить не могли... «*Утучнятся поля, прольются многоводные реки, поплывут суда, процветет скотоводство, объявятся пути сообщения*», - бормотал он про себя и лелеял свой план пуще зеницы ока (М.Е. Салтыков-Щедрин. История одного города).

Здесь мы находим весьма прозрачный намек на торжественные поездки по стране высоких особ — традиция, начало которой положило путешествие по стране Екатерины II.

Вопрос:

Какова роль словосочетания «в археологическом отношении» в создании сатирического эффекта? Какова в этом отношении роль слов «городской выгон»? С помощью каких языковых средств подчеркивается мысль писателя о полной бесполезности упомянутых торжественных поездок?

12. В приводимом ниже примере аллюзия имеет библейский характер. Фрагмент заимствован из: Н. Лескова. Речь идет о партии арестантов, идущих по этапу на каторгу:

Безотраднейшая картина: горсть людей, оторванных от света и лишенных всякой тени надежд на лучшее будущее, тонет в холодной черной грязи грунтовой дороги. Кругом все до ужаса безобразно: бесконечная грязь, серое небо, обезлиственные, мокрые ракиты и в растопыренных их сучьях нахохлившаяся ворона. Ветер то стонет, то злится, то воет и ревет.

В этих адских, душу раздирающих звуках, которые довершают весь ужас картины, звучат советы жены Библейского Иова: «*Прокляни день твоего рождения и умри*» (Н. Лесков. Леди Макбет Мценского уезда).

Примечание: Иов (Ветхий Завет) был «непорочен, справедлив и богобоязнен». У него было прекрасное большое семейство, а по своему богатству он был «знаменитее всех сынов Востока». Этому счастью позавидовал Сатана и перед лицом Бога стал утверждать, что Иов праведен только благодаря своему земному счастью. Бог позволил Сатане испытать Иова *всеми бедствиями земной жизни*. Сатана лишает его богатства, всех детей, всех слуг и поражает тело Иова страшной проказой. Болезнь лишила его права пребывания в городе, он должен был удалиться за его пределы и там, скобля черепком струпья на своем теле, сидел в пепле и навозе. Все отвернулись от него.

Именно в это время жена его, видя его страдания, говорила ему: «Чего ты ждешь? Отрекись от Бога, и он поразит тебя смертью» [3].

Лесков подробно объясняет читателю, почему картина, которую он рисует, определяется им как *безотраднейшая*. Вначале находим *общее* суждение: у людей нет и тени надежды на будущее, они оторваны от света. Далее писатель рисует пейзаж *в деталях*. Первая деталь: грунтовая дорога, по которой бредут приговоренные к каторге арестанты, представляет собой холодную черную грязь. Эта грязь бесконечна и безобразна. Вторая деталь: небо серо и также холодно. Третье: звуковой «ряд» воспроизводится глаголами (ветер) *стонет, злится, воеет, ревет*. Эта трехчастная картина (дорога — небо — ветер) создает экспрессивный и эмоциональный накал, связанный с трагедией человеческой жизни, в которой нет места ни жалости, ни сочувствию.

Вопросы:

а) Как вы думаете, какое контекстуальное значение объединяет прилагательные *холодная, черная, бесконечная* (грязь), *серое* (небо), глаголы (ветер) *стонет, злится, воеет, ревет* и существительное *страдания*?

б) Такие слова, как *безотраднейшая* (картина), *безобразно, до ужаса, ужас картины, адские, душу раздирающие* (звуки) принадлежат к эмоционально-экспрессивной лексике так называемого «высокого накала».

Почему, на ваш взгляд, такие, казалось бы, «простые» (т.е. не имеющие сильного эмоционального значения) слова, как «обезлиственные ракиты и нахохлившаяся ворона в их растопыренных сучьях» не только не ослабляют этот накал, но, скорее, наоборот, вносят в него свой немалый вклад, подтверждая мысль писателя о том, что в описываемой им картине нет ничего человеческого?

в) С помощью каких языковых средств библейская аллюзия («прокляни день твоего рождения») соотносится с мыслью писателя об обесцененности человеческой жизни каторжан?

13. Познакомьтесь со следующим стихотворным текстом:

LONDON, 1802

Milton! Thou should'st be living at this hour:
England hath need of thee: she is a fen
Of stagnant waters: altar, sword, and pen,
Fireside, the heroic wealth of hall and bower,
Have forfeited their ancient English dower
Of inward happiness. We are selfish men;
Oh! raise us up, return to us again;
And give us manners, virtue, freedom, power.
Thy soul was like a Star, and dwelt apart:
Thou hadst a voice whose sound was like the sea;
Pure as the naked heavens, majestic, free,
So didst thou travel on life's common way,
In cheerful godliness, and yet thy heart
The lowliest duties on herself did lay.
(William Wordsworth)

В данном случае аллюзия вводит стихотворный текст с помощью использования имени собственного.

Примечание: Джон Милтон (1608—1674) — поэт, политический деятель и мыслитель, автор политических памфлетов и религиозных трактатов, известен как защитник народных прав, требовавший, прежде всего, свободы слова. О нем часто говорят как о мятежной душе, рвущейся на свободу и не принимающей рутину ни в одной из существующих ее форм. Английские исследователи творчества Милтона пишут: “He is among history’s most influential and impassioned defenses of free speech and freedom of the press. William Hayley’s 1796 biography called him the greatest English author. He remains generally regarded “as one of the preeminent writers in the English language” [Wikipedia]. Одно из известных изречений Милтона: “Truth is as impossible to be soiled by any outward touch as the sun beam”.

Рассматриваемое стихотворение интересно тем, что оно демонстрирует, насколько тесной может быть связь между двумя стилистическими приемами — аллюзией и антитезой. Так, говоря о Милтоне, Вордсворт сравнивает его душу со звездой (“Thy soul was like a Star”), а его голос называет “majestic, free, pure as the naked heavens”.

Напротив, современная ему Англия представляется поэту, в метафорическом смысле, как “a fen (an area of low, marshy land) of stagnant waters”, как страна, утратившая во всем (“in alter, sword, pen, fireside”) ощущение внутреннего счастья, взамен которому пришли мысли о личных интересах (“We are selfish men”).

Познакомьтесь с переводом данного стихотворения на русский язык. Перевод сделан К.Д. Бальмонтом:

Милтон! Зачем тебя меж нами нет?
Британии ты нужен в дни паденья!
Везде заветов прошлого забвенья,
Погибла честь, померкнул правды свет.
Родимый край под гнетом тяжких бед,
В оковах лжи, тоски, ожесточенья
О, пробуди в нас честные стремленья,
Страхни могильный сон, восстань, поэт!

Твоя душа была звездой блестящей,
Твой голос был как светлый вал морской —
Могучий, и свободный, и звенящий,
Ты твердо шел житейскою тропой,
Будь вновь для нас зарею восходящей,
Будь факелом над смутною толпой.

Задание:

Каким образом переводчик создает антитезу ‘Милтон и его взгляды’ vs ‘положение дел в Англии (по мнению Вордсворта) в начале 19 века?’ Выпишите строки, в которых перевод, по вашему мнению, близок к оригиналу. Затем сделайте то же самое в отношении строк, которые, как вам кажется, далеки от оригинала. Какие языковые средства использованы и в том, и в другом случае?

14. Приводимый ниже пример представляет собой аллюзию иного типа:

“Oh, don’t bother me,” said the Duchess, “I never could abide figures.” And with that she began nursing her child again, singing a sort of lullaby to it as she did so, and giving it a violent shake at the end of every line:

“Speak roughly to your little boy,
And beat him when he sneezes;
He only does it to annoy,
Because he knows it teases.

I speak severely to my boy,
I beat him when he sneezes;
For he can thoroughly enjoy
The pepper when he pleases”.

(Lewis Carroll. Alice’s Adventures in Wonderland)

Эти строки представляют собой пародию (частный случай аллюзии) на сентиментальное стихотворение Лангфорда (G. W. Langford):

Speak gently, it is better far
To rule by love than fear;
Speak gently, let no hard word mar
The good we may do here.
Speak gently to the little child,
Its love be sure to gain;
Teach it in accents soft and mild;
It may not long remain.

Задание:

В исходном тексте Лангфорда найдите синонимы и антонимы повторяемого прилагательного *gentle* (“speak gently”). Какие из них являются словарными, какие — контекстуальными?

Ту же самую работу проделайте в отношении прилагательного *rough* в пародии (“speak roughly”). В данном случае к контекстуальным синонимам можно отнести слова (и словосочетания), принадлежащие не только прилагательным, но также и иным частям речи.

15. ... Miss Amelia Sedley... deserved not only all that Miss Pinkerton (Head of Academy for young ladies, an austere woman — H.P.) said in her praise, but had many charming qualities which that *pompous old Minerva* could not see, from the differences of rank and age between her pupil and herself (W. Thackeray).

Минерва — в римской мифологии богиня мудрости и войны.

Автор романа «Ярмарка тщеславия», из которого заимствован рассматриваемый нами пример, относится к своему персонажу (Miss Pinkerton) в высшей степени иронично. В романе Мисс Пинкертон предстает как недалекий человек, обладающий огромным самомнением. Отсюда — оценочное прилагательное *pompous*, имеющее значение ‘напыщенный’. Другое прилагательное — *old* (“pompous old Minerva”) — добавляет к этой оценке иронию: известно, что мифологические боги не имели возраста, они не старели.

Многие английские справочники называют Минерву “patron goddess of wisdom”. Это определение углубляет ироническую характеристику Мисс Пинкертон, создавая переход от иронии к сарказму.

Задание:

Сочините ситуацию, в которой имя Аполлона (в древнегреческой мифологии он — прекрасный юноша, бог солнца и света, покровитель искусств и предводитель муз) было бы использовано в ироническом или, что более экспрессивно, в саркастическом плане.

16. Маленькая дверца комнаты присяжных распахнулась. Г-н барон де Вально торжественно и театрально шествовал впереди, за ним следовали все остальные присяжные. Он откашлялся и затем провозгласил, что присяжные, по правде и совести, приняли единогласное решение, что Жюльен Сорель виновен в убийстве, и в убийстве с заранее обдуманном намерением. Это решение влекло за собой смертную казнь; приговор был объявлен тотчас же...

... Итак, через три дня (подумал Жюльен — Н.Р.), в этот самый час, я узнаю, какого мнения следует держаться *о великом «может быть»*. (Пер. с франц.).

Знаменита предсмертная фраза Рабле (1494—1553): «Я отправляюсь на поиски великого «*Может быть*». Фраза глубока по своему философскому смыслу. Вечный искатель истины, Рабле умер с вопросом, он хотел бы искать и за пределами бытия (С. Артамонов. Франсуа Рабле и его роман).

Вопрос к тем читателям, которые помнят содержание заключительных глав романа «Красное и черное»: каким образом аллюзивное «*может быть*» расширяет и углубляет наше представление о том состоянии, в котором Жюльен находился незадолго до своей смерти?

17. Приведем пример библейской аллюзии. Девушка Мара была приятна его (Иосифа — Н.Р.) сердцу и его плоти, теперь он платится за это. Если он женится на ней, ставшей вследствие своего плена и связи с римлянином блудницей, тогда Бог отвергнет его и он заслужит публичное бичевание. Иосиф хорошо знал правила, — здесь не могло

быть ни исключений, ни обходов, ни колебаний. «Виноградная лоза не должна обвиваться вокруг терновника», вот — основное (Л. Фейхтвангер). (Пер. с нем.).

В книге пророка Иеремии (Глава 2, 21—22) читаем: «...на всяком высоком холме и под всяким ветвистым деревом ты блудодействовал. Я насадил тебя как благородную лозу — самое чистое семя; как же ты превратилась у Меня в дикую отрасль чужой лозы? Посему, хотя бы ты умылся мылом и много употребил щелоку, нечестие твоё отмечено предо Мною, говорит Господь Бог».

В данном случае аллюзия (которая является метафорой) служит если не развитию, то, во всяком случае, экспрессивному *подтверждению* мысли, сформулированной не метафорическим образом в словах «Бог отвергнет его».

Вопрос:

«Насадил как благородную лозу», «дикая отрасль чужой лозы», «виноградная лоза не должна обвиваться вокруг терновника» — всё это образные способы выражения мысли. Каково в данном случае переносное, метафорическое значение существительного *лоза*?

Аналогичный вопрос: каково переносное значение существительного *терновник* («обвиваться вокруг терновника»)?

18. В примере, приводимом ниже, также находим библейскую аллюзию:

Привольем пахнет дикий мед,

Пыль — солнечным лучом,

Фиалкою — девичий рот,

А золото — ничем.

Водою пахнет резеда,

И яблоком — любовь.

Но мы узнали навсегда,

Что кровью пахнет только кровь.

(Анна Ахматова)

Строка, выделенная курсивом, представляет собой аллюзию на слова из Книги «Песни Песней» Соломона: «Подкрепите меня вином, освежите меня яблоками, ибо я изнемогаю от любви» (Глава 2, 5; синодальный канонический перевод).

Аллюзия невольно заставляет читателя вспомнить отдельные строки из древнего гимна любви, например: «Ласки твои лучше вина, имя твое — как разлитое миро, ты, которого любит душа моя. О, ты прекрасна, возлюбленная моя, ты прекрасна!».

Задание:

Прочтите Книгу «Песни Песней». Выпишите строки, которые, на ваш взгляд, с особенно большой выразительной силой способны передать чувство любви. Выделите в этих строках метафору, сравнение и эпитет.

19. Приводимый ниже пример заимствован из автобиографического романа С. Батлера “The Way of All Flesh”:

As regards Earnest the suspicions which had already crossed her (Earnest’s mother whose name is Christina — H.P.) mind were deepened... Earnest’s official purity was firmly established, but at the same time he had shown himself so susceptible that she was able to fuse two contradictory impressions concerning him into a single idea, and consider him *as a kind of Joseph and Don Juan in one*. This was what she had wanted all along, but her vanity being gratified by the possession of such a son, there was an end of it; the son himself was naught.

Этот фрагмент интересен тем, что в нем аллюзия построена на антитезе. Действительно, библейский Иосиф (Иосиф Прекрасный), как вы, уважаемый читатель, помните, был продан своими родными братьями за двадцать сребреников и затем перепродан в Египет, где, после нескольких лет страданий, в возрасте тридцати лет стал верховным министром (визирем). Благодаря своей мудрой предусмотрительности Иосиф спас Египет от голода. Величие его духа проявилось, в частности, в том, что он простил своих братьев, и не только простил, но и помогал им, относился к ним с искренней любовью (для интересующихся библейскими персонажами см. роман Томаса Манна «Иосиф и его братья»).

Напротив, Дон Жуан — отчаянный соблазнитель и распутник, беспечный повеса, прожигатель жизни. Антитеза, создаваемая данными двумя именами собственными, хотя и несколько неожиданна (в особенности учитывая «разницу во времени», отделяющую Иосифа от Дон Жуана), но вполне очевидна. Примечательно иное: аллюзия использует не только антитезу, но также создает еще один стилистический прием, а именно, иронию: сын Кристины, на самом деле, не обладает ни чистотой Иосифа, ни мужественной отвагой Дон Жуана. Как пишет сам Батлер, “the son himself was naught”.

Представляется, что слияние трех стилистических приемов (повторим: аллюзии, антитезы и иронии) способно как нельзя лучше передать суть описываемого характера.

Задание:

Предположим, что вы, уважаемый читатель, являетесь лексикографом и что в данный момент вы пишете словарную статью (толкование) к прилагательному *благородный* (Иосиф Прекрасный); затем вы пишете словарную статью (тоже толкование) к существительному *прожигатель* (жизни) — Дон Жуан. После того, как вы выполните это задание, сравните свои предположения с данными толковых словарей. Что совпадает, что не совпадает?

20. Наконец он (Иосиф — Н.Р.) очутился рядом с Марой под брачным балдахинном, под хуппой... Кругом пели: «Запертый сад — сестра моя, невеста, заключенный колодец, запечатанный источник». А девушка Мара, бесстыдная и прелестная, устремила свои удлинённые настойчивые глаза на бледное лицо Иосифа и произнесла ответный стих: «Пусть придет возлюбленный мой в сад свой и вкушает сладкие плоды его». Веспасиан потребовал, чтобы ему всё переводили и, довольный, ухмылялся.

«— Об одном я хотел бы попросить тебя, мой милый, — сказал он Иосифу, — чтобы ты не слишком спешил уходить из сада (Л. Фейхтвангер). (Пер. с нем.).

Аллюзия может принимать различную форму. Одной из её разновидностей является пародия (см. выше пример № 14). Другой вид аллюзии — это цитата. В приведенном выше примере мы находим две библейские цитаты из одного и того же

источника. Это «Запретный сад...» — «Песнь песней», IV, 12 и «Пусть придет возлюбленный мой...» — «Песнь Песней», IV, 16.

Эти цитаты служат двум целям. Во-первых, они призваны показать сам обряд бракосочетания, а именно, такой его необходимый элемент, как песнопения. Во-вторых, цитаты создают стилистический эффект иронии, поскольку их содержание («заключенный колодец», «запечатанный источник», «сестра моя», «невеста») никак не согласуется с прилагательным *бесстыдная*. Смысловые отношения между этими словами можно определить как явный (т.е. открытый, не требующий дополнительного анализа) оксюморон.

Однако на этом роль цитат не заканчивается. Ироническую линию продолжает Веспасиан (Примечание: провозглашен императором в 69 году. По свидетельству источников, одной из отличительных черт его характера была склонность к иронии). Нисколько не веря в прочность брачного союза, он, ссылаясь на песнопения, просит Иосифа не спешить с уходом «из сада». Таким образом, роль аллюзии в создании текстовых диалогических связей вполне очевидна.

Задание:

Это задание аналогично тому, которое было предложено в предыдущем примере. Обдумайте и запишите своё толкование прилагательного *бесстыдная* (девушка Мара). Вариант ‘не имеющая стыда’ не принимается, поскольку он тривиален. Затем сопоставьте свой материал с данными толковых словарей.

21. The breakfast next morning was like the tea overnight, except that Mrs. Pipchin took her roll instead of toast, and seemed a little more irate when it was over. Master Bitherstone read aloud to the rest *a pedigree from Genesis* (judiciously selected by Mrs. Pipchin), getting over the names with the ease and clearness of a person tumbling up the treadmill (Ch. Dickens).

Этот пример интересен тем, что в нем мы находим всё ту же тенденцию к использованию аллюзии для создания стилистического приема иронии.

Миссис Пипчин, возглавляющая школу для детей, прибегает к методам обучения столь же бессмысленным, сколь и жестоким. Прибавим к этому, что сама она

невежественна и беспощадна. Один из «приемов обучения», практикуемых в ее школе, состоит в чтении (вслух) Библии маленькими детьми. В описываемой сцене ею выбрано для этого самое неподходящее место («Исход», начало), которое содержит большое количество слов, означающих имена людей и их родословные. Справиться с этим обилием трудных (для маленького ребенка) имен собственных Master Bitherstone никак не может.

Ирония создается с помощью наречия и нескольких существительных. В рассматриваемом нами примере *judiciously (selected)*, согласно правилам создания иронического смысла, имеет смысл прямо противоположный его словарному значению ‘мудрый’, ‘разумный’. Аналогичным образом *ease* (‘легкость’) и *clearness* (‘ясность, четкость’) приобретают противоположные значения — ‘трудный’, ‘нечеткий’, ‘неразборчивый’, ‘неясный’.

Иронический смысл этих трех слов (*judiciously, ease, clearness*) усилен глаголом *to get over* в значении ‘справиться’ (обычно с чем-то трудным), глаголом *to tumble up* (в значении ‘выкарабкиваться, как правило, из трудной ситуации’), а также существительным *treadmill*, имеющим значение ‘однообразный, механический труд, в который не вкладывается ни мысль, ни чувство’.

Сплав аллюзии, иронии и отрывкой отрицательной оценки создается, в первую очередь, с помощью имен собственных. Прежде всего, это библейские имена (Genesis), не упоминаемые, но подразумеваемые), затем — имя самой владелицы «учебного» заведения (Mrs. Pipchin) и, наконец, имя ребенка (Bitherstone), который должен справиться с непосильной для него задачей. При этом в каждое имя вкладывается оценочное значение. Так, библейские имена оцениваются как источник трудной (для ребенка) задачи; имя «преподавателя» — как воплощение невежества и жестокости (к моменту описываемой сцены у читателя романа «Домби и сын» уже сложился именно такой образ) и, наконец, несчастный ребенок (Master Bitherstone), жизнь которого в заведении Mrs Pipchin можно без преувеличения назвать невыносимой.

Вопрос:

Какие синонимы вы могли бы найти для двух прилагательных: *жестокий* и *невежественный*? (Имеется в виду хозяйка учебного заведения). Синонимом может быть не только прилагательное, но также, например, имя собственное, которое стало нарицательным для обозначения жестокости и невежества. Это задание желательно выполнить сначала по-русски, затем по-английски.

22. I (thought Miss Rebecca Sharp — H.P.) must bear my hard lot as well as I can — at least, I shall be amongst *gentle-folks* (курсив автора романа — H.P.), and not with vulgar city people: and she fell to thinking of her Russell Square friends with that very same philosophical bitterness with which, in a certain apologue, *the fox is represented as speaking of the grapes* (W. Thackeray. Vanity Fair).

В этом фрагменте читатель без труда узнает аллюзию на нередко упоминаемую басню Эзопа «Лиса и виноград». Для удобства анализа приведем текст басни полностью:

One afternoon a fox was walking through the forest and spotted a bunch of grapes hanging from over a lofty branch.

“Just the thing to quench my thirst”, he thought. Taking a few steps back the fox jumped and just missed the hanging grapes. Again the fox took a few paces back and tried to reach them but still failed.

Finally giving up, the fox turned up his nose and said, “They’re probably sour anyway,” and proceeded to walk away.

Каким образом аллюзия расширяет и, главное, углубляет смысл приведенного выше фрагмента? По-видимому, это углубление связано, в основном, с психологическим портретом Ребекки Шарп. (Она — одно из главных действующих лиц романа «Ярмарка тщеславия»).

Прежде всего, аллюзия указывает на, пожалуй, основную черту Ребекки — её органическую неспособность испытывать чувство благодарности. Russell Square — это то место в Лондоне, где живут её истинные друзья и благожелатели, дом, где она была обласкана и где её принимали со всей возможной теплотой. Конечно, она не может жить

постоянно в этой прекрасной, благополучной семье, т.к. должна работать гувернанткой в аристократическом доме сэра Пита Кроули.

Мораль басни Эзопа формулируется следующим образом: Люди часто ненавидят или презирают то, что они сами хотели бы иметь, но получить не могут. В соответствии с этой моралью Ребекка называет своих друзей “*vulgar city people*”. Иными словами, завистник хулит то, до чего не может дотянуться.

Итак, с помощью аллюзии углубляются две основные черты в характере Ребекки — неблагодарность и завистливость. И то, что автор романа не называет эти черты открыто (как говорится, *point-blank*), а косвенно, через аллюзию, не только не снижает их смысловую и экспрессивную значимость, но, напротив, выделяет и усиливает.

Другая черта характера Ребекки — это её желание, даже в собственных мыслях, не признаваться в том, что ее самолюбие уязвлено. Она должна работать гувернанткой, между тем считает себя гораздо умнее и красивее тех, кто живет в богатом доме на Russel Square. Отсюда — противопоставление: ‘вульгарные’ (“*vulgar city people*”, которые, на самом деле, ее друзья и прекрасные, благородные люди) vs ‘аристократы’ (“*gentle-folks*”, знакомством (только предстоящим) с которыми она уже гордится). Возможно, читатель, еще не забывший роман Теккерея «Ярмарка тщеславия», вспомнит, кем окажутся, на самом деле, эти аристократы.

Рассмотрим басню «Лисица и виноград», написанную И.А. Крыловом в более пространной форме, нежели это имеет место в английском тексте басни, приведенном выше:

Голодная кума Лиса залезла в сад;
В нем винограда кисти рдели.
У кумушки глаза и зубы разболелись.
А кисти сочные, как яхонты горят;
Лишь то беда, висят они высоко:
Отколь и как она к ним не зайдет,
Хоть видит око, да зуб неймет.

Пробившись попусту час целой,
Пошла и говорит с досадою: «Ну что ж!
На взгляд-то он хорош,
Да зелен — ягодки нет зрелой:
Тотчас оскомину набьешь.

Обратим внимание на отдельные слова, словосочетания и целые предложения в басне Крылова, которые могут быть использованы для анализа аллюзии, использованной во фрагменте, заимствованном из романа Теккерея.

Во-первых, остановимся на прилагательном *голодный*. В английском тексте басни находим существительное *fox* (“the fox is frustrated...”) без каких-либо определений. Напротив, в басне Крылова Лиса названа голодной («голодная кума Лиса»). Это слово реализует в данном случае свое основное значение, которое толковые словари определяют как ‘чувствующий голод, несытый’.

Однако данное прилагательное имеет и переносное значение, формулируемое словарями как ‘испытывающий недостаток чего-то важного, существенного, необходимого’. Именно это переносное значение определяет основную черту характера Ребекки Шарп: она постоянно ощущает свою бедность, свое невысокое социальное положение и употребляет все силы своего ума (а она, безусловно, умна, хотя это злой ум) на то, чтобы всеми правдами и, скорее, неправдами вырваться из бедности.

Далее. В английском тексте басни о винограде сказано следующее: “a bunch of grapes hanging from over a lofty branch”, т.е. констатируется факт. Напротив, в басне Крылова виноград описан таким образом, что желание заполучить его делается особенно острым. Это достигается с помощью определения *сочный* («кисти сочные») и метафорического сравнения («как яхонты горят»). Таким же острым было желание Ребекки добиться иной участи.

Наконец, английский текст завершается словами: “the fox walked away” (констатация факта). В басне Крылова, напротив, Лиса говорит, что виноград хорош только на взгляд, что он зелен и способен набить оскомину. Иными словами, Лиса

старается «бессилье словом облегчить». То же самое делает Ребекка, называя своих друзей “vulgar city people”.

Задание:

Автор романа «Ярмарка тщеславия» говорит о том, что слова о кислом винограде, как правило, произносятся с “philosophical bitterness”. Переведите это словосочетание на русский язык. Сравните с объяснением существительного *bitterness* в толковых словарях.

23. Пример, приводимый ниже, представляет собой поэтическое произведение:

Роландов рог

Как бедный шут о злом своем уродстве,

Я повествую о своем сиротстве:

За князем - род, за серафимом — сонм,

За каждым — тысячи таких, как он, —

Чтоб, пошатнувшись, — на живую стену

Упал — и знал, что тысячи на смену!

Солдат — полком, бес — легионом горд,

За вором — сброд, а за шутом — всё горб.

Так, наконец, усталая держаться

Сознанием: долг и назначением: драться, —

Под свист глупца и мещанина смех, —

Одна за всех — из всех — противу всех,

Стою и шлю, закаменев от взлету,

Сей громкий зов в небесные пустоты.

И сей пожар в груди — тому залог,

Что некий Карл тебя услышит, Рог!

(Марина Цветаева)

Примечание: Средневековый сигнальный рог (рог Олифанта) использовался во время военных действий для подачи сигнала о приближении врага. Сигнал Олифанта

намного сильнее сигнала обычного охотничьего рога. Такой рог был у рыцаря Роланда (см. «Песнь о Роланде»), единственный во всем арьергарде, которым он командовал.

Доблестный рыцарь Роланд — герой французского эпоса из цикла сказаний о Карле Великом. В 778 г. Карл возвращался из похода в Испанию. Он поручает Роланду командование арьергардом. В Ронсевальском ущелье Роланд попадает в ловушку из-за измены одного из вельмож Карла и личного врага самого Роланда. Трижды Оливье, друг Роланда, уговаривает его протрубить в рог, чтобы призвать на помощь Карла, и трижды тот отказывается. Его упорство стоит жизни всему арьергарду. Признав поражение, Роланд все-таки трубит в рог, но поздно, арьергарду уже не спастись. В конце концов, Карл услышал сигнал рога, повернул назад и отомстил сарацинам за гибель своих сподвижников (Википедия).

Неслучайно поэт обращается к древнему французскому эпосу, воспевающему рыцарскую доблесть и благородство. Долг и назначенье драться под свист глупца и мещанина смех — что может быть трагичнее и благороднее в судьбе поэта? Особенно, когда эта борьба проходит в одиночестве, и у поэта уже нет сил держаться, а есть только сознание своего назначения, своей миссии.

О роли аллюзии (иногда называемой ассоциацией, иногда реминисценцией или косвенной цитацией) в создании поэтического текста читаем: «Многие лирические стихотворения непонятны, если не знать тех ассоциаций, которые явились для поэта творческим импульсом. Так, стихотворение Цветаевой «Роландов рог» нельзя понять, если не связать его с ассоциациями между её горестной творческой судьбой и «Песней о Роланде» — величайшим памятником французского героического эпоса» [1, 80].

В анализируемом нами стихотворении тема одиночества поэта раскрывается с помощью двух стилистических приемов — сравнения и антитезы. Ключевую роль при этом играет существительное *сиротство*. Остановимся вначале на этом последнем.

Согласно толковым словарям, *сиротство* в рассматриваемом примере имеет значение, которое формулируется как ‘состояние бесприютности и беззащитности, которые влекут за собой горе, отчаяние и безысходность’.

Значение исходного существительного *сирота*, выходя за пределы формулы ‘не имеющий или потерявший родителей’, аналогичным образом определяется словарями как ‘одинокий и незащищенный человек, тот, кто нуждается в помощи, тот, кто в результате утраты лишен в своей жизни чего-то самого важного’.

Сиротство может быть состоянием либо одного (реже — двух людей) человека, либо неопределенной, иногда очень большой, группы людей. В стихотворении Цветаевой мы находим первое: «я повествую *о своем* сиротстве». То же — в другом поэтическом тексте:

О одиночество, как твой характер крут!

Посверкивая циркулем железным,

как холодно ты замыкаешь круг,

не внемля увереньям бесполезным.

Дай стать на цыпочки в твоём лесу,

на том конце замедленного жеста

найти листву и поднести к лицу,

и *ощутить сиротство* как блаженство.

(Белла Ахмадулина)

В примере, приводимом ниже, состояние бесприютности овладевает двумя людьми — матерью и сыном:

Снова надвигался Новый год, и снова на Шурика и на Веру *напало сиротство*: бабушкино отсутствие лишала их Рождества, детского праздника с ёлкой, французскими рождественскими песенками и пряничным гаданьем. И ясно было, что утрата эта невозполнима, и рождественское отсутствие Елизаветы Ивановны становится отныне и содержанием самих зимних праздников (Л. Улицкая).

Приведем примеры (они заимствованы из Национального корпуса русского языка, сокращенно Нкр), иллюстрирующие употребление существительного *сиротство* в том случае, когда данное состояние характеризует не одного человека, но неопределенно

большое число людей. С этой целью используются обобщающие местоимения *все, мы, многие*:

И *всех равняет* знаком сродства,

Приметой божьего перста,

Одно великое сиротство,

Одна великая тщета!

(Ю.К. Балтрушайтис)

«Этого Бога можно познать, только когда *обездоленность, горе, несчастье, одиночество, сиротство вдруг нас охватят* и будут держать в своих тисках»

(Митрополит Антоний).

«... пасторское служение отца Варлаама уже *многим* вернуло уверенность в том, что *их сиротство и неприкаянность* в этом мире окончились» (Прихожан ждут на родине (2003) // «Жизнь национальностей», 2003.06.18).

Слова *обездоленность, горе, несчастье, одиночество, неприкаянность*, использованные в последних двух примерах, в своей совокупности способны довольно полно передать экспрессивный и эмоциональный потенциал слова *сиротство*. Это справедливо и в случае отсутствия непосредственного контекстуального окружения. Иными словами, контекст способен усилить упомянутый потенциал, но не ослабить его в сколько-нибудь значительной степени.

Существительное *сиротство* может употребляться в качестве метафоры, в частности, для описания помещения, находящегося в состоянии неухоженности или полной запущенности. Это значение ('заброшенность, запущенность, покинутость') интересным образом расширяет смысловой потенциал слова *сиротство*. Приведем пример метафорического употребления рассматриваемого нами существительного:

«Эти жилища, покинутые кем-то на *сиротство*, являли собой прообраз мира, каким ему быть, если он по роковой причине будет оставлен человеческой любовью и участием» (Николай Крышук).

Задание:

Сочините метафору, в которой существительное *сиротство* будет относиться к предмету (понимаемому в самом широком смысле этого слова) неодушевленному. Иными словами, какая материальная вещь может находиться или придти — в результате неблагоприятных обстоятельств — в состояние сиротства?

Обратимся к двум стилистическим приемам, сравнению и антитезе, на основе которых (как отмечалось выше) строится анализируемое нами стихотворение М. Цветаевой. Последнее начинается с сопоставления: «Как бедный шут о злом своем уродстве, я повествую о своем сиротстве».

Шут (или *паяц*, *клоун*), по определению толковых словарей, — это существо, задача которого развлекать господ и их гостей забавными выходками, шутками и остротами. Шут существует на потеху другим, он должен вызывать смех. Сравнивая себя с шутом, поэт говорит о том, что слова и мысли поэта тоже вызывают смех, смех невежественной толпы: «...под свист (т.е. *осмеяние*) глупца и мещанина *смех*, — одна за всех...».

Между тем именно на шута, как и на поэта, выпадает доля говорить тяжелую правду, более того, они — *единственные*, кто эту правду сказать может. Ср.: «Одна за всех — из всех — противу всех...».

В художественной литературе находим примеры того, что только шут осмеливается сказать правду своему хозяину. В качестве иллюстрации процитируем слова шута из шекспировского «Короля Лира»:

“FOOL. Why, after I have cut the egg i'th' middle and eat up the meat, the two crowns of the egg. When thou clovest thy crown i'th' middle and gav'st away both parts, thou bor'st thine ass on thy back o'er the dirt. Thou hadst little wit in thy bald crown when thou gav'st thy golden one away. If I speak like myself in this, let him be whipp'd that first finds it so”.

«ШУТ. Когда я разобью яйцо пополам и съем его внутренность, то останутся две короны. Когда ты разломал надвое свою корону и отдал обе половины, то, значит, ты на собственной спине перенес осла через лужу. Мало толку было в твоей плешивой короне,

когда ты снимал с нее свою золотую. Если я говорю это в качестве дурака, пусть высекут того, кто это скажет» (Перевод А. Дружинина).

Приведем еще один перевод, в котором правда шута высказана с еще большей экспрессией:

«Яйцо я разобью пополам. Внутренность съем, а из скорлупы выйдут две короны. Когда ты разломал свою корону пополам и отдал обе половины, ты своего осла на спине через грязь перетащил. Не много было ума под твоей плешивой короной, раз ты снял и отдал золотую» (Перевод М. Кузмина).

Другая черта, роднящая, по мнению Цветаевой, шута и поэта, — это невозможность избавиться от своего предназначения. У поэта это «долг и назначенье драться»; у шута — его горб («а за шутом всё горб») и обязанность говорить правду.

Обратимся к антитезе — другому стилистическому приему, который играет в анализируемом нами поэтическом тексте столь же большую роль, что и сравнение. Здесь антитеза строится на противопоставлении местоимения *одна* («одна за всех») и целого ряда собирательных имен существительных. Примечателен чрезвычайно широкий смысловой диапазон этих существительных. Границы диапазона создаются, с одной стороны, словом *сонм* («за серафимом — сонм») и, с другой стороны, существительным *сброд* («за воров — сброд»). Между самым высоким (*серафим*, *сонм*) и самым низким (*вор*, *сброд*) «располагаются» такие собирательные имена существительные, как *род* («за князем — род») и *полк* («солдат полком» [горд]). И даже бес имеет чем гордиться: «он *легионом* горд». (Попутно отметим аллитерацию в словах *сонм* и *сброд*, которая усиливает экспрессивное качество антитезы).

Ряд собирательных существительных завершается субстантивированным числительным *тысячи*: «за каждым — тысячи таких, как он; Упал — и знал, что тысячи на смену».

Таким образом, в рамках рассмотренных выше двух стилистических приемов — сравнения и антитезы — происходит движение авторской мысли от общего, выраженного

с помощью собирательных имен существительных, к конкретному и единичному «я» автора.

Вопрос:

Как вы думаете, уважаемый читатель, почему слово *Рог*, которым заканчивается стихотворение, поэт написал с большой буквы? Это задание желательно выполнить в письменной форме.

24. Аллюзия может принимать форму пословицы (чаще всего несколько видоизмененной), поговорки, крылатого изречения. В качестве иллюстрации приведем фрагмент из шекспировской пьесы “Macbeth”, Act I, Scene VII.

Историческая справка: Macbeth became king of Scots (1040—1057) after killing Duncan I at Bothnagowan. He was killed by Duncan’s son Malcolm.

MACBETH. We will proceed no further in this business. He (Duncan) hath honour’d me of late, and I have bought golden opinions from all sorts of people, which would be worn now in their newest gloss, nor cast aside so soon.

LADY MACBETH. Was the hope drunk wherein you dressed yourself? Hath it slept since? And wakes it now, to look so green and pale at what it did so freely? From this time such I account thy love. Art thou afeard to be the same in thine own act and valor as thou art in desire? Wouldst thou have that which thou esteem’st the ornament of life and live a coward in thine own esteem, letting “I dare not” wait upon “I would” *like the poor cat i’ the adage?*

Прежде всего, уважаемый читатель, разрешите напомнить вам значение существительного *adage* — «‘a saying that sets forth a general truth and that has gained credit through long use. *Synonyms*: a maxim, axiom, proverb or old saying. From Latin ‘adagium’ — a short, usually philosophical but memorable saying which holds some important fact of experience that is considered true by many people, or that has gained some credibility through its long use [Merriam-Webster].

Cat i’ the adage — the adage referred to by Lady Macbeth is ‘the cat loves fish but does not like to wet her paws’ [Brewer’s].

Небезынтересно посмотреть, каким образом переводчик «обходится» с аллюзией на пословицу. Что дает ему возможность сохранить смысл аллюзии, органично вписав ее в соответствующий контекст? Обратимся к переводу приведенного выше фрагмента, сделанному Борисом Пастернаком:

МАКБЕТ. Откажемся от замысла. Я всем

Ему (Дункану) обязан. Я в народном мненье

Стою так высоко, что я б хотел

Пожить немного этой доброй славой.

ЛЕДИ МАКБЕТ. А что ж твоя мечта? Была пьяна,

Не выпалась и видит в черном цвете

Что до похмелья радовало взор?

Так вот цена твоей любви? В желаньях

Ты смел, а как дошло до дела — слаб.

Но совместимо ль жаждать высшей власти

И собственную трусость сознавать?

«И хочется и колется» как кошка в пословице».

(Приводится по: Зарубежная поэзия в переводах Б Пастернака. М., 1990, с. 61).

Как вы помните, Леди Макбет одержима тщеславием и властолюбием. Она идет на всё, включая убийства, для того, чтобы водрузить корону на голову своего мужа. Убеждая его убить короля Дункана, она приводит свои доводы (их можно перечислить следующим образом: ‘ведь, на самом деле, ранее ты сам хотел этого, мечтал об этом’; ‘твоя любовь ко мне ничтожна’, ‘ты слаб и труслив’), завершая их аллюзией на пословицу о кошке, которой хочется рыбки, но очень не хочется лезть в воду.

Вопрос:

Борис Пастернак отказывается от перевода самой пословицы и заменяет её русской поговоркой «и хочется, и колется», которая в тексте пьесы говорит о состоянии души мятущегося Макбета. Как вы думаете, почему эта замена оказывается удачной? Если у вас иное мнение, изложите его в письменной форме.

Ср. с другим переводом анализируемого фрагмента:

МАКБЕТ. Оставим этот план. Он (Дункан) так недавно меня наградами почтил; в народе я мненье золотое заслужил. Дай сохранить его прекрасный блеск! Его не должно помрачать так скоро!

ЛЕДИ МАКБЕТ. Так, верно пыл, в который ты рядился, был жар вина? С тех пор тебе вздремнулось — и вот, со сна, мутит тебе в глазах от смелых дум. Теперь я оценила твою любовь. Ты на желанья смел, на дело — нет. Иль ты бы согласился носить венец — красу и славу жизни - и труса сознавать в себе? Сказать «Хочу» и вслед за тем — «не смею»? (Перевод А. Кронеберга).

Вопрос:

В этом переводе ссылка на поговорку о кошке отсутствует. Её заменяет антитеза 'хочу' — 'не смею'. Какой вариант перевода («и хочется, и колется» или упомянутая антитеза) представляется вам более выразительным, более экспрессивным?

Вопрос:

В словаре [RHU] существительное *allusion* определяется следующим образом: «a passing or casual reference, an incidental mention of something, either directly or by implication». Уважаемый читатель! После того, как вы ознакомились с примерами аллюзии, приведенными в этой работе, можете ли вы согласиться с использованием прилагательных *passing*, *casual* и *incidental* для толкования существительного *allusion*? Иными словами, действительно ли аллюзия есть нечто 'casual' и 'incidental'?

Ответ на этот вопрос желательно дать в письменном виде.

25. Пример аллюзии, приводимый ниже, также заимствован из шекспировского «Макбета» (Акт второй. Сцена первая). Макбет готовится совершить злодеяние — убить законного короля, великодушного Дункана, ради того, чтобы самому сесть на его трон (ниже приводится отрывок из монолога Макбета):

Now o'er the one half world

Nature seems dead, and wicked dreams abuse

The curtain'd sleep; witchcraft celebrates

Pale Hecate's offerings (Hecate — Greek goddess of magic and witchcraft); and
wither'd murder,

Alarmed by his sentinel, the wolf,
Whose howl's his watch, thus with his stealthy pace,
With Tarquin's ravishing strides, toward his design
Moves like a ghost

.....[A bell rings]

I go, and it is done; the bell invites me.

Hear it not, Duncan; for it is a knell

That summons thee to heaven or to hell.

Перевод Б.Л. Пастернака:

Полмира спит, природа замерла,
И сновиденья искушают спящих.
Зашевелились силы колдовства
И прославляют бледную Гекату.
Издали слышав волчий вой,
Как вызов собственного часового,
Убийство к цели направляет шаг,
Подкрадываясь к жертве, как Тарквиний.

(Указ. соч. с.67).

Примечание: Секст Тарквиний (VI век до н.э.) — младший сын царя Рима Тарквиния Гордого. Как писал Тит Ливий, Секст Тарквиний пленился красотой Лукреции и, угрожая ей оружием, изнасиловал. Лукреция рассказала обо всем своему мужу и заколола себя на его глазах. Это событие послужило началом бунта, поднятого Луцием Юнием Брутом, и привело к свержению царской власти в Риме (Википедия).

Каким образом историческая аллюзия, связанная с именем Тарквиния, расширяет и углубляет смысл приведенного выше фрагмента? Представляется, что таких моментов

несколько. Во-первых, аллюзия подчеркивает мысль о *низменности* страсти — похоть Тарквиния и необузданная жажда власти, толкающая Макбета на подлое деяние.

Во-вторых, аллюзия указывает на то, что жертвой пагубных страстей становятся *достойные, благородные* люди. Сам Макбет говорит о благородстве Дункана (см. выше пример № 24). Что касается Лукреции, то она была женой римского патриция и дочерью консула. Лукреция являет собой образ добродетельной женщины, которая, спасая свою честь, совершает так называемое целомудренное самоубийство.

Наконец, аллюзия подчеркивает мысль о *неизбежной наказуемости* преступления — бунт в Древнем Риме и гибель Макбета в схватке с законными наследниками короны (напомним также, что жена Макбета сходит с ума, не выдержав тяжести совершенных злодеяний).

Имеется еще одно обстоятельство психологического плана. Дело в том, что сравнение с Тарквинием приходит в голову самому Макбету (напомним: приводимый выше фрагмент является его монологом). Зная, чем кончилась история с преступлением римлянина, он идет на убийство законного короля, потому что не в силах противостоять порочной жажде власти. Ему кажется, что колокол звонит по Дункану, тогда как, на самом деле, он звонит по нему самому (“I go, and it is done; the bell invites me. Hear it not, Duncan; for it is a knell That summons thee to heaven or to hell”).

Вопрос:

Какой смысл (в данном контексте) объединяет прилагательные *dead* (“Nature seems dead”), *wicked (dreams)* и существительное *howl (of the wolf)*? С помощью каких языковых средств этот смысл отображен в переводе?

26. Обратимся к поэтическому тексту на русском языке:

Газетчик

«Вечерние известия!..»

Ори, ласкай мне слух,

Пронырливая бестия,

Вечерних улиц дух.

Весенняя распутица
Ведет меня во тьму,
А он юлит и крутится,
И все равно ему.

Геройство иль бесчестие,
Позор иль торжество:
Вечерние известия —
И больше ничего.

Шагает демон маленький,
Как некий исполин,
Расхлябанною валенкой
Над безднами судьбин.

Но в самом безразличии,
В бездушье торгаша, -
Какой соблазн величия
Пьет жадная душа!

(Владислав Ходасевич, 1919)

Этот пример примечателен тем, что интересующая нас аллюзия не лежит на поверхности текста, но требует некоторого знакомства с биографией поэта. Биографы Ходасевича пишут, что он с восторгом принял февральскую революцию. Однако Октябрь и последующие за ним события вызвали у Ходасевича противоположную реакцию. Так, о 1917-ом он написал:

И ты, моя страна, и ты, её народ,
Умрешь и оживешь, пройдя сквозь этот год.

(1920)

Стихотворение «Газетчик» относится к 1919 г., т.е. к периоду Гражданской войны 1918—1922 года. О 1919-м Михаил Булгаков писал: «Самый ужасный год России был

1918-й. Хуже его был только 1919-й» (цит. по: [5]). Биографы Ходасевича отмечают, что поэт глубоко осознавал трагизм Гражданской войны для судеб России. События 1919 года заставляют Ходасевича задуматься над «безднами судьмин» тех, кому пришлось пережить кровавые ужасы этого времени. И не только отстраненно задуматься. Ему необходимо знать, чего следует ожидать от происходящих ежедневно и ежечасно событий («геройства и торжества» или «бесчестия и позора»), о которых он узнаёт из газетных вечерних новостей.

Стихотворение строится на стилистическом приеме антитезы, вернее, целого ряда антитез: это а) 'газетчик' vs 'сам поэт'; б) 'судьбы *миллионов*' vs 'один мальчишка, торгующий новостями'; в) 'судьбоносные события 1919 года' vs уличная 'пронырливая бестия, выкрикивающая вечное «Вечерние известия!»'; г) 'страдающая душа поэта' vs 'мальчишка-торгаш, которому всё равно, лишь бы продать побольше газет' («вечерние известия — и больше ничего»). Носителем «бездн судьбин» оказывается бездушный торгаш «в расхлябанном валенке».

Аллюзивное присутствие событий Гражданской войны просматривается во всех темах стихотворения «Газетчик». Во-первых, это скудость окружающего мира, переданная словами *весенняя распутица* и *тьма*. Метафорический смысл этих слов просматривается довольно отчетливо.

Во—вторых это тема торгаша — пронырливой бестии, которая юлит и крутится и для которой сами газетные судьбоносные известия безразличны. В стихотворении есть одна важная деталь, которая многое говорит о том, что мальчишка беден и что газетами он торгует (юлит и крутится) не от хорошей жизни. Эта деталь — «расхлябанные валенки».

В-третьих, это тема «бездны судьбин» народа. Судьбы эти настолько трагичны, что тот, кто о них сообщает, видится поэту уже не пронырливой бестией, а неким демоном и исполином, в силах которого принести известие о «геройстве иль бесчестии, о позоре иль торжестве».

Наконец, в-четвертых, это тема самого поэта, тема его души, которая видит величие в событиях, происходящих в его стране (так называемое «величие трагизма»): «какой соблазн величия пьет жадная душа!».

Вопрос:

Выше говорилось о том, что стихотворение «Газетчик» строится на ряде антитез. Как выдумаете, почему слова «расхлябанные валенки» vs «бездны судьбин» являются, по-видимому, наиболее яркой, выразительной, т.е наиболее экспрессивной антитезой?

27. В примере, который приводится ниже, аллюзия представляет собой открыто заявленную цитату, смысл которой раскрывается в ходе дальнейшего описания конкретной ситуации:

«Окрестности Иерусалима были теперь на двадцать километров в окружности пусты, над ними исполнилось слово Писания: ‘Гнев Ягве излился на это место, на людей, на скот, и деревья, и поля, и плоды земли’» (Л. Фейхтвангер. Иудейская война. Пер. с нем.).

В более полном виде Библейская цитата (из Книги пророка Иеремии, VII, 20) выглядит так: “... this is what the Sovereign LORD Almighty says: My anger and my wrath will be poured out on this place, on man and beast, on the trees of the field and on the fruit of the ground, and it will burn and not be quenched” (New International Version. The Holy Bible).

Однако писатель не ограничивается одной лишь цитатой. Он подробно, во многих деталях, показывает, каковы были последствия Божьего гнева (“anger and wrath”), о котором говорится в Писании: «Безмолвный и зловонный город в осаде. Город пережил междоусобицу, голод, войну. Это был город изголодавшихся нищих. На крышах, на улицах валялись истощенные люди, их глаза были сухи, рты разинуты. Одни болезненно распухли, другие обратились в скелеты... Тела лежали огромной грудой, в отвратительном бесстыдстве гниения».

Описывая ужасы долгой осады, Фейхтвангер говорит об изможденных, одичавших людях, об опустошенной местности полной зверья, ожидающего свою добычу.

Рассматриваемый нами пример интересен в следующем отношении: чаще всего аллюзия служит содержательному расширению и углублению текста или его отдельного фрагмента. В данном случае, напротив, смысл цитаты раскрывается с помощью следующего за ней контекста. Иными словами, цитата способствует разворачиванию текста, ее проспективный характер вполне очевиден. При этом сюжетная линия повествования не только никоим образом не нарушается, но, напротив, цитата входит органичной частью в создание этой линии.

Задание:

Напишите небольшое сочинение, построив его так, как это сделано в анализируемом нами фрагменте, т.е. сначала приведите библейскую цитату или фразеологическое словосочетание (из числа указанных ниже), а затем дополните их вашими собственными соображениями, размышлениями и наблюдениями, почерпнутыми из событий повседневной жизни. Можно изменить композицию: сначала дать ваши собственные наблюдения, а затем — обобщающую библейскую цитату.

Приведем несколько примеров из художественной литературы. Они заимствованы из [3]:

Избиение младенцев — расправа влиятельных и сильных с беззащитными, неопытными людьми, часто *ирон. или шутил.*: Мальки ликовали. Тогда Биндюг ринулся на них. Он швырнул наземь их чемпиона и занялся потом *избиением младенцев*. Он загнал мальков в угол двора и сложил их штабелем (Л.А. Кассиль. Кондуит и Швамбрания).

Ад кромешный — мучительно тяжелая жизнь, невыносимые взаимоотношения между кем-либо: Бывают в «темном царстве» и такие случаи, что неразумные бедняки женятся на бедных девушках... И тут-то начинается *ад кромешный* (Н.А. Добролюбов. Темное царство»).

Вавилонское столпотворение — полная неразбериха, беспорядок, путаница, шум, гам, суетолака, суматоха (неодобр.): Много чудес на белом свете, но еще более их в нашей литературе. Это истинное *вавилонское столпотворение*, где люди толкутся взад и вперед,

шумят, кричат на всевозможных языках и наречиях, не понимая друг друга (В.Г. Белинский. Путевые записки Вадима).

Для сочинения, о котором говорилось выше, вы можете воспользоваться следующими библейскими фразеологизмами (они приводятся в указанной работе К. Н. Дубровиной [3]):

Казни египетские;

Запретный плод сладок;

Камень преткновения;

Манна небесная;

Служить двум господам.

28. “When she (Rebecca Sharp — H.P.) sang, every note thrilled in his (Rawdon Crawley’s — H.P.) dull soul, and tingled through his huge frame. When she spoke, he brought all the force of his brains to listen and wonder. If she was jocular, he used to revolve her jokes in his mind... Her words were oracles to him, her smallest actions marked by an infallible grace and wisdom... And he would say to her in confidential moments, ‘By Jove, Beck, you’re fit to be Commander-in-Chief, or Archbishop of Canterbury, by Jove.’ *Is his case a rare one? And don’t we see every day in the world many an honest Hercules at the apron-strings of Omphale, and great whiskered Samson prostrate in Delilah’s lap?*” (W. Thackeray. *Vanity Fair*).

Примечание: The great hero Heracles whom the Romans identified as Hercules, was by the command of the Delphic Oracle remanded as a slave to Omphale for the period of a year. Heracles was forced to do women’s work and even wear women’s clothing and hold a basket of wool while Omphale and her maidens did their spinning. At times Omphale even wore the skin of the Nemean Lion and carried Heracles’ olive-wood club (Wikipedia).

Уже в классическую эпоху появляется множество скульптур и рисунков, изображающих облаченного в пеплос (женская верхняя одежда из легкой ткани в складках, без рукавов, надевавшаяся поверх туники) Геракла за прялкой или веретеном и Омфалы в львиной шкуре и с дубиной в руке [4].

Каким образом эта мифологическая аллюзия расширяет и углубляет смысл фрагмента, заимствованного из романа «Ярмарка тщеславия»? Любовь и восхищение супругой переданы автором романа с помощью ряда параллельно организованных синтаксических структур, основанных на лексическом повторе:

when she sang...;

when she spoke...;

her words were oracles to him;

her smallest actions (were) marked by....

Аналогичным образом аллюзии (их на самом деле две: одна основана на событии из жизни Геракла, другая, библейская, связана с именами Самсона и Далилы. Об этой, второй, аллюзии мы говорили выше в примере № 1) также строятся на приеме синтаксического параллелизма:

an honest Hercules at the apron-strings of Omphale;

great whiskered Samson prostrate in Delilah's lap.

Помимо синтаксического параллелизма мы обнаруживаем также и лексический параллелизм: Это — *huge frame* Родона Кроули и «размеры», не упоминаемые, но неизменно подразумеваемые при упоминании имени Геракла.

Далее. Автор романа называет Геракла честным (“an honest Hercules”). Тот, кто помнит содержание «Ярмарки тщеславия», знает, что Родон был честным, хотя и весьма недалеким малым.

Отметим также используемый автором романа стилистический прием, который можно назвать «лексической перестановкой». Так, описывая *повседневную* жизнь семейной пары (Ребекки Шарп и Родона Кроули), Теккерей употребляет слово *oracles* (“her words were oracles to him”). *Oracles* в данном случае имеет следующее значение: ‘an answer or message given by an oracle. An oracle (especially in Ancient Greece) is a female priest who gave people wise advice, a person regarded as an infallible authority on something’ [Merriam-Webster].

В то же время, говоря об «аналогичной ситуации» в Древней Греции, писатель употребляет фразеологическую единицу, нередко используемую в современной повседневной ситуации, когда речь идет о покорных мужьях: *to be tied to your mother's/wife's apron strings* means 'to be strongly influenced and controlled by that person'.

Имеется еще одно обстоятельство, благодаря которому аллюзия органичным образом встраивается в текст анализируемого нами фрагмента. Дело в том, что обе части фрагмента (аллюзивная и не-аллюзивная) построены на одном и том же стилистическом приеме. Этот прием — ирония. Читатель, не забывший содержание романа «Ярмарка тщеславия», вероятно, вспомнит, что Ребекка Шарп (одно из главных действующих лиц романа) — натура лицемерная, лживая и неблагодарная, хитростью и лестью всегда добивающаяся своих корыстных целей.

Называя слова своей супруги непреложной истиной (“oracles”), ее изречения непогрешимо мудрыми (“her smallest actions marked by infallible wisdom”), а также сравнивая её ум с умом и качествами Архиепископа Кентерберийского (Примас Англии, Глава Англиканского сообщества — Н.Р.), писатель создает стилистический прием иронии, с помощью которой рисуется портрет Родона Кроули. Этот прием имеет целью подтвердить и усилить ранее высказанную мысль автора романа о Родоне как о человеке весьма недалеким: “his *dull* soul”; “he brought all the force of his brain to listen and wonder”.

Ироничность аллюзивной части фрагмента создается двойным содержательным контрастом: Геркулес, отличающийся огромной физической силой, привязан к юбке (в английском варианте “apron-strings”) Омфалы, и великий (“great”) Самсон, способный разорвать пасть льва, а также прославившийся многими другими подвигами, лежит ничком (“prostrate”) на коленях Далилы.

Задание:

В анализируемом нами фрагменте существительное *oracle* использовано в ироническом смысле (см. выше). Придумайте и опишите ситуацию, в которой это существительное также имело бы иронический смысл, т.е. выражало бы (по определению словарей) тонкую насмешку, прикрытую внешне положительной оценкой. Если

объединение видимого и скрытого смыслов высказывания представляются вам достаточно сложной задачей, тогда это задание можно выполнить на русском языке.

29. Рассмотрим аллюзию, использованную в поэтическом тексте:

Слезы Рахили

Мир земле вечерней и грешной!

Блещут лужи, перила, стекла,

Под дождем я иду неспешно,

Мокры плечи, и шляпа промокла.

Нынче все мы стали бездомны,

Словно вечно бродягами были,

И поет нам дождь неумный

Про древние слезы Рахили.

Пусть потомки с гордой любовью

Про дедов легенды сложат —

В нашем сердце грехом и кровью

Каждый день отмечен и прожит.

Горе нам, что по воле Божьей

В страшный час сей мир посетили!

На щеках у старухи прохожей —

Горячие слезы Рахили.

Не приму ни чести, ни славы,

Если вот, на прежней неделе,

Ей прислали клочок кровавый

Заскорузлой солдатской шинели.

Ах, под нашей тяжелой ношей

Сколько б песен мы ни сложили —

Есть один лишь припев хороший:

Неутешные слезы Рахили!

(Владислав Ходасевич. Октябрь 1916 г.)

Примечание: Рахиль — одна из двух жен патриарха Иакова, умерла при родах. Это имя символизирует не только мать, которой рождение ребенка стоило жизни, но и мать, до конца сострадающую своим детям и заботящуюся о судьбе их потомков. Такой описывает ее пророк Иеремия (Иер. 31: 16—17). Когда вавилонский царь Навуходоносор гнал евреев, изгнанникам пришлось пройти мимо гробницы Рахили, и они услышали ее плач. Рахиль оплакивала судьбу своих детей и судьбу их потомков (Википедия).

У Власа Дорошевича находим: «Рахиль это имя, которое звучит как мелодия, доносящаяся из глубины веков. Это образ прекрасной женщины с глазами полными слез, бесконечно красивыми и бесконечно печальными. Это образ красоты и страдания, в ее гробнице похоронено материнское горе» [2]. Знаменитая гробница Рахили в Вифлееме существует с глубокой древности и является местом паломничества.

В стихотворении Ходасевича слезы Рахили упоминаются в конце *каждого* из трех восьмистиший. Кроме того, стихотворение в целом названо «Слезы Рахили». Таким образом, роль этих слов в создании композиционного каркаса стихотворения вполне очевидна. Аллюзия в данном случае имеет открыто заявленный характер.

Посмотрим, каким образом аллюзия служит расширению и углублению смысла первого восьмистишия. В этом фрагменте слезы Рахили и дождевые капли представляют собой единое метафорическое целое. Смысловое поле, обозначенное словом *дождь*, расширяется с помощью существительного *лужи* («блещут лужи, перила, стекла»), прилагательного *мокрый* и глагола *промокнуть* («мокры плащ, и шляпа промокла»). Особая роль принадлежит здесь прилагательному *неуёмный* (дождь), имеющему значение (согласно толковым словарям) «такой, которого нельзя сдержать, неудержимый».

Благодаря метафоре существительное *дождь* («и поёт нам дождь») подвергается персонификации («очеловечивается») и с данной точки зрения становится в один ряд с «древними слезами Рахили». Существенно, что при этом слово *дождь* играет еще одну

важную текстовую роль, а именно, оно вводит ключевую аллюзию, которой заканчивается первое восьмистишие.

В анализируемом фрагменте имеется еще одна аллюзия, не столь заметная, как та, о которой говорилось выше. Это — слова «Нынче все мы стали бездомны...». Для «расшифровки» этой аллюзии надо обратиться к приведенному выше Примечанию, в котором говорится о тех, кого гнали из родной земли и кто услышал, проходя мимо гробницы Рахили, её плач. «Бездомными» поэт называет русских людей, которых события 1916 года (Первая мировая война) заставили покинуть родину.

Второе восьмистишие заканчивается той же аллюзией, что и первое. С той разницей, что вначале (первое восьмистишие) поэт говорит о древности горя, страдания и слез («И поет нам дождь неуёмный про *древние* слезы Рахили»), а во втором — вводит в аллюзию эмоциональное прилагательное *горючий* («горючие слезы Рахили»).

«Употребляемое нами сочетание *горючие слезы* истолковывается иногда как ‘горькие слезы’ (См. академический Словарь русского языка), и лишь филологическое образование дает нам понимание слова *горючий* как ‘горячий, жаркий’. Наше естественное этимологическое чутьё ведет нас скорее к глаголу *горевать, горюющий...*» [6]. Именно это значение, восходящее к глаголу *горевать*, находим в метафоре «горючий дождь»:

Над миром дождь, *горючий дождь*,

Сирое сердце трепещет.

(И.Г. Эренбург) [Нкр].

Если первое восьмистишие, как отмечалось выше, использует развернутую метафору, то второе строится на ином стилистическом приеме, а именно, антитезе. Первый член противопоставления выражен словами «Пусть потомки с гордой любовью про дедов легенды сложат»; второй — «в нашем сердце грехом и кровью каждый день отмечен и прожит». Завершает антитезу обобщающий итог — «горючие слезы Рахили».

В противопоставлении таких оценочных слов, как *легенда, любовь (гордая)*, с одной стороны, и *грех, кровь, горе* — с другой, большей экспрессией обладают,

несомненно, последние три слова. Кроме того, оценочный положительный потенциал существительного *любовь* ослаблен двумя обстоятельствами: во-первых, прилагательным *гордая* (не вообще любовь как само по себе высокое чувство, а какая-то отдельная, особая любовь) и, во-вторых, частицей *пусть* в значении ‘положим’, ‘допустим’.

Помимо двух аллюзий, о которых речь шла выше (одна библейская, другая связана с событиями Первой мировой войны), второе восьмистишие содержит еще одну, третью, аллюзию, которая является на сей раз литературной. Речь идет о следующих двух строках:

Горе нам, что по воле Божьей
В страшный час сей мир посетили.

Читатель вспомнит часто цитируемые строки из стихотворения Ф.И. Тютчева «Цицерон» (1829 или 1930 г.). Приведем второе восьмистишие из этого стихотворения:

Блажен, кто посетил сей мир
В его минуты роковые!
Его призвали всеблагие
Как собеседника на пир.
Он их высоких зрелищ зритель,
Он в их совет допущен был —
И заживо, как небожитель,
Из чаши их бессмертье пил!

В наши задачи не входит уяснение того, какие именно исторические события, какие «роковые минуты» имел в виду Тютчев (большинство литературоведов склоняются к тому, что речь идет о Французской революции 1830 г.). Остановимся лишь на языковых противопоставлениях.

У Тютчева —

Блажен, кто посетил сей мир...

Пир

Высокое зрелище

Собеседник

Зритель

Небожитель

Бессмертье.

У Ходасевича —

Каждый день отмечен грехом и кровью

Горе нам

В страшный час сей мир посетили

Не приму ни чести, ни славы

Тяжелая ноша

Клочок кровавый заскорузлой солдатской шинели.

Представляется, что в структуре антитезы смысловым ядром первого члена противопоставления (тезис) являются слова *тир, высокое зрелище, небожитель, бессмертье*. Во втором члене противопоставления (антитезис) такими словами являются *горе, грех, кровь* и, как обобщение, *горючие слезы Рахили*.

Встраиваясь в структуру антитезы, библейская аллюзия, таким образом, становится одновременно и ее завершающим звеном, и оценочным метафорическим средством для каждого из членов антитезы. Иными словами, тяжелая ноша, горе, грех, кровь, страшный час, отказ от чести и славы — все это вместе и каждое страдание в отдельности становятся связанными со слезами Рахили, переносят эти слезы на лицо случайно встретившегося человека: «На щеках у старухи прохожей — Горючие слезы Рахили».

Обратимся к третьему, последнему, восьмистишию стихотворения Ходасевича. В нем продолжается тема войны: прохожая старуха оказывается несчастной матерью, получившей известие (в виде клочка кровавой солдатской шинели) о гибели сына. Особая роль в этом фрагменте отводится заключительной аллюзии «Неутешные слезы Рахили».

Рассмотрим аллюзивный ряд, последовательно использованный во всех трех частях стихотворения: *древние* слезы Рахили — *горючие* слезы Рахили — *неутешные* слезы Рахили.

Выделенные курсивом прилагательные образуют четкий градационный ряд, в рамках которого происходит постепенное нарастание экспрессивных и эмоциональных возможностей слова. Так, прилагательное *древний* имеет значение ‘существовавший в отдаленном прошлом’, т.е. в данном случае реализуется значение, связанное с обозначением времени, и только. Прилагательное *горючий* использовано в значении, восходящем к существительному *горе* (об этом говорилось выше), и, наконец, самое насыщенное (в плане эмоционально-экспрессивного потенциала), это, безусловно, слово *неутешный*, поскольку в него вложен весь пессимизм, всё неверие поэта в возможность лучшей жизни. Неутешное горе — это такое горе (печаль, рыдания), которое *нельзя* успокоить, *оно недоступно утешению*. Согласно толковым словарям, это — чрезвычайно глубокое по своей силе эмоциональное пессимистическое переживание.

Рассмотрим несколько примеров (они заимствованы из Национального корпуса русского языка):

... или затягивал *неутешный, раздирающий плач*, который мощнее любых призывов и просьб (Сергей Шаргунов).

А там, на бойне, много народу собралось, ребята, старики и женщины. Был *неутешный большой плач* (В.Я. Шишков).

...полилось грустное похоронное пение и раздался *неутешный женский плач* (Д.Н. Мамин-Сибиряк).

Но пусть страдаю, *неутешный*, —

Я вашей лжи не потерплю,

И правоты моей безгрешной

Пока я жив, не уступлю.

(Д.С. Мережковский)

Ты утишил наш стон сердечный,

Утешил *неутешный плач*...

(С.А. Ширинский—Шахматов)

Дабы доносился глуше

К тебе *неутешный плач*,

Саблей отрубит уши

Завтра тебе палач!

(Д.Б. Кедрин)

Приведенные примеры указывают на два обстоятельства: во-первых, *неутешный* преимущественно сочетается с существительным *плач*, и, во-вторых, это прилагательное (благодаря своему значению) неизбежно попадает в контекст, насыщенный эмоциональной лексикой. Можно сказать, что данное слово «обречено» на то, чтобы функционировать совместно с такими словосочетаниями, как *раздирающий (плач)*, *сердечный стон*, *грустное, похоронное пение*, глагол *страдать* (см. приведенные выше примеры из [Нкр]).

Задание:

Прочтите следующий стихотворный текст:

Гробница Рахили

И умерла, и схоронил Иаков

её в пути». И на гробнице нет

Ни имени, ни надписей, ни знаков.

Ночной порой в ней светит слабый свет,

И купол гроба, выбеленный мелом,

Таинственною бледностью одет.

Я приближаюсь в сумраке несмело

И с трепетом целую мел и пыль

На этом камне выпуклом и белом...

Сладчайшее из слов земных!

Рахиль!

(И. Бунин, 1907)

Явление аллюзии представлено здесь библейской цитатой, использованной в самом начале стихотворения. **Вопрос** к читателю: как вы думаете, в каком значении Бунин употребляет прилагательное *сладчайшее (из слов земных)*? Можно ли каким-то образом соотнести это значение с прилагательными *древние, горькие, неутешные (слёзы Рахили)*, которые мы находим в стихотворении Ходасевича? Или, возможно, Бунин имеет в виду иное, а именно, непростую историю любви Якова и Рахили, любви с первого взгляда (подробно об этой истории см. Быт. 28-31).

Обдумывая ответ на данный вопрос, обратите внимание на синтаксический параллелизм, организующий названия двух стихотворений: «Гробница Рахили» (Иван Бунин) и «Слёзы Рахили» (В. Ходасевич).

30. Приводимый ниже пример заимствован из романа М.Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города»:

Обращение к читателю

от последнего архивариуса- летописца

Ежели древним еллинам и римлянам дозволено было слагать хвалу своим безбожным начальникам и предавать потомству мерзкие их деяния для назидания, ужели же мы, христиане, от Византии свет получившие, окажемся в сем случае менее достойными и благодарными? Ужели во всякой стране найдутся и *Нероны преславные, и Калигулы, доблестью сияющие*, и только у себя мы таковых не обрящем? Смешно и нелепо даже помыслить таковую нескладицу, а не то чтобы оную вслух проповедовать, как делают некоторые вольнолюбцы, которые потому свои мысли вольными полагают, что они у них в голове, словно мухи без пристанища, там и сям вольно летают (М.Е. Салтыков-Щедрин. История одного города).

Данный пример имеет целью привлечь внимание читателя к тому факту, что в художественном тексте аллюзия способна функционировать в роли мощного средства сатиры.

Примечание: Калигула (12 г. — 41 г.) — римский император с 37 г.; стремился к неограниченной власти и требовал почитать себя как Бога. Калигуле была присуща невероятная жестокость в сочетании с сумасшедшей алчностью и расточительностью. В списке безумий Калигулы наиболее известен его любимый конь, которого (согласно легенде) Калигула назначил римским сенатором. Кроме того, он объявил своего коня воплощением богов. В списке безумий Калигулы его конь стоял далеко не на последнем месте. Калигула был убит заговорщиками. Нерон (37 г. — 68 г.) — римский император с 54. С начала 60-ых годов наступил период деспотии и произвола. Начались процессы по оскорблению императорского величия. В результате приняли смерть множество римлян. Согласно Светонию Транквиллу, «он казнил уже без меры и разбора, кого угодно и за что угодно». В это же время в Риме начались жестокие гонения на представителей новой религии — христианства (Википедия).

В примере, приведенном из романа Салтыкова-Щедрина, сатира создается с помощью исторической (Древний Рим) аллюзии, причем делается это несколькими способами. Один из них можно назвать прямым открытым способом. Что имеется в виду? В том месте, где архивариус упоминает имена Калигулы и Нерона, Салтыков-Щедрин, как бы от имени издателя (дословно «Прим. изд.»), делает сноску и пишет следующее: «Очевидно, что летописец, определяя качества этих исторических лиц, не имел понятия даже о руководствах, изданных для средних учебных заведений. Но страннее всего, что он был незнаком даже с стихами Державина:

Калигула! Твой конь в сенате

Не мог сиять, сияя в злате:

Сияют добрые дела!»

Таким образом, архивариус-летописец предстает перед читателем как необразованный человек, незнакомый с тем, что было известно каждому гимназисту.

Архивариус невежествен не только в истории Рима, но также и в знании поэтических строк (имеется в виду стихотворение Г.Р. Державина «Вельможа»), которые в свое время цитировались многими людьми. Соотнося строки из данного стихотворения с делами тех, кто остался в истории воплощением зла, мы, таким образом, создаем в нашем воображении антитезу, которая неизбежно углубляет смысл исторической аллюзии.

Ниже приводится отрывок из «Вельможи» Державина. Строки, связанные с особенно яркой антитезой (Калигула, Нерон vs правитель, каким он должен быть на самом деле), выделены курсивом:

Хочу достоинства я чтить,

Которые собою сами

Умели титулы заслужить

Похвальными себе делами.

.....

Вельможу должны составлять

Ум здравый, сердце просвещенно;

Собой пример он должен дать,

Что звание его священо,

Что он орудье власти есть,

Подпора царственного зданья,

Вся мысль его, слова, деянья

Должны быть — польза, слава, честь.

Помимо исторической аллюзии сатира создается и другими языковыми средствами. К их числу надо отнести использование высокопарных риторических вопросов («ужели мы...»), смысл которых — самовосхваление и хвастовство. Кроме того, Салтыков-Щедрин показывает, что неграмотный архивариус, пытаясь подражать языку истинных летописцев, вставляет в своё «произведение» слова, которые представляются ему характерными для летописей. Это, например, *ежели, обрящем, ужели*.

Однако наиболее яркий сатирический эффект создается определением слова *вольнолюбей*: оказывается, что это человек, у которого мысли, словно мухи без пристанища, там и сям вольно летают.

Задание:

Прочтите стихотворение Державина «Вельможа» целиком (оно довольно большое). Выпишите из него все слова, словосочетания и целые предложения, которые составят антитезу к качествам двух римских императоров, упомянутых в исторической аллюзии. Краткий перечень этих качеств таков: жестокость, алчность, расточительность, властолюбие, деспотизм, произвол, безумие.

Рассмотренный выше материал дает возможность сформулировать краткие выводы:

1. Аллюзия способна внести в художественный текст новые ассоциации и, как следствие, новые представления о том или ином предмете (в широком понимании слова «предмет»). В результате, возникает возможность формирования в слове неких дополнительных значений.

2. Аллюзия неизбежно расширяет содержательный контекст художественного текста, поскольку вместе с аллюзией в текст привносятся *все* обстоятельства того или иного упоминаемого факта (имени собственного, происшествия, события и т.д.). Например, перенос обстоятельств мифологического сюжета на персонажей литературного произведения невольно заставит читателя вспомнить данный сюжет во всех его подробностях и последствиях. Таким образом, мысль автора текста одновременно и расширяется, и углубляется.

3. В художественном тексте, как прозаическом, так и поэтическом, аллюзия нередко оказывается связанной с тремя стилистическими приемами: в первую очередь, с антитезой (чаще всего развернутой), а также с иронией и сравнением. Это обстоятельство расширяет лексический эмоционально-экспрессивный потенциал текста.

4. Конструктивная роль аллюзии в композиционном построении текста особенно заметна в том случае, когда она проецирует повествование на дальнейшее развертывание сюжетной линии художественного произведения.

5. Особый интерес представляют те лексические единицы, которые непосредственно соотносятся с аллюзией. Имеются в виду их способность приобретать оценочные приращения различной степени интенсивности. Результатом этого процесса является суммарное накопление оценочных свойств текста.

6. Органическая включенность аллюзии в развёртывание текста неизбежным образом приводит к возникновению такого существенного признака художественного текста, каким является его диалогичность. Под диалогичностью в данном случае подразумевается голос автора по отношению к его собственным персонажам и, с другой стороны, голос автора, имеющего определенное оценочное отношение к используемой им аллюзии.

7. Встраиваясь в смысловую структуру текста, особенно поэтического, аллюзия может становиться как ее завершающим звеном, так и оценочным метафорическим средством для каждого из элементов данной структуры.

8. Аллюзия может иметь как открыто заявленный, так и имплицитный характер. Последнее обстоятельство связано с необходимостью обращения к фактам и обстоятельствам, находящимся за пределами данного узкого литературного контекста.

9. Способность аллюзии создавать единое метафорическое целое особенно заметна в поэтическом произведении.

10. Особый интерес представляет тот случай, когда одна аллюзия находится внутри другой (так называемый «эффект матрешки»).

Литература

1. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981.

2. Дорошевич В. Могила Рахили // Дорошевич В. В земле обетованной. М.: Товарищество И. Д. Сытина, 1900.
3. Дубровина К.Н. Энциклопедический словарь библейских фразеологизмов. М., 2010.
4. Руденя Ю. Геракл и Омфала. Миф о мужском достоинстве // Наша Греция, № 1, 2010.
5. События 1919 г. // http://hrono.ru/1919_.php.
6. Щерба Л.В. Попыты лингвистического толкования стихотворений «Сосна» Лермонтова в сравнении с ее немецким прототипом// Советское языкознание. 2. Л., 1936.
7. Definition: Lamb of God // <http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/Lamb%20of%20God/en-en>.
8. Tyler, E. Presentation on the theme: “Ebenezer Scrooge Ebenezer Scrooge is the principal character in Charles Dickens’ 1843 novel, A Christmas Carol.”— Presentation transcript // <http://slideplayer.com/slide/7696540>.

Список сокращений

- Нкр – Национальный корпус русского языка // <http://www.ruscorpora.ru>.
- Brewer’s — Brewer, Cobham E. Dictionary of Phrase and Fable. The New and Revised Edition. E. Cobham Brewer, 1894 // <http://www46.homepage.villanova.edu/michael.foight/brewersdictphrasefable.pdf>.
- Collins — Collins English Dictionary – Complete and Unabridged, 12th Edition 2014. London: HarperCollins Publishers, 2014
- Merriam-Webster — Merriam-Webster Dictionary and Thesaurus // <http://www.merriam-webster.com>.
- ODA — Oxford Dictionary of Allusions // <http://www.oxfordreference.com>.
- RHU — Random House Unabridged Dictionary, Copyright © 1997, by Random House, Inc // <http://dictionary.infoplease.com>.