

Ольгерд Исаевич Усминский посвятил исследованию аллюзий в художественном тексте несколько статей, которые не успел опубликовать...

В основе предлагаемой вниманию читателей статьи лежит черновой вариант текста под названием «Проблема декодирования аллюзий (аспекты практической герменевтики)»; в этот вариант добавлены фрагменты статьи «Герменевтика и проблема аллюзивных гипотез: выдвижение и доказательства» (за исключением повторяющихся иллюстраций).

Материалы подготовлены к печати О. В. Трофимовой, д. филол. н., проф., зав. кафедрой русского языка.



ПРОБЛЕМА ДЕКОДИРОВАНИЯ АЛЛЮЗИЙ (аспекты практической герменевтики)

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *герменевтика, аллюзии,
лингвистический анализ художественного текста.*

Само выделение дискретных элементов текста в качестве объектов герменевтического анализа может вызывать вопросы типа: «На каком основании какой-либо элемент заслуживает герменевтического декодирования его значения, его функций или его выбора автором художественного текста?». Ответом может быть следующее: такой фрагмент или элемент может восприниматься читателями и аналитиками в чем-то аномальным по отношению к системе текста. И такие аномалии могут лежать в семантической, функциональной областях, а также в вопросе авторского выбора элемента. Авторский выбор, авторская версия, далеко не всегда идентифицируется как аномалия, о ней, скорее, можно говорить как о легкой странности.

Следует добавить, что успешный итог герменевтического подхода трактуется как снятие противоречия в тексте — аномалии или легкой странности.

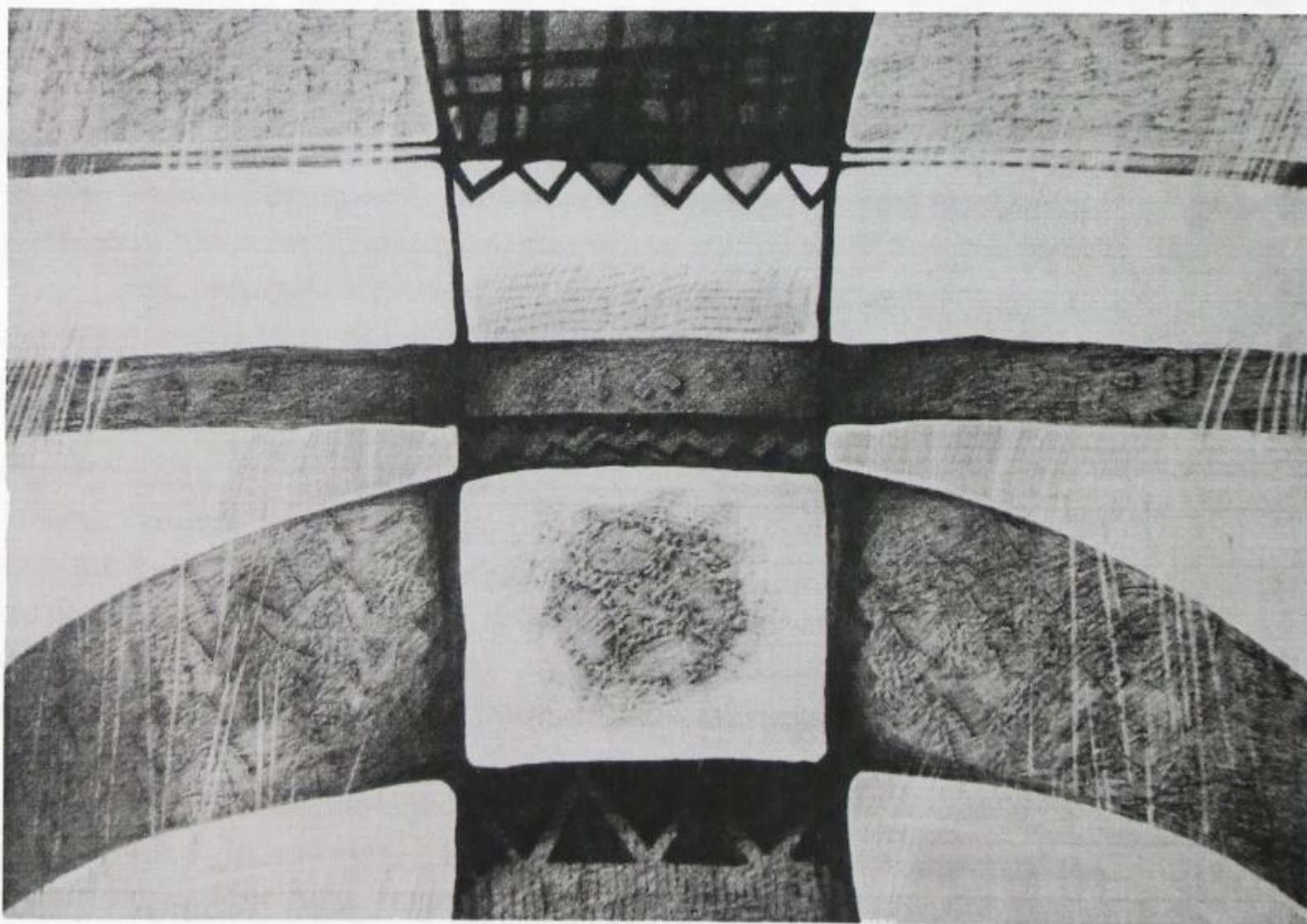
Аллюзия как герменевтический предмет анализа продолжает оставаться проблемной с разных точек зрения, в том числе — с типологической и алгоритмической. Алгоритм декодирования, доказательства аллюзивной гипотезы требуют применения формализованного языка, который хотя бы частично преодолевает интуитивизм и приблизительность в исследовании художественных текстов.

Аллюзия — «непрямая ссылка» на какое-либо из явлений литературной или повседневной жизни. Аллюзия — информация «первого слоя», за которой скрывается неполная информация семантического «второго слоя».

Простой типологией аллюзий может быть типология аллюзивных денотатов: последние — это типичные, обобщенные объекты, в отношении которых создаются текстовые художественные намеки. По нашему мнению, денотативная аллюзивная классификация может включать следующие таксономические позиции:

I тип: аллюзивный адрес — реальный объект (событие, процесс), на который делается намек через признак или символ. Пример: в романе Л. Толстого «Война и мир» Наполеон спрашивает русского царедворца Балашова о дорогах, которые ведут на Москву; Балашов отвечает, что таких дорог несколько, и одна из них идет через Полтаву. Доказательство АГ в этом случае вряд ли актуально, так как главная победа русского оружия в XVIII веке очень прочно закреплена в памяти как россиян, так и многих образованных иностранцев.

II тип: качество чего-либо или кого-либо. Данный тип может быть весьма «прозрачным», приближающим аллюзию к прямому наименованию, к говорящим именам. Пример: император Александр I попросил князя Нарышкина сравнить прежнего посла Франции Армана Коленкура с новым послом Батистом Лористоном. Ответ Нарышкина: «Батист, ваше величество, всегда тоньше коленкура». Доказательство АГ: а) несложная паронимическая игра, в рамках которой аллю-



Ю. Бычков. КОМПОЗИЦИЯ. 2014

живный аппелятив почти совпадает с прямым номинативным аппелятивом; б) обращение к простому фоновому знанию собеседника или аудитории.

Второй пример: в стихотворении Ф. Г. Лорки «О мой дождь францисканский!» звучит упоминание пентаграммы страданья. Как известно, в творчестве поэта сочетались народные испанские, мавританские и цыганские мотивы, темы. Обращение к пентаграмме страданья проясняет первичность христианского начала в национальном и художественном сознании поэта, в его отношении к родине, так как пентаграмма страданья — символ пяти ран Спасителя, Иисуса Христа. Доказательство АГ: а) соотнесение пентаграммы страданья с францисканским дождем с точки зрения их общей архисемы «христианское»; б) знание определенным числом российских читателей значения символа «пентаграмма страданья».

Здесь, пожалуй, следует упомянуть еще об одной разновидности данной аллюзивной гипотезы, механизм которой заключается в достаточно скрытой внутренней форме фамилии или имени. Такие фамилии или имена невозможно, конечно, назвать говорящими именно в силу потаенности внутреннего мотивирующего признака.

III тип аллюзивного денотата: конкретная ситуация и совпадение обозначений объектов. Приведем пример. Материал — строфа из стихотворения А. Вознесенского:

Но свищут пичуги
в московском июле:
«Туит —
ту-ту —
туля!
Туля! Туля!»

В стихотворении рассказывается об обыденности, скуке и зное летнего месяца. Выдвинутая нами аллюзивная гипотеза заключается в предположении о закономерном совпадении авторского звукоподражания и древнегреческого мифонима.

Поэтому звукоподражание пению птиц (Туля) может быть расценено и как намек на желание уйти из обыденности, удалиться в романтическую, полуфантастическую прохладную страну, которую эллины еще в IV в. до н. э. называли Фуле (Фуля, Туле, Туля, ULTIMA THULE). Доказательство АГ: а) практически полное совпадение звукоподражания с мифическим топонимом; б) общесмысловая и эмоциональная установка в тексте ухода из привычной обыденности, что вполне логично выражено в обращении поэта к романтическому мифониму.

Мы представим некоторые герменевтические факторы.

1. **Группа факторов, имеющая вид:**
*параллельно функционирующие символы +
параллельно функционирующие исторические события +
узловые исторические события.*

Мы считаем, что в сферу аллюзий могут попадать вопросы случайности/неслучайности выбора имени героя или самого героя.

Мы не встретили в научной литературе объяснения, почему в романе Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» писатель сделал концертмейстером оркестра на балу у Сатаны бельгийского скрипача и композитора Анри Вьётана. Дирижировал оркестром Иоганн Штраус, король вальсов, что вполне понятно, но и скрипач за первым пультом — очень важная, по сути ключевая, фигура для такого музыкального коллектива.

Анри Вьётана был прекрасным скрипичным композитором и знаменитым исполнителем. Но почему Булгаков не остановился на великом Н. Паганини, которого папские эмиссары не раз обвиняли в связи с дьяволом? Почему он не сделал концертмейстером ни одного из таких выдающихся скрипачей, как Виотти, Шпор, Венявский, Берио, Изаи, Крейслер? Почему, наконец, не Джузеппе Тартини? Того самого Тартини, что создал знаменитые «Дьявольские трели»? А ведь, кажется, Паганини и Тартини куда как уместней «прозвучали» бы на сатанинском балу в силу их биографических и творческих особенностей. Разумеется, Булгаков хотел избежать накатанной дорожки и не использовать слишком знакомые фамилии. Исключать это нельзя, но и в случайный выбор Анри Вьётана трудно верить. Видимо, что-то скрывается за этой фамилией, за этим булгаковским персонажем, единожды мелькнувшим в великом романе.

Анри Вьётан родился в Бельгии, в 1820-м году, а за два года до этого император Александр I потерял интерес к светской жизни, уйдя в мистицизм. В 1818-м году началось строительство Исаакиевского собора, на фронтоне которого начертано: «Не мне, не мне — но имени Твоему». Дело в том, что Александр I окончательно уверовал только в помощь Всевышнего, когда Россия билась с Наполеоном, и конец его царствования — это сумеречное сознание царя в ожидании катастрофы.

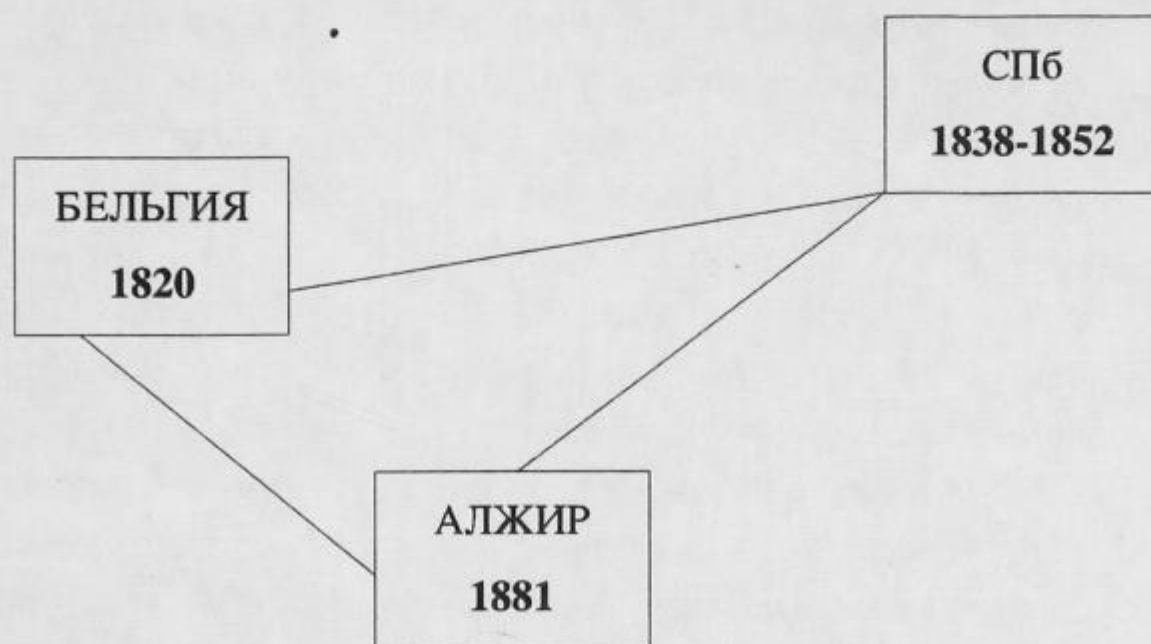
В 1838-м году молодой скрипач приезжает в заснеженный Санкт-Петербург и через некоторое время становится придворным солистом — никак не меньше! Время его первого приезда — не совсем обычное: годом раньше Россию постигло горе, погиб на дуэли А. Пушкин, «закатилось солнце русской литературы». Эти временные параметры напоминают появление Воланда в Москве, который посетил столицу спустя

год после духовного крушения Мастера. А разве Пушкин — не великий Мастер?

Петербургская карьера Вьётана оборвалась в 1852-м году — и тогда же ушел в мир иной наш выдающийся мистик Н. В. Гоголь.

А. Вьётан умер в Алжире в 1881-м году, когда был убит Александр II — либеральный период российской истории XIX века закончился.

Вьётан отметил свою жизнь и творчество гигантским треугольником, причем вехи его жизни совпадают (или почти совпадают) с трагедиями в нашей стране: 1820–1838–1852–1881.



Вспомним также, что сатанизм Воланда относителен, в романе он — часто карающее начало по отношению к подлости, злу. В эпиграфе он обозначен словами из «Фауста» Гете: «Я — часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо». И не случайно на его золотом портсигаре сиял алмазный треугольник — ведь эта фигура является и символом христианской Троицы, и символом Дьявола: совпадение с греческой буквой «дельта». Два треугольника — Воланда и Вьётана — в «мерцающем» режиме действуют параллельно.

Однократно упомянутый М. Булгаковым Вьётан — виртуозно, туго и тайно завязанный узелок, зашифрованная аппликация на часть российской истории.

И — потрясающая мотивированность в выборе героя!

Декодирование выбора героя — объяснение аллюзии на совпадение исторических признаков и сюжетных особенностей романа.

2. Группа факторов, имеющая вид:

**исторические данные + текстовые данные +
этимологические значения.**

Один из наиболее отталкивающих антиподов Мастера — Алоизий Могарыч.

ВЫДВИЖЕНИЕ АЛЛЮЗИВНОЙ ГИПОТЕЗЫ: не является ли приведенная формула (Алоизий Могарыч) намеком на две опасности: на нацизм в Германии и сталинщину в СССР? «Мы живем, под собою не чуя страны», — строка выдающегося российского поэта вполне адекватна той атмосфере страха, что навис над нашими людьми в 30-40-е годы. Видимо, мировое Зло для М. Булгакова не было локализовано «в точке» одной нации, одной страны — оно приобрело уже интернациональный характер, оттенок такого «чёрного интернационала».

Первое объяснение приведенной «именной формулы» может базироваться на современной М. Булгакову действительности: во-первых, слово «могарыч» давным-давно стало очень русским словом, обозначающим дополнительную мзду за проделанную работу (часто — в виде крепкого алкогольного напитка). Что же касается имени «Алоизий», то его вариант Алоиз был псевдонимом Адольфа Гитлера до прихода к власти в совокупности с фамилией отца — Алоиз Шикльгрубер. Этот псевдоним был широко известен не только в Германии, но и многим иным европейцам.

Другой вектор поиска находится в рамках толкования этимологии «Алоизия» и «Могарыча». Слово «могарыч» семитского происхождения: др.-евр. «мохар» обозначало «взнос, калым, брачный подарок от жениха»; араб. «maḥarij» обозначало «расходы, издержки». Вспомним слова булгаковского Алоизия о том, что он уже потратился на ремонт квартиры Мастера: пристроил ванну, сделал побелку, купил купорос. Исторические значения этого слова так или иначе означали стяжательство, корысть, стремление не упустить свое после финансовых затрат. Все эти моменты более чем подходят к Алоизию Могарычу.

А первичное значение имени Алоиз (Алоизий) в латинском языке имело значения «горький», «горечь». В латыни слово «aloē» считалось поэтическим обозначением «горечи».

Антипод Мастера словно бы нес в своем имени (Алоизий) предвестие о горькой судьбе непризнанного писателя.

Представляется, что обе версии не только не противоречат друг другу, но, если так можно сказать, с разных сторон подтверждают неслучайность этого зловещего антропонима — Алоизий Могарыч.

3. Группа факторов:

конкретная текстовая ситуация + этимология слов.

В свое время анализ текстов Джона Голсуорси позволил сделать вывод о весьма стройной, жесткой системе противопоставленных друг другу имен героев «Саги о Форсайтах»,



О. Федоров. СНЕГ (ХОЛОДНЫЙ ОКТЯБРЬ). 1992-2000

*причем первичные значения имен нарицательных, которые затем стали именами собственными, явились интересными аллюзивными возможностями художественного текста. Например, сюжетная, духовная и художественная противопоставленность Сомса Форсайта, и Ирэн Форсайт вполне может подкрепляться тем, что **его** имя, скорее всего, восходит к древнегреческому слову «СОМА», то есть — тело. Материальность Сомса Форсайта, его приземленность, сугубо земные интересы, та «телесность», которые конфликтуют с духовностью Ирэн, вполне логично поддерживаются исконным и, возможно, далеко не всем читателям известным значением*

древнего, иноязычного имени нарицательного. Фонетическое ассоциирование имени Сомс и, допустим, термина «соматическое заболевание» может стать первым шагом в доказательстве аллюзивной гипотезы. Ее дальнейшим подтверждением могут быть и обращения к тексту эпоса для дополнительных характеристик Сомса в качестве одного из главных героев. И, конечно, важна точная оценка второго элемента оппозиции «Сомс–Ирэн». Корень «ир», «ира», «ирэ» в древнегреческом языке имел значения мира, покоя и их семантические дериваты. Римляне тот же самый корень заимствовали у греков, но первичное значение и его оттенки изменились, можно сказать, диаметрально. Может быть, здесь даже пример своеобразной семантической «переброски знака». Ведь в латинском языке этот корень приобрел значение «ГНЕВ». На одном из этапов развития аллюзивной версии необходимо указать, что процесс заимствования слова и его значения в античную эпоху очень просто и очень точно совпадает с «художественным движением» Ирэн Форсайт: глубоко порядочная и самим провидением созданная для мирной семейной жизни, для счастливого покоя Ирэн переживает неотвратимые душевные изменения: ее гнев против прагматичности, меркантилизма, «фамильной СОМАтичности» становится второй, неотъемлемой натурой. Энантисемия значений в одном имени собственном лишь оттеняет духовную оппозицию меркантильности.

	ИРЭН	Д
	(мир, покой)	У
		Х
		О
СОМС → →		В
(материальность)		Н
	ИРЭН	О
	(гнев)	С
		Т
		Ь

4. Фактор:

противоречие между стереотипом восприятия и реальным языковым материалом.

Например, на уроках литературы и в средней школе, и в вузовской трактовке рассказа И. А. Бунина «Господин из Сан-Франциско» очень прочно утвердился стереотип, который заключается в следующем: американский миллионер настолько бездуховен и неинтересен для окружающих, что у этого господина нет и не может быть имени, он безличен и безымянен.

С одной стороны, такое понимание как будто обосновано и правильно. Однако, если придерживаться элементарно системного текстологического подхода, то тогда следует также опираться и на оппозиционную расстановку персонажей, на образные, если можно так сказать, «противовесы»: в этом случае тезисы об обезличенности, безымянности, которые являются следствием бездуховности, стали бы по-настоящему доказанными, корректными. Но когда начинается анализ поведенческих моделей немиллионеров, простых и бедных людей Италии, неожиданно выясняется, что отсутствие или присутствие имени — это совсем не актуальные, не абсолютные признаки бездуховности, потому что отсутствие моральных ценностей вполне присуще и людям с четкими именами.

Вылепленные по-бунински выпукло, емко, с яркими и говорящими деталями эти образы простых итальянцев правдивы и внешне отличаются от обезличенного туриста-богача. Но рассмотрим в живописнейший и удивительно реалистичный эпизод рассказа:

«МЕРТВЫЙ ОСТАЛСЯ В ТЕМНОТЕ, СИНИЕ ЗВЕЗДЫ ГЛЯДЕЛИ НА НЕГО С НЕБА, СВЕРЧОК С ГРУСТНОЙ БЕЗЗАБОТНОСТЬЮ ЗАПЕЛ НА СТЕНЕ... В ТУСКЛО ОСВЕЩЕННОМ КОРИДОРЕ СИДЕЛИ НА ПОДОКОННИКЕ ГОРНИЧНЫЕ, ЧТО-ТО ШТОПАЛИ. ВОШЕЛ ЛУИДЖИ С КУЧЕЙ ПЛАТЬЯ НА РУКЕ, В ТУФЛЯХ.

PRONTO? (ГОТОВО?) — ОЗАБОЧЕННО СПРОСИЛ ОН ЗВОНКИМ ШЕПОТОМ, УКАЗЫВАЯ ГЛАЗАМИ НА СТРАШНУЮ ДВЕРЬ В КОНЦЕ КОРИДОРА. И ЛЕГОНЬКО ПОМОТАЛ СВОБОДНОЙ РУКОЙ В ТУ СТОРОНУ. — PARTENZA! — ШЕПОТОМ КРИКНУЛ ОН, КАК БЫ ПРОВОЖАЯ ПОЕЗД, ТО, ЧТО ОБЫЧНО КРИЧАТ В ИТАЛИИ НА СТАНЦИЯХ ПРИ ОТПРАВЛЕНИИ ПОЕЗДОВ, — И ГОРНИЧНЫЕ, ДАВЯСЬ БЕЗЗВУЧНЫМ СМЕХОМ, УПАЛИ ГОЛОВАМИ НА ПЛЕЧИ ДРУГ ДРУГУ.

ПОТОМ ОН, МЯГКО ПОДПРЫГИВАЯ, ПОДБЕЖАЛ К САМОЙ ДВЕРИ, ЧУТЬ СТУКНУЛ В НЕЕ И, СКЛОНИВ ГОЛОВУ НАБОК, ВПОЛГОЛОСА ПОЧТИТЕЛЬНОШЕ СПРОСИЛ: «НА SONATO, SIGNORE?». И СДАВИВ ГОРЛО, ВЫДВИНУВ НИЖНЮЮ ЧЕЛЮСТЬ, СКРИПУЧЕ, МЕДЛИТЕЛЬНО И ПЕЧАЛЬНО ОТВЕТИЛ САМ СЕБЕ, КАК БЫ ИЗ-ЗА ДВЕРИ: "YES, COME IN..."».

Мастерски созданный образ коридорного Луиджи и горничных отеля — очень небогатых и простых людей — позволяет расценить бунинскую псевдоаллюзию «богатый — значит бездуховный и безымянный» как преднамеренный художественный ход, как игру с читателями, так как неуважение к покойному, какое-то варварское глумление над смертью оказывается вполне обычным и для христиан-«немиллионеров», католиков, духовных детей римского понтифика, для людей с определенными именами. Доказательство АГ: а) четкий учет социальных, религиозных, апеллятивных и поведенче-

ских маркировок так называемых «простых людей»; б) учет вполне возможной функции топонима «Сан-Франциско», который словно нейтрализует христианское и нехристианское, глумливое; в) наконец, восприятие текста «без очков и шор» или, лучше сказать, со сверхсильными очками адекватного восприятия.

Художественное поведение писателя можно нередко трактовать и как «игру с читателями», как намек на презумпцию превосходства писателя над читателем. Лукавый, незлобивый бес Асмодей — часть Александра Сергеевича; немножко поиздеваться над читателем — также частица творческой личности великого поэта.

Настоящий писатель все-таки выше своих, даже самых любимых, героев. Истинная сюжетная драма героев может и не растворять в себе автора произведения. Возможно, намек на такое авторское остранение и на недостаточное внимание читателей содержится в Восьмой главе «Евгения Онегина». Расставание Татьяны и Онегина окончательно, по сути трагично, но Пушкин все-таки усмехнулся не столько над героями, сколько над обыденным читательским восприятием. Дело в том, что формально Татьяна Ларина и Евгений Онегин породнились:

«ТАК ТЫ ЖЕНАТ? НЕ ЗНАЛ Я РАНЕ!
ДАВНО ЛИ?» — ОКОЛО ДВУХ ЛЕТ. —
«НА КОМ?» — НА ЛАРИНОЙ. — «ТАТЬЯНЕ!»
— ТЫ ЕЙ ЗНАКОМ? — «Я ИМ СОСЕД».
О, ТАК ПОЙДЕМ ЖЕ. — КНЯЗЬ ПОДХОДИТ
К СВОЕЙ ЖЕНЕ И ЕЙ ПОДВОДИТ
РОДНЮ И ДРУГА СВОЕГО.
КНЯГИНЯ СМОТРИТ НА НЕГО...

Не только трагедия любящих людей («А счастье было так возможно, так близко...»), но уже нечто от трагикомедии — в этом тоже А. С. Пушкин.

5. Фактор:

**странное слово + поиск смысла такого слова +
учет семантического контекста +
интертекстуальная функция.**

Этот аспект стал актуальным 2 года назад в процессе подготовки к методологическому семинару. Наш доклад назывался «От текста — к концепции», и его главным пафосом было следующее: по возможности предварительно не опираться на мнения литературоведов, философов, на биографические дан-

ные о писателях и на автобиографические самооценки, но максимально использовать семантический фундамент текстов. Но практика герменевтического анализа показала, что чаще всего требуется комплексный подход:

SEXT	
<i>YOU NEED NOT SEE WHAT SOMEONE IS DOING TO KNOW IF IT IS HIS VOCATION, YOU HAVE ONLY TO WATCH HIS EYES: A COOK MIXING A SAUCE, A SURGEON MAKING A PRIMARY INCISION, A CLERK COMPLETING A BILL OF LADING, WEAR THE SAME RAPT EXPRESSION, FORGETTING THEMSELVES IN A FUNCTION. HOW BEAUTIFUL IT IS THAT EYE-ON-THE-OBJECT LOOK.</i>	<i>К ЧЕМУ СМОТРЕТЬ НА ЧЬЮ-ТО СУЕТУ, ЧТОБ УБЕДИТЬСЯ В ЧЬЕМ-ЛИБО ПРИЗВАНЬЕ? ТЫ ПРИСМОТРИСЬ К ЕГО ГЛАЗАМ, КОГДА И ГДЕ ТО ПОВАР ПЕРЕМЕШИВАЕТ СОУС, А ТО ХИРУРГ В МИГ ПЕРВОГО РАЗРЕЗА, А ТО ЧИНОВНИК, ПОГРУЖЕННЫЙ В НОВЫЙ БИЛЛЬ, — ГДЕ ВСЕ И КАЖДЫЙ — В ЯРОСТИ РАБОТЫ, ЗАБЫВ СЕБЯ В ОБЯЗАННОСТЯХ ЛИЧНЫХ... ПРЕКРАСЕН ВЗГЛЯД, ПРИКОВАННЫЙ К ОБЪЕКТУ!</i>

Странное слово — *SEXT*. С переводом помог словарь: это — католическая служба. Такой заголовок **вроде бы** совпадает с биографией У. Одена: поэт после студенчества пришел к католицизму. Но весь текст — это или протестантский кодекс труда, поведения протестанта-работяги, или иллюстрации к этому кодексу. «Ножницы» между мировоззренческой установкой и поэтическим поведением налицо.

Доказать мировоззренческую значимость «шестерки» помогает Библия: Господь именно на Шестой день сотворил мир, в котором человеку предстояло трудиться: «И сказал Бог: СОТВОРИМ ЧЕЛОВЕКА ПО ОБРАЗУ НАШЕМУ; и да владычествуют они НАД РЫБАМИ МОРСКИМИ, и НАД ПТИЦАМИ НЕБЕСНЫМИ, и НАД СКОТОМ, и НАД ВСЕЮ ЗЕМЛЕЮ (...) ГОСПОДЬ ОТДАЛ ИМ ВСЮ СОЗДАННУЮ ТВАРЬ, ЧТОБЫ ОНИ ЗАБОТИЛИСЬ О НЕЙ (...) ГОСПОДЬ ПОРУЧИЛ ИМ ВОЗДЕЛЫВАТЬ и ХРАНИТЬ ЭТОТ САД (...) И БЫЛ ВЕЧЕР, и БЫЛО УТРО: ДЕНЬ ШЕСТОЙ».

В данном случае герменевтическое декодирование помогло установить: 1. Поэтический анонс У. Одена (заголовок) может быть диаметрально противоположен общей семантике его же произведения, если иметь в виду конфессиональную принадлежность анонса и конфессиональную принадлежность реальных семантических пластов. 2. Художественный метод «вуайеризма» (то есть «подглядывания»), который так настойчиво приписывается У. Одену, преувеличен как определение: обычное наблюдение и интерес к явлениям жизни, видимо, показалось каким-то пресным. 3. В этом, как и в других стихотворениях Уистена Одена, нет следов его нетрадиционной сексуальной ориентации.

Аллюзивные гипотезы без разрешения

БОГ НАХТИГАЛЬ, МЕНЯ ЕЩЕ ВЕРБУЮТ
ДЛЯ НОВЫХ ЧУМ, ДЛЯ СЕМИЛЕТНИХ БОЕН.
ЗВУК СУЗИЛСЯ. СЛОВА ШИПЯТ, БУНТУЮТ,
НО ТЫ ЖИВЕШЬ, И Я С ТОБОЙ СПОКОЕН.

О. МАНДЕЛЬШТАМ. К НЕМЕЦКОЙ РЕЧИ

Семантическая подоплека в том, что Нахтигаль — соловей — один из символов поэзии в европейской традиции. Но одновременно Густав Нахтигаль — один из главных идеологов германской экспансии второй половины XIX века. Разумеется, контекст последней строфы вроде бы разрешает семантический конфликт в пользу поэзии, художественного творчества, однако вопрос о раздвоении семантических контуров имени собственного Нахтигаль не разрешен. Имелась ли в виду О. Мандельштамом такая семантическая «подсветка» или это случайное совпадение. Для ответа на этот вопрос само стихотворение не является достаточной основой. Видимо, необходимы достоверные биографические данные О. Мандельштама, например детализированный круг чтения поэта.

Языковые процессы

SANGRE ROYAL

↓

SAN GROVAL

↓

SAN GRAAL

Дискурсивный анализ. Он предполагает максимальный учет языковых признаков, факторов и экстралингвистических признаков, факторов.

«ВОЙСКА БЫЛИ ТЕ ЖЕ, ТЕ ЖЕ БЫЛИ ПРИГОТОВЛЕНИЯ, ТА ЖЕ ДИСПОЗИЦИЯ, ТА ЖЕ *PROCLAMATION COURTE ET ENERGIQUE*, ОН САМ БЫЛ ТОТ ЖЕ, ОН ЭТО ЗНАЛ, ОН ЗНАЛ, ЧТО БЫЛ ДАЖЕ ГОРАЗДО ОПЫТНЕЕ И ИСКУСНЕЕ ТЕПЕРЬ, ЧЕМ ОН БЫЛ ПРЕЖДЕ, ДАЖЕ ВРАГ БЫЛ ТОТ ЖЕ, КАК ПОД АУСТЕРЛИЦЕМ И ФРИДЛАНДОМ; НО СТРАШНЫЙ РАЗМАХ РУКИ ПАДАЛ ВОЛШЕБНО-БЕССИЛЬНО.

ВСЕ ТЕ ПРЕЖНИЕ ПРИЕМЫ, БЫВАЛО, НЕИЗМЕННО УВЕНЧИВАЕМЫЕ УСПЕХОМ: И СОСРЕДОТОЧЕНИЕ БАТАРЕЙ НА ОДИН ПУНКТ, И АТАКА РЕЗЕРВОВ ДЛЯ ПРОРВАНИЯ ЛИНИЙ, И АТАКА КАВАЛЕРИИ *DES HOMMES DE FER*, — ВСЕ ЭТИ ПРИЕМЫ УЖЕ БЫЛИ УПОТРЕБЛЕНЫ, И НЕ ТОЛЬКО НЕ БЫЛО ПОБЕДЫ, НО СО

ВСЕХ СТОРОН ПРИХОДИЛИ ОДНИ И ТЕ ЖЕ ИЗВЕСТИЯ ОБ УБИТЫХ И РАНЕННЫХ ГЕНЕРАЛАХ, О НЕОБХОДИМОСТИ ПОДКРЕПЛЕНИЙ, О НЕВОЗМОЖНОСТИ СБИТЬ РУССКИХ И О РАССТРОЙСТВЕ ВОЙСК».

1. *Общее число слогов в этом фрагменте равно 255, из них 128 слогов ритмически упорядочены, организованы в ритмические «островки» на основе контактных повторяющихся слоговых структур. Разделив 128 на 255, получаем величину 0,5, или 50%. Эта величина превосходит степень ритмизированности предшествующих и последующих фрагментов текста.*
2. *Синтаксический параллелизм конструкций.*
3. *Анафоры, диафоры и эпифоры.*
4. *Антитезы или игра противоречивых смыслов.*
5. *Насыщение однородными членами.*
6. *Варваризмы, то есть иностранные языковые вкрапления.*
7. *Противоречие между внешне красивым фрагментом и знаменитой нелюбви Л. Толстого к внешнему эстетизму. Вывод: исключительно важный фрагмент для всего романа.*
8. *Высокая ритмизированность позволяет читать отрывок несколько заунывно — инфернальность, безвыходность Наполеона.*



Ю. Бычков. ПОКОРЕНИЕ САМОТЛОНА. 2014

IV тип аллюзивных гипотез допустимо рассматривать в сфере исследования языковой национальной картины мира. Мы имеем в виду установление ментальности нации на базе самых различных единиц языка или речевого текста, которые в совокупности могут своими значениями, так сказать, сориентировать исследователя на ментальные доминанты. Намек в этом случае обеспечивается семантическим массивом словосочетаний, фразеологизмов. Например, в латинском языке есть довольно много фразеологизмов, которые несомненно свидетельствуют о такой ментальной доминанте древних римлян, как «понимание неизбежности быстрого перехода от жизни к смерти». Во всяком случае, ничего подобного тому, что звучит как «САМОЕ ДОРОГОЕ У ЧЕЛОВЕКА — ЭТО ЖИЗНЬ» или «ЖИЗНЬ ДАЕТСЯ ЧЕЛОВЕКУ ОДИН РАЗ» у древних римлян не было.

А в английском языке есть много фразеологизмов, отражающих, скорее всего, такое важное духовное качество британцев, как: «готовность к борьбе, к встрече с опасностью, упорство в трудных жизненных ситуациях».

Таким образом, совокупность смыслов многих идиом как сумма аллюзий позволяет рассуждать об определенных ментальных доминантах различных этносов.

Аллюзии являются, по мнению И. В. Гюббенет, «очень удобным термином, который указывает на наличие у читателя историко-филологического знания» [Гюббенет 1981: 20-21, 23, 30].

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Бердникова И. В., Голубовская Е. А. Каламбур и аллюзия в жанре литературной пародии // Вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков: межвуз. тематический сб. Вып. 3. Омск, 2000.
2. Гальперин И. Р. Стилистика английского языка: учеб. пособие для ин-тов и фак-тов иностр. яз. М.: Высш. шк., 1971.
3. Гюббенет И. В. К проблеме понимания литературно-художественного текста (на английском материале). М.: Изд-во Московского ун-та, 1981.
4. Усминский О. И. Сенсорные тропы: классификация, значения, функции. Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 1996.
5. Усминский О. И. Лингвистический анализ художественных текстов. (Образность и типология текстовых единиц). Сургут: Дефис, 2002.