

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет української й іноземної філології та журналістики
Кафедра англійської філології та прикладної лінгвістики

АЛЮЗИЯ В ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ ДЖ. ФАУЛЗА:
ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Кваліфікаційна робота (проект)
на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконала: здобувачка 202М групи
Спеціальності 035.041 Філологія
(германські мови та літератури
(переклад включно), перша – англійська)
Освітньо-професійної програми
«Філологія
(Германські мови та літератури)
(переклад включно)»
Люта Ольга Вадимівна
Керівник канд. філол. н., доц. Свиридов
О.Ф.
Рецензентка канд. філол. н., доц. Лебедева
А.В.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Теоретичні засади дослідження алюзії у творчості Дж. Фаулза	7
1.1. Алюзія та суміжні з нею поняття.....	7
1.2. Класифікація та функції алюзій.....	16
РОЗДІЛ 2. Специфіка алюзій у художніх текстах Дж. Фаулза...	26
2.1. . Функціонування алюзій у художньому дискурсі Дж. Фаулза	26
2.2. Джерела культурологічної маркованості алюзій.....	34
2.3. Універсальне і культурно-специфічне крізь призму алюзій у художніх текстах Дж. Фаулза.....	45
2.4. Роль алюзій у трансляції культурних цінностей.....	50
ВИСНОВКИ	69
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	73
СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ І ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ	80

ВСТУП

Кваліфікаційну роботу зорієнтовано на вивчення алюзії як інтертекстуального елементу з огляду її формальних і семантичних параметрів та обчислення питомої ваги в художньому дискурсі Дж. Фаулза з позицій лінгвокультурологічного підходу.

Кожна художня епоха встановлює свої відносини з класикою, проявляючи, таким чином, власну сутність й індивідуальну природу. Західну літературу відрізняє діалектичне ставлення до класичної спадщини, яке водночас відкидається і засвоюється нею. Вона вступає зі своїм минулим у продуктивний діалог, звільнюється від влади загальноприйнятих авторитетів і звертається до них же, у пошуках стимулу художнього розвитку. Проблема цитацій, інтертексту, «чужого» слова у «своєму» є сьогодні однією з найпопулярніших. Інтертекст – один з найпродуктивніших способів смислоутворення в літературі ХХ сторіччя. З моменту усвідомлення літератури як феномена загальнолюдської духовної практики, неможливо уявити собі її без іманентно властивого їй «діалогу книг». Аналіз цього явища стосовно поетики художнього твору має велике дослідницьке значення, що пояснює актуальність обраної нами теми.

Актуальність теми дослідження зумовлена зверненням до затребуваної сьогодні парадигми – лінгвокультурології, яка дозволяє розкрити особливості взаємозв'язку мови і культури; вибором алюзії в якості об'єкта дослідження в силу її значимості як одиниці з багатою культурологічною семантикою, аналіз якої дозволяє наблизитися до розуміння інформації культурологічного характеру, яка є причетною до культури англійськомовної лінгвокультурної спільноти; можливістю перспективи дешифрування культурних кодів англійськомовної лінгвокультурної спільноти. Актуальність теми увиразнюється також необхідністю поглибленого розгляду лінгвістичного феномену алюзії як

стилістичного засобу вираження авторської інтенції та актуалізації історичних, фольклорних або літературних традицій в англійськомовному художньому дискурсі. Назрівають поточні завдання ідентифікації й декодування алюзивних смислів, класифікації способів маркування та визначення ступеня експлікації алюзій.

Актуальність роботи обумовлена не тільки вибором об'єкта дослідження (категорія інтертекстуальності, її роль в поезиці художнього твору), але і вибором предмета вивчення – прози відомого англійського романіста Джона Фаулза.

Разюче багатство інтертекстуального простору романів письменника не може не здивувати навіть досвідчених читачів. Різноманітні алюзивні пласти, складені з міфів античності, численні паралелі з класиками англійської й французької літератури, філософські праці екзистенціалістів, психологічні дослідження К. Юнга і З. Фрейда, культурологічні, музичні та живописні алюзії тісно переплітаються між собою, утворюючи складну, багаторівневу тканину його романів.

Екстралінгвістична обумовленість алюзивних одиниць диктує необхідність враховувати і соціально-психологічні аспекти. Алюзія виникає в результаті оцінки предметів навколишньої дійсності, зіставлення й виявлення аналогії з будь-якими фактами, процесами, особами у далекому і недавньому минулому, тому при розгляді принципів її функціонування слід враховувати й її аксіологічний аспект. Як соціально обумовлений стилістичний прийом і водночас засіб його створення, алюзія яскраво ілюструє нормативний і визнаний характер суспільних цінностей.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Робота виконана у руслі кафедральної наукової теми «Вплив лінгвальних та екстралінгвальних чинників на формування фахівця з іноземних мов у сучасному мультикультурному просторі» (номер держреєстрації 0117U 003763).

Мета роботи полягає в лінгвокультурологічному аналізі алюзій, спрямованому на опис художнього дискурсу Дж. Фаулза як проекції культурного простору, що вимагає послідовного дешифрування культурних кодів.

Досягнення поставленої мети вимагає вирішення низки **завдань**:

- конкретизувати поняття алюзії та дефінітивно відмежувати від інших синонімічних термінів;
- окреслити корелятивну значимість джерел культурологічної маркованості алюзій, що характеризують дискурс Дж. Фаулза;
- охарактеризувати роль алюзій як трансляторів культурно-мовних універсальних рис і культурно-мовної специфіки;
- виявити й описати типи пріоритетних для дискурсу Дж. Фаулза культурних кодів, дешифрування яких пов'язане з розпредмечуванням алюзій.

Об'єктом дослідження є алюзивні одиниці, що функціують у художньому дискурсі Дж. Фаулза.

Предмет – особливості національно-культурної специфіки алюзій Дж. Фаулза.

Матеріалом дослідження слугували твори Дж. Фаулза (*The French Lieutenant's Woman, The Collector, The Magus, The Ebony Tower, Mantissa*).

Мета і завдання роботи визначили необхідність застосування комплексу загальнонаукових і спеціальних **методів дослідження**: *метод лінгвокультурологічного аналізу* культурномаркованих лексичних одиниць, що спирається на концепцію культурологічної компоненти; *дефінітивний метод* – для виокремлення основних ознак алюзивної мовної одиниці й відмежування її від суміжних понять інтертекстуальності; *евристичний* – для збору, фіксації й документування матеріалу дослідження; *синхронно-описовий* – для виявлення спільних і відмінних рис у вираженні алюзій на основі прийомів спостереження, порівняння й узагальнення; *прийом*

зовнішньої реконструкції – для встановлення вихідного значення алюзивних денотатів; *метод трансформаційного аналізу* – для виявлення формальних і семантичних змін алюзивної одиниці в тексті-реципієнті.

Наукова новизна кваліфікаційної роботи полягає в інтерпретації алюзії з точки зору лінгвокультурологічного підходу, що передбачає послідовний аналіз результатів культурного кодування за допомогою алюзій, які використовуються в художньому дискурсі Дж. Фаулза. Основною одиницею аналізу є культурологічна компонента, опис якої дозволяє наблизитися до розуміння інформації культурологічного плану, що має відношення до культури англійськомовного лінгвокультурного співтовариства.

Практичне значення кваліфікаційної роботи полягає у можливості використання її результатів і висновків у практиці викладання англійської мови, теоретичних курсах – «Стилістика англійської мови», «Інтерпретація тексту».

Апробація результатів роботи. Результати дослідження було обговорено на засіданнях кафедри англійської філології та прикладної лінгвістики Херсонського державного університету, які були проведені в формі попереднього захисту розпочатого дослідження на етапах опрацювання й узагальнення теоретичної й практичної частин роботи; також результати роботи пройшли апробацію на науковому семінарі-дискусії з актуальних питань перекладознавства та англістики (листопад, 2020 року).

Публікації. Результати роботи пройшли апробацію на I Міжнародній науково-практичній конференції «Розвиток філологічних наук: європейські практики та національні перспективи» (Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень», м. Одеса, 23-24 жовтня 2020 року).

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ АЛЮЗІЇ У ТВОРЧОСТІ ДЖ. ФАУЛЗА

1.1. Алюзія та суміжні з нею поняття

Будь-який художній твір є продуктом творчого вимислу письменника, за допомогою якого автор узагальнює факти реальності, втілює свій погляд на світ, демонструє свою творчу енергію [69, с. 58]. Але, з іншого боку, джерелом кожного художнього вимислу є навколишній світ, який об'єктивно існує. Таким чином, аналізуючи й синтезуючи життєві факти, автор створює нову реальність, унікальну своїми персонажами і подіями, але все ж прототипову, що відображає об'єктивний стан речей.

Однак письменники нерідко вдаються до вже існуючих конкретних образів або елементів реальності, вплітаючи їх у тканину свого вимислу. Пізнаючи навколишній світ, людська свідомість постійно проводить паралелі з уже відомим, порівнює, категоризує факти тощо. Письменник апелює до асоціативного фонду читача, прагнучи до більш доказового й яскравого зображення дійсності. Поезія і проза є асоціативними за своєю природою. А філологія тлумачить не тільки значення слів, а й художнє значення всього тексту [цит. за: 21, с. 15].

Такі відсилання до елементів реальності в художньому тексті можуть втілюватися в різних формах: у вигляді повторюваних сюжетів і образів, відомих висловів, імен видатних особистостей. Залежно від характеру відсилання, способу й обсягу його представленості в тексті розрізняють такі літературні явища як цитата, алюзія, ремінісценція, римейк тощо.

Етимологічно термін «алюзія» сходить до латинського *“alludere”* (від *“ludere”* – «грати», «жартувати», «натякати») [73, с. 39]. У

сучасному розумінні алюзія трактується як «стилістична фігура, що містить явну вказівку або виразний натяк на певний літературний, історичний, міфологічний або політичний факт, закріплений у текстовій культурі або у розмовному мовленні» [93]. Однак, незважаючи на високу частотність використання цього стилістичного прийому, і чималу кількість робіт, присвячених його вивченню, існує безліч розбіжностей у його розумінні різними авторами.

Проаналізуємо кілька словникових статей. Так, алюзію трактують як «натяк, вживання у мовленні або художньому творі номінального вислову, що є натяком на відомий історичний, літературний чи побутовий факт» [95, с. 14].

Інший словник пропонує схоже визначення: алюзія – «свідомий авторський натяк на загальновідомий літературний або історичний факт, художній твір» [91, с. 15].

У словнику літературознавчих термінів знаходимо таку дефініцію: алюзія це «натяк на відоме (взяте з літератури) висловлювання, особистість, ситуацію або предмет» [114, с. 4].

Як бачимо з наведених тлумачень, межі тематичної атрибуції алюзії можуть варіюватися від посилань лише на історичні події та літературні твори до натяків на відомих особистостей, побутові ситуації і навіть предмети.

Що стосується часової віднесеності, то в одних визначеннях алюзія лімітована посиланнями на факти минулого, в інших таке звуження часових рамок відсутнє, і до тематичних джерел алюзії зараховуються факти сучасного життя суспільства.

Думки лінгвістів не співпадають і щодо навмисності вживання. Так, Л. Машкова не вбачає принципової відмінності між «свідомим відтворенням форми і змісту творів, створених раніше, і тими випадками, коли письменник не усвідомлює факту чийогось безпосереднього впливу на свою творчість ... » [51, с. 9]. Інші, навпаки,

зазначають, що алюзія неодмінно повинна включати намір автора, тобто вона повинна бути усвідомленою, довільною [цит. за: 11, с. 15].

Говорячи про відмінності в трактуванні досліджуваного прийому вітчизняними і зарубіжними енциклопедичними виданнями, дослідники зазначають переважання в вітчизняних словниках визначень алюзії як прихованого, неявного, непрямого посилання й її більш широке розуміння в зарубіжних виданнях, згідно з якими вона може бути представлена й у якості натяку, і прямого посилання із вказівкою на джерело [59, с. 15].

Детально і багатогранно суть стилістичного прийому алюзії відображено у словниковій статті С. Шаповалова, де вона визначається як «вираз, за допомогою якого мовець натякає на відому історичну подію, літературний твір, образ тощо, тобто «відсилання до культурної традиції» (Р. Барт). Автор розрізняє алюзії у формі прямої згадки, а також натяку через схоже звучання слів – так звані приховані алюзії, що мають перифрастичну природу. За метою створення виділяють нейтральні і пародійні (іронічні) алюзії, за сферою поширення – загальновідомі й контекстні, зрозумілі лише в певну епоху, в певному колі [103].

Наведена словникова стаття відображає сучасне бачення алюзії, яка впродовж своєї історії ототожнювалась з найрізноманітнішими поняттями: з каламбуром і грою слів у період раннього Ренесансу, з символічною схожістю в алегорії, параболі й метафорі за часів Ф. Бекона, з прихованим посиланням, що містить натяк, на початку XVII століття [78].

У сучасній літературі алюзія у більшості випадків представлена прямим посиланням на відому особу або факт, а натяк швидше за все робиться на ціннісне ставлення суб'єкта алюзивного висловлювання до його адресату. В якості суб'єкта оцінки може виступати оповідач або один з героїв художнього твору, об'єкта – будь-який елемент реальності,

хоча найчастіше – це людина: «особа в цілому, а особливо особистість «я» іншого, на якого в першу чергу спрямована оцінна лексика» [цит. за: 13, с. 37].

Таким чином, «алюзія визначається як запозичення якогось елемента зі стороннього тексту, що є відсиланням до тексту-джерела, знаком ситуації, функціонує як засіб для ототожнення певних фіксованих характеристик» [75, с. 156]. Зазначимо, що у цьому випадку текст розуміють як «інтертекст» або «культурний простір певного мовного співтовариства», включаючи літературу, суспільство, історію, власне людину, які можуть бути прочитані як текст [75, с. 155–156] або, як будь-яку знакову структуру.

Ємко й узагальнено джерела запозичення алюзії описано у визначенні А. Мамаєвої: «Алюзія – прийом навмисного використання в тексті певних слів, словосполучень і речень, які співвідносяться із фактами культури» [49, с. 1].

У роботі ми пропонуємо таке визначення алюзії: алюзія – це пряма або непряма вказівка на певний елемент інтертексту, що містить натяк на оцінне ставлення або імпліцитну характеристику адресата алюзивного висловлювання. Імпліцитність інформації є основою алюзії як прийому. Імпліцитно інформація «передається мовцем і сприймається слухачем на основі змісту, що виражається мовними засобами, у поєднанні з контекстом і мовною ситуацією, на тлі істотних у певних умовах мовлення елементів досвіду і знань адресата й адресанта. Це інформація, що активізується із загального знання або пам'яті, логічно або евристично отримується в результаті процесу інтерпретації тексту [3, с. 173].

Будь-яке «чуже слово», що не містить натяку, недомовленості, розглядається нами як текстове посилення.

До алюзії належать всі згадки фактів, через які автор кидає читачеві інтелектуальний виклик, «грає» з ним, пробуджуючи в ньому

бажання проникнути в таємний смисл сказаного. Як зауважує Н. Немирова, «алюзії взагалі притаманний ігровий момент» (що підтверджується й етимологією слова) [цит. за: 41, с. 105]. Алюзія в літературі – це гра для освічених людей: для адресанта – це природний потік інформації або «потік багатого розуму», для адресата – завуальоване цитування, що викликає в пам'яті легке, приємне збудження. На думку С. Алістова, «великі твори як раз і відрізняються тим, що в них є голос, є латентний текст на відміну від явного змісту» [2, с. 8].

Успішність декодування алюзії залежить від ерудиції читача, його вміння проникнути у вертикальний контекст, сприйняти інформацію історико-філологічного характеру, закладену в художньому творі. Однак тезаурус читача, тобто сукупність знань, що зберігаються в його пам'яті, не завжди буває достатнім. У зв'язку з цим доречно звернутися до триступеневої шкали оцінки семантичної цінності мовних елементів. Окремі елементи висловлювання характеризуються в термінах інформативної достатності, недостатності і надмірності на основі аналізу відношення всього семантичного складу висловлювання до його інформативно-необхідного кількісного складу [9, с. 52–59]. Через нестачу екстралінгвістичних знань у читача алюзія часто виявляється інформативно недостатньою. Проте, використовуючи в тексті «чуже слово», автор прагне бути зрозумілим для своїх читачів, так як декодована алюзія значно збагачує експліцитний зміст додатковими смисловими й оціночними відтінками: *“When they are understood, allusions are potent strategies of communication”* [82, p. 86], і навпаки: *“When they fail, allusions leave us exposed: either enmeshed in inelegant, patronizing explanations or cast adrift with insufficient provisions on the murky seas of a childlike half-understanding. Failed allusions produce feelings of betrayal on all sides because they reveal mistaken assumptions about shared frames of reference and like-mindedness”* [89, p. 37]. Тому

автори часто вдаються до заповнення можливої інформативної недостатності висловлювання номінальною лексикою: читач, який не знайомий з певним фактом, може скласти про нього цілком чітке уявлення виходячи із загальних «слів-підказок». Але, як зазначає французький письменник і критик Жан Полан, “*an allusion which is explained no longer has the charm of allusion... In divulging the mystery, you withdraw its virtue*” [цит. за: 88, р. 10].

У зв'язку з відсутністю загальноприйнятого визначення терміна «алюзія», виникає проблема його розмежування із суміжними поняттями. Зазначимо, що алюзія є однією з форм інтертекстуальності – властивості текстів включати в себе інші тексти, реалізуючи таким чином спадкоємність культурної спадщини різних поколінь, бо, як зазначає І. Ільїн, «... будь-який текст є реакцією на попередні тексти» [33, с. 186]. Цей термін було запропоновано Ю. Кристевой, яка стверджувала, що «будь-який текст будується як мозаїка цитат, будь-який текст це продукт вбирання і трансформації якогось іншого тексту» [40]. Згодом до цього терміну активно звертається Ролан Барт: «Текст – це цитата без лапок» [6, с. 486]; «кожен текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш-менш відомих формах: тексти попередньої культури і тексти оточуючої культури. Кожен текст являє собою нову тканину, зіткану зі старих цитат. Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом тощо – всі вони поглинаються текстом і перемішуються в ньому, оскільки завжди до тексту і навколо нього існує мова. Як необхідна попередня умова для будь-якого тексту інтертекстуальність не може бути зведена до проблеми джерел і впливів; вона являє собою загальне поле анонімних формул, походження яких рідко можна виявити, несвідомих або автоматичних цитацій без лапок». Р. Лахман називає інтертекстуальність пам'яттю тексту: “*Das Gedachtnis des Textes ist seine Intertextualitat*” [83, р. 210]. «Інтертекстуальність – це марковане певними мовними

сигналами «перегукування» текстів, їх діалог, і за лінгвістичного підходу до цього поняття, тобто при «вивченні тексту з точки зору читача, вивченні асоціацій, які виникають у читача в процесі впізнавання у тексті слідів інших текстів», поняття «інтертекстуальність» нерідко замінюється поняттям «алюзивність» [1, с. 14].

Алюзія стає родовим поняттям відносно інших форм інтертекстуальності: цитат, ремінісценцій тощо. Алюзивність визначають як «пробуджуючий інтердискурсивний засіб», що об'єднує такі явища як алюзія, цитата, ремінісценція, посилення в єдину категорію алюзивних засобів мови [74]. Таке комплексне розуміння алюзії є характерним для семіотичного підходу до визначення її суті, згідно з яким вона трактується як вільне вживання одного слова замість іншого, що робить можливим включати у поняття алюзії різноманітні види іносказань, недомовленості, імпліцитності тощо.

Слід зазначити, що між компонентами тріади «алюзія – цитата – ремінісценція» різні автори вбачають різні гіперо-гіпонімічні відносини. В якості родового поняття може розглядатися і цитата, яка включає в себе «власне цитату – точне відтворення будь-якого фрагмента чужого тексту, алюзію (лат. *allusion* – жарт, натяк) – натяк на історичну подію, побутовий або літературний факт, імовірно відомий читачеві, і ремінісценцію (лат. *reminiscentia* – спогад) – не буквально відтворення, мимовільне або ненавмисне, чужих структур, слів, яке наводить на спогад про інші твори» [69, с. 301].

Деякі автори за узагальнююче трьох компонентів тріади обирають ремінісценцію, що визначається як «наявні в художніх текстах «відсилання» до попередніх творів або їх груп, які нагадують про них. Найбільш поширеною формою ремінісценції є цитата, точна або неточна; «лапках» або без них, неявна, підтекстова. Ремінісценції можуть включатися у твір свідомо і цілеспрямовано або виникати

незалежно від волі автора, мимоволі («літературні нагадування»)). До ремінісценцій автор відносить прості згадки творів та їх творців разом з їх оцінними характеристиками, запозичення сюжетів, уведення персонажів раніше створених творів, наслідування, вільні переклади іншомовних творів, відсилання до витворів інших видів мистецтва як реальних, так і вигаданих [69, с. 254].

На нашу думку алюзія, цитата і ремінісценція є досить відокремленими одна від одної формами інтертекстуальності, хоча в деяких окремих випадках їх буває важко розрізнити.

Найбільш складним є розмежування алюзії та цитати. Так, І. Гальперін у якості основних критеріїв розмежування пропонує вказівку джерела і точне повторення вихідного висловлювання у разі цитування, в той час як при використанні алюзії можуть спостерігатися деформації джерела [80, р. 186]. Інші автори вважають цитати без вказівки автора перехідним випадком між цитатою й алюзією [61, с. 108].

Відмінність алюзії від цитати полягає не тільки у формальних показниках. Алюзія асимілюється текстом, у той час як цитата порушує його цілісність, «розриває», зберігаючи за собою концептуальний зміст і текстуру тексту-джерела. «Цитата може вносити у новий текст цілі «шматки» попереднього тексту, але її предикація не змінюється і лише відновлюється в новому тексті. Алюзивна предикація народжується в кожному новому тексті заново» [59, с. 32].

У питанні розмежування алюзії та ремінісценції слід розглянути таку важливу характеристику ремінісценції як усвідомленість / неусвідомленість вживання, а також форми її представленості у тексті художнього твору.

Головним критерієм ремінісценції (*echo*) вважається ненавмисність вживання [82, р. 64]. Однак думки з цього приводу розходяться. У деяких словниках до ремінісценції відносять і навмисні, і

ненавмисні літературні запозичення: «окремі риси, нав'язні мимовільним або навмисним запозиченням з іншого твору» [98, с. 59], або не вказується характер запозичення взагалі: «відгомін іншого твору в поезії, музиці». Деякі автори підкреслюють ненавмисність таких вкраплень: «несвідомий відгомін у художньому творі спорідненого йому (за темою, стилем) іншого твору». Визначення ремінісценції як свідомого прийому виявляється характерним для сучасного мистецтва, хоча спочатку це поняття трактувалося як «результат мимовільного запозичення» [92].

Ще однією відмінністю ремінісценції від алюзії є більш чітка структурна оформленість останньої, в той час як ремінісценція через свій несвідомий характер представлена окремими штрихами, може бути розосередженою в тексті, розпливчастою. Мимовільні пригадування автором елементів інших творів можуть стосуватися «образу, мотиву, стилістичного прийому» [92].

Окрім того, ремінісценція характеризується «розмитістю» джерела запозичення, в той час як алюзія має цілком конкретизований денотат.

Нарешті, тематична атрибуція алюзії набагато ширша: ремінісценція обмежена запозиченнями лише з творів мистецтва.

Інші форми міжтекстового діалогу, такі як центон, римейк, травесті тощо, мають цілком чіткі межі і більш-менш однозначно тлумачаться різними авторами.

Щодо співвідношення алюзії з іншими стилістичними прийомами, зазначимо, що вона розглядається деякими авторами як різновид метафори [цит. за: 3, с. 174], як антономазія, що полягає в «заміні власного імені за родовою ознакою або загального імені власним». Взагалі, основою алюзії може бути значна кількість стилістичних прийомів: епітети, порівняння, каламбури [49].

Отже, алюзія – це пряме або непряме свідоме відсилання до відомих фактів культури, що завуальовано виражає оцінне ставлення до

адресата алюзивного висловлювання або містить натяк, який читач повинен зрозуміти. Цитата – точне відтворення фрагмента чужого тексту, має вказівку на джерело і переносить всю повноту семантики з джерела у нове оточення. Ремінісценція – мимовільне запозичення елементів інших творів, яке базується на несвідомих асоціаціях.

1.2. Класифікація та функції аллюзій

Алюзія, як і інші стилістичні фігури, крізь призму конотативних асоціацій і прагматичної зумовленості, володіє спектром функцій, які досягають найбільшої повноти прояву в літературних художніх текстах. Іншими словами, стилістичні фігури, зокрема й алюзія, є засобом утілення авторського задуму або ідеї, думки, а стилістична функція – її призначенням, спрямуванням.

Розширену класифікацію функцій алюзії, що ґрунтується на загальній стилістичній направленості інтертекстуальних елементів, запропонували дослідники О. Васильєва, О. Дронова, А. Тютенко, Д. Протопопова. Глибинним дослідженням стилістичного феномену алюзії займається переважно російська школа науковців.

Кожен з лінгвістів у межах специфіки свого напрямку дослідження виокремлює різні функції, більшість з яких пересікаються й різняться лише номінативно. Серед них здебільшого естетико-пізнавальна, функція підтексту, оцінно-характеризувальна функція, або характерологічна, а також емотивно-експресивну.

Найбільш схематичний розподіл форм реалізації алюзії з урахуванням обсягу вкраплень елементів інших літературних текстів у художній твір пропонує С. Алешко-Ожевська: 1) ім'я, тобто посилення і порівняння з відомими художніми персонажами, історичними діячами, посилення на назву твору іншого письменника тощо; 2) текст, тобто

висловлювання, які у свою чергу можна поділити на власне фразеологічні одиниці та цитати [1, с. 52].

Доповнюючи характеристики різних видів алюзивних онімів, авторка виокремлює набір лінгвістичних та екстралінгвістичних характеристик, якими володіє ця одиниця. Лінгвістична сторона об'єкта – це його сучасне сприймання, історія імені й етимологія його основи. Натомість екстралінгвістична – це культурно-історичні асоціації, ступінь впізнаваності об'єкта й ін. [1, с. 57]. Це ще раз підтверджує той факт, що алюзія – явище лінгвістичне, лінгвокультурне й когнітивне. До того ж у слові переплітаються його власне істинне значення, що міститься в тексті *in absentia*, і значення нового контексту тексту *in praesentia*.

М. Тухарелі пропонує три класичні форми алюзії, що на синтаксичному рівні відповідають слову, словосполученню і реченню:

- антропоніми – власні імена; зооніми – імена тварин, птахів; топоніми – географічні назви; космоніми – назви зірок, планет; ктематоніми – назви історичних подій, свят, художніх творів тощо; теоніми – назви богів, демонів, міфологічних персонажів;
- біблійні, міфологічні, літературні, історичні та інші реалії;
- відзвуки цитат, крилаті вислови, контамінації, ремінісценції [цит. за: 21, с. 65].

Щоб стати алюзивними, цитата або крилатий вислів мають бути представлені фрагментарно, або дещо змінитися.

Основними типами деформації є:

- заміна одного або декількох компонентів;
- додавання додаткового елемента;
- опущення одного або декількох компонентів.
- контамінація, тобто одночасне використання двох різних фразеологічних одиниць або цитат з вилученням одного або декількох компонентів;

- подвійна актуалізація, тобто оновлення номінативного значення одного з компонентів [1, с. 77].

Найбільш повною класифікацією алюзивних маркерів вважаємо класифікацію, в якій виділяють:

- референціальний спосіб, за якого алюзія явно чи приховано відсилає до тексту, факту чи «елементу дискурсивного знання»;
- номінативний спосіб, коли маркером є метафоричні власні назви;
- цитування (буквальна або модифікована репродукція текстових фрагментів);
- міметичний повтор (жанровий, ритміко-синтаксичний, повтор окремих слів);
- стилізація, коли маркером виступають стилістичні ремінісценції [74, с. 10].

Ритміко-синтаксичний алюзивний повтор називають «метричною цитатою» [98, с. 28].

А. Мамаєва визначає повтор композиційних особливостей інших художніх творів «архітектонічною алюзією» [49, с. 10]. У світовій літературі відомий лише один приклад – «Улісс» Д. Джойса, який дублює «Одіссею» Гомера.

Таким чином, алюзія може бути семантично-орієнтованою та структурно-орієнтованою, виходячи з чого пропонуємо таку класифікацію її представленості в тексті:

1) семантичні алюзії: власні назви; реалії; відзвуки цитат і відомих висловів;

2) структурні алюзії: ритміко-синтаксичні повтори.

Ми не розглядаємо копіювання структурних особливостей цілого твору як алюзію, оскільки це суперечить природі розглянутого стилістичного прийому: алюзія короткочасна, вона не може займати великий обсяг, інакше вона втрачає характер натяку.

Структурні алюзії більшої мірою (ніж семантичні алюзії) виявляються імпліцитним способом вираження авторської думки. Кінцевою метою використання алюзії завжди є привнесення в текст нової інформації з тексту-джерела.

Використовуючи метричну цитату, автор залишає читачеві лише «шкаралупу» без єдиної семантичної прив'язки, за допомогою якої останній може самостійно відновити надзвичайно імплікований сенс.

Алюзії класифікують за різними критеріями.

З точки зору їх упізнавання (зрозумілості) в тексті вони поділяються на два типи:

1) очевидні, популярні алюзії, коли наводяться широковідомі цитати або робляться посилання на знайомі всім твори відомих авторів;

2) не настільки очевидні, більш важкі для розуміння алюзії, коли цитуються маловідомі твори або посилання робляться завуальовано, що значною мірою ускладнює розуміння.

Алюзії першого типу черпаються з фонду прецедентних феноменів, згадка яких, згідно В. Красних, викликає у носіїв того чи іншого національно-культурного менталітету однакові стійкі асоціації. Прецедентні феномени характеризуються здатністю виконувати роль еталона культури, функціонувати у вигляді згорнутої метафори, виступати у якості символу феномена або ситуації завдяки тому, що вони добре відомі всім представникам національної спільноти, актуальні в когнітивному, пізнавальному й емоційному планах. Унаслідок цього звернення до них постійно поновлюється в мовленні представників цієї спільноти. [38, с. 170–171].

До прецедентних феноменів В. Красних відносить:

- прецедентну або «еталонну» ситуацію, пов'язану з певним комплексом стійких асоціацій;
- прецедентний текст, що зберігається в пам'яті представників однієї спільноти як певний концепт;

- прецедентне ім'я, денотат якого сприймається як носій певних ознак;
- прецедентне висловлювання (цитати, прислів'я тощо) [39, с. 47–49].

Алюзії класифікують і за походженням. Основними джерелами алюзій є: твори класичної літератури; твори грецьких і римських авторів; дитячі та жартівливі вірші; біблійні тексти [11, с. 15].

Однак, наведена класифікація може бути застосована швидше до класичної літератури. У сучасних творах посилюється тенденція обирати в якості джерел алюзій реалії сучасного життя, тексти пісень, реклами, незначні події, які через певні причини на деякий час привернули загальну увагу, технічні й інші винаходи.

Слід зауважити, що досить часто автори використовують алюзії не тільки на твори інших письменників, а й на власні раніше написані твори. Такі випадки вживання алюзії називають *selfecho*.

Алюзії як стилістичному прийому властива здатність до іррадіації, яка полягає в тому, що «виникнувши в одній ділянці тексту, алюзія може позначатися або відображатися на іншому, в якому вона вже відсутня, але на який впливає. Сміслові і змістовне наповнення алюзії іррадіює на навколишній контекст, завдяки чому алюзія впливає і, найчастіше, визначає смислову лінію твору» [59, с. 104].

Більший чи менший ступінь іррадіації алюзії визначається її локацією в тексті. За цією ознакою М. Тухарелі поділяє алюзії на два типи:

- предикативні або наскрізні, розташовані в композиційно важливих частинах (назва, епіграф, зачин, кінцівка), що визначають і спрямовують розвиток основної теми й є концептуальним ядром усього твору (А. Мамаєва називає такі алюзії домінантними і звертає увагу на різний ступінь відповідності узуально закріпленого значення алюзивного заголовка змісту твору. В окремих випадках між ними

можуть спостерігатися відносини протилежності, навмисне створення яких допомагає автору висловити своє іронічне ставлення до фактів або персонажів твору);

- релятивні, які не визначають основну тему твору, а лише сприяють її розвитку, функціують на обмеженому фрагменті тексту (у термінах А. Мамаєвої – алюзії локальної дії) [цит. за: 21, с. 41–47].

Останні, у свою чергу, можуть бути поодинокими і повторюваними. З'являючись кілька разів у тексті, релятивні алюзії викликають певне смислове перегукування, наближаючись до предикативних алюзій за ступенем значущості в тексті.

Алюзія як стилістичний прийом має спільну для всіх стилістичних прийомів естетико-пізнавальну функцію, що полягає, з одного боку, в поступовому розкритті змісту, а з іншого боку, за допомогою форми впливає на естетичні почуття читача. Однак у випадку алюзії є значна перевага у бік пізнавального аспекту за рахунок наявності в ній потужного асоціативного фонду, що додає їй підвищеного смислового навантаження, яке отримало назву гіперсемантизації алюзивного слова або словосполучення в художньому тексті [3; 11].

Визначаючи специфічні функції алюзії, слід підкреслити, що алюзія – це, перш за все, натяк, а натяк, у свою чергу, це слово або словосполучення з прихованим сенсом, який може бути зрозумілий лише за допомогою здогадки [55, с. 142].

Таким чином, алюзія з'являється там, де автор висловлює своє суб'єктивне ставлення. В цьому випадку вона виконує оцінно-характеризувальну функцію, яка полягає в «повідомленні певної оцінної інформації, що створює або доповнює характеристику будь-якого явища або персонажа художнього тексту» [21, с. 55] й є основною для алюзії. В процесі повідомлення імпліцитної характеристики алюзія забезпечує «розгортання змістовного поняття, експліцитно не присутнього в тексті й відновлюваного шляхом залучення екстралінгвістичних даних» [21,

с. 48], створюючи тим самим підтекст художнього твору, який визначається як «узагальнена назва для імпліцитного контексту». «Підтекст – це нібито «діалог» між змістовно-фактуальною і змістовно-концептуальною інформацією» [14, с. 48]. Цю функцію супроводжує й певне зближення читача зі світом автора, так як, проникаючи у приховані смисли, у реципієнта неминуче виникає почуття наявності спільної з автором таємниці.

Алюзія може використовуватися і з метою передбачення подальшого розгортання сюжету, тобто виконувати функцію пророкування. В цьому випадку вона може зводитися до натяку, що не несе у собі виражену оцінку, а лише побічно констатує можливий розвиток подальших подій.

Окрім «сислової» функції, алюзія бере участь й у структуруванні тексту художнього твору. «Текст це знаково-тематичне формування: в ньому здійснюється розкриття певної теми, що об'єднує всі його частини в інформаційну єдність» [9, с. 70]. Залежно від позиції алюзії на синтагматичній осі твору, вона може скріплювати окремі понадфразові єдності, більші частини, а іноді і весь текст художнього цілого.

Найчастіше зустрічаються релятивні алюзії або алюзії локальної дії, що функціонують лише на обмеженому відрізку тексту і сприяють розвитку мікротем у складі художнього твору і тим самим оформлюють кордони диктеми – мінімальної тематичної одиниці тексту, яка у монологічному тексті представлена, як правило, абзацом, у діалогічному – реплікою. Кожна диктема реалізує різні типи інформації:

- комунікативно-настановну (визначає тип мовленнєво-діяльній співпраці слухача);
- фактуальну загального типу (відображає диктемну ситуацію в рамках фактів та їх відносин);
- фактуальну спеціального типу (транслює різного типу реалії);

- інтелективну (відображає рух пізнавальної й оцінної думки мовця);
- емотивну (пов'язану безпосередньо з почуттями);
- структурну (відображає особливості будови тексту);
- реєстрову (визначає відмінності між нейтральним, літературним і розмовним мовленням);
- соціо-стильову (відображає функціональний стиль тексту);
- імпресивну (реалізує конотацію цільового впливу на слухача);
- естетичну (формує аспект художньо-образного вираження думки) [8, с. 62–64].

У диктемі, що містить алюзію, переважає інформація фактуальна спеціального типу, інтелективна, емотивна, імпресивна й естетична.

Залежно від місця знаходження алюзії в диктемі, релятивні алюзії можуть бути [21, с. 69–70]:

- вихідними (відправна точка розгортання смислової тези);
- резюмуючими;
- контактовстановлюючими (розташовуються на стику диктем);
- наскрізними (розташовуються в різних, дистантних диктемах, але сходять до одного тематичного джерела);
- комплементарними (зосереджені, як правило, всередині, а не на ключових позиціях. До цієї групи входять алюзії, що вносять лише відтінки і нюанси у вже чітко намічені мотиви оповідання. Це алюзії в описі зовнішності, звичок героїв, їх поведінки в окремих ситуаціях).

З релятивних алюзій найчастотнішими є резюмуючі, які являють собою образне завершення будь-якої думки, в асоціативній наочній формі підсумовують ситуацію.

Здійснюваний алюзією внутрішньотекстовий зв'язок за своєю природою належить до форми асоціативної когезії. І. Гальперін визначає

когезію (від англ. *cohesion* – зчеплення) як особливий вид зв'язку, що забезпечує континуум, тобто логічну, темпоральну і просторову послідовність і взаємозв'язок повідомлень в тексті. Асоціативна когезія сприяє реалізації концептуальної інформації. В основі асоціативної когезії лежать такі особливості структури тексту, як ретроспекція, проспекція, конотація, суб'єктно оціночна модальність. «Асоціативна когезія вимагає певного творчого переосмислення зв'язків між явищами» [14, с. 80].

Таким чином, оцінно-характеризувальна функція й функція пророкування (передбачення), які реалізуються на базі основної ознаки алюзії – натяку, є основним критерієм розмежування цього стилістичного прийому й інших інтертекстуальних включень. Інакше кажучи, алюзія з'являється там, де автор чекає від читача певного умовиводу, якого немає в тексті художнього твору. Для інших інтертекстуальних включень використовують термін текстове посилення. Текстові посилення виконують такі функції:

- орнаментальна: реалізується на основі гри слів, де перегукуються алюзивна і загальна лексичні одиниці. В таких випадках інтертекстуальний елемент не несе ніякого додаткового смислового навантаження, а лише має на меті «розважити» читача, прикрасити текст [82];
- створення історичної достовірності (наприклад, роман М. Мітчелл «Віднесені вітром», де художня вигадка переплітається з історичними реаліями Громадянської війни у США 1861–1865 років, згадуються імена генералів, битв, хід військових дій);
- уточнення або завершення образу, який уже цілком конкретно описаний загальною лексикою;
- характеристика діяльності й інтересів персонажів;
- внесення культурного елемента;
- створення певної атмосфери або настрою;

- коментування будь-якої ситуації художнього твору, проведення паралелей з реальністю або аргументування.

Текстові посилання можуть бути й опорою для реалізації смислу алюзії; фантазування, створення власної «неіснуючої реальності» з елементів реально існуючого, часто з метою гротескного зображення будь-якої ситуації художнього твору, безглуздої поведінки персонажів тощо.

Отже, можемо підбити підсумок, що специфіка функціонування й класифікації алюзії досліджувалася багатьма українськими та зарубіжними науковцями, які на основі різних характерологічних принципів і критеріїв, вибудовували власну класифікацію. Найбільш прийнятною, виходячи з мети нашої роботи, вважаємо тематичну таксономію, що включає міфологічні, теологічні, історично-соціальні, фольклорні, літературні, побутові, особові й арт-алюзії. Загалом, із формального погляду, у площині тексту алюзія поділяється на однослівну, фразову або цитатну, а із семантичного – ґрунтується на аналізі варіантів актуалізації значення алюзії в контексті її вживання.

РОЗДІЛ 2

СПЕЦИФІКА АЛЮЗІЙ У ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ ДЖ. ФАУЛЗА

2.1. Функціонування алюзій у художньому дискурсі Дж. Фаулза

Створюючи художній твір, письменник наповнює його вигаданими образами і подіями. Однак уся вигадка будується за законами реальності, які втілюються в описі автором типової поведінки і відносин між людьми, життєвих ситуацій, в які вони потрапляють. Але в тексті художнього твору можна зустріти й більш наближені до реальності елементи, а саме, згадку про реальних особистостей або персонажів, зафіксованих в історії подій, відомих висловів. Вплітаючись у тканину роману, ці елементи виконують різні функції – відтворюють історичну епоху, в яку розгортаються події твору, є показником «життєвої достовірності» опису, співвідносять елементи вимислу і реальності, здійснюючи оцінку того, чи іншого, прикрашають твори, виконуючи суто естетичні функції. Такі «сторонні» вкраплення можуть мати найрізноманітніші форми. Залежно від їх характеру, способу й обсягу представленості в тексті розрізняють такі літературні явища як цитата, алюзія, ремінісценція, парафраза, аплікація тощо.

Художні тексти Дж. Фаулза характеризуються значною кількістю алюзій, які мають низку специфічних рис.

Одним із завдань нашої лінгвістичної розвідки є виявлення домінантних алюзії й алюзії локальної дії, що дає можливість описати спектр використання цього стилістичного засобу відносно всього тексту і навіть дискурсу.

Домінантні алюзії є тематично значущими, їх розуміння обумовлює розуміння всього тексту. Так, у наступному прикладі містер

Бартолом'ю розмовляє з актором, якого він наймає на роботу, щоб видати себе і своїх супутників за інших людей:

*“Nencromantical, think you not? I am here to creep into the woods and meet disciple of the **Witch of Endor**. To exchange my eternal soul against the secrets of the other world. How does that cap fit?” The actor passed the paper back to him. “You choose to be playful. I think this not the moment.”*

“Then let us no more nonsense. I bring no harm to king or country, nor to any person thereof I place neither body nor soul in danger. My mind perhaps, but a man’s mind is his own business. What I am upon may be a wild goose chase, a foolish dream. Whom I wish to meet may ... but he broke off, then put the paper with the others on the table beside the chair. “No matter”. [105].

Домінантна характеристика алюзії **Witch of Endor** (аендорська чарівниця – згадана в Біблії чаклунка, яка викликала на прохання царя Саула дух пророка Самуїла) обумовлена тим, що основа сюжету твору побудована на зникненні містера Бартолом'ю після зустрічі з таємничою жінкою.

Домінантні алюзії використовуються й задля характеристики персонажів. Так, одного з головних героїв твору «Колекціонер» Фредеріка письменник описує за допомогою доміантної алюзії: *“You can jolly read **The Catcher in the Rye**. I’ve almost finished it” [108].*

Міранда радить Клегу прочитати книгу «Над прірвою у житті» Дж. Селінджера, оскільки Фредерік досить схожий на її головного героя. Він так само як і Холден Колфілд не може знайти своє місце у житті: *“I suppose it’s very clever. To write like that and all”. “I gave you that book to read because I thought you would feel identified with him. You’re a Holden Caulfield. He does not fit anywhere and you don’t” [108].*

У класифікації доміантних алюзій Л. Мамаєвої виділяються доміантні алюзивні заголовки. Так, назва повісті *“Ebony Tower”* є повторною доміантною алюзією, так як дублюється в самому тексті. У

передмові твору зазначається, що смисл алюзії *Ebony Tower* є дуже емним. Трохи більше століття тому поети, «парнаської школи» з ненавистю до ситого невігластву міщан оголосили мистецтво «вежею зі слонової кістки» – заповідним краєм, вхід в який відкритий тільки посвяченим – художникам по духу. Пізніше цей символ використовується у назві збірки есе-роздумів про мистецтво Генрі Джеймса. Всіх їх одушевляє прагнення відшукати універсальну формулу для позначення високого і неминущого в століття. Однак, згодом, коли починають розвиватися такі течії, як абстракціонізм, кубізм, сюрреалізм мистецтво перестає бути таким «заповідним краєм» і перетворюється на «Вежу з чорного дерева», як стверджує головний герой твору Генрі Бреслі [109].

Однак у більшості випадків алюзії використовуються локально. Прикладом алюзії локальної дії може бути уривок з твору «Мантісса»:

“Of course I was there incognito, so he did not know who I was. Nor that I think he’d have taken any notice even if he had. All he really seemed to want to do was hold his hand in front of the fire and make idiotic shadow-patterns on the wall” [106].

У наведеному прикладі мається на увазі вчення грецького філософа Платона про те, що наш світ лише тінь ідеального світу й бачимо ми лише тіні ідеальних предметів. Ці слова належать музі Ерато, яка допомагає творити Майлзу Гріну. У розмові героїв випадково згадується це грецького вчення, коли Ерато згадує, чим вона займалася в Греції. Локальна характеристика алюзії полягає в тому, що сфера її впливу збігається лише з межами цього уривка.

Алюзії локальної дії використовуються автором для характеристики тих чи інших деталей, які не впливають на розвиток основного сюжету твору. Так, щоб описати місцевість, де Чарльз, головний персонаж роману «Коханка французького лейтенанта» любить гуляти, Дж. Фаулз використовує алюзію локальної дії:

“A gentleman in one of the great houses that lie behind the Undercliff performed a quiet *Anschluss* – with, as usual in history, the approval of his fellows in society” [110].

Anschluss – з німецької «приєднання» – мається на увазі незаконне приєднання Австрії Гітлером [93].

Як ми вже зазначали алюзії локальної дії можна поділити на групи на основі їх структурно-композиційного розташування. Розрізняють: 1) вихідні алюзії, які є відправною точкою розгортання другорядного мотиву в межах смислової тези, сполучною ланкою якої є алюзія. Як правило, сфери впливу такої алюзії збігаються з межами окремого абзацу; 2) резюмуючі алюзії, які підсумовують тезу; 3) контактовстановлюючі алюзії, які розташовані на стику двох абзаців й об'єднують їх єдиним смислом; 4) дистантно повторювані алюзії, що утворюють постійний, хоча і другорядний мотив художнього твору [49, с. 19–21].

Вихідна алюзія оформлює початок абзацу:

“Looking down, along the new embankment in Chelsea, there are traces of snow on the ground. Yet there is also, if only in the sunlight, the first faint ghost of spring. **I am ver** ... I am sure the young woman whom I should have liked to show pushing a perambulator (but can not, since they did not come into use for another decade) had never heard of **Catullus**, nor would have thought much to all that going on about unhappy love even if she had. But she knew the sentiment about spring. After all, she had just left the result of an earlier spring at home (a mile away to the west) and so blanketed and swaddled and swathed that it might just as well have been a bulb beneath the ground. It is also clear, trimly though she contrives to dress, that like all good gardeners she prefers her bulbs planted en masse. There is something in that idle slow walk of expectant mothers; the least offensive arrogance in the world, though still an arrogance” [110].

У наведеному уривку відправною точкою розвитку другорядного мотиву, що описує ранню весну, є алюзія; *Iam ver* на початок вірша Г. Катулла (*“Iam ver egelidos refert tepores ...”*).

Резюмуючі алюзії підсумовують думки, що розвиваються в абзаці:

*“I sat up and shook my head. Then I threw the blanket aside and went unevenly over the uneven floor to the door: I was at the top of a hill. Before me stretched a vast downward slope of ruins. Hundreds of stone houses, all ruined, most of them no more than gray heaps of rubble, decayed fragments of gray wall. Here and there were slightly less dilapidated dwellings; the remnants of second floors, windows that framed sky, black doorways. But what was so extraordinary was that this whole tilted city of the dead seemed to be floating in midair, a thousand feet above the sea that surrounded it. I looked at my watch. It was still going; just before five. I clambered on top of a wall and looked round. In the direction in which the late-afternoon sun lay I could see a mountainous mainland stretching far to the south and north. I seemed to be on top of some gigantic promontory, absolutely alone, the last man on earth, between sea and sky in some medieval **Hiroshima**. And for a moment I did not know if hours had passed, or whole civilizations”* [107].

Алюзія *Hiroshima* підбиває підсумок докладного опису навколишнього простору, коли головний герой роману «Маг» Ніколас Урфе опинився у зруйнованому, покинутому місці, яке викликає в нього асоціацію з Хіросімою. Як відомо, Хіросіма – місто в Японії, на південному заході острова Хонсю, на яке 6 серпня 1945 р. США скинули першу атомну бомбу. Значна частина Хіросіми була зруйнована, вбито і поранено понад 140 тисяч людей [101, с. 174].

Контактовстановлюючі алюзії об’єднують два абзаци:

*““Thinks she’s **Lizzie Siddal**. Which makes me that ghastly little Italian fudger ... damn insulting, what?”*

David laughed. “I did not notice a certain ...” [109].

У наведеному прикладі представлено розмову між Девідом Вільямсом і Генрі Бреслі. Йдеться про Діану й її ставлення до Бреслі. Мається на увазі Елізабет Еліно́р Россетті (Сіддал), англійська поетеса і художниця, жінка рідкісної краси і трагічного темпераменту. Її чоловік – Данте Габріель Россетті (1828–1882), англійський поет і художник, італієць за походженням, засновник Прерафаелітського братства.

Дистантно повторювані алюзії локальної дії розвивають другорядний мотив твору:

*“Sneering at his paintings all the way home (“second-rate **Paul Nash**” – ridiculously unfair)” [108].*

Міранда, головний персонаж твору «Колекціонер», веде щоденник. Цей запис вона робить 22 жовтня, описуючи слова своєї тітки про художника Джорджа Пестоне після невеликої сварки. Слід зазначити, що Пол Неш – це англійський художник-сюрреаліст, один з перших представників так званого «магічного» реалізму. Через кілька днів Міранда знов повертається до характеристики Джорджа Пестона як художника:

*“GP as an artist. Caroline’s “second-rate Paul Nash” – horrid, but there is something in it. Nothing like what he would call “photography “. But not absolutely individual. I think it’s just that he arrives at the same conclusions. And either he sees that (that his landscapes have a **Nashy** quality) or he doesn’t. Either way, it’s a criticism of him. That he neither sees it nor says it”)” [108].*

Алюзія у наведеному прикладі є дистантно повторюваною, підтримує другорядний мотив на значній ділянці тексту.

Аналіз домінантних алюзій й алюзій локальної дії показує, що у дискурсі Дж. Фаулза превалюють алюзії локальної дії. Автор не може повністю покладатися на фонові знання читача і, таким чином, поставити під сумнів розуміння основної ідеї твору.

Звертає на себе увагу той факт, що Дж. Фаулз нерідко використовує єдину систему денотатів алюзій і вдається до одних і тих же «наскрізних» алюзій у різних творах.

Так, у творі «Дерево», що являє собою спогади і роздуми самого автора, він описує ліс з негативною аурую, а саме дерева, які ростуть на безплідному ґрунті:

*“They seem, even though the day is windless, to be writhing, convulsed, each its own **Laocoon**, caught and frozen in some fanatically private struggle for existence”* [111].

Лаокоон у грецькій міфології жрець Аполлона в Трої. Під час Троянської війни він застерігає троянців від уведення в місто дерев'яного троянського коня, в якому таємно ховаються ворожі воїни. Щоб троянці не почули застережень Лаокоона, богиня Афіна посилає двох змій задушити його синів і його самого. Змії з'являються з моря, пересуваючись водою величезними кільцями. Вибравшись на сушу вони кидаються на синів жерця, а коли батько намагається допомогти юнакам, хапають і його, обплутавши його могутнє тіло [54, с. 270]. Завдяки алюзії читач яскраво уявляє дерева, які використовують кожен можливість вижити.

У романі «Коханка французького лейтенанта» Дж. Фаулз також вдається до цієї алюзії. Головна героїня Ернестіна, гарненька молода дівчина, милується собою перед дзеркалом і навіть на якусь мить уявляє себе пропашою жінкою. Але раптом її легковажний настрій різко змінюється. Вона бачить у дзеркалі куточок ліжка й уявляє грубе насильство, яке, на її думку, має супроводжувати їх із Чарльзом подружнє ложе:

*“For what had crossed her mind – a corner of her bed having chanced, as she pirouetted, to catch her eye in the mirror – was a sexual thought: an imagining, a kind of dimly glimpsed **Laocoon** embrace of naked limbs. It was not only her profound ignorance of the reality of copulation that frightened*

her; it was the aura of pain and brutality that the act seemed to require, and which seemed to deny all that gentleness of gesture and discreetness of permitted caress that so attracted her in Charles” [110].

У наведеному епізоді алюзія символізує обійми.

Важливими для нашої роботи є й функції алюзії: зокрема узуальна й оказіональна. Узуальна функція алюзій є численною у дискурсі письменника. Узуальна функція передає загальноприйняте вживання алюзії, її розуміння більшістю представників лінгвокультурної спільноти і, таким, чином, експлікує культурний простір цієї лінгвокультурної спільноти:

*“Then go to America, and drown your sorrows on the bosom of some charming **Pocahontas**” [110].*

Після нервового потрясіння Чарльз, головний герой твору «Коханка французького лейтенанта», отримує пораду поїхати в Америку і забути в обіймах якоїсь дівчини. Покахонтас (1595–1617) – дочка індіанського вождя, яка рятує одного з засновників британської колонії Джеймстаун, капітана Джона Сміта, що потрапив у полон до індіанців.

Оказіональна функція алюзій отримує реалізацію під час нестандартних творчих рішень письменника:

*“My characters still exist, and in a reality no less, or no more, real than the one I have just broken. Fiction is woven into all, as a Greek observed some two and a half thousand years ago. I find this new reality (or unreality) more valid; and I would have you share my own sense that I do not fully control these creatures of my mind, any more than you control – however hard you try, however much of a latter-day **Mrs Poulteney** you may be – your children, colleagues, friends or even yourself” [110].*

У романі «Коханка французького лейтенанта» Дж. Фаулз розмірковує про те, що його персонажі можуть існувати і в реальних людях. Використовуючи алюзію *Mrs Poulteney*, Дж. Фаулз посилається не на загальновідомий культурний або історичний факт, а на одну з

негативних героїнь цього ж роману – Місіс Поултні, чим створює специфічний контекст вживання цієї алюзії.

В аналізованому матеріалі знаходимо незначну кількість прикладів реалізації оказіональної функції алюзій, що, на нашу думку, пов'язано з основною стратегією письменника – зробити свої твори максимально доступними для розуміння.

Отже, як показали результати дослідження, у художньому дискурсі Дж. Фаулза численними виявилися алюзії локальної дії, представлено всі види цього типу алюзій. Поряд із домінантними алюзіями, й алюзіями локальної дії художні тексти Дж. Фаулза характеризується й використанням «наскрізних» алюзій; які відіграють особливу роль в експлікації культурного простору англійськомовної лінгвокультурної спільноти у зв'язку з їх властивістю відновлюватися в художньому дискурсі. Узуальна функція, притаманна «алюзіям художнього дискурсу Дж. Фаулза, ще раз підкреслює стратегічність художньої композиції – зробити текст максимально зрозумілим для читача.

2.2. Джерела культурологічної маркованості алюзій

У рамках нашої кваліфікаційної роботи особливо важливою є питома вага, корелятивна значущість джерел культурологічної маркованості алюзій, властивих дискурсу Дж. Фаулза. Доцільність такої розвідки обумовлена тим, що при проведенні лінгвокультурологічного дослідження існує необхідність встановити, що ж у мовній одиниці є носієм культурного знання [25, с. 128]. Аналіз реальних мовних фактів дає можливість ідентифікувати культурологічну компоненту, що діє в рамках зазначених одиниць [29, с. 9]. Визначення культурного елемента вельми важливе для проведення практичного лінгвістичного дослідження. Саме виявлення культурологічної компоненти, на нашу

думку, доводить переконливість і послідовність основного принципу лінгвокультурологічного дослідження, який полягає в тому, що культура в мові існує самостійно й потребує окремого опису [31, с. 54].

Аналіз творів Дж. Фаулза показує, що в рамках джерел культурологічної маркованості алюзій вагомим виявляється референт і прагматичний аспект значення слова (приклади культурологічного навантаження цих джерел є найбільш численними порівняно з денотативним і сигніфікативним аспектами).

Природа лексичних одиниць, в яких культурологічна маркованість обумовлена особливостями референта, має безпосереднє відношення до навколишньої реальної дійсності [31, с. 47]:

“Everything interested Alison – the people, the country, the bits in my 1909 Baedeker about the places we passed” [107].

Baedeker це путівник по історичних місцях, названий на честь його видавця Карла Бедекера. На канікулах після першої половини навчального семестру Ніколас іде до Афін, щоб зустрітися з Елісон й відвідати мальовничу гору Парнас, де використовували такий путівник. Словосполучення *about the places we passed* уточнює інформацію, яка може залишитися незрозумілою, бо пов'язана з культурологічно маркованою одиницею *Baedeker*. У наведеному прикладі культурологічна компонента, на наш погляд, входить до складу референта, оскільки вона характеризує «життєвий устрій лінгвокультурного співтовариства» [31, с. 47].

Так, вельми символічним є те, що ця ж алюзія використовується і в романі «Коханка французького лейтенанта»:

““He would have made you smile, for he was carefully equipped for his role. He wore stout: nailed boots and canvas gaiters that rose to encase Norfolk breeches of heavy flannel. There was a tight and absurdly long coat, to match; a canvas wideawake hat of an indeterminate beige; a massive ashplant, which he had bought on his way to the Cobb; and a voluminous

rucksack, from which you might have shaken out an already heavy array of hammers, wrappings; notebooks, pillboxes, adzes and heaven knows what else. Nothing is more incomprehensible to us than the methodicality of the Victorians; one sees it best (at its most ludicrous) in the advice so liberally handed out to travelers in the early editions of Baedeker". Where one wonders, can he not have seen that light clothes would have been more comfortable? That a hat was not necessary? That stout nailed boots on a boulder-strewn beach are as suitable as ice-skates?" [110].

Перебуваючи у Лайм-Реджіс, Чальз Смітсон, який вивчає скам'янілих морських їжаків, часто йде на їх пошуки до берега. Його одяг і спорядження безглузді, громіздкі й незручні. Справа в тому, що перші випуски путівника дають такі ж самі поради з вибору одягу й обладнання. Цей факт навіть Дж. Фаулз пов'язує з надзвичайною методичністю вікторіанців, які обов'язково прислухаються до порад з книг.

Як відомо, прагматична інформація передбачає вираження ставлення мовця до означуваного або адресата за рахунок конотацій, потенційних і прихованих сем [31, с. 49]. Ціла низка прикладів є ілюстрацією того, яким чином читач може отримати уявлення про авторську характеристику персонажів.

Невід'ємним елементом художніх текстів письменника виявляються шекспірівські алюзії. Загальновідомим є факт впливу В. Шекспіра як на мову, так і на культуру англійців [79, р. 214]. Так, наступний фрагмент належить до групи прикладів, де культурологічна компонента спостерігається в прагматичному аспекті значення лексичної одиниці й апелює до творів письменника. Прагнення, мрії, воля, характер кожного персонажа п'єси «Буря», включаючи й фантастичних (дух повітря Аріель і мерзенний Каліббан, син злої чаклунки Сікораси) стикаються з Просперо, який виявляється моральним суддею кожного, спрямовуючи і виправляючи властиві

кожному з них прагнення. Все це спостерігаємо і в романі Дж. Фаулза «Маг». Так, за допомогою різноманітних ситуацій Моріс демонструє Ніколасу його егоїзм, нездатність любити, тривіальність, вказує йому шлях до самопізнання і знаходження себе як особистості. Автор описує Моріса як панівну, домінуючу й загадкову натуру:

*“After a hundred yards or so I could see behind me the whole cliffed extent of the headland, and the house. I could see even Conchis, who was sitting where we had sat on the terrace the night before, apparently reading. After a while he stood up, and I waved. He raised both his arms in his peculiar hieratic way, a way in which I knew now that there was something deliberately, not fortuitously symbolic. The dark figure on the raised white terrace; legate of the sun facing the sun; the most ancient royal power. He appeared, wished to appear, to survey, to bless, to command; dominus and domain. And once again I thought of **Prospero**, even if he had not said it first, I should have thought of it then. I dived, but the salt stung my eyes and I surfaced: Gonchis had turned away – to talk with **Ariel** who put records on; or with **Caliban**, who carried a bucket of rotting entrails, or perhaps with ... but I turned on my back” [107].*

Ключовим словом, що декодує характер Конхіса, є латинське слово *dominus* – господар, власник, розпорядник [93]. Ніколас використовує лексичні одиниці *dominus* і *domain* (*lands owned or ruled by a nobleman, government, etc.*), розуміючи, що у своєму маєтку Моріс такий же абсолютний володар, як і Просперо на острові.

Дж. Фаулз досить часто використовує алюзії, які апелюють до цієї шекспірівської п'єси:

“Ferdinand” she said. “They should have called you Caliban” [108].

Фредерік Клегг згадує, як Міранда намагається дізнатися його ім'я. Фредерік, викрадач і злочинець, не хоче розкривати своє справжнє ім'я і представляється Фердинандом (позитивний персонаж п'єси). Більш того, В. Шекспір пов'язує своїх героїв узами шлюбу. Однак,

Дж. Фаулз описує ці обставини по іншому: Фредерік тримає Міранду у своєму будинку силою, у підвалі, тому героїня й уявляє, що ім'я Калібан, ім'я злого виродка, більш пасує такій людині, як Фредерік Клегг:

“I tried to look very understanding, very sympathetic, but it seemed to frighten him. The next morning I tried again, I found out what his name was (vile coincidence), I was very reasonable, I looked up at him and appealed, but once again it just frightened him” [108].

Джерелом культурологічної компоненти може бути «невідповідність» значення лексичних одиниць. Найчастіше слова не мають адекватних еквівалентів перекладу і при перекладі втрачають компоненти, які є складниками денотативного значення слова. Культурологічно маркована лексика може мати відмінності й у сигніфікативному компоненті значення лексичної одиниці, що, безумовно, є наслідком відмінностей у категоризації світу [31, с. 48–49]. Одне й те ж означуюче може зв'язуватися в різних культурах з різними означуваними, породжувати різні асоціації [16, с. 119]. Наведемо приклад:

*“All the time we talked of undersea world. For him it was like a gigantic acrostic, an alchemist's shop where each object had a mysterious value, an inner history that had to be deduced, unraveled, guessed at. He made natural history sound and feel like something central and poetic, not an activity for Scout masters and a butt for **Punch** jokes”* [107].

Зауважимо, що *Punch* – персонаж лялькової комедії, який виступає зі своєю дружиною Джуді, з якої постійно б'ється [112, р. 940–941].

Щоб знайти інструмент ідентифікації культурологічної компоненти, вважаємо за можливе вдатися до порівняння з українським варіантом цієї лексичної одиниці. Аналіз семантичної структури англійського слова *Punch* показує певні відмінності з українським словом Запорожець. В українській лінгвокультурі Запорожець –

персонаж українського вертепу, «героїчна постать, сповнена почуття своєї соціальної сили й людської гідності, він перемагає всіх ворогів» [47; 71]. Сигніфікативний компонент пов'язаний з відображенням дійсності у свідомості людини [31, с. 48], у цьому випадку це відображення у свідомості українця й англійця буде не однаковим, що і показує локалізацію культурологічної компоненти в сигніфікативному аспекті структури значення слова.

Алюзія на цього комічного персонажа неодноразово зустрічається у дискурсі Дж. Фаулза. Так, у романі «Коханка французького лейтенанта» також знаходимо алюзію на описуваний денотат:

*“At Westminster only one week before John Stuart Mill had seized an opportunity in one of the early debates on the Reform Bill to argue that now was the time to give women equal rights at the ballot-box. His brave attempt (the motion was defeated by 196 to 73, Disraeli, the old fox, abstaining) was greeted with smiles from the average man, guffaws from **Punch** (one joke showed a group of gentlemen besieging a female Cabinet minister, haw haw haw), and disapproving frowns from a sad majority of educated women, who maintained that their influence was best exerted from the home”* [110].

Розмірковуючи про роль жінок у вікторіанську епоху, Дж. Фаулз описує спробу Джона Стюарта Мілля надати жінкам виборче право. Ця пропозиція не отримує підтримки, а у сатиричному, журналі «Панч» з'являється карикатура, на якій зображена група джентльменів, які обступають міністра жіночої статі.

Алюзія, що відсилає нас до назви журналу «Панч», неодноразово зустрічається в романі:

“The third week begins, and she has not stood before him. Charles can not be faulted; he has been here, there, everywhere. He had achieved this ubiquity by hiring four detectives - whether they were under the sole direction of Mr Pollaky, I am not sure, but they worked hard. They had to, for they were a very new profession, a mere eleven years old, and held in general

contempt. A gentleman in 1 866 who stabbed one to death was considered to have done a very proper thing. 'If people go about got up as garroters,' warned Punch. 'they must take the consequences'” [110].

У наведеному епізоді Чарльз Смітсон організовує пошуки Сарі Вудраф, з якою хоче пов'язати свою долю. Він наймає чотирьох сищиків. Дж. Фаулз міркує про те, з яким завзяттям вони працюють, оскільки їхня професія набула офіційного статусу нещодавно, і поки їх доля – загальне презирство. Більш того, вбивство одного такого сищика виправдовується громадськістю. Поділяючи одностайну думку, «Панч» робить висновок, що, якщо люди, переодягнені злочинцями, тиняються містом, нехай нарікають на себе.

Аналіз фактичного матеріалу, дозволяє зробити висновок, що випадки, коли денотативний аспект структури значення слова є культурологічно маркованим, не численні:

“The solemn figures of the Old Country, the Queen, the Public School, Oxbridge, the Right Accent, People like Us stood around the table like secret police, ready to crush down in an instant on any attempt at. an intelligent European humanity” [107].

Так, на думку С. Іванової, віртуальний денотат лексеми, який пов'язаний з образним аспектом значення може характеризуватися культурологічною маркуваністю. Відповідно, денотативне значення наведених слів має відчутну культурологічну маркованість. Вони відображають базові цінності англійської культури й зрозумілі її представникам.

Аналізуючи лексичну одиницю *the Old Country* можемо зробити висновок, що саме денотативний компонент є культурологічно маркованим. Англійці схиляються перед сільським життям; пристрась до якого є своєрідною національною рисою англійців [87, р. 110]. Сільська Англія з її садибами і парками, лугами й мисливськими угіддями несе у собі безсумнівну печатку побуту і звичаїв старої

аристократії, оскільки раніше структура англійського суспільства базувалася на тому, що ідеалом людського існування і привілеєм обраної касты було життя у замиському маєтку [56]. У зв'язку з цим сьогодні більшість британців віддають перевагу приватному будинку, ніж квартирі [113, р. 178].

Лексема *The Queen* також, безумовно, є культурологічно маркованою. Існування королеви звеличує спадкоємність і непорушність традицій, зміцнюючи тим самим коріння політичного консерватизму в національному характері [56].

The Public School – школа, де навчаються діти привілейованого класу, щоб згодом стати правлячою елітою. Слід зазначити, що такі приватні школи відомі тим, що забезпечують своїх випускників не тільки відмінною академічною підготовкою, але й правильним акцентом, потрібними зв'язками. Почуття дружби і взаємодопомоги, засноване на приналежності до однієї і тієї ж школі культивується в її випускників і зберігається на все життя [58, с. 77–80]. У таких школах навчається лише 4 відсотки загальної кількості школярів, але їх вплив не тільки на систему освіти, але і на суспільно-політичне життя країни і навіть на національний характер виявляється надзвичайно вагомим. Вони забезпечують правлячу еліту для потреб імперії [56]. Імплікація, що прихована за алюзією *The Public School* є суттєвою для представників британського лінгвокультурного співтовариства, тому можемо зробити висновок, що саме денотативний компонент структури значень слова є культурологічно маркованим.

Oxbridge – це об'єднана назва найстаріших і найпрестижніших університетів Великобританії Оксфорда і Кембриджа. Диплом Оксфорда, або Кембриджа – це не стільки свідоцтво про певні спеціальні звання, скільки клеймо «фабрики джентльменів». Головна мета навчання – виховання людини, яка б продовжувала традиції правлячого класу. Оксфорд і Кембридж – це заключний етап відбору, пройшовши який

людина на все життя долучається до правлячої касты, відчуває себе оточеною «мережею старих друзів» [56]. Денотат лексеми *Oxbridge* має істотну культурологічну маркованість.

The Right Accent – це саме те, що формується в стінах *Public Schools* і *Oxbridge*. Особлива вимова правлячої касты, яку можна сформуванати лише в ранні юнацькі роки, й яка проявляється з першого слова. Денотат поняття *The Right Accent*, безумовно, культурологічно маркований і є показником приналежності до привілейованого класу.

People like Us – це коло людей, яке є свідомством приналежності до обраної касты. Денотативний компонент поняття *People like Us* підлягає культурологічному маркуванню, так як у ньому присутнє певне відображення національного характеру англійців, для яких характерною є сувора ієрархія суспільства [56].

Окрім того, у наведеному прикладі простежується ще одна важлива особливість англосаксонської культури – культури, яка зазвичай сприймає «емоційну» поведінку з підозрою і збентеженням [10, с. 41], якій притаманні соціальна дистанція, дотримання міжособистісних кордонів між співрозмовниками, повага до особистої автономії оточуючих [46, с. 72]. Так, Ю. Кузьменкова зазначає, що під впливом ідей індивідуалізму зі своєрідного поєднання «територіальності» і *privacy* на ґрунті британської й американської культур дистанційованість перетворилася на одну з базових ціннісних орієнтацій [44, с. 22]. Отже, головний герой твору «Маґ» Ніколас хоче поділитися своїми незвичайними враженнями з незнайомими людьми і розуміє, що це неможливо.

Розглянемо денотативний компонент структури значення лексеми *Victorian*:

“Our instincts emerge so much more nakedly, our emotions and wills veer so much more quickly, than ever before. A young Victorian of my age would have thought nothing of waiting fifty months, let alone fifty days, for his

*beloved; and of never permitting a single unchaste thought to sully his mind, let alone an act his body. I could get up in a young **Victorian** mood; but by midday, with a pretty girl standing beside me in a bookshop, I might easily find myself praying to the God I did not believe in that she would not turn and smile at me” [107].*

Денотативне значення лексеми *Victorian*, що означає “*living in the rule of Queen-Victoria (1837-1901) and having the qualities and attitudes thought to have been characteristic of people in Britain in the 19th century, that is hard work, family loyalty, stressing control of sexual desires or activity*” [112, p. 1327], є культурологічно макрованим, експлікує суперечливе ставлення різних поколінь англійців до вікторіанської епохи. У наведеному прикладі Ніколас, вимушений чекати деякий час на Елісон Келлі, порівнює себе із сучасником вікторіанської епохи і робить висновок, що моральні принципи, пов’язані з інтимним життям, вже не такі суворі у двадцятому сторіччі, ніж у роки правління королеви Вікторії, коли «жінка цілком могла розраховувати на «лицарське» ставлення до себе» [12, с. 11]. У вікторіанську епоху Британія – могутня імперія, досягненнями якої не можуть не захоплюватися народи інших країн. Це був золотий вік Британської імперії, коли у людей були процвітання, мир, достаток, мета і душевна енергія [34, с. 82]. Вплив матеріальної й духовної культури вікторіанців відчувається далеко за межами Туманного Альбіону. Сучасники королеви Вікторії цілком усвідомлюють це, що знаходить відображення у численних творах у вигляді ідеї расової переваги англосаксів. Почуття національної гордості, що перетворюється на зарозумілість, відрізняло тоді багатьох жителів Британських островів. Але після першої світової війни в англійській літературі починається процес переоцінки вікторіанської епохи, яка видається менш значущою і зображується вельми критично [12, с. 16–18].

Головний герой Ніколас народжується як раз у післявоєнний період. Автор розповідає про походження Ніколаса від імені героя:

*“I was born in 1927 the only child of middle-class parents both English and themselves born in the grotesquely elongated shadow, which they never rose sufficiently above history to leave, of that monstrous dwarf **Queen Victoria**”* [107].

Королева Вікторія вважалася типовим породженням елітарного, аристократичного маленького світу, далекого від потреб населення Британії. Не позбавлена здорового глузду й інтуїції, англійська королева разом з тим відрізнялася низьким рівнем інтелектуального розвитку, недостатньою обізнаністю в питаннях культури й мистецтва, ханжеством, бажанням висувати себе і своїх протеже на авансцену політичного життя [12, с. 29].

Отже, врахування характеристики культурологічної маркованості дозволяє виявити природу джерела культурологічної компоненти. Результати проведеного дослідження дозволяють зробити висновок про те, що дискурсу Дж. Фаулза властива локалізація джерел культурологічної компоненти алюзій, з одного боку, в референті а, з іншого боку, у власне мовному знаку. Причому, стосовно мовного знаку, то тут, перш за все виділяємо прагматичний шар, який експлікує прагматичну інформацію, яка передбачає ставлення мовця до означуваного або до адресата за рахунок конотацій та потенційних і прихованих сем. Культурологічний потенціал прагматичного аспекту часто обумовлений антропоцентричністю. Він спрямований на людину і, відповідно, дозволяє мовній одиниці передавати семантику культурологічного характеру.

2.3. Універсальне і культурно-специфічне крізь призму алюзій у художніх текстах Дж. Фаулза

На думку науковців, у сучасному світі майже не залишилося чистих етнічних культур. Сьогодні в будь-якій культурі простежуються етнічно нейтральні (загальносвітові) й етнічно забарвлені риси [20, с. 656]. Алюзія у роботі досліджується як мовний матеріал, за допомогою якого культура включається в мовний контекст. Мова відображає світ, і, таким чином, факти мови надають великі можливості дослідження взаємодії універсального і специфічного в культурному плані, так як «прояв *homo sapiens* як *homo humanitatis* передбачає відображення як певних загальних, стереотипних елементів моделі світу, так і специфічних стереотипів її національного образу» [63, с. 5].

Для визначення вербальних культурно-специфічних феноменів, лінгвісти використовують низку термінів: національна специфіка, культурно-національна специфіка, національно культурна специфіка, культурно-мовна специфіка. У роботі ми послуговуємося терміном культурно-мовна специфіка (С. Іванова), який розуміємо як наявність у мовних одиниць специфічних ознак, які можуть відображати (експліцитно або імпліцитно) як інтралінгвістичні (фонетичні, лексичні, граматичні, стилістичні), так і екстралінгвістичні (в першу чергу соціальні, історичні, культурні, психологічні, етнічні) факти, властиві носіям того чи іншого лінгвокультурного співтовариства [72, с. 23].

У лінгвокультурологічних дослідженнях культурно-мовна специфіка і культурно-мовні універсалії займають протилежні позиції. Важливим є зауваження С. Іванової про те, що наявність культурно-мовних універсалій зумовлена універсальним характером людського мислення, в той час як культурно-мовна специфіка є результатом специфічної дії процесу мовного кодування під час опису фактів навколишньої дійсності, що відбивають специфіку буттєвих і

пізнавальних моделей, прийнятих тією чи іншою мовною спільнотою [31, с. 21]. Унаслідок інтерпретаційного характеру відображення світу в мовній моделі різних мов можна виокремити інваріантні ділянки і варіативні елементи, що визначають національно-культурну самобутність різних мовних моделей [76, с. 23]. Прояв етно- / національно-культурної специфіки не скасовує дії мовних універсалій. Культурно-мовна специфіка і культурно-мовні універсалії не взаємовиключають одна одну. Вони співіснують. Універсальне й культурно специфічне знаходить відображення в мові як системі, яка у процесі аналізу вибудовується в певну мовну картину світу [29, с. 13–17].

О. Почепцов виділяє універсальні й індивідуальні характеристики мовних ментальностей, причому під мовної ментальністю розуміється співвідношення між певною ділянкою світу і його мовною репрезентацією [60, с. 111]. В. Карасик зауважує, що культурологічний підхід до мови дозволяє виявити різні типів мовних одиниць: з одного боку, це слова і вирази, які в концентрованому вигляді виражають специфічний досвід народу, носія мови, з іншого боку, це велика група слів і зворотів, що мають універсальний характер для людства в цілому. Значна частина лексики, розташована між цими полюсами, має культурно специфічні характеристики, національно-культурний компонент значення якої виявляється в пояснювальному контексті [35, с. 90].

Предметом нашої лінгвістичної розвідки є як культурно-мовна специфіка алюзій, так і їх культурно-мовні універсальні риси, які отримали відображення в дискурсі Дж. Фаулза. Будь-який культурний простір є національно детермінованим, і він природно, включає універсальні елементи, але в кожному окремому культурному «просторі вони будуть мати своє особливе місце» [19, с. 24–25]. Відповідно, алюзії,

можуть використовуватися як для зображення культурно-мовних універсалій, так і культурно-мовної специфіки.

Процедура аналізу культурно-мовної специфіки і культурно-мовних універсалій включає чотири етапи, спрямовані на дешифрування інформації, що передається алюзіями:

- 1) визначення локалізації культурологічної компоненти;
- 2) інтерпретація інформації, що містяться в рамках аналізованої алюзії;
- 3) віднесення алюзій до специфічної або універсальної складової англійської культури;
- 4) здійснення кількісного аналізу.

Оскільки «універсальні риси символічної семантики багатьох мов сходять до багатовікових традицій міфології, фольклору, художніх джерел» [76, с. 22], відповідно, алюзії, денотатами яких є Біблія, римська і давньогрецька міфологія, світова література й інші феномени культурного життя людства, нерідко ґрунтуються на знаннях, які є надбанням західної цивілізації:

“God bless the poor in taste” [109].

У наведеному прикладі спостерігаємо паралель з рядком із Біблії: *“Blessed are the poor in spirit”*. Головний герой твору «Вежа з чорного дерева» Девід Вільям вдячний Енн за її грубувату доброту, чесність і готовність допомогти. Таким чином, культурологічна компонента, тобто культурно-ціннісна інформація, експлікує універсальні знання людства, так як сходить до універсального для західної культури джерела – Святого Письма.

Міфи є невід’ємним елементом дискурсу Дж. Фаулза, який ґрунтується на загальнолюдських культурних знаннях «через універсальність певних сторін людського досвіду» [16, с. 117]. Так, грецька міфологія є формою суспільної свідомості на стадії первіснообщинних відносин і виникла на півдні Балканського

півострова й островах Егейського моря [54, с. 96]. Одним з давньогрецьких міфів, до яких найбільш часто вдається Дж. Фаулз, є міф про Орфея. Орфей – у грецькій міфології співак, який чудовим співом зачаровував богів і людей, приборкував дикі сили природи, він – вірний коханий, який спустився за своєю нареченою Еврідікою в Аїд. У міфі підкреслюється рішучість Орфея, який настільки любив свою наречену, що зробив те, що ніхто до нього з живих людей не робив – спустився в царство мертвих, щоб її повернути. На своєму шляху він зіткнувся з перешкодами – Харон, який перевозив душі мертвих на інший берег, у царство мертвих, не погоджувався його перевозити, вселяв жах підземний пес Кербер, але завдяки своєму чудовому музичному дару Орфей усе подолав. Однак він не зміг вивести тінь Еврідіки з царства мертвих, так як порушив умову Аїда не оглядатися. [99, с. 176–177].

У тексті твору зустрічаємо безліч алюзій, пов'язаних з цими міфічними подіями:

“I gave her bowed head one last stare, then I was walking. Firmer than Orpheus, as firm as Alison herself, that other day of parting. Not once looking back” [107].

Автор вдається до порівняння головного героя Ніколаса з Орфеєм. Герой наділений такою ж твердістю як Орфей, який характеризується через ключову рису *firm* – “*strong and consistent in attitude and behaviour*” [112, р. 438]. Таким чином, читач отримує уявлення про внутрішній стан героя, про те наскільки він упевнений у правильності свого рішення, так само як і Орфей, що зважився зійти в царство мертвих у пошуках коханої. У нашому випадку головні герої твору Ніколас і Елісон теж пристрасно люблять один одного, але Ніколас надає Елісон вибір – піти за ним чи ні – і вона погоджується. До того ж висловлення *not once looking back* є посиланням на епізод порушення умови не обертатися.

Якщо читач не володіє інформацією, то зрозуміти всю рішучість героя, напругу ситуації дозволяє сам текст, так як «предметно-сміслові зв'язки, що реалізують зв'язність і цілісність тексту, дозволяють ввести або уточнити інформацію, яка може залишитися незрозумілою через зв'язок з культурологічно маркованими лексичними одиницями» [27, с. 105]. У цьому випадку допомагає лексична одиниця *firm*. Предметно-сміслові зв'язки, що сприяють створенню образу людини, яка приймає рішення, поширюються і на попередні три абзаци і, крім того, знаходять своє вираження в епітеті: “*I stopped, turned with a **granite-hard** face*” [107], що зображує людину у напруженій ситуації, котра в контексті асоціюється з тими обставинами, в яких опиняється Орфей.

Міф про Пігмаліона, легендарного скульптора є невід'ємним елементом дискурсу Дж. Фаулза. Алюзії, що сходять до цього грецького міфу знаходимо в багатьох творах письменника:

“*She made no advances after that first leading of his hand; she was his passive victim, her head resting on his shoulder, marble made warmth, an Ety nude, the **Pygmalion** myth brought to a happy end*” [110].

Пігмаліон – у грецькій міфології цар Кіпру, який закохався у створену ним статую Галатеї. Афродіта на прохання Пігмаліона оживляє статую і Галатея стає його дружиною [100, с. 71]. Головного героя роману «Коханка французького лейтенанта» Чарльза Смітсона не покидає бажання бути поруч із Сарою Вудраф. Але у нього є наречена. Чарльз вирішує, що справа в тому, що йому слід розслабитися перед весіллям і звертається до дівчини легкої поведінки. Цей епізод характеризує зворотний бік вікторіанського життя, що пропагує мораль [86, р. 389]. Задіяними виявляються загальнолюдські культурні знання.

Алюзії, що апелюють до персонажів п'єси «Пігмаліон» Б. Шоу, можна трактувати як національно-специфічні (Б. Шоу – англійський письменник). Таким чином, універсальні культурні знання стають основою для національно-культурної складової англійського

лінгвокультурного співтовариства. Головна героїня роману «Колекціонер» Міранда, дуже освічена й начитана, нерідко порівнює себе і своє оточення з героями різних літературних творів:

“He hated me for attracting him. The professor Higgins side of him”
[108].

Наведемо ще один, на нашу думку, яскравий приклад, що характеризує культуру англійського народу: *“And after all, he was now indisputably major, one had to put him with the **Bacons and Sutherlands**”*
[109].

Ця алюзія інтерпретується як національно-специфічна, вона апелює до специфічних знань британської лінгвокультурної спільноти (Френсіс Бекон і Грем Сазерленд – відомі англійські художники).

Отже, співвідношення культурно-мовної специфіки й універсальних рис варіюється в різних творах Дж. Фаулза. Тим не менш, аналіз фактичного матеріалу доводить яскраву англоцентричність автора.

2.4. Роль алюзій у трансляції культурних цінностей

Оскільки алюзії характеризуються експресивно-емоційним навантаженням, вони відсилають до значущих областей культурного простору, і таким чином, їх аналіз призводить до дешифрування культурних смислів, які відображають цінності певної лінгвокультурної спільноти.

Національні цінності – це сукупність ідеалів, принципів, моральних норм, створених у процесі історичного становлення і розвитку нації і мають пріоритетне значення для життєдіяльності її представників незалежно від соціального стану, віросповідання, освіти, віку, статі. Загальнозначущий характер національних цінностей і національних інтересів і потреб, які вони виражають, здатність

регулювати ставлення людей один до одного і до суспільства сприяють об'єднанню людей у рамках лінгвокультурної спільноти. Для кожного народу характерною є своя система цінностей, тому кожна з них унікальна, властива тільки цьому народу. Цінності створюють більш гнучкий рівень регуляції суспільства, підпорядковуючи собі функціонування звичаїв, норм і значень, особливо важливих для суспільства [22, с. 114].

Цінності мають пряме відображення в культурі, вони є засобом функціонування культури [81, р. 181]. Культура – це єдине ціле, що складається з інструментів виробництва і предметів споживання, людської думки і ремесел, вірувань і звичаїв [48, с. 43–44]. Культура дозволяє людині вижити і встановити певні стандартні умови безпеки, комфорту і процвітання. Таким чином, культура це засіб, який дозволяє людині створювати продукти та цінності, що виходять далеко за межі його тваринних, органічних потреб [48, с. 70].

У культурології виділяють різні сфери культури: 1) предметний світ культури; 2) сама людина і ступінь її обізнаності; 3) культура як поведінка, «комплекс зразків поведінки, що визначають життя». Йдеться про саму діяльність, її форми, моделі й інститути. Відповідно, можемо виділити три складові культури: цивілізаційну, соціально-психологічну та модусну, або діяльнісну [29, с. 16]. Цивілізаційна складова культури передбачає вказівку на результати господарської діяльності людей відповідно до проходженням різних ступенів технічного і технологічного розвитку цієї спільноти, так як розвиток людської діяльності є одним з головних факторів у виробництві і кумуляції смислового й життєвого змісту духовного світу людини [27]. Соціально-психологічна складова включає національний характер, менталітет, прояви моральності. І, нарешті, модусна, або діяльнісна складова вказує на способи освоєння дійсності, отримання і передавання інформації [29, с. 16].

Зміст культурологічної компоненти мовної одиниці співвідноситься із зазначеними складовими культури. Всі три перераховані складові знаходять відображення і в алюзіях аналізованого дискурсу. Звертає на себе увагу те, що в художніх текстах Дж. Фаулза значна частина алюзій сходиться до соціально-психологічної складової культури. Цивілізаційна й модусна складові культури актуалізуються набагато рідше.

Цивілізаційна складова культури виражається у предметах матеріальної та духовної діяльності людини:

*“She said she wanted one of those old **Windsor chairs** in it (quite like old times, her asking for something) which I got the next day and I actually took down and- showed her”* [108].

Слід зауважити, що віндзорське крісло – поліроване дерев’яне, без оббивки, з вигнутою спинкою і з прямими підлокітниками. Вони виготовлялися на початку правління віндзорської династії (королівська династія). У наведеному прикладі Міранда, головна героїня твору «Коллекціонер», яку Клегг силою тримає в підвалі свого будинку, просить подивитися на одну з кімнат верхнього поверху, куди Клегг обіцяє її згодом перевести. Вона каже, що їй хотілося б поставити в цій кімнаті старе віндзорське крісло. Алюзія *Windsor chairs* є результатом господарської діяльності людей у певний історичний період.

Посилання на соціально-психологічну складову культури також представлені у формі алюзій:

*“He advanced, hand outstretched, in pale blue trousers and a dark blue shirt, an unexpected flash of **Oxford and Cambridge**, a red silk square”* [109].

Блакитний колір – це колір спортивної форми студентів Кембриджського університету, а темно-синій з фіолетовим відтінком – Оксфордського. Генрі Бреслі, один з головних персонажів твору, одягнений у світло-блакитні штани і темно-синю сорочку. Таке

поєднання кольорів викликає у Девіда (гість Генрі) асоціацію зі спортивною формою Оксфорда і Кембриджа. Ця алюзія відсилає до знань про особливості укладу життя англійської лінгвокультурної спільноти.

Модусна або діяльнісна складова культури вказує на комплекс зразків поведінки: *“I have the misfortune to be a youngest son, Mr Ayscough”* [105].

Один з персонажів роману розповідає, що має нещастя бути молодшим сином у родині. Справа в тому, що за англійськими законами того часу, після смерті батька його майно цілком успадковує старший син, а після його смерті воно залишається його дітям. Молодший син може претендувати на спадщину лише в тому випадку, якщо його старші брати вмирають бездітними.

Культура, на думку дослідників, це сукупність різних кодів [19, с. 28]. Культурні коди – вторинні знакові системи, що використовують різні матеріальні і формальні засоби для кодування одного й того ж змісту, що зводиться в цілому до картини світу, світогляду певного соціуму [19, с. 8]. Виходячи зі специфіки нашого дослідження слід зупинитися на визначенні ролі алюзій у розпредмечуванні кодів культури. Одним із завдань нашої розвідки є визначення типів культурних кодів, що є пріоритетними для дискурсу Дж. Фаулза.

У роботі послуговуємося класифікаціями культурних кодів, розробленими Д. Гудковим, М. Ковшовою й В. Красних.

Так, Д. Гудков і М. Ковшова виділяють три коди: вербальний (словесний), реальний (предметний) і акціональний (дієвий). Причому під терміном «реальний код культури» розуміють сукупність найрізноманітніших кодів: природно-ландшафтний (ліс, море, гори, вода, пісок тощо), архітектурний (двері, поріг, дах), речовий (ніж, сорочка, нитка, кишень), зооморфний, соматичний [19, с. 28–29].

Аналіз питання про складові культури і культурні коди дозволяє співвіднести ці обидві системи і вибудувати певні відносини між ними. Видається, що коди, які описують Д. Гудков і М. Ковшова, співвідносяться з трьома складовими культури (С. Іванова): цивілізаційною, соціально-психологічною й модусною або діяльнісною. Цивілізаційна складова культури співвідноситься з реальним кодом культури, йдеться про матеріальні предмети. Соціально-психологічна складова культури залучає вербальний код культури (поряд з такими феноменами, як національний характер, прояви моральності, які не завжди виражені вербально), так як мова – це акумулятор культури і менталітету лінгвокультурного співтовариства. Модусна складова експлікує акціональний код культури.

Одиниці як реального, так і акціонального кодів культури можуть піддаватися вербалізації, отримувати своє найменування, опосередковані мовною формою вони стають складовими вербального коду. Дослідники розглядають вербальний код культури як базовий, основний [19, с. 29]. Щоб подія стала явищем культури, вона має бути перетворена на текст. Таким чином, саме через мову людина засвоює уявлення, оцінки, цінності – все те, що визначає її картину світу [5, с. 29].

Аналіз понять, що належать до сфер культури і культурних кодів, дозволяє зробити висновок про те, що поняття «вербальний код» співвідноситься з поняттям «лінгвокультурний код», системою культурно-мовних відповідностей, яка характеризує ту чи іншу лінгвокультурну спільноту і продукується нею в процесі пізнання і опису навколишньої дійсності [28, с. 40]. Алюзії це вербалізовані культурні знаки, відповідно, під час аналізу алюзій вербальний код культури в будь-якому випадку отримує своє вираження і нашаровується на реальний або акціональний коди. Якщо алюзія передбачає виконання певної дії, вона актуалізує акціональний код

культури. Якщо предметна сторона піддається осмисленню й отримує особливий культурологічний статус, алюзія відображає реальний код культури.

Процедура аналізу ролі алюзій у трансляції культурних кодів включає чотири етапи, спрямовані на дешифрування інформації, що передається алюзіями:

- 1) визначення локалізації культурологічної компоненти в лексичних одиницях, які реалізують алюзію;
- 2) інтерпретація інформації в рамках аналізованої алюзії;
- 3) віднесення інформації до того чи іншого коду;

Кількісний, аналіз алюзій у текстах Дж. Фаулза свідчить про різну питому вагу реального й акціонального кодів. Перш за все, звертає на себе увагу переважаюча більшість прикладів актуалізації реального коду.

Реальний код культури експлікує предметний бік значення алюзії: *“Gels suggesta little **déjeuner sur l’herbe**”* [109].

Наведена алюзія сходить до картини французького художника Едуарда Мане «Сніданок на траві». Експозиція цієї картини, на якій оголена жінка зображена поруч з одягненими чоловіками, викликає скандал, який призводить до закриття виставки. Художник Генрі Бреслі повідомляє своєму гостю Девіду про пікнік, який пропонують влаштувати Діана й Енн – дівчата, які живуть зі старим художником. Під час пікніка дівчата купаються голими.

Розглянемо ще один приклад алюзії, яка актуалізує реальний код культури: *“In one of Sunday papers I saw an advert in capitals in a page of houses for sale. I wasn’t looking for them, this just seemed to catch my eye as I was turning the page. **“FAR FROM THE MADDING CROWD?”** It said. Just like that. Then it went on: Old cottage, charming secluded situation, large garden, 1 hr. By car London, two miles from nearest village ... – and so on”* [108].

Головний герой твору «Колекціонер» має значну суму грошей, яку виграє на скачках. Переглядаючи газету, він знаходить оголошення (продаж будинку), в якому використовується назва відомого роману Т. Гарді. У свою чергу Т. Гарді використовує рядок з «Елегії, написаної на кладовищі» поета XVIII ст. Т. Грея [15]. Алюзивний процес дозволяє сприймати наведену алюзію як зловісну ознаку того, що цей будинок стане кладовищем для Міранди.

Алюзію до акціонального коду культури спостерігаємо в наступному прикладі:

*“No art is truly teachable in its essence. All the knowledge in the world of its techniques can provide in itself no more than imitations or replicas of previous art. What is irreplaceable in any object of art is never, in the final analysis, its technique or craft, but the personality of the artist, the expression of his or her unique and individual feeling. All major advances in technique have come about to serve this need. Techniques in themselves are always reducible to sciences, that is, learnability. Once **Joyce has written, Picasso painted, Webern composed**, it requires only a minimal gift, besides patience and practice, to copy their techniques exactly; yet we all know why this kind of technique-copy, even when it is so painstakingly done – for instance, in painting – that it deceives museum and auction-house experts, is counted worthless beside the work of the original artist”* [111].

Письменник перераховує великих людей, які створювали справжнє мистецтво. Алюзія містить вказівку на діяльність Д. Джойса (ірландський письменник), Пікассо (французький живописець) та А. фон Веберна (австрійський композитор, диригент) і, відповідно, ілюструє акціональний код культури. У наведеному прикладі Дж. Фаулз висловлює своє ставлення до того факту, що людство намагається навчитися створювати шедеври мистецтва. На його думку, головне у цьому процесі не техніка, а унікальна особистість творця.

“M. You’re the Old Man of the Sea. C. Who’s he? M. The horrid old man Sinbad had to carry on his back. That’s what you are. You get on the back of everything vital, everything trying to be honest and free, and you bear it down” [108].

Міранда описує свою розмову з Клеггом. У своїх записах вона називає його Калібаном, порівнює з шейхом моря, негативним героєм казки про Синдбада-мореплавця. Герой платить за свою чемність, погодившись перенести старого, який змушує його служити собі, діставати їжу, напої, на інше місце. На щастя Синдбаду вдається скинути шейха на землю. Алюзія містить вказівку на спосіб виконання дій (*to carry on one’s back, get on the back i bear down*), тому вважаємо за можливе віднести її до акціональному коду культури.

Розподіл на вербальний, реальний і акціональний коди культури враховує природу носія культурної інформації. Реальний код культури, опосередкований у мовній формі, кодує ставлення людини до різних фрагментів дійсності: фундаментальних вимірів (час, простір), предмету як артефакту, флори, фауни, соматика, духовності.

Для характеристики основних сфер, що характеризують середовище людської життєдіяльності, використовуємо класифікацію В. Красних, яка дозволяє уточнити найбільш важливі ділянки лінгвокультурного коду, втіленого в культурологічній компоненті алюзій художніх текстів Дж. Фаулза. Дослідниця виділяє соматичний, просторовий, часовий, предметний, біоморфний, духовний коди [38, с. 297–298].

Класифікація В. Красних акцентує різні сфери понятійного кодування систем і фундаментальних характеристик навколишнього світу. Вона доповнює класифікацію Д. Гудкова і М. Ковшової, враховуючи природу носія культурної інформації (предмети, мова, дія).

Аналіз фактичного матеріалу дозволяє зробити висновок, що приклади реалізації духовного коду, які відображають моральні

цінності, ідеали і пов'язані з ними базові опозиції культури є найбільш численними у дискурсі письменника.

Випадки відображення культурологічною компонентою просторового, предметного, біоморфного і соматичного кодів культури є майже не типовими для дискурсу Дж. Фаулза. У творах письменника не знайдено алюзій, що характеризують часовий код культури.

Між кодами культури не існує чітких меж, вони можуть «накладатися», нашаровуватися один на одного [38, с. 299]. У цьому випадку алюзії поєднують водночас кілька кодів.

Духовний код відображає нормативно-ціннісні орієнтації, які визначають зразки життєдіяльності людей, які пройшли через багатовікові пласти історії і культурні трансформації і зберегли своє значення і смисл у нормативно-ціннісному просторі сучасної культури [96, с. 393].

Біблеїзми, безумовно, кодують інформацію саме такого роду:

*“Now I am very poor. I can use none of the wiles the more fortunate of my sex employ to lure mankind into their power.” He raised his forefinger. ‘I have but one weapon. The pity I inspire in this kind-hearted man. Now pity is a thing that takes a devil of a lot of feeding. I have fed this **good Samaritan** my past and he has devoured it. So what can I do? I must make him pity my present’”* [110].

Доктор Гроган, зображуючи Сару Вудраф, намагається переконати Чарльза, що вона використовує його, навмисно створюючи ситуації, в яких вона виглядає безневинною жертвою злої долі, а Чарльз, як справжній джентльмен, змушений допомагати їй. Словосполучення добрий самаритянин означає *“a person who gives sympathy and help to people in trouble”*. Наведена алюзія сходиться до євангельської притчі про подорожнього, пограбованого, пораненого розбійниками і врятованого добрим самаритянином.

Притча про доброго самарянина знаходить відображення і в іншому романі: “*And more and more full of the divine presence, the light as she called it, when she met me, that she called the **good Samaritan**, and we came down safely, so that in the end she must thank the Lord and solemnly renew the promise she had made*” [105].

Йдеться про Ребекку, головну героїню роману «Хробак», яка потрапляє у скрутну ситуацію, опинившись у владі багатого людини. Він має намір з її допомогою зробити якийсь секретний обряд з незрозумілою для всіх оточуючих метою і змушує героїню супроводжувати його у віддалене місце, розташоване на горі, біля підніжжя якої знаходиться дрімучий ліс. Після таємничого обряду Ребекка зустрічає Девіда Джонса, якому радіє як доброму самаритянину, так як відчуває страх перебування у лісі на самоті. Вона сприймає цю зустріч як знак, який вказує їй на те, щоб вона почала праведне життя.

Просторовий код відображає членування простору: “*I could not spend my life crossing such a **Sahara**; and the more I felt it the more I felt also the smug, petrified school was a toy model of the entire country and that to quit the one and not the other would be ridiculous*” [107].

Ніколас уподібнює школу, де він працював деякий час, Сахарі. Герою важко переносити її гнітючу атмосферу, він відчуває нудьгу, вирішеність річного життєвого циклу, яка породжує лицемірство, святенництво, безсилий гнів людей похилого віку, які усвідомлюють, що зазнали краху, і молодих, яких це очікує.

Дискурс Дж. Фаулза характеризується невеликою кількістю алюзій, що відображають предметний код (матеріальні об’єкти):

“*Just as he endlessly tended his fruit trees, so did he endlessly tend his stocks and shares in **the Financial Times** – I think probably with equal skill, though he never had very much to invest*” [111].

Йдеться про консервативну лондонську фінансово-економічну газету, впливовий орган фінансових і ділових кіл, яка крім комерційної

інформації публікує матеріали з внутрішньополітичних і міжнародних питань. Письменник, згадуючи про свого батька, зазначає, що він постійно приділяв увагу своїм плодовим деревам й із задоволенням займався акціями та облігаціями, інформацію про які можна було знайти саме у цій газеті.

Алюзії, в яких відображається біоморфний код культури, пов'язані з бестіаріями, що належать до «вторинної реальності» й є невід'ємними елементами культурного простору [38, с. 308]: *“But during the next few minutes I became aware that I was undergoing a prolonged scrutiny through the smoke she wore like a merciful veil in front of her **Gorgon-like** morning face”* [107].

З Горгоною порівнюється Джоан, завзятий курець і нечупара, вранці вона виглядає не кращим чином. Помітивши, що у Ніколаса немає ні друзів, ні коханої дівчини, вона вирішує, що з ним щось не так і є необхідність серйозної розмови. Її зовнішній вигляд і пильний погляд асоціюються з Горгоною.

Соматичний код культури відображає символні функції частин тіла: *“She had a beautiful neck; **the throat of Nefertiti**”* [107].

Ніколас, захоплюючись лінією шиї Лілії, порівнює її з Нефертіті (єгипетська цариця початку XIV в. до н. е., дружина Аменхотепа IV мала дуже довгу тонку шию; її образ сповнений чарівності, справжньої жіночності).

Таку ж алюзію знаходимо ще в одному творі: *“Near the end of the thirty seconds, taking advantage of her shut eyes, he kissed along the beautiful young body to a throat whose only rival is **Nefertiti's**; but when he bends for the mouth her hands catch his shoulders and push him back again”* [106]. Головний персонаж письменник Майлз Грін створює свої роботи за допомогою музи Ерато, яка має прекрасне грецьке тіло.

Випадки накладення кодів культури в рамках реального коду культури не є типовими для дискурсу Дж. Фаулза.

Перш за все, звертає на себе увагу реалізація духовного коду, який нашаровується на часовий. Духовний код культури може вказувати на історичні події, а вони закодовані у часовому коді: *“I do not mean that she had one of those masculine, heavy-chinned faces popular in the Edwardian age – the Gibson girl type of beauty [110].*

Описуючи риси обличчя Сари – густі темні брови, великі очі, завеликий рот, Дж. Фаулз відзначає, що вони не позбавлені привабливості. Її обличчя не є одним із тих мужніх облич з важким підборіддям, які були популярними за часів короля Едуарда.

Накладення духовного коду на часовий не є випадковим. Час – це основна умова будь-якого кінцевого існування (а також нашого внутрішнього і зовнішнього досвіду і нашого дискурсивного мислення). Час разом із з простором є основною формою існування матерії і саме він комбінується з духовним кодом культури найчастіше.

Випадки накладення духовного коду на предметний код культури представлені меншою кількістю прикладів: *“I feel the sadness of his life, too, terribly. And of those of his miserable aunt and his cousin and their relatives in Australia. The great dull hopeless weight of it. Like those **Henry Moore drawings** of the people in the Tubes during the blitz” [108].*

Міранда жахається тим, як живуть Клегг і його родичі. Вони схожі на людей на малюнках Генрі Мура, в темних тунелях метро, під час бомбардування – не живуть, а існують. У наведеній алюзії духовний код культури накладається на предметний (інформація про життя і творчість Генрі Мура, безумовно, характеризує духовний код, а іменник *drawings* має відношення до предметного коду культури).

Духовний код культури може бути пов’язаний і з просторовим: *“Those two days still of traveling were not in **Gladherhat** for Jones” [105].*

Девід Джонс розповідає про тяготи подорожі, яка відбувається далеко не Галаадською країною (гориста місцевість за Йорданом з родючими землями, худобою і цілющим бальзамом), тобто була дуже

виснажливою. Алюзія сходить до Біблії, в ній есплікується духовний код, лексична одиниця *Gladherhat* описує певну територію, отже, відбувається й актуалізація просторового коду.

Розглянемо приклад зв'язку духовного і соматичного кодів: *“Mrs Poulteney’s face, that afternoon when the vicar made his return and announcement, expressed a notable ignorance. And with ladies of her kind, an unsuccessful appeal to disapproval. Her face was admirably suited to the latter sentiment; it had eyes that were not Tennyson’s ‘homes of silent prayer’ at all, and lower cheeks, almost dewlaps, that pinched the lips together in condign rejection of, all that threatened her two life principles: the one being (I will borrow Treitschke’s sarcastic formulation) that ‘Civilization is a Soap’ and the other, ‘Respectability is what does not give me offence’”* [110].

Місіс Поултні просить священника знайти виховану даму, яка потрапила у скрутне становище. Справа в тому, що вона вірить у Бога і хоче зробити щось благодійне. Однак коли священник відвідує її, на її обличчі з’являється вираз цілковитого незнання. Її очі аж ніяк не є очима віруючої людини, про які пише (цитата з циклу віршів *“In memoriam”*) А. Теннісон, англійський поет, твори якого є творчою спадщиною англійського народу.

Аналіз фактичного матеріалу дає можливість зробити висновок, що цивілізаційна, соціально-психологічна і модусна складові культури знаходять своє вираження в алюзіях. Говорячи про культуру як про сукупність різних кодів, слід зазначити, що алюзії, перш за все, є засобом розкриття реального коду культури в художньому дискурсі Дж. Фаулза, так як питома вага алюзій, що сходять до цього культурного коду, є найбільш високою.

У рамках лінгвокультурного коду звертає на себе увагу духовний код. Причина того, що саме духовний код превалює полягає у природі алюзії, яка як стилістичний прийом є засобом розширеного перенесення

властивостей і якостей міфологічних, біблійних, літературних, історичних персонажів і подій на ті, про які йдеться у висловлюванні. А алюзії, денотатами яких є міфи, Біблія, література, історичні події тощо декодують, головним чином, саме духовний код культури, так як експлікують нормативно-ціннісні орієнтації, які визначають зразки життєдіяльності людей. Апеляції до предметного, часового, біоморфного, просторового, соматичного кодів культури не є частотною. Найбільш поширеним в аналізованому текстовому матеріалі виявилось поєднання духовного і часового кодів культури.

Як зазначають науковці, культура – це колективна-пам'ять. Культура не може існувати поза людиною, а людина поза культурою [65, с. 53]. Щоб подія стала явищем культури, вона має бути виражена в тексті. Тільки тоді культура може виконувати функцію збереження і передачі інформації від покоління до покоління [5, с. 105]. Саме існування культури передбачає побудову системи, правил перетворення безпосереднього досвіду на текст. Культурно-ціннісна інформація, тобто культурологічна компонента, являє собою знакову сутність, яка репрезентує культурно-значущі відомості.

Інформація структурується в культурному просторі, тобто формі існування культури в людській свідомості. Особливості індивідуального світовідчуття формуються під впливом елементів, які вже присутні на національному рівні [52, с. 378]. В основі світобачення і світорозуміння кожного народу лежить своя система соціальних стереотипів, когнітивних схем, які визначають етнічність національної свідомості як окремого індивіда, так і суспільства в цілому [23]. Специфічний тип мислення визначає життєві і практичні установки, стійкі образи навколишнього світу, емоційні переваги, смислові, ціннісні орієнтації й уявлення.

Ціннісні орієнтації – сукупність переконань й уявлень особистості про навколишній світ. Вони визначають вибір людиною конкретних

цінностей як норми своєї поведінки. Цінності допомагають суспільству і людині відокремити гарне і погане, істину й оману, справедливе й несправедливе, істотне і неістотне тощо [22, с. 114].

У центрі нашого дослідження – англійськомовне лінгвокультурне співтовариство. Англійці – представники однієї з найстаріших націй світу, жителі острівної держави, яка довгий час володіла безліччю завойованих по всьому світу колоній. Вони працьовиті, врівноважені, привітні, ввічливі й порядні люди [42, с. 195]. Разом з тим у повсякденному спілкуванні з англійцями буває важко зрозуміти парадокси англійського національного характеру, до яких належать дивне поєднання конформізму й індивідуальності, ексцентричності, привітності й замкнутості, відчуженості і співчутливості, простоти і снобізму [84, р. 79]: Тривала і наполеглива праця на терені комерції породила в етнічній психології англійців риси сухої розважливості і підприємливості, стриманість, витримку і впевненість у собі. Темп життя в Англії дещо уповільнений, і тому англійці флегматичні і холоднокровні, їм притаманний незворушний спокій, витримка, але ніяк не байдужість, відсутність ініціативи і підприємливості [67, с. 202].

У житті англійців особливу роль відіграють традиції, тобто їх узагальнений досвід, виражений у стереотипах соціальної поведінки, який акумулюється, відтворюється і передається від покоління до покоління. Традиції в Англії перетворені на фетиш, культ. Серед них – спортивне виховання, що стало традицією в сім'ї, школі, університеті [42, с. 196]. Англійцям належить авторство декількох найбільш популярних ігор світу. Професійні футболісти, боксери, жокеї, навіть гравці в крикет користуються популярністю, на яку навіть не сподіваються вчені або художники [57, с. 310]. Англія – країна уболівальників. Англійська одержимість спортом отримує відображення і в дискурсі Дж. Фаулза: *“It was not **Lonsdale**. But it landed hard”* [107].

Lonsdale Belt – найвища нагорода боксерів-професіоналів, прикрашений пояс, що вручається чемпіону Великобританії, який завоював це звання тричі поспіль. Ніколас, головний герой роману «Маг», впевнений, що за ним хтось шпигує, він вирішує, що це Деметриадес і в невеликій сутичці зганяє на ньому свою підозру.

Виділяють два основних типи англійця: джентльмен і моряк. Джентльмен – це людина, яка залежить тільки від себе, загартована, вольова, з гострим почуттям власної гідності і небажання пускати інших у свою особисту сферу [35, с. 95]. Самообмеження і стриманість є справжніми цінностями такої людини. Поряд з позитивними якостями цього типу йому приписують і негативні риси – лицемірство і святенництво, які міцно увійшли в англійський характер [57, с. 312]:

*“At first meeting she could cast down her eyes very prettily, as if she might faint should any gentleman dare to address her. But there was a minute tilt at the corner of her eyelids, and a corresponding tilt at the corner of her lips – to extend the same comparison, as faint as the fragrance of February violets – that denied, very subtly but unmistakably, her apparent total obeisance to the great god Man. An orthodox Victorian would perhaps have mistrusted that imperceptible hint of a **Becky Sharp**; but to a man like Charles she proved irresistible”* [110].

Беккі Шарп – героїня роману В. Теккерея «Ярмарок марнославства», розпутна, егоїстична інтриганка, яка постійно носить «маску», щоб потрапити у так зване «хороше суспільство», вона використовує будь-які засоби: хитрість, брехню, спокусу. Слід підкреслити, що в англійському соціумі лицемірство і святенництво часто називають специфічними вадами джентльменів і леді. Дж. Фаулз використовує цю алюзію, щоб підкреслити певне лицемірство Ернестіни Фрімен відносно молодих людей, її потенційних наречених.

Науковці стверджують, що кліматичні зони впливають на національні характеристики. Британія є островом, тому її культура й

історія тісно пов'язана з морем [85, с. 3]. Коріння «морського» світовідчуття криються в острівному мисленні, в і минулому житті, яке цілком залежало від морського простору [70, с. 80]. Тип моряка цінує спонтанність і відкритість. Такі персонажі, як Робінзон Крузо, Гуллівер, Родерік Рендом, Джон Сільвер, відображають світогляд моряка. Так, Міранда, головна героїня твору «Колекціонер», отримує характеристику, притаманну Робінзону Крузо: *“I have marked the days on the side of the screen, like Robinson Crusoe”* [108].

Алюзія, яку використовує автор, дає можливість уявити самотність Міранди, яка не має контактів з іншими людьми крім свого викрадача Фредеріка Клегга.

Ім'я Робінзон Крузо походить від назви птаха, Робін (малинівка, яка оспівується в англійських народних піснях). Цього персонажа називають справжнім сином Англії.

Слід зазначити, що англієць відчуває себе остров'янином як географічно, так і психологічно. Англієць інстинктивно протиставляє Англію континенту. Про поїздку на континент він говорить майже так само, як американець про поїздку до Європи. Ла-Манш для англійця це кріпосний рів, за яким лежить чужий, незнайомий світ. Мандрівника там чекають пригоди і труднощі, після яких особливо приємно відчутти радість повернення до нормального і звичного життя всередині фортеці [56].

У творі «Коханка французького лейтенанта» Дж. Фаулз використовує таке порівняння: *“Grogan then-seized his hand and gripped it; as if he were Crusoe, and Charles, Man-Friday; and perhaps something passed between them not so very unlike those sleeping girls half a mile away”* [110].

Письменник уподібнює Грогана Робінзону Крузо, а Чарльза – П'ятниці, вони обидва пристрасно вірять у вчення Дарвіна, в той час як більшість сучасники не поділяють таких поглядів. Говорячи про двох

дівчат, які сплять у милі від будинку, де Гроган і Чарльз відкривають для себе, що є союзниками у науці, Дж. Фаулз має на увазі Сару і Міллі, які сплять в одному ліжку (Міллі боїться темряви). Дівчат пов'язує ніжна сестринська приязнь.

У романі «Маг», де багато подій відбувається на грецькому острові, також знаходимо приклади використання цієї алюзії: *“But now a thin wisp of pale smoke curled up from the roof It was no longer deserted. My first feeling was one of resentment, a Crusoe-like resentment, since the solitude of the south side of the island must now be spoilt and I had come to feel possessive about it”* [107].

Ніколас любить робити поодинокі прогулянки у південній частині острова. Протягом однієї з таких прогулянок він помічає тонку хмарку диму над дахом вілли, яка до цього була порожньою. Перша його реакція є негативною, так само, як і в Робінзона Крузо, після того, як той знаходить слід людської ноги на своєму острові.

Предметно-сміслові зв'язки, що сприяють створенню образу спостерігаємо і в наступному фрагменті: *“A shock. Something gleamed behind the first rock. It was a blue rubber foot-fin. Just beyond it, partially in the thin clear shadow of another rock, was the other fin and the towel. I looked round again. I moved the towel with my foot. A book had been left beneath. (...) For the second time that day I felt like **Robinson Crusoe**”* [107]. Ніколас знаходить на березі чужі речі, але таємничого власника ніде немає.

Острівне мислення англійців знаходить своє вираження у художньому дискурсі Дж. Фаулза: *“Mrs. Poulteney saw herself as a pure **Patmos** in a raging ocean of property”* [110].

Місіс Поултні, яка бере на роботу пропашу Сару Вудраф, вважає, що робить відповідальний крок, вона здається собі безгрішною і чистою як Патмос – острів в Егейському морі, куди стародавні римляни заслали апостола Іоанна Богослова.

Отже, алюзія має багату культурологічну семантику, аналіз якої дозволяє наблизитися до розуміння інформації культурологічного характеру, що має відношення до культури англійськомовної лінгвокультурної спільноти. Інформації, що міститься у семантичній структурі денотата алюзії, сприяє розумінню смислових і ціннісних орієнтацій англійців.

За останні роки стерлися класові відмінності. Однак, людей, які вперше опинилися в Англії, як і раніше вражає та прірва, яка розділяє класи. Класова приналежність величезної більшості англійців може бути миттєво встановлена за їх поведінкою, одягом і загальним виглядом. Істотними є навіть фізичні відмінності – люди вищого класу в середньому на кілька дюймів вище на зріст, ніж робітники [57, с. 312–313].

Слід зазначити, однак, що за останні роки картина ментальності англійського народу зазнала певних змін, пов'язаних з глобалізацією життя – найважливішим соціально-історичним процесом двадцятого сторіччя [35, с. 95]. Індустріалізація й урбанізація змінили традиційне життя англійців. Електронні засоби масової інформації значно вплинули на нейтралізацію регіональних відмінностей англійської поведінки, американські стандарти спілкування активно впроваджуються у свідомість англійців. Нарешті, масова імміграція в країну жителів колишніх колоній змінює британську картину світу. Але все ж сполучним елементом цієї картини світу залишається англійська мова як акумулятор культури, і суть англійського характеру радикально не змінюється.

ВИСНОВКИ

Прикладів присутності міжтекстових зв'язків у художній літературі безліч. Такі форми алюзивності як міф, тексти канонічних релігій, шедеври світової літератури набувають у сучасному літературному процесі низку специфічних особливостей, що відрізняють їх від споконвічної форми. Долучаючись до світового набору текстів, використовуючи класичні образи і сюжети, художник висловлює ідеали і настрої своєї епохи.

Алюзія з позиції літературознавства – це акт посилення на будь-який попередній текстуальний референт, який передбачає наявність фонових знань у читача і викликає відповідні асоціації. Алюзія тісно пов'язана з вертикальним контекстом художнього твору та є ключовим елементом алюзивного процесу, тобто взаємодії між літературно-художніми творами.

З погляду лінгвокультурології алюзія містить у собі певний культурний код (культурологічну маркованість), який передається різноманітними вербальними засобами і який читач повинен дешифрувати.

Алюзія в межах стилістики розглядається виключно як стилістичний прийом риторичного посилення мови, що займає проміжне місце між тропами й фігурами, часто взаємодіє з ними, утворюючи поетичні формули, створюється на основі прецедентних текстів, які мають літературне та нелітературне походження.

Суміжними поняттями алюзії є цитата, ремінісценція. Основною відмінністю цих інтертекстем вважається ступінь їх відтворення у тексті.

Функції алюзії в текстах літератури зводяться до таких доміантних, як естетико-пізнавальна, функція підтексту, оцінно-характеризувальна та емотивно-експресивна функції.

Типологічним критерієм класифікації алюзій може виступати джерело їх походження, формальні або семантичні особливості.

Вивчення дискурсу означає вивчення мови в її використанні, що призводить до прочитання національно-культурних маркерів, які знаходять ту чи іншу маніфестацію в мовних формах.

Специфіка алюзій художнього дискурсу Дж. Фаулза полягає в переважному вживанні алюзій локальної дії (вихідні, резюмуючі, контактновстановлюючі, дистантно повторювані). «Наскрізні алюзії» відіграють особливу роль при експлікації культурного простору англійської лінгвокультурної спільноти у зв'язку з їх властивістю відновлюватися в художньому дискурсі Дж. Фаулза.

Для аналізу дискурсу письменника за основу обрано концепцію культурологічного маркування, поняття сфер культури, лінгвокультурного коду, який є вербалізованим транслятором різних культурних кодів, класифікації кодів культури. Доцільність вибору зазначеного підходу обумовлюється тим, що культура є значущою складовою дискурсу Дж. Фаулза. Культурологічна компонента як інформація культурно-ціннісного характеру поєднується з мовним значенням і локалізується в одиницях мовної системи.

Культурологічна компонента мовної одиниці співвідноситься з трьома складовими культури: цивілізаційною, соціально-психологічною та модусною. Зазначені складові знаходять своє вираження в культурологічній компоненті алюзій, причому переважаючою у досліджуваному дискурсі виявилася соціально-психологічна складова. Алюзії для Дж. Фаулза є тим інструментом, за допомогою якого він відтворює англійську культуру в рамках свого дискурсу.

Культурні коди – це системи знаків матеріального і духовного світу, що стали носіями культурних смислів. Це вторинні знакові системи, які використовують різні матеріальні і формальні засоби для кодування одного і того ж змісту, що зводиться в цілому до картини

світу, світогляду певного соціуму. Класифікація, в рамках якої виокремлюються вербальний, реальний і акціональний коди культури, враховує природу носія культурної інформації. Класифікація, на основі якої виділяють просторовий, часовий, предметний, біоморфний, духовний коди, характеризує сфери людської життєдіяльності й їх реалізацію через знакову форму.

Дослідження питання про складові культури і культурні коди дозволяє співвіднести обидві ці системи й окреслити певні відносини між ними. Так, цивілізаційна складова культури співвідноситься з реальним кодом культури (йдеться про матеріальні предмети). Соціально-психологічна складова культури залучає вербальний код культури (поряд з такими феноменами, як національний характер, моральність, які не завжди виражені вербально). Модусна, або діяльнісна, складова культури експлікує акціональний код культури.

Алюзії, перш за все, є засобом реалізації реального коду в дискурсі Дж. Фаулза, так як питома вага алюзій, що сходять до цього культурного коду, є найбільш високою. В рамках реального коду культури виділяється духовний культурний код. Причина полягає в самій природі алюзії, яка як стилістичний прийом є засобом розширеного перенесення властивостей і якостей міфологічних, біблійних, літературних, історичних персонажів і подій на ті, про які йдеться у висловлюванні. А алюзії, денотатами яких є міфи, Біблія, література, історичні події дешифрують, головним чином, саме духовний код культури, який експлікує нормативно-ціннісні орієнтації, що визначають зразки життєдіяльності людей.

Дискурсу письменника властива локалізація джерел культурологічної компоненти алюзій у референті й у мовному знаку (переважно в його прагматичному шарі, який експлікує прагматичну інформацію, що передбачає ставлення мовця до позначуваного або до адресата за рахунок конотацій, а також потенційних і прихованих сем).

Будь-який культурний простір національно детермінований. Він природно включає універсальні елементи, але в кожному окремому культурному просторі вони займають своє особливе місце. Алюзії можуть використовуватися як для передачі культурно-мовних універсальних рис, так і культурно-мовної специфіки. Аналіз творчості Дж. Фаулза показує, що співвідношення культурно-мовної специфіки та універсальних рис варіюється у різних текстах автора. Проте, аналіз фактичного матеріалу свідчить про яскраву англоцентричність автора.

Отже, мова стає тим ключем, який допомагає дешифрувати культурно-ціннісну інформацію за рахунок експлікації культурологічної компоненти. Дослідження показує, що культурна інформація піддається вербалізації і нескінченно актуалізується в ході комунікації. Мовна тканину тексту багат шарова, вона приховує інформацію про цінності, особливості культури того чи іншого лінгвокультурного співтовариства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алешко-Ожевская С. С. Фразеологический состав английского языка и проблемы аллюзивности художественного текста: дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2006. 142 с.
2. Алистов С. Цитата в системе художественного текста. *Литература*. 1998. № 12 (245). С. 8–10.
3. Андрусів Н. О. Інтертекстуально-прагматичний потенціал аллюзивних маркерів англomовного газетного заголовка. *Гуманітарний вісник*. Черкаси: ЧДТУ, 2010. С. 172–178.
4. Андрусів Н. О. Лінгвокультурологічні складники формування змісту англійського газетного заголовка. *Гуманітарний вісник*. Черкаси: ЧДТУ, 2009. С. 232–236.
5. Багдасарьян Н. Г., Иванченко Г. В., Литвинцева А. В. Культурология. Москва: Высшая школа, 2002. 511 с.
6. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика: пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва: Прогресс, 1989. 616 с.
7. Бацевич Ф. С. Нариси з лінгвістичної прагматики: монографія. Львів: ПАІС, 2010. 336 с.
8. Блох М. Я. Диктема в уровневой структуре языка. *Вопросы языкознания*. 2000. №4. С. 56–67.
9. Блох М. Я. Теоретические основы грамматики. Москва: Высшая школа, 2005. 239 с.
10. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. Москва: «Русские словари», 1997. 416 с.
11. Великорода Ю. М. Прецедентні феномени як засіб вираження постмодерністської художності в американському медіадискурсі (на матеріалі періодики). *Нова філологія: зб. наук. пр. Запоріжжя: ЗНУ*, 2011. № 46. С. 14–18.

12. Викторианцы: Столпы британской политики XIX века. / Под. ред. Узнародова И.М. Ростов-на-Дону: Экспертное бюро, 1996. 208 с.
13. Гайдар В. П. Роль аллюзії у створенні художності літературних творів. *Наука в інформаційному просторі: матеріали VII Міжнар. наук.-практ. конф. (29–30 верес. 2011 р.): у 7 т. Д., 2011. Т. 4 : Іноземні мови та регіонознавство. Культурологія. Філологія. С. 36–39.*
14. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. Москва: Наука, 1981. 140 с.
15. Гарди Т. Вдали от обезумевшей толпы. URL: <http://www.gribuser.ru> (дата звернення: 11.08.2020).
16. Гудков Д.Б. Алгоритм восприятия текста и межкультурная коммуникация. *Язык, сознание, коммуникация*. Вып. 1. Москва: «Филология», 1997. С. 114–127.
17. Гудков Д. Б. Межкультурная коммуникация. Лекционный курс для студентов РКИ. Москва: Изд-во МРУ, 2000. 120 с.
18. Гудков Д.Б. Прецедентные имена в языковом сознании и дискурсе. *IX Конгресс МАПРЯЛ (Братислава 1999): Доклады и сообщения российских ученых*. Москва, 1999 (к). С. 120–126.
19. Гудков Д. Б., Ковшова М. Л. Телесный код русской культуры. Москва: «Гнозис», 2007. 288 с.
20. Денисова Г. Некоторые аспекты презумпции, интертекстуальности. *Лотмановский сборник 3*. Москва: ОГИ, 2004. С. 652–664.
21. Дронова Е. М. Стилистический прием аллюзии в свете теории интертекстуальности: дисс. ... канд. филол. наук: спец. 10.02.04. Воронеж, 2006. 182 с.
22. Ерасов Б. С. Социальная культурология. Москва: «Аспект Пресс», 2000. 591 с.
23. Зайнуллин М. В. Языковая личность и национальный менталитет. *Языковые и речевые единицы в разных языках*. Уфа: РИО БашГУ, 2006. С. 54–61.

- 24.Иванова С. В. Аппарат лингвокультурологического исследования как показатель междисциплинарности научной парадигмы. *Актуальные проблемы теории и методологии науки о языке*. Санкт-Петербург: ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2009, С. 120–123.
- 25.Иванова С.В. Идиоэтнический или лингвокультурологический?: принципы лингвокультурологического анализа. *Языковые единицы в парадигматике и синтагматике*. Уфа: РИД БашГУ, 2008. С. 120–130.
- 26.Иванова С. В. Культурный знак и культурный смысл в лингвокультурологических исследованиях. *Единицы языка в когнитивно-семиотическом и лингвокультурологическом аспектах*. Уфа: РИЦБашГУ, 2009. С. 108–121.
- 27.Иванова С. В. Языковые средства компенсации культурологических лакун. *Коммуникативно-функциональное описание языка*. Уфа: РИО БашГУ, 2002. 104–107 с.
- 28.Иванова С. В. Когнитивные и семантические аспекты единиц языка и речи. Уфа: РИЦ БашГУ, 2007. С. 40–46.
- 29.Иванова С. В. Лингвокультурологический анализ прагматикона языковой личности: учебное пособие. Уфа: РИО БашГУ, 2004. 134 с.
- 30.Иванова С. В. О парольной функции прецедентных феноменов. *Языковые и речевые единицы в разных языках*. Уфа: РИО БашГУ, 2006. С. 71–81.
- 31.Иванова С. В. Лингвокультурология и лингвокогнитология: сопряжение парадигм. Уфа: РИО БашГУ, 2004. 152 с.
- 32.Иванова С. В. Текстовые реминисценции как поле интертекстуальности. *Теория поля в современном языкознании*. Уфа: РИО БашГУ, 2006. С. 111–113.
- 33.Ильин И. П. Стилистика интертекстуальности. Теоретические аспекты. *Проблемы современной стилистики*. Москва, 1989. С. 185–196.

34. Карасик В. И, Ярмахова Е. А. Лингвокультурный типаж «английский чужак». Москва: «Гнозис», 2006. 240 с.
35. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Москва: «ГНОЗИС», 2004. 390 с.
36. Кочерган М. П. Загальне мовознавство: підручник. вид. 2-ге, випр. і доп. Київ: Академія, 2006. 464 с.
37. Красных В. В. О чем не говорит «человек говорящий?» (к вопросу о некоторых лингво-когнитивных аспектах коммуникации). *Лингвокогнитивные проблемы межкультурной коммуникации*. Москва: «Филология», 1997. С. 81–91.
38. Красных В. В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? Москва: Гнозис, 2003. 375 с.
39. Красных В.В. Этнопсихолінгвістика і лінгвокультурологія: Курс лекцій. Москва: ИТДГК «Гнозис», 2002. 284 с.
40. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман. *Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму*. Москва, 2000. С. 429–430.
41. Крутько Т. В. Прецедентні феномени у рекламному дискурсі (на матеріалі банерної реклами). *Науковий вісник Волинського національного університету ім. Лесі Українки: Філологічні науки / [відп. ред. Є. І. Гороть]*. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки. 2012. № 6. С. 104–107.
42. Крысько В. Т. Этническая психология. Москва: Издательский центр «Академия», 2004. 320 с.
43. Кузнецова Г. В. Алюзія як лінгвістичне явище. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету: Філологія*. Одеса, 2014. № 9. С. 89–91.
44. Кузьменкова Ю. Б. Отражение доминантных черт культуры в стратегиях англоязычной коммуникации: автореф. дис. ... док. культурологии. Москва, 2005. 52 с.

- 45.Культурология / под ред. Г. В. Драча. Ростов н/Д: Феникс, 2000. 608 с.
- 46.Ларина Т. В. Доминантные черты английского вербального коммуникативного поведения. *Филологические науки*. 2007. № 2. С. 72–81.
- 47.Лугова Т. А. Український вертеп: синтактика, семантика, прагматика, динаміка. LAP LAMBERT Academic Publishing. 2018. 465 с. URL: www.lap-publishing.com/catalog/details//store/gb/book/978-613-8-23678-8. (дата звернення: 11.09.2020).
- 48.Малиновский Б. Научная теория культуры. Москва: ОГИ, 2000. 208 с.
- 49.Мамаева А. Г. Лингвистическая природа и стилистические функции аллюзии (на материале английского языка): автореферат дис. ... канд. филол. наук. М, 1977. 24 с.
- 50.Махновець Л. Є. Вертеп. *Українська літературна енциклопедія*. Київ, 1988. Т. 1. С. 296–297.
- 51.Машкова Л. А. Литературная аллюзия как предмет филологической герменевтики: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 1989. 24 с.
- 52.Меняйло В. В. Способы репрезентации индивидуально-авторского концепта в произведениях Д. Фаулза. *Филология и культура*. Тамбов: Издательский дом ТГУ им. Г.Р. Державина, 2009. С. 378–380.
- 53.Неверова В. С. Категория интенсивности качественной характеристики в современном французском языке: дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 1997. 194 с.
- 54.Немировский А. И. Мифы древней Эллады. Москва: «Просвещение», 1992. 319 с.
- 55.Никитин М. В. Основы лингвистической теории значения. Москва: «Просвещение», 1998. 165 с.
- 56.Овчинников В. В. Корни дуба. Впечатления и размышления об Англии и англичанах. URL: http://fictionbook.nj/author/ovchinnikov_vsevolodj_vladimirovich/korni_duba_vpechatleniya_i_razmyshleniy/

57. Оруэлл Дж. «1984» и эссе разных лет. Москва: Прогресс, 1989. 384 с.
58. Ощепкова В. В., Шустилова И. И. О Великобритании вкратце. Москва: «Лист», 1999. 224 с.
59. Потылицина И. Г. Дискурсивный аспект аллюзивной интертекстуальности английского эссе: дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2005. 213 с.
60. Почепцов О. Г. Языковая ментальность: способ представления мира. *Вопросы языкознания*. 1990. № 6. С. 110–122.
61. Преображенский С. Ю. Проблема межтекстовых связей в лингвистическом толковании художественных текстов: аллюзия и цитация. *Проблемы семантики в аспекте преподавания русского языка как иностранного*. Москва, 1991. С. 107–112.
62. Прохоров Ю. Е. Действительность. Текст. Дискурс. Москва: «Флинта», 2006. 224 с.
63. Прохоров Ю. Е. Методические проблемы, роли и места национальных социокультурных стереотипов речевого общения в организации и содержании процесса преподавания русского языка как иностранного. *Лингвокогнитивные проблемы межкультурной коммуникации*. Москва: «Филология», 1997. С. 5–20.
64. Прохоров Ю. Е. Национальные социокультурные стереотипы, речевого общения и их роль в межкультурной коммуникации. *Функциональные исследования*. Вып. 4. Москва: «Московский лицей», 1997. С. 5–21.
65. Розин В. М. Культурология. Москва: Гардарики, 2003. 462 с.
66. Садохин А. П. Этнология. Москва: Гардарики, 2001. 256 с.
67. Садохин А. П., Грушевицкая Т. Г. Этнология. Москва: Издательский центр «Академия»; Высшая школа, 2000. 304 с.
68. Степанов Ю. С. Константы русской культуры. Москва: Академический проект, 2001. 990 с.

69. Теория литературы: учебник для студ. высш. учеб. заведений. 5-е изд., испр. и доп. Москва: Издательский центр «Академия», 2009. 432 с.
70. Тер-Минасова С. Г. Язык и межкультурная коммуникация. Москва: «Слово», 2000. 262 с.
71. Федас Йосип Персонажі вертепу: Запорожець. *Етнічна історія народів Європи: збірник наукових праць*. Випуск 17. Київ, 2004. С. 21–31.
72. Фирсова Н. М. Испанский речевой этикет. Москва: Высшая школа, 1991. 174 с.
73. Христенко И. С. К истории термина «аллюзия». *Вестник МГУ. Серия 9. Филология*. 1992. № 4. С. 38–46.
74. Цырендоржиева Т. Б. Аллюзии, цитаты, прецедентные феномены как дискурсивные элементы аллюзивности. *Виноградовские чтения. Когнитивный и культурологический подходы к языковой семантике*. Москва, 1999. С. 60–62.
75. Цыренова А. Б. Аллюзия как средство выражения авторской интенции (на материале английского языка). *Вестник Челябинского государственного университета*. 2010. № 21 (202). Филология. Искусствоведение. Вып. 45. С. 155–161.
76. Чанышева З. З. Средства создания скрытой информации в тексте (лингвокультурологический и когнитивный аспекты). Уфа: Издание Башкирск. ун-та, 2000. 106 с.
77. Чанышева З. З. Уровни понимания в межкультурном общении. *Языковые единицы в парадигматике и синтагматике*. Ч. 1. Уфа: РИЦ БашГУ, 2008. 280 с.
78. Bloom H. A Map of Misreading. Oxford: Oxford University Press, 2005. 206 p.
79. Crystal D. The English Language. London: Penguin Books, 2002. 312 p.

80. Galperin I. R. *English Stylistics*. Ed. By L.R. Todd. Fourth Edition. Москва: KD “LIBROCOM”, 2012. 336 p.
81. Giles J., Middleton T. *Studying Culture. A Practical Introduction*: Blackwell Publishing, 2008. 310 p.
82. Hays Richard B. *The Conversion of the Imagination: Paul as Interpreter of Israel’s Scripture*. Grand Rapids: Eerdmans, 2005. 213 p.
83. Lachman R. *Dialogiztat*. Munchen, 1982. 241 p.
84. *Let’s go: Britain & Ireland*: Macmillan, 2005. 832 p.
85. McDowall D. *An Illustrated History of Britain*: Longman, 2008. 188 p.
86. Michael A. *A History of English Literature*. “Palgrave Macmillan”, 2007. 418 p.
87. Mischi J. *Englishness and the Countryside. How British Rural Studies Address the Issue of National Identity. Englishness Revisited*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2009. P. 109–125.
88. Pasco H. Allan, *Allusion A Literary Graft*. Rookwood Press, 2002. 248 p.
89. Samet Elizabeth D. *Grand Allusion*. *The New York Times*, Feb. 3, 2012. P. 36–49.

СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ І ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛА

90. «Большая российская энциклопедия», 2006. 255 с.
91. Белокурова С. П. *Словарь литературоведческих терминов*. Санкт-Петербург: Паритет, 2006. 320 с.
92. *Большой энциклопедический словарь*. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf7enc3p/254062/> (дата звернення: 15.04.2020).
93. *Википедия*. URL: <http://ru.wikipedia.org/> (дата звернення: 11.06.2020).
94. Драч Г. В. *Культура. Человек и общество. (Культурология) Словарь-справочник*. Ростов-на-Дону, 1996. С. 233–245.

95. Квятковский А. П. Словарь поэтических терминов. Под ред. С. М. Бонди. Изд. 2-е. Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. 240 с.
96. Культурология. XX век. Энциклопедия. Т. 1. Санкт-Петербург: «Университетская книга», 1998. 447 с.
97. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. Москва: «Большая российская энциклопедия», 2002. 709 с.
98. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка. 2-ге видання: доповнене і виправлене. Київ, 2007. 754 с.
99. Новая Иллюстрированная Энциклопедия. Том 13 / Гл. ред. Прохоров А. М. Москва: «Большая Российская Энциклопедия», 2001. 255 с.
100. Новая иллюстрированная энциклопедия. Том 14 / Гл. ред. Прохоров А. М. Москва: «Большая российская энциклопедия», 2001. 255 с.
101. Новая иллюстрированная энциклопедия. Том 19 / Гл. ред. Прохоров А. М. Москва: «Большая российская энциклопедия», 2001. 255 с.
102. Садохин А. П. Этнология: Учебный словарь. Москва: Гардарики, 2002. 208 с.
103. Словарь. Под ред. А. В. Петровского. URL: <http://www.insai.ru/slovar/allyuziya/> (дата звернення: 11.08.2020).
104. Baldick Ch. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. New York: Oxford University Press, 2001. 291 p.
105. Fowles J. A Maggot. URL: https://bookfrom.net/john-fowles/39000-a_maggot.html (дата звернення: 15.07.2020).
106. Fowles J. Mantissa. URL: <https://bookfrom.net/john-fowles/39004-mantissa.html> (дата звернення: 11.04.2020).
107. Fowles J. "The Magus". URL: <https://www.bookwormzz.com/book/The-Magus-850490/1> (дата звернення: 15.08.2020).

108. Fowles J. The Collector. URL: <https://www.bookwormzz.com/book/The-Collector-250197/1> (дата звернення: 11.08.2020).
109. Fowles J. The Ebony Tower. URL: https://bookfrom.net/john-fowles/39006-the_ebony_tower-short_stories_-_john_fowles.html (дата звернення: 01.02.2020).
110. Fowles J. The French Lieutenant's Woman. URL: https://bookfrom.net/john-fowles/39001the_french_lieutenants_woman. (дата звернення: 12.03.2020).
111. Fowles J. The Tree. URL: https://www.goodreads.com/book/show/256020.The_Tree (дата звернення: 16.08.2020).
112. Hornby A. S. Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. Oxford University Press, 1999. 1428 с.
113. Oxford Guide to British and American Culture. Oxford: Oxford University Press, 2008. 535 p.
114. Sabine Fischer-Kania. Glossar literaturwissenschaftlicher Grandbegriffe. Словарь литературоведческих терминов под ред. К. А. Шигаповой. Казань. 1998. 102 с.