

**Автономная некоммерческая организация высшего образования
«Поволжская академия образования и искусств имени Святителя
Алексия, Митрополита Московского»**

Кафедра зарубежной филологии

Направление подготовки 45.03.01 Филология
Направленность (профиль) «Зарубежная филология
(английский язык и литература; теория и практика перевода)»

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

на тему:

Стилистический прием аллюзии в произведениях Д.Г. Лоуренса

Выполнил студент
5 курса гр. Зфз-501
заочной формы обучения
Попова Евгения Александровна

(подпись)

Научный руководитель
Лосинская Елена Владимировна,
к.филол.н., доцент

(подпись)

Допустить к защите:

Заведующий кафедрой

«Зарубежная филология» _____ Фадеева Л.Ю.

« ____ » _____ 2024 г.

Тольятти 2024

**Автономная некоммерческая организация высшего образования
«Поволжская академия образования и искусств
имени Святителя Алексия, митрополита Московского»**

Кафедра зарубежной филологии

Направление подготовки 45.03.01 Филология
Направленность (профиль) «Зарубежная филология
(английский язык и литература; теория и практика перевода)»

УТВЕРЖДАЮ

Зав. кафедрой филологии

_____ Фадеева Л.Ю

(подпись)

(И.О.Ф.)

« ____ » _____ 20__ г.

ЗАДАНИЕ

на выполнение бакалаврской работы

Студентка Попова Евгения Александровна

1. Тема: Стилистический прием аллюзии в произведениях Д.Г. Лоуренса
2. Срок сдачи законченной бакалаврской работы: 04.06.2024
3. Исходные данные: научная литература, периодические издания, интернет-ресурсы
4. Содержание работы: введение, первая глава, вторая глава, заключение, приложение
5. Ориентировочный перечень графического и иллюстративного материала: таблицы
6. Дата выдачи задания «01» февраля 2024 г.

Научный руководитель

_____ Е.В. Лосинская

(подпись)

(И.О.Ф.)

Задание принял к исполнению

_____ Е.А. Попова

(подпись)

(И.О.Ф.)

(подпись)

(И.О.Ф.)

**Автономная некоммерческая организация высшего образования
«Поволжская академия образования и искусств
имени Святителя Алексия, митрополита Московского»**

Кафедра зарубежной филологии

Направление подготовки 45.03.01 Филология
Направленность (профиль) «Зарубежная филология
(английский язык и литература; теория и практика перевода)»

УТВЕРЖДАЮ

Зав. кафедрой Филологии

_____ Фадеева Л.Ю.

(подпись)

(И.О.Ф.)

« ____ » _____ 20__ г.

КАЛЕНДАРНЫЙ ПЛАН

выполнения бакалаврской работы

Студентки Поповой Евгении Александровны

по теме «Стилистический прием аллюзии в произведениях Д.Г. Лоуренса»

	Наименование раздела работы	Плановый срок выполнения раздела	Фактический срок выполнения раздела	Отметка о выполнении
1.	Поиск и анализ литературы и других источников, их предварительное изучение, подготовка списка источников	01.02.24	01.02.24	Выполнено
2.	Формирование плана исследования, его содержания и структуры	10.02.24	10.02.24	Выполнено
3.	Написание разделов ВКР	06.05.24	06.05.24	Выполнено
	Введение	01.03.24	01.03.24	Выполнено
	1 глава	25.04.24	25.04.24	Выполнено
	2 глава	06.05.24	06.05.24	Выполнено
4.	Формирование выводов и практических	11.05.24	11.05.24	Выполнено

	рекомендаций. Написание заключения			
5.	Оформление работы	17.05.24	17.05.24	Выполнено
6.	Предзащита бакалаврской работы	18.05.24	18.05.24	Выполнено
7.	Исправление замечаний	31.05.24	31.05.24	Выполнено
8.	Представление бакалаврской работы на кафедру	04.06.24	04.06.24	Выполнено
9.	Получение отзыва от руководителя	04.06.24	04.06.24	Выполнено
10.	Получение справки о проценте оригинального текста	18.05.24	18.05.24	Выполнено
11.	Подготовка доклада и иллюстративных материалов для защиты	08.06.24	08.06.24	Выполнено
12.	Изучение отзыва руководителя. Подготовка ответов на замечания	04.06.24	04.06.24	Выполнено

Научный руководитель

_____ Е.В. Лосинская
(подпись) (И.О.Ф.)

Задание принял к исполнению

_____ Е.А. Попова
(подпись) (И.О.Ф.)

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	6
Глава I. Теоретические аспекты исследования стилистического приема аллюзии.....	9
1.1 Характеристика текстов художественного стиля.....	9
1.2 Аллюзия и смежные понятия	14
1.3 Функции стилистического приема аллюзии в художественном тексте.....	21
Выводы по главе 1.....	23
Глава II. Выявление и описание стилистического приема аллюзии в произведениях Д.Г. Лоуренса.....	25
2.1 Общая характеристика творчества Д.Г. Лоуренса.....	25
2.2 Аллюзивные элементы в произведениях Д.Г. Лоуренса.....	38
Выводы по главе 2.....	49
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	51
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	53

ВВЕДЕНИЕ

Вопросы соотношения содержания высказывания и средств, которыми это содержание реализуется в разных видах сообщения, давно интересуют исследователей. Чтобы определить характер воздействия словесного выражения, нужно, прежде всего, вскрыть закономерности между двумя видами содержания: содержания мысли и содержания формы. В последнее время лингвистов и литературоведов привлекают уже не только весьма приметные формальные признаки высказывания, сообщающие нечто дополнительное к его основному содержанию, но и такие признаки, которые выявляются путем более глубокого проникновения, как в содержание произведения, так и в его форму и фактуру языковых единиц.

Актуальность данного исследования обуславливается интересом современных исследователей к проблеме функционирования аллюзии в художественном тексте, к выявлению интертекстуальных характеристик произведения и его эстетической ценности.

Объектом исследования являются произведения Д.Г. Лоуренса.

Предметом исследования является функционирование аллюзий в произведениях Д.Г. Лоуренса.

Цель работы – выявление и описание аллюзий в произведениях Д.Г. Лоуренса.

Цель исследования определила постановку следующих **задач**:

- 1) рассмотреть теоретические аспекты изучения аллюзии и смежных понятий;
- 2) описать функции аллюзии в художественном тексте;
- 3) изучить литературный контекст, в котором создавались произведения Д.Г. Лоуренса;
- 4) описать эстетический потенциал исследуемых произведений, используя аллюзивные элементы.

Теоретической базой данного научного исследования являются научные работы О.Ю. Абрамовой, И.В. Арнольд, И.Р. Гальперина, И.П. Ильина, Ю.М. Лотмана, Н.П. Михальской, Н.М. Пальцева, Тухарели М.Д., Христенко И.С. и др.

В работе использовался **метод** сплошной выборки, а также **метод** интертекстуального анализа текста.

Материалом исследования послужили повести Д.Г. Лоуренса «Святой Мавр» и «Человек, который умер» общим объемом 250000 печатных знаков.

Практическая значимость состоит в том, что результаты работы могут использоваться в курсах практической стилистики, в практикумах по анализу художественных текстов.

Положения, выносимые на защиту:

1. Аллюзия представляет собой прием текстообразования, заключающийся в соотнесении создаваемого текста с каким-либо прецедентным фактом — литературным или историческим.

2. В произведениях Д.Г. Лоуренса «Человек, который умер» и «Святой Мавр» аллюзии находят оригинальную трактовку, что придает повестям особую глубину.

Структура работы. Работа состоит из введения, двух глав, заключения и библиографического списка.

Во введении обосновывается тема исследования, указывается актуальность работы, обосновывает необходимость ее проведения. Далее формулируется объект и предмет исследования, цель, выдвигаются задачи исследования. Определяется теоретическая база работы, методы их решения материал исследования, ее практическая значимость, которая представляет собой возможности и формы использования полученного материала.

В первой главе рассматривается специфика текстов художественного стиля, дается определение понятия «аллюзия», перечисляются функции аллюзий в художественном тексте.

Во второй главе исследуется творческий путь Д.Г. Лоуренса, тенденции в его творчестве, анализируются произведения Д.Г. Лоуренса «Святой Мавр» и «Человек, который умер», выявляются и описываются аллюзии.

В заключении сформулированы общие выводы. Библиографический список насчитывает 51 наименование.

Апробация. Результаты исследования были представлены на:

1) V Рождественских образовательных чтениях Тольяттинской епархии «Православие и отечественная культура: потеря и приобретения минувшего, образ будущего», секция «Лексико-семантические группы в рассказе Д.Г. Лоуренса «Белый чулок».

2) V Региональной молодежной научно-практической конференции «Поволжский фестиваль студенческой науки», выступление с докладом на тему «Лингвостилистические средства описания персонажей в прозе Д.Г. Лоуренса».

По итогам выступления подготовлена статья к публикации.

Глава I. Теоретические аспекты исследования стилистического приема аллюзии

1.1 Характеристика текстов художественного стиля

Основополагающая категория в лингвистике любого текста – стиль. Корни категории берут начало в римской и древнегреческой риторике и поэтике. В качестве лингвистического термина впервые начал использовать В. Г. Белинский.

Художественный стиль - одна из важнейших категорий литературоведения. Стиль формируется в процессе творческой деятельности субъекта, отражая картину мира эпохи и уровень самосознания писателя. Являясь основанием творческой деятельности, стиль выражает суть, уникальность самого феномена творчества в единстве всех его компонентов: содержания и формы, изображения и выражения, личности и эпохи, дает целостный взгляд на искусство [44, с. 235].

Художественный стиль является языком художественных произведений. Его особенность заключается в донесении мыслей, чувств и эмоций автора до его читателя, то есть художественный стиль выполняет эстетическую функцию. Основополагающая стилистики – это лексика, при этом позволительно использовать языковые средства других стилей.

Многообразие речевых средств оправдано тем, что художественный стиль – это своеобразное отражение происходящего, способное передать любую сферу человеческого бытия. Художественный стиль не ограничен и благодаря этому разнообразен. Таким образом, языковые средства в художественном стиле выполняют эстетическую функцию, которая одновременно воздействует на читателя через яркие и запоминающиеся художественные образы и выполняет воздействующую функцию. К художественной выразительности относятся стилистические образные средства (тропы и стилистические приёмы), которые способствуют передаче

экспрессивной информации. Художественные произведения содержат лексику разных стилей и характерны образно-эмоциональной речью, а также авторской индивидуальностью. В нынешнем литературном языке существует часть специфической системы языкового выражения, которая различна общенародными языковыми средствами, употребляющимися по-разному. Системность применения языковых средств выражается, во-первых, во время взаимодействия, а, во-вторых, во время взаимообусловленности всех основных средств, которые используются, например, в художественном тексте. Таким образом, системность употребления, выбранного языкового средства, позволяет выбрать слова и характер их употребления, образовывая их в синтаксические конструкции в той или иной сфере. Такого рода системы называют стилем речи. В лингвистическом аспекте выделяют основные признаки стиля – экспрессивный и функциональный.

Так, профессор В. В. Виноградов считает, что речевой стиль является «общественным осознанным и функционально обусловленным, внутренне объединенным совокупностью приёмов употребления, отбора и сочетания средств речевого общения...» [8, с. 249]. Отметим, что определения о стиле у ученых разнятся так же, как и определение жанрового выделения стиля.

Например, профессор Г. Н. Складневская руководствуется тем, что художественный стиль необходимо относить по следующим жанрам [38, с. 152]:

- драматический стиль;
- поэтический стиль;
- прозаический стиль.

Другое видение подразделения жанров представил историк А.И. Ефимов в работе «Стилистика художественной речи», в которой считается, что рассматривать литературный стиль необходимо последовательно и в процессе эволюции, т.е. развития жанра в литературе [16, с. 520].

Более точное определение основного признака стиля, описано в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» [48]. Таким образом,

стиль - «одна из дифференциальных разновидностей языка, языковая подсистема со своеобразным словарем, фразеологическими сочетаниями, оборотами и конструкциями, отличающаяся от других разновидностей в основном экспрессивно-оценочными свойствами составляющих ее элементов и обычно связанная с определенными сферами употребления речи; то, что эти разновидности, или подсистемы, являются дифференциальными (то есть имеют задачей различение), выявляется особенно ясно тогда, когда элементы одного стиля контрастируют с элементами другого» [48].

Современный этап развития языка указывает на то, что необходимо учитывать относительно устойчивую систему проявления языка в каждом стиле. Таким образом, можно выделить два подхода к вопросу о классификации речевых стилей и средств – дедуктивный, в основе которого лежат те признаки, которые не выявляются в речевом материале, а рассматриваются как заданные, и индуктивный, где суть заключается в критериях классификации. Они не считаются заданными изначально, как в дедуктивном подходе, и выделяются из результатов анализа определённого языкового материала.

Исходя из всего перечисленного, можно сделать вывод, что деление стилей речи является одним из самых спорных вопросов в стилистике. Профессор Н. Г. Блохина выделяет пять общих стилей речи, которые на сегодняшний день наиболее часто используют при анализе:

1. художественный;
2. официально – деловой;
3. разговорный;
4. газетно-публицистический;
5. научный [6].

Художественный стиль во многом является языком художественных произведений, так как он направлен на донесение мыслей, чувств и эмоций автора до его читателя.

Художественный стиль служит для передачи мыслей и чувств автора, оказывая воздействие на воображение и эмоции читателей, а также выполняет изобразительную функцию. Основополагающая стилия – это лексика при этом в данном случае позволительно использовать языковые средства других стилей.

Многообразие речевых средств оправдано тем, что художественный стиль – это своеобразное отражение происходящего, способное передать любую сферу человеческого бытия. В рассматриваемом стиле допустимы термины, элементы делового стиля, разговорная лексика и т.п., но их употребление в тексте не такое частое, как в публицистических, в связи с чем художественный стиль особо не ограничен и благодаря чему разнообразен.

Языковые средствами в художественном стиле выполняют эстетическую функцию, которая одновременно воздействует на читателя через яркие и запоминающиеся художественные образы и выполняет воздействующую функцию. Все эти функции способствует коммуникации между автором и читателем. К художественной выразительности относят разнообразные и многочисленные средства. Например, стилистические образные средства (тропы и стилистические приёмы), которые способствуют передачи экспрессивной информации. Сегодня отечественными и зарубежными учеными лингвистами определены несколько стилистических средств. Например, Ю.М. Скребнев классифицировал языковые средства по строгой языковой иерархии, которые сочетаются с принципом разделения на парадигматическую и синтагматическую [39]. В этой иерархии существуют и по сегодняшний день следующие уровни:

- фонетический;
- лексический;
- синтаксический;
- семасиологический.

Таким образом, к парадигматической стилистике Ю.М. Скребнев относит парадигматическую фонетику, парадигматическую морфологию,

парадигматическую лексикологию, парадигматический синтаксис, парадигматическую семасиологию. А к синтагматической стилистике - синтагматическую морфологию, синтагматическую лексикологию, синтагматический синтаксис и синтагматическую семасиологию [39].

Но все же, данная классификация представляет сложную иерархическую структуру. Поэтому Ю.М. Скребнев предложил иное разделение стилистических образных средств, в три группы:

1. Группа: фонетические выразительные средства и стилистические приёмы.

2. Группа: лексические выразительные средства и стилистические приёмы. Данная группа разделена на три подгруппы.

Первая подгруппа. В основе принцип взаимодействия разных уровней значения слов (словарное, контекстное, производное, номинативное и эмотивное).

Вторая подгруппа. Принцип взаимодействия между двумя лексическими значениями, одновременно материализованными в контексте.

Третья подгруппа. Устойчивые словосочетания и их взаимодействие в контексте.

3. Группа: синтактико-выразительные средства и стилистические приемы [39].

За основу была принята классификация, предложенная учёным И.Р. Гальпериным, который подразделяет разбор средств по синтаксическому (инверсия, обособление, эллипс, прямая речь, риторический вопрос и т.д.), фразеологическому, лексическому и фонетическому принципу. В нашей работе мы подробно остановимся на таком стилистическом приеме, как аллюзия.

1.2 Аллюзия и смежные понятия

Аллюзия представляет собой явление чрезвычайно интересное и многоплановое, что предполагает возможность изучать его с разных сторон.

Известно, что слово «аллюзия» появляется во многих европейских языках уже в XVI веке, но, несмотря на давнюю традицию использования термина «аллюзия» в зарубежном языкознании и литературоведении, само явление, им обозначаемое, начинает активно изучаться лишь в конце XX века. Имеющиеся на сегодняшний день попытки построения теории аллюзии выявляют сложность и многогранность изучаемого понятия. Точкой схождения всех существующих на сегодняшний день определений является интерпретация аллюзии как косвенной ссылки на какой-либо факт (лицо или событие), предполагающийся известным [16, с. 84].

М.Д. Тухарели определяет аллюзию как термин, обозначающий стилистический прием. В литературоведении аллюзия изучается как «словесный художественный образ» с точки зрения ее роли в системе формы и содержания литературного произведения. Нередко аллюзии описываются в работах, посвященных прозаическим и поэтическим сочинениям того или иного автора, при установлении источников его творчества. В то же время аллюзия анализируется с позиции стилистики и филологического комментирования текста в целом [42, с.34].

В последнее время внимание к аллюзии возросло в связи с интересом к неявным способам передачи информации в тексте. Аллюзия, рассматриваемая как средство создания добавочного имплицитного смысла, привлекается к анализу понятий импликации, пресуппозиции, подтекста. И.С. Христенко рассматривает значение термина как заимствование некоего элемента из инородного текста, служащее отсылкой к тексту-источнику,

являющееся знаком ситуации, функционирующее как средство для отождествления определенных фиксированных характеристик [43, 39-40].

Аллюзивное слово выступает в качестве знака ситуативной модели, с которой посредством ассоциаций соотносится текст, содержащий аллюзию [43, с. 40].

Другим распространенным типом аллюзии является аллюзия, выраженная фразеологической единицей. Так, в следующем отрывке из романа А. Мердок «The Unicorn», использована фразеологическая единица библейского происхождения: *It was nearly six months since he had been there before. But he would find them unchanged. Doubtless they would find him unchanged. He continued to look at himself in the mirror. His youthful appearance always startled people who knew him only by repute. He was still young, of course, in his forties, though sometimes he felt as old as Methuselah. He was certainly young for his achievements, young to be the head of a department* [46].

Данная ФЕ является аллюзией на библейскую легенду о старейшем праотце человечества — Мафусаиле, прожившем 969 лет. Автор использует эту фразеологическую единицу для характеристики эмоционального состояния персонажа, который, несмотря на свою молодость, чувствует себя старым, измотанным, избитым и уставшим от жизни.

Аллюзия также может выражаться в тексте аллюзивным топонимом. Рассмотрим следующий пример:

They were grimly hanging on. They didn't like to give in. They didn't like to own up that they were through. For twelve years, now, they had been "free" people living in a "fill and beautiful life". And America for twelve years had been their anathema, the Sodom and Gomorrah of industrial materialism [46].

Использованные в художественном тексте топонимы библейского происхождения *Sodom and Gomorrah* отсылают сознание читателя к библейскому тексту и активизируют прецедентную ситуацию, связанную с

гибелью Содома и Гоморры. Согласно библейской легенде, население этих городов погрязло в разврате, блуде, пьянстве и несмотря на предупреждения свыше не желали избавляться от своих пороков. В итоге Бог покарал их, и данные города были уничтожены [5]. Поэтому, ситуация, связанная с гибелью Содома и Гоморры выступает «эталоном» греховности и порочности. Дифференциальные признаки данной прецедентной ситуации (греховность, безнравственное и порочное поведение, бездуховность, вседозволенность, нераскаянность) становятся универсальными и могут приписываться другой аналогичной ситуации в тексте. Используясь в художественном тексте, интертекстуальные включения *Sodom and Gomorrah* сохраняют не только свои изначальные коннотации, но и приобретают новые ассоциации, что в свою очередь повышает их когнитивный потенциал. Так, в рассказе, где они использованы, повествуется о паре идеалистов, которые хотят жить духовной, свободной жизнью и ищут такую жизнь в Париже, Венеции, Риме. После 12 лет странствий герои рассказа вынуждены вернуться в Америку, которая, которая, по их мнению, является страной безнравственной и бездуховной, ассоциируясь у них с Содомом и Гоморрой.

Аллюзии могут также выражаться аллюзивной цитатой. В связи с этим рассмотрим пример из рассказа Д.Г. Лоуренса «England, my England»: Рассуждая об отцовстве, один из персонажей вспоминает о том, как он боялся потерять влияние на дочь: *He would try to confine his own influence even to himself. He would try, as far as possible, to abstain from influencing his children by assuming any responsibility for them. «A little child will lead them» — «His child should lead, then»* [46].

В данном фрагменте текста автор вкладывает в речь персонажа библейскую цитату «*A little child will lead them*», а затем ее окказиональное употребление: «*his child should lead*» [46]. Окказиональная трансформация известного изречения способствует выявлению важной концептуальной

информации: честолюбие и тщеславие Г. Маршалла, желающего, чтобы его семья занимала властвующее положение в обществе.

Итак, мы можем сказать, что:

– аллюзия является когнитивно значимым стилистическим приемом, так как репрезентирует заложенные в ее основе различные структуры знания, значимые для концептуальной информации всего текста; – аллюзия выражается в тексте аллюзивным а) антропонимом; б) фразеологической единицей; в) цитатой г) топонимом и д) заглавием;

– аллюзия, используя в художественном тексте, активизирует определенную прецедентную ситуацию, выполняя когнитивную функцию, способствуя выражению в сжатой форме целого пласта энциклопедических знаний.

Аллюзия является характерным для литературно-художественного произведения способом связи текста, интенции автора и вертикального контекста произведения. В работах современных исследователей она определяется как специфический намек, особенность которого состоит в «иносказании», т.е. в косвенной, путем упоминания какого-нибудь имени или названия, отсылке к общеизвестному литературному произведению или историческому факту.

В связи с неопределённостью границ аллюзии, возникает проблема её размежевания с такими близкими понятиями, как цитата, реминисценция, римейк, центон и некоторыми другими, самой трудной из которых является разграничение аллюзии и цитаты. И.Р. Гальперин в качестве основных критериев разграничения предлагает указание источника и точное повторение исходного высказывания в случае цитирования, в то время как при аллюзировании могут наблюдаться деформации источника [12].

Денотатом аллюзии могут служить не только вербальные (т.е. словесные) тексты, но и «тексты» других видов искусств, прежде всего живописные. Подобные аллюзии носят название интермедиальных.

От цитации текстовая аллюзия отличается тем, что элементы претекста (т.е. предшествующего текста, к которому в данном тексте содержится отсылка) в рассматриваемом тексте оказываются рассредоточенными и не представляющими целостного высказывания, или же данными в неявном виде. Следует отметить, что неявность часто рассматривается как определяющее свойство аллюзии, и поэтому имеется тенденция к использованию этого термина лишь в том случае, если для понимания аллюзии необходимы некоторые усилия и наличие особых знаний. При этом данные элементы текста-донора, к которым осуществляется аллюзия, организованы таким образом, что они оказываются узлами сцепления семантико-композиционной структуры текста-реципиента [42, с. 34].

Метатекстовая аллюзия, построенная как текст на тексте, создает в новом тексте приращение смысла не только за счет того, что маркеры аллюзии устанавливают связь с текстами-источниками, но и за счет того, что в смысловом поле нового текста «внешний текст» (денотат аллюзии) сам трансформируется, изменяя всю семиотическую ситуацию внутри того текстового мира, в который он вводится. Текстовая аллюзия может создавать и «псевдобιοграфическую» основу реминисцентного отношения.

Именная аллюзия иногда выступает как реминисценция. Под реминисценцией понимается отсылка не к тексту, а к некоторому событию из жизни другого автора, которое, безусловно, узнаваемо. Примером аллюзии-реминисценции служит введение имени Магдалина у Д.Г. Лоуренса, в повести «Человек, который умер».

Аллюзивными элементами, соединяющими факты жизни и тексты о них, могут становиться и географические названия (топонимы).

Маркерами аллюзии могут быть и элементы орфографии, которые отражают временной разрыв между текстом-реципиентом и текстами-источниками [40, с. 256].

Способностью нести аллюзивный смысл обладают и даты, введенные в художественный текст. Иногда основой аллюзивного отношения

оказывается сама техника построения фразы, строфы или целостной композиции. Таким образом, как маркером, так и денотатом аллюзии становится непосредственно языковая структура текста, причем нередко происходит взаимодействие различных уровней текстовой организации. Установка на параллелизацию графической или синтаксической конструкции в поэзии почти всегда имеет глубинную подоплеку [12].

Аллюзии, задаваемые в конкретных текстах, важны не только сами по себе: они выстраивают вокруг данного текста определенное «интертекстуальное поле» и вписывают его в историко-культурную традицию [40, с.256].

Структурный параллелизм может быть маркером аллюзии сюжетного уровня. Расшифровка аллюзий, как и любого интертекстуального отношения, предполагает наличие у автора и читателя некоторых общих знаний, порою весьма специфических. Нередко писатели в своих произведениях строят аллюзии, апеллируя к текстам, написанным на разных языках и принадлежащим разным литературам, что осложняет поиски денотата аллюзии.

Аллюзия, таким образом, предстает как заимствование некоего элемента из инородного текста, служащее отсылкой к тексту - источнику, являющееся знаком ситуации, функционирующее как средство для отождествления определенных фиксированных характеристик. Аллюзия, таким образом, является интертекстом, элементом существующего текста, включаемым в создаваемый текст. В то же время интертекстуальность, в первую очередь, объясняет саму возможность взаимопроникновения текстов, фактов существования их в объединенном пространстве в виде единого текста.

Классифицировать аллюзии можно по источникам: мифологические, библейские, исторические, литературные, философско-эстетические; по функциям: сюжетобразующие, используемые для раскрытия персонажа и т.д. (в данном случае общепринятой классификации

не существует); различают между аллюзиями простыми и распространенными, цитатными и номинативными, а также учитывают положение аллюзии в тексте: заголовок, концовка, медиальная позиция [12].

Интерес к библейскому тексту и мифологии обусловлен рядом причин: значимостью, общеизвестностью и авторитетностью. Функционируя в языке, библейские и мифологические аллюзии представляют собой языковое свидетельство глубины проникновения христианской (в современном мире) и языческой (у древних цивилизаций) мысли, образов и символов в сознание людей.

Аллюзия - часть понятия интертекстуальности. Данное понятие находит выражение в наличии связей между текстами, благодаря которым сами тексты или из части могут ссылаться друг на друга эксплицитно или имплицитно.

В контексте всего постмодернистского мировоззрения интертекстуальность рассматривается как единый механизм порождения текстов. Интертекстуальность нельзя рассматривать как чисто механическое включение ранее созданных текстов (или их элементов) в создаваемый текст.

И.В. Арнольд считает, что интертекстуальность всегда сравнивает и обычно противопоставляет две точки зрения, общую и индивидуальную (социолект и идиолект), включает элементы пародии, создает конфликт двух интерпретаций. А феноменом интерпретации текста, как знаковой системы, занимается герменевтика – «наука не о формальной, а о духовной интерпретации текста» [3, с. 61].

Согласно Ю.М. Лотману, текст может относиться к другому тексту, как реальность к условности. «Игра на противопоставление «реального/условного» свойственна любой ситуации «текст в тексте». Простейшим случаем является включение в текст участка, закодированного тем же самым, но удвоенным кодом, что и все остальное пространство

произведения. Это будет картина в картине, театр в театре, фильм в фильме или роман в романе» [32, с. 76].

Р.Д. Тименчик выделяет «промежуточный вид использования» чужого текста, при котором цитирование не является сознательной отсылкой к тексту-источнику. Именно при условии существования единого текстового пространства становится очевидной возможность для текстов свободно проникать друг в друга [цит. по 1].

В едином культурном пространстве находятся, помимо прочих, тексты, обладающие определенным неоспоримым «авторитетом», приобретшие его в результате существующей в конкретной культурной среде традиции воспринимать их как источник безусловных аксиом. Таким текстом является, например, Библия, цитаты и аллюзии из текстов которой пронизывают буквально все тексты, созданные в Новое время [5].

Особенно обширным использованием различных форм интертекстуальности отмечены периоды модернизма и постмодернизма. Таким образом, интертекстуальность оказывается центральной категорией, с которой сталкивается современный читатель, вступающий в прямой диалог с художественным текстом и его создателем.

1.3 Функции стилистического приема аллюзии в художественном тексте

Аллюзивное слово реализуется не формально, а содержательно, так как формальное содержание тождественно лексическому значению слова. Для создания подтекста незаменимо использование аллюзии, вследствие того, что этот прием раскрывает именно содержательное понятие, присутствующее эксплицитно в исходном тексте и которое можно воссоздать с помощью экстралингвистических знаний.

Стилистический прием аллюзии передает оценочную информацию, создающую характеристику персонажа или явления. Каждое слово

выражает коллективную или индивидуальную оценку субъекта. Именно на этом основана оценочная функция: аллюзия обладает денотатом с зафиксированной оценкой, поэтому эта функция типичная для аллюзий [43].

Герои художественных произведений особенно ярко характеризуются эмоциональными ассоциациями, вызываемыми аллюзивным словом.

Аллюзии часто употребляются при описании внешности, поведения, внутреннего мира, также с целью раскрыть истинную сущность явления. Аллюзия часто служит средством описания героев. Прием аллюзии может быть как дополнительным средством для создания глубинной характеристики героев, так и основным средством, необходимым для описания персонажей.

Наряду с оценочно-характеризующей функцией встречается окказиональная функция, чья суть заключается в отсылке читателя к исторической эпохе, что наделяет отрезок текста расширенной исторической перспективой. Эта функция отвечает за признаки, характеризующие историческую привязанность. Е.М. Дронова выделяет две разновидности окказиональной функции: функция создания черт исторической соотнесенности, орнаментальная функция аллюзии [14]. В последнее время большое внимание уделяется связи между временем и приемом аллюзии.

Выражая исторический момент, аллюзия одновременно способствует субъективации определенного события. Таким образом, можно заключить, что у приема аллюзии существует несколько групп функций. По мнению Е.М. Дроновой, узуальные функции представляют оценочно-характеризующие, конструктивные функции наряду с функцией создания подтекста. Окказиональные функции реализуют функция создания черт исторической преемственности и орнаментальная функция, которые представляют лишь отдельные, единичные случаи и носят «подчиненный

характер» [14, с.84]. Прием аллюзии зачастую используют с целью обогащения и увеличения смысловой и эстетической нагрузки.

Выводы по главе 1

Художественный стиль служит для передачи мыслей и чувств автора, оказывая воздействие на воображение и эмоции читателей, а также выполняет изобразительную функцию. Основополагающая стиля – это лексика при этом в данном случае позволительно использовать языковые средства других стилей.

Аллюзия предстает как заимствование некоего элемента из инородного текста, служащее отсылкой к тексту - источнику, являющееся знаком ситуации, функционирующее как средство для отождествления определенных фиксированных характеристик. Выражая исторический момент, аллюзия одновременно способствует субъективации определенного события. Аллюзия, таким образом, является интертекстом, элементом существующего текста, включаемым в создаваемый текст.

В отличие от других средств языковой выразительности, аллюзия подразумевает обязательное наличие знания и понимания связи между объектами, в то время как другие приемы не предполагают владение этим знанием. Аллюзивное имя собственное (имя персонажа, героя, деятеля, лица, места) переносится на объект на основе смежности понятия и является, таким образом, переносом метафоры.

Нами выделены стилистические функции изучаемого приема: оценочно-характеризующая и конструктивная функции входят в понятие узуальных функций, а функция создания исторической соотнесенности принадлежит окказиональной функции. К основным свойствам аллюзий относятся неопределенность аллюзивного элемента, одновременная

принадлежность и к экстралингвистическому, и к ситуативному контексту, а также неперенная направленность аллюзивного процесса.

Глава II. Выявление и описание стилистического приема аллюзии в произведениях Д.Г. Лоуренса

2.1 Общая характеристика творчества Д.Г. Лоуренса

В начале XX века в английской литературе произошли существенные перемены, обусловленные глубочайшими и масштабными историческими сдвигами (первая мировая война, Великая Октябрьская социалистическая революция). При соприкосновении с новыми историческими силами обновилось и содержание литературы: открылись новые сферы действительности, возникли новые драматические коллизии. Начался интенсивный процесс поисков и открытий новых жанровых и стилевых форм.

Человечество вступило в век социальных и научно-технических революций, в крови и муках рождался новый мир, новый человек, новое сознание. Распадался, рушился старый мир, погребая в своих обломках прежние верования, идеалы, каноны. Общим для всех писателей начала XX века было неприятие буржуазной современности, восприятие ее как хаоса, ощущение распада как характернейшей черты эпохи [17].

Еще за несколько лет до первой мировой войны в английской литературе одно за другим начали появляться различные направления, декадентские в своей основе. Первым шагом писателей этих лет к декадансу было течение имажистов, возникшее еще до войны [27].

Имажизм возник как течение в 1908 году в Англии, в недрах лондонского «Клуба поэтов». Окаменелость привычных поэтических форм заставила молодых литераторов искать новые пути в поэзии. Первые имажисты — Томас Эрнест Хьюм и Фрэнсис Флинт. В группу имажистов входили Ричард Олдингтон, Эзра Паунд, Д.Г. Лоуренс, Харолд Монро, Эми

Лоуэлл, Д.Г. Флетчер, Марианна Мур, Мэй Синклер и Форд Мэдокс Форд [27].

Вторая группа имажистов собралась вокруг Эзры Паунд. В октябре 1912 года Эзра Паунд получил от молодой американской поэтессы Хильды Дулитл, год назад переселившейся в Англию, подборку ее стихов, поразивших его «имажистской лаконичностью». Хильда Дулитл привлекла в группу английского романиста Ричарда Олдингтона. Приметой второго этапа имажизма стало обращение к античности, а его итогом стала собранная Паундом поэтическая антология «Des Imagistes» (1915), после чего Паунд покинул группу и уехал во Францию. Началась война, и центр имажизма начал перемещаться из воюющей Англии в Америку.

В имажистских антологиях выступали со стихами знаменитые романисты Дэвид Герберт Лоуренс, Джеймс Джойс и Форд Мэдокс Форд, встречаются там и стихотворения Томаса Стэрнза Элиота, а также двух других будущих столпов американской поэзии – Карла Сэндберга и совсем еще молодого Уильяма Карлоса Уильямса [27].

Цель имажизма — «точное изображение», основывающееся на предметности и конкретности. Тематика была объявлена «нейтральной» и несущественной. Ей надлежало отступить перед «чистой» образностью, истолкованной как «объективная задача стиха». За этой декларацией стоял вызов романтической эстетики, и более того — гуманистической концепции человека, на которой основывалось романтическое видение.

Имажизм отрицал взгляд на поэзию как на бесконтрольное «лирическое» словоизвержение, перетряхнул рухлядь бесчисленных эпигонских баллад и медитаций, авторы которых молились на Теннисона. Он возвратил поэзии строгость формы. Когда имажисты решались освободить из-под жесткого контроля лирическое переживание, их поэзия порою приобретала и содержательность, и глубину [27].

Имажисты много говорили об уродстве и ненадежности окружающего их буржуазного мира, о засилии мещан и торгашей, не

способных понять прекрасное. Но осуждение мира у имажистов было чисто эстетическим. Они создавали отвлеченный культ прекрасного образа, причем чаще обращались чисто к книжным образам (обычно к традиции древнегреческой поэзии и мифологии), а не к жизни.

Первая мировая война способствовала развитию «поэтической революции» в Англии. Именно в эти годы явила свою хрупкость имажистская «башня». С началом войны входят в английскую поэзию большие социальные темы, рождается чувство «социальной горечи», преодолевается гипертрофия единичного, субъективного, усиливается желание и способность поэтов открывать в единичном всеобщее, в личном – общечеловеческое [27].

Период между двумя мировыми войнами – это период четкого размежевания сил в литературе. Основные направления в английской литературе 20—30-х годов нашего века – модернизм, критический реализм, формирующийся социалистический реализм [10].

За сравнительно короткое время, истекшее между первой и второй мировыми войнами, в английской литературе произошли глубокие изменения [17].

Английская литература 20-х годов, порожденная глубокой неудовлетворенностью и смятением, была пронизана скепсисом и горечью. Наиболее последовательные писатели «потерянного поколения», отказываясь от стремления показать жизнь во всей ее сложности и полноте, замыкаясь в частный мир, приходили к разрушению своего искусства. Исходя из того положения, что жизнь, как таковая, бессмысленна и бесперспективна, а любые общественные преобразования, любая общественная борьба тщетны, они объективно представили человека как существо не только бессильное, но и в этом бессилии фатально обреченное. В понимании этого противоречия – ключ к творчеству многих крупных писателей 20-х годов. Настроения большинства художников «потерянного поколения» превосходно суммируют строки, которыми открывается последний нашумевший роман Лоуренса

«Любовники леди Чаттерли»: «Мы живем в эпоху, которая глубоко трагична, но именно поэтому мы отказываемся воспринимать ее трагически. Катастрофа свершилась, и нас окружают развалины. Мы начинаем строить новые жилища, начинаем питать новые крошечные надежды. Это нелегкая работа: нет теперь гладкой дороги в будущее, но мы ищем обходы или перебираемся через препятствия. Нам надо жить независимо от того, сколько небес на нас обрушилось» [21]. Автор рассуждает о том, что лучше всего было бы смести с лица земли причину всех зол – ненавистные машины; но так как это невозможно, заключает: «Остается только успокоиться и жить своей жизнью» [там же].

В английской литературе 1920-х годов, происходила напряжённая борьба между двумя направлениями. Молодые писатели-новаторы (Д. Джойс, В. Вулф, Д.Г. Лоуренс и др.), которых называли «модернисты», подвергались критике со стороны писателей, продолжателей литературной традиции XIX века (Д. Голсуорси, А. Беннет, Г.Дж. Уэллс). Последние упрекали их в субъективистском произволе, хаотичности произведений, уходе от жизни и от ответственности перед обществом. Первые, в свою очередь, критиковали своих литературных противников за копирование жизни, навязчивую фактографичность, – что, по их мнению, омертвляло произведение [24]. Один из идеологов нового течения В. Вулф, обвиняла представителей противоположного лагеря в «материализме», в излишнем интересе к материальной, предметной стороне бытия героев, в одержимости «телом», а не «душой». В. Вулф говорит о наличествующем в произведениях реалистов переизбыточном «ощущении достоверности, бальзамирующем всё», сетует на отсутствие у них желания поискать новые средства для выражения противоречивого, трудноуловимого духа современной жизни. «Жизнь - это не ряд симметрично установленных ламп, - восклицает Вулф, - жизнь - это сияющий ореол, полупрозрачная оболочка... Не в том ли задача романиста, чтобы описать этот изменчивый, необъятный дух, какие бы при этом трудности не возникали?» [24].

В годы после окончания первой мировой войны борьба направлений в английской литературе была острой и напряженной. В ней заметно усиливается влияние декаданса, и литературное развитие идет сложным и противоречивым путем. Этому способствует обстановка, которая складывается в Англии в 20-х годах XX в. Характерно, что именно в этот период возник термин «эскепизм» (от англ. *escape*), означавший уход от волнующего и общественно-актуального чаще всего в мир частной жизни, интимных переживаний. Все английские авторы 20-х годов искали новых путей, новых форм художественной выразительности, но в большинстве случаев так или иначе попадали в поток усиливающегося декаданса. Если лучшие представители критического реализма, получившие известность еще в 90-х годах XIX столетия (Д.Голсуорси, Б.Шоу, Г. Уэллс), устояли, то другие (О. Хаксли, Д. Лоуренс), поначалу выступившие в русле реалистической традиции, в ходе своей идейной эволюции постепенно в 20-х годах стали порывать с нею [24].

Потрясение, вызванное мировой войной, наложило свой отпечаток на мировоззрение таких писателей, как Д. Лоуренс, Д. Джойс, В. Вульф, О. Хаксли и др., вошедших в литературу незадолго до 1914 г. или во время войны и в последующие годы. Война и послевоенная обстановка вселили в них ощущение кризиса всей цивилизации, предчувствие гибели человечества. Причинами войны они склонны были считать как извращенную природу человека, так и чрезмерное развитие техники, обусловившей разрушительный характер военных столкновений. С этим связана их ненависть к индустриализации, к «машинному веку».

Идейная позиция этих писателей определила и характер их искусства. Те из них, которые начали свой путь как представители реализма, в дальнейшем разрывают свои связи с ним, и это оказывает губительное влияние на их творчество. Основное, что отделяет их от критических реалистов, – отношение к жизни, к человеку. Критические реалисты в своем отношении к людям руководствовались моральными критериями и считали,

что литература должна играть воспитательную роль; они стремились показать жизнь во всей ее сложности и полноте, раскрыть ее противоречия и конфликты; им была свойственна вера в общественный прогресс, в способность человека совершенствоваться. Представители антиреалистических направлений отказываются от самой идеи прогресса. Исходя из положения, что жизнь в целом бессмысленна и бесперспективна, а человек – существо низменное, они не допускают мысли о стремлении к лучшему будущему. Объективному миру, который они отказывались отражать в своих произведениях, они противопоставляют субъективный мир своих героев.

Идеалистическая философия Бергсона, утверждавшая невозможность рационального познания действительности, провозглашавшая примат интуиции над разумом, открывала путь к мистике. Теория Фрейда объясняла всю сложную социальную жизнь людей проявлением биологических инстинктов, «вытесненных» в область подсознания, но активно влияющих на психику индивида. Отход от критического реализма заметно сказывается в творчестве Дэвида Герберта Лоуренса – сына горняка, порвавшего со своим классом [35].

Модернизм, общее обозначение всех авангардистских направлений в изобразительной культуре XX в., программно противопоставивших себя традиционализму в качестве единственно истинного «искусства современности» или «искусства будущего». В более строгом историческом смысле — ранние стилистические тенденции такого направления (импрессионизм, постимпрессионизм, символизм, стиль модерн), в которых разрыв с традицией еще не был так резок и принципиален, как позднее. Таким образом, модернизм является не столько синонимом авангардизма, сколько его предварением или ранним этапом [10].

Модернизм (от франц. *moderne* — современный), в искусстве — совокупное наименование художественных тенденций, утвердивших себя во второй половине XIX века в виде новых форм творчества, где возобладало

уже не столько следование духу природы и традиции, сколько свободный взгляд мастера, вольного изменять видимый мир по своему усмотрению, следуя личному впечатлению, внутренней идее или мистической грезе (веяния эти во многом продолжили линию романтизма). Наиболее значительными, часто активно взаимодействующими его направлениями были импрессионизм, символизм и модерн. В советской критике понятие «модернизма» применялось ко всем течениям искусства XX века, которые не соответствовали канонам социалистического реализма [11].

Новые художественные направления обычно заявляли о себе как об искусстве в высшей степени «современном» (отсюда — само происхождение термина), наиболее чутко реагирующем на ритмику повседневного охватывающего нас «текущего» времени. Образ свежей, сиюминутной современности ярче всего проявился в импрессионизме, который как бы остановил «прекрасное мгновение». Символизм и модерн отбирали из этих «мгновений» те, что наиболее экспрессивно выражали «вечные темы» человеческого и природного бытия, соединяя прошлое, настоящее и будущее в единый цикл памяти-восприятия-предчувствия. Всемерно усилилась тяга к созданию особого «искусства будущего», утопически — порой сквозь апокалиптические видения — моделирующего завтрашний день.

Модернизм охватил все виды творчества, но вдохновляющий пример литературы и музыки (Ш. Бодлера во Франции, Р. Вагнера в Германии, О. Уайльда в Англии) был особенно важным.

Литература английского модернизма, весьма активно заявив о себе в первое послевоенное десятилетие, в 30-е годы XX века, характеризуется общественным подъемом, обнаруживает ограниченность своих возможностей. Магистральная линия развития английской литературы связана с реализмом [10].

В целом для литературы XX в. характерно стилевое и жанровое многообразие, нестандартность литературных направлений, находящихся в сложных взаимоотношениях. Рассмотрев литературную ситуацию в Англии

начала XX века, можно сделать следующие выводы: английская литература начала XX века характеризуется напряженной борьбой двух направлений: реализм и модернизм (реалисты – оптимистически настроенные продолжатели традиции XIX века, модернисты – писатели-бунтовщики, пессимисты, восставшие против современной им цивилизации и губительного её влияния на человеческую природу). В этот период ощущается резкий переход от традиции к авангарду, от консерватизма к либерализму. Также этот период примечателен многочисленными инновациями в стиле и форме романа: техника потока сознания, миф, как форма повествования, отсутствие фигуры автора, нестабильное «Я» героя.

Дэвид Герберт Лоуренс, признанный классиком английской литературы, является одним из самых значительных писателей Великобритании XX века. Автор романов, множества рассказов («Сыновья и любовники» (1913), «Радуга» (1915), «Влюбленные женщины» (1920), «Любовник леди Чаттерлей» (1928), стихов, пьес, путевых очерков, выступал как эссеист, литературный и художественный критик, журнальный обозреватель.

Смелый экспериментатор и новатор, создававший свои шедевры наряду с Дж. Джойсом и В. Вулф, Д.Г. Лоуренс один из первых в английской литературе отразил психологическое отчуждение как типическую особенность мироощущения современников.

В 20-е гг. представители «потерянного поколения» объявили Д.Г. Лоуренса наряду с О. Хаксли и Р. Олдингтоном одним из своих «пророков» и «властителей дум». В то же время многочисленные приверженцы и сторонники его (Д.Г. Лоуренса) взглядов, по мнению Н. Пальцева, восприняли его доктрину, провозглашавшую спасение индивидуума посредством установления принципиально новых отношений между мужчиной и женщиной, в которых современный человек мог бы обрести утраченные в ходе развития цивилизации связи с неограниченной природой и космосом. Исследования философско-эстетических работ Д.Г. Лоуренса, по

мнению Н. Пальцева, показали, что они отчасти являются утопичными и умозрительными. В то время как, художественная ценность произведений Д.Г. Лоуренса остается неоспоримой. Одна из трудностей освоения художественных достижений Д.Г. Лоуренса заключается в том, что обе стороны его творческой личности - художник-литератор и философ - тесно связаны в его произведениях. "Нет сомнения в том, что двадцать лет назад Лоуренса читали в гораздо большей степени как носителя идей, нежели как художника-литератора - писал в 1952 году один из биографов писателя Кеннет Янг [10, с. 243]. Одна из первых попыток понять Д.Г. Лоуренса как художника и мыслителя, оценить его новаторство в литературе содержалась в очерке Р. Олдингтона «Д.Г. Лоуренс», посвятившего много позднее памяти своего друга интересную книгу «Портрет гения, но ...» [35].

Подлинное значение открытий Д.Г. Лоуренса – романиста - для английского романа в то время сознавали лишь немногие из критиков. Особенно характерен в отношении интеллектуальной элиты к нему сдержанно-недоброжелательный отзыв Т. С. Элиота, который отдавал должное глубине и мощи интуитивных прозрений Лоуренса; мэтр модернистской критики 30-х годов в то же время обвинял его в неспособности к рационально-логическому мышлению, предубежденности, недостатке интеллектуальной и социальной подготовки. Т. С. Элиот видел в творчестве Д.Г. Лоуренса пример «губительного отсутствия живой и центральной традиции, благотворно влияющей на литераторов» [17]. В понимании традиции и истоков творчества Д.Г. Лоуренса с Т.С. Элиотом резко разошелся Ф.Р. Ливис - один из выдающихся представителей английской неокритики, прославившийся впоследствии своей концепцией «Великой традиции» английского романа, включавшей Джордж Элиот, Джозефа Конрада, Генри Джеймса и Д.Г. Лоуренса. Ф.Р. Ливис явился одним из первооткрывателей Д.Г. Лоуренса в английской критике, посвятившим его творчеству ряд содержательных исследований. Для Ф.Р. Ливиса Лоуренс - «величайший писатель-творец в Англии нашего времени и один из

величайших английских писателей всех времен», «романист по преимуществу и один из самых замечательных новаторов литературной техники, какие когда-либо появлялись» [17]. Подчеркивая связь Лоуренса с литературной традицией XIX века, Ф. Р. Ливис объявляет его в своей работе «Д.Г. Лоуренс-романист» наследником и продолжателем традиций Ч. Диккенса и Джорджа Элиота. Ф. Р. Ливис высоко оценивает Д.Г. Лоуренса как новатора жанра романа, в то же время игнорирует идейную и философскую составляющую его произведений.

Английские критики-марксисты впервые комплексно подошли к столь сложному литературному явлению, каким является творчество Д.Г. Лоуренса. В своей работе «Роман и народ» Р. Фокс причисляет Д.Г. Лоуренса к «хорошим романистам», наряду с Э.М. Форстером, Дж. Джойсом и О. Хаксли [17].

В свете перемен, последовавших после 40-х гг., стало меняться отношение к явлениям культуры недавнего прошлого. Стало очевидным, что написанные в начале XX века произведения Д.Г. Лоуренса, были одним из первых в английской литературе, отразившие феномен отчуждения. К его художественному опыту обратились сначала «сердитые молодые люди», затем - «рабочие романисты». Так, творчество Д.Г. Лоуренса заняло особое место в трудах по истории английской литературы. О значительности вклада внесенного им в развитие английского романа заговорили литературоведы различных школ и направлений [35].

«Разговор с читателем» в романе разрушает любые временные рамки между написанием книги и ее прочтением, равно как и между написанной пьесой и поставленным по ней спектаклем. И это совсем не обязательно будет происходить в настоящем времени даже у тех писателей, которые действительно способны порой «разговаривать» с читателем, что не всегда происходит в настоящем времени и у Л.Г. Лоуренса. В своем творчестве Д.Г. Лоуренс большое внимание уделяет собственным идеям, настолько, точным, что должны считаться правильными и справедливыми [35].

Как верно подчёркивает Б. Проскурнин, «Лоуренс пытается достичь эффекта правдоподобия не отработанными в викторианском романе приёмами художественно-реалистической условности, особенно акцентирующими внешне предметный и обстоятельный аспект «реалистической иллюзии», «модели действительности» (например, введением фигуры рассказчика, обязанного подтвердить несомненность, «объективность» связанного с ним мира), а средствами интуитивно-эмоционального и психолого-аналитического «тождества» читателя и героя» [36, с. 92].

Использование Д.Г. Лоуренсом различного рода символов в его произведениях преследует подобную же цель - придать очертания хаосу современности, связать его с пластами прошлого (апеллируя к Библии, сказке, мифу, атрибутике древней восточной философии), а также особым образом истолковать динамику внутреннего мира человека.

В послевоенные годы Лоуренс написал статьи о романе - «Мораль и роман», «Роман и чувство», «Почему роман имеет значение». Он составлял завершённую теорию, высказанные в статьях суждения о романе и его функциях помогают понять эстетическую программу писателя.

Глубже XIX века в своих работах о судьбах романа Д.Г. Лоуренс не заглядывал, а среди романистов XIX столетия выделяет О.Бальзака, Дж. Элиота, Льва Толстого и Томаса Харди, его любимый драматург – Г. Ибсен [21].

И все же, как бы ни ценил Д.Г. Лоуренс своих предшественников, он звал современных ему романистов освободиться от их влияния, называл их «выдохшимися». Только для Харди из всех англичан делал он исключение. Томас Харди всегда был ему близок, а герои романов Харди импонировали ему присущей им импульсивностью, той полнотой жизни, которая никогда не оставляла Лоуренса равнодушным [21].

Д.Г. Лоуренс жил в эпоху, когда интерес англичан к русской культуре и особенно к литературе был силен. Россия привлекала Лоуренса и происходившими в ней переменами. Поездка в Россию, к которой он готовился, не состоялась, но знакомство с творчеством русских писателей продолжалось, Лоуренс читал в переводах Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, И.С. Тургенева, А.П. Чехова, А.И. Куприна, Максима Горького, В. Розанова, Л. Шестова. И.А. Бунина. Русские писатели воспринимаются Лоуренсом «как сама жизнь». Его привлекает присущая их творчеству стихия страстей [17].

В 50-е – начале 60-х годов в Англии возникло движение так называемого «рабочего романа» во многом расширившее социальные горизонты реализма в этой стране. Многие авторы этой школы - А. Силлитоу, С. Барстоу, Р. Уильямс и другие — сознательно учились у Лоуренса. Объективная связь их книг на народную тему с проблематикой и поэтикой произведений Лоуренса признана и читателями и критиками [17].

Всеобъемлющего понимания человека в его отношениях с окружающим миром может достигнуть лишь романист, так как он знает, что в человеке значительно все - не только интеллект и не только дух, но и его тело, его руки, пальцы. Романист пробуждает «инстинкт жизни». Лоуренс считает, что надо отказаться от каких-либо схем, догм, заранее сконструированных шаблонов, так как они убивают жизнь, вечно изменяющуюся, находящуюся в постоянном движении.

Двадцать четыре года творческой биографии Д.Г. Лоуренса явили собой пример удивительной интенсивности художественного поиска. В своих идейно-эстетических исканиях писатель отразил сложную калейдоскопичность эпохи, обратившись к разным формам выражения. Итогом стали десять романов: «Белый павлин» (The White Peacock), «Нарушитель» (The Trespasser), «Заблудшая девушка» (The Lost Girl), «Сыновья и любовники» (Sons and Lovers), «Радуга» (The Rainbow), «Влюбленные женщины» (Women in Love), «Жезл Аарона» (Aaron's Rod),

«Кенгуру» (Kangaroo), «Пернатый змей» (The Plumed Serpent), «Любовник леди Чаттерлей» (Lady Chatterley's Lover), более полусотни рассказов, составивших три пожизненных сборника (The Prussian Officer, England, My England, The Woman Who Rode Away) и три посмертных (Love Among the Haystacks, The Princess, The Mortal), несколько повестей, ряд стихотворных книг (пять сборников стихов среди которых «Любовные стихотворения» (Love Poems and Others), «Птицы, звери и цветы» (Birds, Beasts and Flowers), десять пьес, три тома путевых впечатлений, несчетное множество эссе среди них «Периоды в европейской истории» (Movements in European History), «Изучение классической американской литературы» (Studies in Classical American Literature), «Апокалипсис» (Apocalypses), литературно-критических статей, журнальных рецензий, мемуарных и автобиографических этюдов, – отобранные друзьями и единомышленниками Лоуренса – они составили два обширных издания Phoenix (1938) и Phoenix II (1968), а также специальные работы, посвященные психоанализу и проблеме бессознательного: «Психоанализ и подсознательное» (Psychoanalysis and the Unconscious), «Фантазия на темы подсознательного» (Fantasia of the Unconscious) [35].

Произведения характеризуются высокой степенью психологизма, а также своеобразием синтаксиса и лексики, нередко (особенно в диалогических моментах) восходившей к устным бытованиям в реальной, подчас простонародной, среде, разговорным нормам. Лоуренса можно назвать новатором-романистом, который пытался постичь истины написания романа и, не уставая творить на протяжении всей своей жизни. Писатель всегда критиковал буржуазное общество с его устоями и порядками. Он не принимал повсеместную механизацию и машинизацию. Все это, как считал писатель, отдаляло человека от природы [35]. Из критики урбанистических теорий буржуазной цивилизации вытекала его концепция «естественного человека», что нашло отражение в его романах. Романист провозглашал человека, живущего в гармонии с природой, призывал к возрождению «естественных начал».

2.2 Аллюзивные элементы и их роль в произведениях Д. Г. Лоуренса

Одной из важнейших составляющих художественного наследия Д.Г. Лоуренса являются литературные заимствования как в узком (совпадение текстовых фрагментов), так и в широком (перекличка сюжетов, использование имён, названий, реминисценции любого рода) значениях. Культурное пространство произведений писателя чрезвычайно многообразно: античность, Библия, мировая классика. В результате синтеза различных источников осуществляется выход за пределы одного текста; тем самым писатель достигает творческого диалога с культурным наследием прошлого. Каждая эпоха, каждый период в истории литературы, каждое литературное направление и тем более творчество отдельных авторов характеризуются своим отношением к употреблению аллюзий, выбору источников и определению той роли, которая отводится им в художественных произведениях. В творчестве Д.Г. Лоуренса представлены аллюзии разных типов. Одной из основных функций аллюзий является активизация в сознании читателя определенных «затекстовых пластов» и представление авторского текста в «созвучных ему внешних контекстах», привлечение внимания к отдельным идейно - стилистическим решениям. Авторский текст включается в сложную систему культурных ассоциаций и сопоставлений [35].

Д.Г. Лоуренс трепетно относится к прецедентным текстам, включает их в свои собственные с большим пиететом. В этом он верен своей эпохе. Все аллюзии служат для того, чтобы расширить семантику отдельных образных связей, отточить и заострить характеристику персонажа. Известно, что романтическая ирония — одно из основных свойств поэтики позднего творчества писателя, однако ирония не касается и почти никогда не возникает от взаимодействия разных текстов внутри лоуренского, от

взаимодействия аллюзии или цитаты из классического произведения с текстом писателя. Таким же трепетным оказывается отношение и к библейскому тексту. И это несмотря на тот факт, что писатель «создавал свою собственную Библию» — необыкновенное богохульство по тем временам [35].

Окоченевший от холода, изнемогающий от боли ноющих ран, просыпается человек. Его пробуждение – воскрешение, сам же человек – олицетворение Иисуса Христа и Осириса. На своем пути неизвестно куда он встречает крестьянина, который предлагает ему укрыться в своем доме. Однажды, вернувшись домой, добрый крестьянин приносит весть о том, что гробница Христа пустая, и женщины, среди которых была Мария Магдалена, оплакивали его, а проклятые солдаты-римляне уже были на страже. Тогда на рассвете человек, который умер, отправляется в сад, где его предали, и где он был похоронен. Там он встречает Марию Магдалену и говорит ей о том, что его миссия как учителя и спасителя закончена, что благие деяния – ничто иное, как правонарушения, которые приводят к смерти. Он также не готов вступить в контакт с людьми, пока не заживут его раны. Мария Магдалена разочарована: человек, который умер, положил конец ее мечте. Он решает отправиться в путешествие по миру. Покидает Израиль и идет в Ливан, где встречает жрицу богини Изиды, которая была в поисках частей тела Осириса, для того, чтобы воскресить его и зачать ребенка. Девушка дает приют человеку, который умер. Она очарована его необычайной красотой и поддается заблуждению, что это Осирис. По приглашению человек, который умер, приходит ночью в храм, где она исцеляет его раны, пробуждая в нем желание. Он познает блаженство отношений между мужчиной и женщиной, но не может остаться, так как боится снова быть распятым [33].

Практически все, что написал Лоуренс во второй половине 20-х годов, как-то связано с его последней и аскетически простой повестью. Нет сомнений в том, насколько высоко сам Лоуренс ценил повесть «Человек, который умер», каковы бы ни были его чувства относительно этого названия.

В некоторых своих письмах он особо подчеркивает важность данного произведения. В повести Д.Г. Лоуренс изображает Христа воскресшим и вполне сексуально состоятельным, чем и гордится, мало того, он даже совокупиться не умеет в тайне от других, как это сделал бы любой добропорядочный человек, и выставляя на показ свое мужское достоинство, совершает прелюбодеяние не с христианкой, а со жрицей какого-то жалкого языческого культа [35].

Повесть Дэвида Герберта Лоуренса «Человек, который умер» насыщена аллюзиями различного характера, относящимися к древнеегипетской, древнегреческой и древнеримской мифологии, библейским и историческим событиям.

Первая аллюзия, встретившаяся в повести – само название «Человек, который умер». Автор не называет его по имени, но описания событий и персонажи, которые встречаются в первой части, указывают на то, что это был Иисус Христос, один из примеров свидетельствует об этом:

«Master! It is said that the body was stolen from the garden, and the tomb is empty, and the soldiers are taken away, accursed Romans! And the women are there to weep» [50].

Окружающие люди называли его Учителем:

«Master!” she said (Madeleine) “Oh, we have wept for you! And will you come back to us?» [50].

“Father!” he said “why did you hide this from me?” [50].

“Lo!” he said, this is beyond prayer” [50].

Как уже было отмечено ранее, в повести используются библейские аллюзии. Примером может служить следующая аллюзия:

«At twilight the peasant came home with ass? And he said: “Master! It is said that the body was stolen from the garden, and the tomb is empty, and the soldiers are taken away, accursed Romans! And the women are there to weep» [50]. Здесь перечисляются события, которые последовали после того, как тело Христа отнесли в пещеру.

По Библии, после воскресения Мария Магдалена первая видит Иисуса Христа, после чего рассказывает об увиденном его ученикам [5]. У Лоуренса же «человек, который умер», словно шпион пробирается в сад, боясь показаться на люди и тайком разговаривает с Марией Магдалиной. Он дает ей понять, что никто не должен знать о его пробуждении:

«And at dawn, when he was better, the man who had died rose up, and on slow, sore feet retraced his way to the garden. For he had been betrayed in a garden, and buried in a garden... And she wrung her hands and wept. And as she turned away, she saw the man in white, standing by the laurels, and she gave a cry, thinking it might be a spy, and she said:

“They have taken him away!”

So he said to her:

“Madeleine!”

Then she reeled as if she would fall, for she knew him. And he said to her:

“Madeleine! Do not be afraid. I am alive. They took me down too soon, so I came back to life...” [50].

В тексте повести говорится об Иуде и о его греховном поцелуе.

“I wanted to be greater than the limits of my hands and feet, so I brought betrayal on myself. And I know I wronged Judas, my poor Judas...But Judas and the high priests saved me from my own salvation, and soon I can turn to my destiny like a bather in the sea at dawn, who has just come down to the shore alone” [50].

“If I had kissed Judas with live love, perhaps he would never have kissed me with death” [50].

Взяв за основу библейскую легенду, ссылаясь на мифологические образы и исторические события, Дэвид Герберт Лоуренс излагает события на собственный лад, отображая свое видение. Так он описывает убийство Цезаря:

“This was mystery the woman had served alone for seven years, since she was twenty, till now she was twenty-seven. Before, when she was young, she had

lived in the world, in Rome, in Ephesus, in Egypt. For her father had been one of Antony's captains and comrades, had fought with Anthony and had stood with him when Caesar was murdered, and through to the days of shame. Then she had come again across to Asia, out of favor with Rome, and had been killed in the mountains beyond Lebanon, taking her daughter from the world, a girl of nineteen, beautiful but unmarried" [50].

Распознавание и понимание мифологических аллюзий не менее важно в повести «Человек, который умер».

В повествовании Д.Г.Лоуренсом используются имена мифологических божеств: Изида и Осирис; сестра Осириса, мать Гора, олицетворение супружеской верности и материнства; богиня плодородия, воды и ветра, волшебства, мореплавания, охранительница умерших.

"But the woman was pondering that this was the lost Osiris. She left it in the quick of her soul. And her agitation was intense.

"Would you detain me, girl of Isis?" he said.

"Stay! I am sure you are Osiris!" she said" [50].

"It was Isis; but not Isis, Mother of Horus. It was Isis Bereaved, Isis in Search. The goddess, in painted marble, lifted her face and strode, one thing forward, through the frail fluting of her robe, in the anguish of bereavement and of search" [50].

Здесь человек, который умер, рассматривается уже как мифологический персонаж, а не как библейский. Действующие персонажи воспринимают его как Осириса, в древнеегипетской мифологии бог умирающей и воскресающей природы, брат и супруг Исиды, отец Гора, покровитель и судья мертвых.

"She turned to him, her face glowing from the goddess.

"You are Osiris, aren't you?" she said naively.

"If you will," he said.

"Will you come let Isis discover you? Will you take off your things and come to Isis?" [50].

Аллюзия на древнеегипетскую мифологию:

“It was Isis; but not Isis, Mother of Horus. I was Isis Bereaved, Isis in Search. The Goddess, in hainted marble, lifted her face and stored, one thigh forward, through the frail fluting of the robe , in the anguish of bereavement and of search. She was looking for the fragments of the dead Osiris, dead and scattered asunder, dead, torn apart, and thrown in fragments over the wide world. And she must find his hands and his feet, his hearts, his thighs, his head, his belly, she must gather him together and fold her arms round the re-assembled body till it became warm again, and raised to life, and could embrace her, and could fecundate her womb.” [50].

Д.Г. Лоуренс вплетает в повествование имя богини любви Венеры, которая была почитаема в Древнем Риме.

“I have sacrificed two doves for you, to Venus, for I am afraid you make no offering to the sweet goddess. Beware you will offend her. Come, why is the flower of you so cool within? Does never a ray nor a glance find its way through? Ah, come, a maid should open to the sun, when the sun towards her to caress her” [50].

С помощью этой аллюзии автор подчеркивает важность плотских отношений между мужчиной и женщиной, которым он уделял огромное внимание в своих произведениях.

Также упоминается о древнегреческой мифологии: Пан, бог полей, стад и пастухов, бог зарождающегося света и бог-путеводитель. Будучи похотливым и задорным приятелем менад, нимф и гермафродитов, он, подобно сатирам, был олицетворением чувственной любви:

“The sun was curving down to the sea, in grand winter splendor. It fell on the twinkling, naked bodies of the slaves, with their ruddy broad hams and their small black heads, as they ran spreading the nets on the pebble beach. The all-tolerant Pan watched over them. All-tolerant Pan should be their god for ever” [50].

В данном случае эта аллюзия указывает не только на плотскую вседозволенность любовных утех, а и на чувственное начало отношений между полами.

К именованным аллюзиям можно отнести имя Марии Магдалины. Именная аллюзия иногда выступает как реминисценция. Под реминисценцией понимается отсылка не к тексту, а к некоторому событию из жизни другого автора, которое, безусловно, узнаваемо. Примером аллюзии-реминисценции служит введение имени Магдалина у Д. Г. Лоуренса, в повести «Человек, который умер»:

“One was Madeleine, and one was the woman who had been his mother...”; “Once a woman washed my feet with tears, and wiped them with her hair, and poured on precious ointment...” [50].

В первой части повести Д.Г. Лоуренс пишет о девушке, которая плакала у гробницы, и которой было суждено первой увидеть человека, который умер. Ее звали Магдалена в Библии известной как Мария Магдалена, одна из жен-мироносиц, самая преданная последовательница Иисуса Христа, исцеленная им от «семи бесов»; первой удостоилась увидеть его воскресшим.

О ней не раз упоминается, и даже во второй части Лоуренс дает понять, что это именно Мария Магдалена, он пишет:

“Once a woman washed my feet with tears, and wiped them with her hair, and poured on precious ointment...” [50].

“Love had passed in her. She only wanted to serve, she had been a prostitute” [50].

Также Лоуренс упоминает о матери Иисуса Христа:

“One was Madeleine, and one was the woman who had been his mother...” [50].

Имена действующих лиц, таких как Цезарь, Антоний, Октавий, Понтий Пилат, взяты Лоуренсом из мифологии:

“So Pilate and the high priests saved me from my own excessive salvation.” [50].

“When she was young the girl had known Caesar, and had shrunk from his eagle-like rapacity...the widow, having no favor to hope for from Octavius, had retired to her small property on the coast under Lebanon, taking her daughter from the world, a girl of nineteen, beautiful but unmarried.” [50].

Вероятно, автор хотел подчеркнуть, из какого рода эта жрица.

“Nay!” he said. “Neither were your lovers in the past nothing. They were much to you, but you took more than you gave. Then you came to me for salvation from your own excess. And I, in my mission, I too ran to excess. I gave more than I took, and that also is woe and vanity. So Pilate and the high priest saved me from my own excessive salvation. Don’t try to excess now in living, Madeleine. It only means another death” [50].

Неоднократно встречаются такие географические названия как: Азия, Ливан, Сирия, Дамаск, Египет, Рим, Эфес.

При помощи аллюзий Д.Г. Лоуренс переплетает христианские и языческие мотивы, показывая, что христианство слишком мало уделяет внимания телесному аспекту, делая упор на духовный. При помощи сопоставления Иисуса Христа и Осириса с одной стороны, Марии Магдалины и жрицы Изиды с другой, автор дополняет христианство и язычество недостающими элементами.

В повести «Святой Мавре Д.Г. Лоуренс пытается связать и примирить «монаха» и «зверя», живущих в человеке. И он нашел идеальное вымышленное средство для того, чтоб связать воедино эти две ранее различные струи его мысли в один общий поток.

Д.Г. Лоуренсу нравилось название «Место Дьявола», но, несмотря на это, он уже задумывался о названии «Святой Мавр», об этом ландшафте, о названии местностей, о доме, в церковном дворе просматривающемся за надгробными камнями, – все это врезалось ему в память и было готово для использования в повести.

Называя лошадь «Святой Мавр», у Д.Г. Лоуренса было четкое понимание того, что он делает, несмотря на то, что для лошади это довольно странное имя. Имя Святой Мавр пришло из Уэльса, и оно впервые было произнесено в рассказе «with a Welsh twist». На валлийском языке «Мавр» – мужская форма прилагательного «большой», «великий». Но если следовать Дороти Бретт, которая набирала повесть «Святой Мавр» страницу за страницей пока Лоуренс писал ее, Лоуренс сам произносил имя «Seymour», что является обычной английской фамилией, которая в свою очередь произошла из Норманнского французского языка «de St Maur». Святой Мавр представлял не только телесную и умственную, но и духовную жизнь. Итак, можно сказать, что весь смысл повести заключен в ее названии.

Повесть «Святой Мавр» была опубликована вместе с повестью «Принцесса» Сэкером в мае 1925 года, а уже через месяц Кнопф опубликовал «Святого Мавра» отдельно в Америке. Повесть «Святой Мавр» о женщине, которая в своей жизни так и не встретила мужчину, способного изменить ее жизнь. Несмотря на это, она сама пыталась изменить мир вокруг себя, свое окружение [33].

«Святой Мавр» – рассказ о женщине, чья жизнь претерпевает перерождение благодаря воздействию мира природы; однако «воскрешает» героиню не мужчина (что было так типично для лоуренсовских произведений), а непокорный гордый конь по кличке Святой Мавр.

Лоу Каррингтон – главная героиня повести «Святой Мавр» – как и многие героини Лоуренса, живя в пустом, несправедливом, фальшивом и банальном мире не может поверить, что это и есть реальность. По ее мнению это может быть лишь страшным сном, от которого она может проснуться. Начало повести ироничное, легкомысленное, несерьезное, вся жизнь героев на виду. Лоу, будучи еще молодой девушкой, удачно выходит замуж за молодого человека Рико по своей воле, ее мама за нее рада. Их совместная жизнь довольно таки проста и банальна: “They wanted to fit in... Hence the little house in Westminster, the portraits, the dinners, the friends, and the visits.”

[50]. Вскоре после свадьбы их чувства угасают и все больше становятся похожи на дружбу. Но все полностью меняется после того, как Лоу встречает лошадь Св. Мавр. Это лошадь необычайной красоты и с диким характером, обращаться с ней умеет только ее хозяин. Лоу сразу поняла, что Святой Мавр – не просто лошадь, а, кажется, что она из другого мира, несовместимого с тем, в котором она жила с мужем. “I don’t want intimacy, mother. I’m too tired of it all. I love St Mawr because he isn’t intimate... And he burns with life” [50]. Изначально она хотела купить эту лошадь своему мужу, ее даже не интересовала стоимость лошади, но муж отказался от такого подарка объясняя это тем, что он не испытывает такой страсти к лошадям, как его жена. Этим самым он и отдалил от себя свою жену

Символы в форме метафор, аллегорий, иносказаний играют огромную роль в художественной литературе; без выявления и понимания их языка невозможно понимание литературы, искусства. Как правило, символ больше говорит чувству, интуиции, подсознанию, нежели рассудку [30].

Символика коня чрезвычайно сложна и не до конца ясна. Конь символизирует интеллект, мудрость, знатность, свет, динамичную силу, проворство, быстроту мысли, бег времени. Так же конь – слепая сила первобытного хаоса, необузданная страсть, несдерживаемый инстинкт, война, порыв, катаклизм, бессознательная мощь, устремление в будущее, движение напролом, жажда перемен, освобождение, интуитивное познание, стремительность поиска нового, отвага, отчаяние. Это типичный символ плодородия, мужества и мощной власти. Также этот образ является древним символом циклического развития мира явлений. Резвый и быстрый конь может символизировать ветер и морскую пену, огонь и свет. Конь олицетворяет необузданные страсти, природные инстинкты, бессознательное. Как и другие предназначенные для езды животные, конь является олицетворением страстей и влечений [37]. Конь символизирует как жизнь, так и смерть. В данном случае (повесть «Святой Мавр») он олицетворяет «новую жизнь», а именно – возрождение, т.е. изменение окружающей

обстановки, осознания. Так в христианстве конь - это Солнце, смелость, благородство. Позднее, в эпоху Возрождения, он стал символизировать похоть. В катакомбных изображениях конь означал быстрый бег времени. Четыре коня Апокалипсиса - это война, смерть, голод и эпидемия. Конь является эмблемой святых Георгия, Мартина, Маврикия, Виктора; дикие кони - эмблема святого Ипполита. Достоинно внимания то, что конь совершенно отсутствует в египетском символизме. У греков белые кони несут солнечную колесницу Феба и, будучи принципом влажности, связаны с Посейдоном как богом моря, землетрясений и родников. Посейдон может появляться в виде коня. Диоскуры скачут на белых конях. Пегас означает переход от одного уровня к другому, он несет молнию Зевса [37]. И в «Святом Мавре» конь обладает именно этой функцией: переводит Лоу с низкого уровня человеческих нужд на более возвышенный, на котором она может совершенствоваться как личность. Главная героиня, влюбившаяся в свободолюбивого Святого Мавра, отождествляет лошадь с мифологическим богом полей Паном (Pan). Пан — бог лесов и рощ, бог пастухов, охранитель стад, покровитель охотников, пчеловодов, рыболовов. Это веселый бог, спутник Диониса, он всегда окружен нимфами, пляшет с ними и играет на им же изобретенной свирели. Но он же может наводить панический страх и ужас на нарушивших его покой и уединение. Такой же ужас он может навести и на врагов на войне. Греки верили, что именно помощь Пана помогла им победить в битвах при Марафоне и Саламине. Поэтому Пану была посвящена пещера на афинском Акрополе и ежегодно совершались в его честь факельные шествия. Считалось, что Пан обладал пророческим даром и наделил этим даром Аполлона [37].

Еще один символ, использованный Д. Г. Лоуренсом – ранчо далеко в горах, вокруг которого нет ни души. И ранчо уже выступает в роли того более высокого уровня, на который стремится перейти Лоу, является символом уединения, местом, где царит атмосфера свободы и легкомыслия, где сбываются мечты. Так же и горы, в которых стоит этот маленький домик,

несут некую символику, а именно – внутреннюю высоту духа, возможность развития, устремление, единство, возрождение [44]. Именно в этом значении Лоуренс вводит в повествование одинокое ранчо в горах.

Итак, символы в форме метафор, аллегорий, иносказаний играют огромную роль в художественной литературе; без выявления и понимания их языка невозможно понимание литературы, искусства. Как правило, символ больше говорит чувству, интуиции, подсознанию, нежели рассудку.

Как показал анализ языкового материала, одним из наиболее значимых стилистических приемов в произведениях Д.Г. Лоуренса является аллюзия. Аллюзия характеризуется тем, что с одной стороны она репрезентирует заложенные в ее основу различные структуры знания, а с другой характеризуется двуплановостью, т. к. она способна осложнять свою когнитивную структуру.

Выводы по главе 2

Одной из важнейших составляющих художественного наследия Д.Г. Лоуренса являются литературные заимствования как в узком (совпадение текстовых фрагментов), так и в широком (переключки сюжетов, использование имён, названий, реминисценции любого рода) значениях. Авторский текст включается в сложную систему культурных ассоциаций и сопоставлений. Культурное пространство произведений писателя чрезвычайно многообразно: античность, Библия, мировая классика. В результате синтеза различных источников осуществляется выход за пределы одного текста; тем самым писатель достигает творческого диалога с культурным наследием прошлого. Каждая эпоха, каждый период в истории литературы, каждое литературное направление и тем более творчество отдельных авторов характеризуются своим отношением к употреблению аллюзий, выбору источников и определению той роли, которая отводится им

в художественных произведениях. В творчестве Д.Г. Лоуренса представлены аллюзии разных типов. Аллюзия как стилистическая фигура содержит явное указание или отчётливый намёк на некий литературный, исторический, мифологический факт, закреплённый в художественной литературе.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Художественный стиль служит для передачи мыслей и чувств автора, оказывая воздействие на воображение и эмоции читателей, а также выполняет изобразительную функцию. Основополагающая стилистика – это лексика при этом в данном случае позволительно использовать языковые средства других стилей.

Одной из важнейших составляющих художественного наследия Д.Г. Лоуренса являются литературные заимствования как в узком (совпадение текстовых фрагментов), так и в широком (перекличка сюжетов, использование имён, названий, реминисценции любого рода) значениях. Культурное пространство произведений писателя чрезвычайно многообразно: античность, Библия, мировая классика. В результате синтеза различных источников осуществляется выход за пределы одного текста; тем самым писатель достигает творческого диалога с культурным наследием прошлого. Каждая эпоха, каждый период в истории литературы, каждое литературное направление и тем более творчество отдельных авторов характеризуются своим отношением к употреблению аллюзий, выбору источников и определению той роли, которая отводится им в художественных произведениях. В творчестве Д.Г. Лоуренса представлены аллюзии разных типов. Авторский текст включается в сложную систему культурных ассоциаций и сопоставлений.

Аллюзия предстает как заимствование некоего элемента из инородного текста, служащее отсылкой к тексту - источнику, являющееся знаком ситуации, функционирующее как средство для отождествления определенных фиксированных характеристик. Аллюзия, таким образом, является интертекстом, элементом существующего текста, включаемым в создаваемый текст.

В отличие от других средств языковой выразительности, аллюзия подразумевает обязательное наличие знания и понимания связи между

объектами, в то время как другие приемы не предполагают владение этим знанием. Аллюзивное имя собственное (имя персонажа, героя, деятеля, лица, места) переносится на объект на основе смежности понятия и является, таким образом, переносом метафоры.

Нами выделены стилистические функции изучаемого приема: оценочно-характеризующая и конструктивная функции входят в понятие узуальных функций, а функция создания исторической соотнесенности принадлежит окказиональной функции. К основным свойствам аллюзий относятся неопределенность аллюзивного элемента, одновременная принадлежность и к экстралингвистическому, и к ситуативному контексту, а также непереносимая направленность аллюзивного процесса.

Как показал анализ языкового материала, достаточно часто используемым в художественном тексте видом аллюзии является аллюзивный антропоним. Используемые в художественном тексте, религиозные антропонимы органично вплетаются в текст в качестве аллюзии и сохраняют свою символическую функцию, которая заключается в их способности ассоциироваться с психологическими, внутренними и внешними характеристиками, моральными качествами определенного человека.

В творчестве Д.Г. Лоуренса представлены аллюзии разных типов. Аллюзия как стилистическая фигура содержит явное указание или отчётливый намёк на некий литературный, исторический, мифологический факт, закреплённый в художественной литературе.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Абрамова, О.Ю. Аллюзия в лирике: функциональный аспект: Автореферат дис. канд. филол. наук: (10.02.19)/О.Ю. Абрамова – Одесса, 1994. – 15 с.
2. Аникин, Г.В., Михальская Н.П. История английской литературы: Учеб. для студ. пед. ин-тов по спец. № 2103 «Иностранные языки»/ Г.В. Аникин, Н.П. Михальская. – 2-е изд., перераб. и испр. – М.: Высш. шк., 1985. – с. 4-10.
3. Арнольд, И.В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики (в интерпретации художественного текста)/ И.В. Арнольд. – СПб.: Образование, 1995. – С. 60-67.
4. Арнольд, И.В. Читательское восприятие интертекстуальности и герменевтика. // Интертекстуальные связи в художественном тексте/ И.В. Арнольд. – С.-Пб.: Образование, 1993. – С.4-12.
5. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. - М.: Издание Московской Патриархии, 1990. - 1372 с.
6. Блохина, Н. Г., Жукова, Т. Е., Иванова, И. С. Современный русский язык. Текст. Стили речи. Культура речи: Учебное пособие для студентов высших и средних профессиональных заведений. Тамбов: Издательство ТГТУ, 2006. – 122 с.
7. Верещагин, В.М., Костомаров, В.Г. Язык и культура. Изд.4-е. / В.М. Верещагин, В.Г. Костомаров. - М.: Русский язык, 1990. - 246 с.
8. Виноградов, В. В. Избранные труды. О языке художественной прозы. М.: Просвещение, 1980. – 390 с.
9. Дронова, Е.М. Проблемы перевода стилистического приёма аллюзии в англо-ирландской литературе первой половины XX века // Е.М. Дронова Вестник ВГУ. – 2004. - №1. – С. 83-86.

10. Дулова, Л.В., Михальская, Н.П., Трыков, В.П. Модернизм в зарубежной литературе: Учеб. пособие/ Л.В. Дулова, Н.П. Михальская, В.П. Трыков. – М.: Флинта, 2000. – 240 с.
11. Галустова, О.В. Зарубежная литература: конспект лекций: учеб. пособие / О.В. Галустова. - М. : А-Приор, 2011. - 143 с. – Режим доступа: URL: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=72700> (дата обращения 25.04.2024). – Текст: электронный.
12. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования/ И.Р. Гальперин— М.: Наука, 1981. – С. 25.
13. Гаспарян, С.К., Князян, А.Т. К вопросу об изучении индивидуального стиля автора // С.К. Гаспарян, А.Т. Князян. Филологические науки, 4. – 2004. – С. 50-57.
14. Дронова, Е.М. Проблемы перевода стилистического приёма аллюзии в англо-ирландской литературе первой половины XX века // Е.М. Дронова Вестник ВГУ. – 2004. - №1. – С. 83-86.
15. Есин, А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения /А.Б. Есин. - М.: Флинта; Наука, 2003. - С. 75- 76.
16. Ефимов, А. И. Стилистика художественной речи. – М.: Издательство МГУ, 1961. – 520 с.
17. Зарубежная литература 20 века // Под ред. Андреева Л.Г. – М.: Высшая школа, 1996 . – С. 293-307.
18. Знаменская, Т.А. Стилистика английского языка. Основы курса: учебное пособие / Т.А. Знаменская. - М.: УРСС, 2002. - 205 с.
19. Ивашева, В.В. Литература Великобритании XX века: Учеб. для филол. спец. вузов/ В.В. Ивашева – М.: Высш. шк., 1984. – 488 с.
20. Ильин, И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм/ И.П. Ильин. — М.: Интрада, 1996. – С.204-205.
21. Ионкис, Г.Э. Эстетические искания поэтов Англии (1910-1930)/ Г.Э. Ионкис. – Кишинев, 1979. – С. 75 - 176.

- 22.Имшинецкая, И. Использование знаков и символов: Архетипы коллективного бессознательного: Статья. – Режим доступа: URL: <https://evartist.narod.ru/text11/87.htm> (дата обращения: 15.03.24). – Текст: электронный
- 23.Историческая Греция / Литература древней Греции / Мифы древней Греции/ Пан: Статья. – Режим доступа: URL: www.greece-info.ru/historygreece/literature/mythes/pan.html (дата обращения: 15.03.24) – Текст: электронный
- 24.История английской литературы. – Т.III. – Вып.2/ под ред. М.П. Алексеева и др. – М-Л.: АН СССР, 1958. – 350 с.
- 25.Кавелти, Дж.Г. Изучение литературных формул / Пер. Е.М. Лазаревой // Дж.Г. Кавелти. Новое литературное обозрение, 1996. – № 22. – С.33-64.
- 26.Каменская, О.Л. Текст и коммуникация: Учеб. пособие/ О.Л. Каменская – М.: Высш. шк., 1990.- 152 с.- 1996- № 22 - С. 33 – 64.
- 27.Кудрявицкий А. «Антология имажизма». Пер с англ./ Кудрявицкий А. – М.: изд. Прогресс, 2001 – 348 с.
- 28.Кухаренко, В.А. Практикум по стилистике английского языка: учебное пособие / В.А. Кухаренко. - М.: Высшая школа, 1986. - 144 с.
- 29.Лескин, Д.Ю. Метафизика слова и имени в русской религиозно-философской мысли / Д.Ю. Лескин. - СПб.: «Издательство Олега Абышко», 2008. (Серия «Библиотека христианской мысли. Исследования»). - 376 с.
- 30.Литература Англии XX века. Под ред. К.А. Шаховой. – Киев.: изд. при КГУ издательского объединения «Вища школа»,1987. – С. 10-11.
- 31.Лосинская, Е.В., Пащенко, М.В., Фадеева, Л.Ю. и др. Стилиевая и жанровая дифференциация текстов и стратегия их перевода: монография / Коллектив авторов. - Петрозаводск: МЦНП «Новая наука», 2020. - 122 с.

- 32.Лотман, Ю.М. Избранные статьи/ Ю.М. Лотман. - Таллинн: Александра, 1992. - Т.1. – 432 с.
- 33.Михальская, Н.П. Дэвид Герберт Лоуренс // Пути развития английского романа 1920-1930-х годов/ Н.П. Михальская – М., 1966. – с.104-133.
- 34.Николина, Н.А. Филологический анализ текста. Учебное пособие высших педагогических учебных заведений /Н.А. Николина. - М.: Издательский центр «Академия», 2003. - 256 с.
- 35.Пальцев, Н.М. Проблемы романа в литературно-критических работах Д.Г. Лоуренса//Проблемы английской литературы XIX-XX веков/ Н.М. Пальцев.- СПб. - С. 69-114.
- 36.Проскурнин, Б.М. Идеи времени и зрелые романы Джордж Элиот / Б.М. Проскурнин. – Пермь, 2005. – С. 92-96.
- 37.Символы и знаки: Конь: Статья. – Режим доступа: URL: <https://sigils.ru/symbols/kon.html> (дата обращения: 15.04.24). – Текст: электронный
- 38.Скляревская, Г. Н. Метафора в системе языка. СПб.: Наука, 2013. – 152 с.
- 39.Скребнев, Ю. М. Основы стилистики английского языка: Учебник для институтов и факультетов иностранных языков – 2-е изд., испр. М.: ООО «Издательство Астрель», 2003. – 221 с.
- 40.Солганик, Г.Я. Стилистика текста: Учеб. пособие/ Г.Я. Солганик – М.: Флинта, Наука, 1997. – С. 256.
- 41.Степанов, Ю.С. Методы и принципы современной лингвистики /Ю.С. Степанов. - М.: Эдиториал УРСС, 2003. - 359 с.
- 42.Тухарели, М.Д. Роль аллюзии в системе формы и содержания литературного произведения/ М.Д. Тухарели. – М.: Инфра-М.,1999. – 342 с.
- 43.Христенко, И.С. К истории термина аллюзия// И.С. Христенко Вестник московского университета. Серия 9. Филология. – 1992. - №6 – С. 38-44.

- 44.Шикина, А. Н. Об интерпретации понятия «Художественный стиль» / Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова, 2014. № 2. – С. 235-238.

Иностранная литература

- 45.Goodheart E. The Cult of the Ego. The Self in modern Literature/ Goodheart E – Chicago and London: The Univ. of Chicago Press, 1968. – 225 p.
- 46.Intellectuality, allusion and quotation / Ed. U.J. Hebel. – N.Y., 1989. – p. 1
47. Allusion: Статья. – Режим доступа: URL: www.wikipedia.org/allusion (дата обращения: 15.03.24). – Текст: электронный.

Словари и справочники

- 48.Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. Николюкина А.Н.– М.: НПК «Интелвак», 2001.– 1600 с.
- 49.Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова – М. : Сов. энцикл., 1987. – 751 с.

Источники иллюстративного материала

- 50.Lawrence D.H. The Complete Short Novels/ D.H. Lawrence – Penguin Books, 1990. – 616 p.
- 51.Lawrence D.H. Mornings in Mexico and Etruscan Places/D.H Lawrence – L.: Penguin, 1960. – 142 p.