

Белецкая Алла Юрьевна

Кандидат филологических наук, доцент,
Оренбургский государственный
педагогический университет
(Оренбург, Россия)
ORCID 0000-0003-2898-8551
E-mail: allabeletskaya@yandex.ru

Beletskaya Alla Yur'evna

PhD in Philology,
Associate Professor,
Orenburg State Pedagogical University
(Orenburg, Russia)
ORCID 0000-0003-2898-8551
E-mail: allabeletskaya@yandex.ru

**АЛЛЮЗИИ В ЦИКЛЕ МЕРЛИНА
«ХРОНИК АМБЕРА» Р. ЖЕЛЯЗНЫ****ALLUSIONS IN THE MERLIN CYCLE OF
“THE CHRONICLES OF AMBER”
BY R. ZELAZNY**

Аннотация. В статье проводится анализ аллюзий, используемых Р. Желязны в качестве доминантных при раскрытии идейного содержания последних пяти книг «Хроник Амбера». Также рассматривается проблема когнитивной неудачи при расшифровке значения аллюзий вследствие их агнонимичности. В работе устанавливаются источники локальных аллюзивных включений и их функции. Языковая игра, проявляющаяся в трансформациях доминантных и локальных аллюзий в новом контексте, рассматривается как проявление деструкции, свойственной постмодернистскому роману. Особое внимание уделяется анализу стилистических приемов, основанных на трансформациях аллюзий.

Ключевые слова: доминантная / локальная аллюзии, степень прозрачности / непрозрачности, трансформации, деструкция, верифицирующая / оценочно-характеризующая функции

Abstract. The article studies allusions in the last five books of “The Chronicles of Amber” by R. Zelazny. It comments on the functions of dominant allusions in revealing the main idea of the literary works. The article also deals with the problem of cognitive failure in identifying and deciphering an allusion due to its agnonymy. It also outlines sources and functions of local allusions in the tissue of the receiving novels. The play on words and meanings created by transformations of dominant and local allusions is viewed as manifestation of destructive tendency peculiar to postmodern novels. Special attention is paid to the analysis of stylistic devices based on transformations of allusions.

Keywords: dominant / local allusion, degree of transparency / opacity, transformations, destruction, verifying / evaluative and characterizing functions

Введение

Чтение постмодернистского художественного произведения не ограничивается получением удовольствия от занимательного сюжета или особенностей идиостиля автора, а превращается в расшифровку скрытых смыслов и связей с другими литературными произведениями, с которыми оно вступает в диалогическое взаимодействие. Исследованиям интертекстуальности как феномена современной литературы посвящены работы многих ведущих ученых. Р. Барт, Ю. Лотман, Ю. Кристева, М. Бахтин рассматривали всемирную литературу как безграничный текст, интертек-

стуальный в каждом своем фрагменте. Современные исследования в этой области направлены на установление интертекстуальных связей между художественными произведениями и выявление средств их репрезентации в принимающих текстах.

Основным средством реализации интертекстуальных связей являются аллюзии. Актуальность изучения функционирования аллюзий определяется тем, что понимание постмодернистской литературы как культурного феномена невозможно без исследований языковых средств обеспечения взаимодействия культурных кодов, реализуемых благодаря интертекстуальным связям литературных произведений. Все романы, входящие в «Хроники Амбера» Р. Желязны, характеризуются высокой плотностью аллюзивных элементов. Проводя анализ первых пяти книг данного цикла, О. В. Анисимова отмечает их насыщенность аллюзиями на кельтские мифы и пьесы Шекспира, но не дает подробный разбор их функционирования в романах первого пятикнижия, известного под названием «Пятикнижие Корвина». Новизна данного исследования заключается в том, что в статье рассматриваются аллюзии во втором пятикнижии – «Пятикнижии Мерлина» – в контексте постмодернистской трактовки интертекстуальности. Цель исследования заключается в определении основных стратегий использования аллюзий автором. Для достижения данной цели необходимо выявить виды аллюзий и их функции в идейно-содержательном пространстве постмодернистского художественного текста.

Основная часть

Ни одно постмодернистское художественное произведение не является замкнутой системой, смыслы которой ограничены лишь рамками этого произведения; оно не существует в отрыве от наследия мировой литературы и искусства, истории человечества и современного социума. В нем отголоски исторических событий проецируются на современность, а современные реалии деконструируются, интерпретируются в ироничном ключе и превращаются в элемент игры. Интертекстуальные связи художественного произведения обогащают его идейно-смысловое содержание, приращивая смыслы прецедентных текстов, с которыми установлены данные связи.

Общепризнанным фактом является утверждение, что один из способов установления интертекстуальных связей – это аллюзии. Объем данного понятия варьируется от чисто стилистического приема до формы существования интертекстуальности, объединяющей такие виды ее репрезентации, как реминисценция, цитата и паравраз. Общим компонентом для всех этих понятий является установление связей между элементами данного произведения и внешними источниками информации. Современная трактовка интертекстуальности и аллюзивности уже не ограничивается исключительно литературно-историческими отсылками, но подразумевает вплетение в канву художественного произведения элементов других видов искусств и разнообразных проявлений существования социума.

Широкое понимание термина «аллюзия» предполагает, что единственным принципиальным условием для внешнего источника является его прецедентный характер. Прецедентность связана с узнаваемостью вследствие большой известности. Аллюзии реализуют свой потенциал в художественном произведении только в том случае, когда их можно опознать, узнать и правильно проинтерпретировать. Это становится возможным, если прецедентные феномены, реализуемые в аллюзиях, являются со-

циумно-прецедентными, национально-прецедентными или универсально-прецедентными¹.

На настоящий момент существуют многочисленные исследования, в которых аллюзии рассматриваются с позиций анализа их семантической составляющей, источника, формы и объема включения в принимающий текст, а также проводится анализ функций, выполняемых ими в принимающем тексте. М. Д. Тухарели анализирует аллюзии на основе разных подходов. Во-первых, она указывает на то, что в качестве аллюзий способны выступать лексические единицы, принадлежащие к определенной лексической группе имен собственных, например, антропонимы (имена людей), космонимы (названия планет, звезд), топонимы (географические названия), зоонимы (имена животных, птиц), ктематонимы (названия исторических событий, праздников и т. д.), теонимы (названия богов, демонов, мифологических персонажей) и т. п. Во-вторых, на основе анализа источников аллюзий исследователь подразделяет их на мифологические, библейские, исторические, литературные и реалии. В-третьих, она отмечает, что аллюзия может локализоваться в отзвуках цитат, контаминациях, реминисценциях и других аллюзивных цитатах².

По степени влияния на развитие принимающего текста М. Д. Тухарели подразделяет аллюзии на предикативные (сквозные) и релятивные. Предикативные аллюзии оказывают существенное воздействие на логику построения нового текста. Расположенные в сильных позициях принимающего текста (в эпиграфе, зачине или концовке), они устанавливают связи между принимающим и прецедентным текстами и помогают осмыслить содержание нового художественного произведения, привнося в него идейно-смысловое содержание источника на основе аналогии или противопоставления. Релятивные аллюзии (единичные или повторяющиеся) способствуют развитию ведущей темы, но не определяют ее³.

С данной классификацией перекликается текстологическая классификация аллюзий, разработанная Е. М. Дроновой на основе учета семантических связей аллюзии с целостным текстом всего произведения. Исходя из способности аллюзии функционировать в качестве фрагментарного или тематически значимого элемента текста, она подразделяет их на доминантные и локальные⁴.

Парадигма постмодернизма накладывает свой отпечаток на функционирование аллюзии в постмодернистском художественном тексте. Современные исследователи отмечают, что в эпоху постмодернизма аллюзии тяготеют к деструктивизму. И. В. Шарапова в своей работе, посвященной функциям интертекстуальности в современной литературной сказке, говорит, что «обращение к культурной памяти массового читателя обусловлено стремлением разрушить стереотипы восприятия клас-

¹ Прохоров Ю. Е. Действительность. Текст. Дискурс. – Москва: Флинта; Наука, 2004. – С. 148.

² Тухарели М. Д. Аллюзия в системе художественного произведения: дис. ... канд. филол. наук. – Тбилиси: [б. и.], 1984. – С. 167.

³ Там же. – С. 165.

⁴ Дронова Е. М. Стилистический прием аллюзии в свете теории интертекстуальности (на материале языка англо-ирландской драмы первой половины XX века): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Воронеж: [б. и.], 2006. – С. 13–14.

сических текстов»¹. Кроме того, по словам исследователя, этот эффект достигается вольной интерпретацией и использованием знаковых для культуры феноменов².

Еще одной отличительной чертой аллюзии в постмодернистском тексте является ее «непрозрачность». В. А. Нуриев относит к непроницаемым аллюзиям сквозные и локальные аллюзии, для расшифровки которых требуется некое пресуппозиционное знание³. Отсутствие такого знания может иметь разные последствия для участников коммуникации. По мнению В. Д. Черняк, несформированность культурного кода, связанная с агнонимичностью прецедентных феноменов различных типов, ведет к коммуникативным сбоям⁴. Включение незнакомого другому участнику коммуникации прецедентного текста может привести к тому, что этот коммуникант не поймет всей фразы, и адресант, употребивший такого рода аллюзию, будет вынужден ее расшифровать. В ситуации общения между автором и читателем коммуникативный сбой при декодировании аллюзии приведет к тому, что читатель либо обратится к внешнему источнику для восстановления недостающей ему информации, либо проигнорирует непонятную фразу.

В большинстве же случаев, как отмечает В. А. Нуриев, неспособность современного читателя идентифицировать аллюзию в тексте ведет к когнитивной неудаче, когда вторичный текст воспринимается как первичный. Он объясняет это информационным гнетом, ослаблением культурной памяти и утратой читателем функции креативного соавтора, которая редуцируется до пассивного потребления текста⁵. Следует, однако, отметить, что пассивное восприятие литературного произведения существовало всегда и не присуще исключительно современному обществу. «Завуалированное» предъявление информации, свойственное аллюзиям, всегда требовало усилий со стороны читателя, а объем получаемой информации зависел от объема фоновых знаний и готовности читающего приложить усилия к поиску скрытых аллюзий и расшифровке их смыслов. Высокий процент употребления непроницаемых агнонимичных аллюзий в современных постмодернистских текстах является частью игры автора с читателем.

Полярные формы восприятия аллюзий – неспособность ее идентифицировать и стремление расшифровать скрытые смыслы – присущи разным группам читателей. Именно это свойство аллюзий – одновременная способность приращивать смысл при правильном установлении ее интертекстуальных связей и не разрушать целостность восприятия текста при ошибке в ее идентификации – позволяет художественному произведению иметь успех и у ценителей «интеллектуальной литературы», и у массового читателя. Эрудированный человек после прочтения романов Р. Желязны

¹ Шарапова И. В. Функции интертекстуальности в современной литературной сказке // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2015. – № 4. – С. 128.

² Там же.

³ Нуриев В. А. Непрозрачность аллюзии как проблема современного читателя (на материале английского и французского языков) // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2012. – № 24. – С. 90.

⁴ Черняк В. Д. Интертекстуальный тезаурус и агнонимия // Когнитивные исследования языка. – 2017. – № 30. – С. 318.

⁵ Нуриев В. А. Непрозрачность аллюзии как проблема современного читателя (на материале английского и французского языков) // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2012. – № 24. – С. 92–94.

остается под влиянием того, что Вл. Гаков назвал «остаточной радиацией», вызванной символами, образами, фантастическими созданиями и поэтическими метафорами, аллюзиями и подтекстами, которыми густо насыщены романы и рассказы автора¹. Тем не менее сложные мифологизированные произведения Р. Желязны не отпугивают массового читателя, не замечающего аллюзии из-за высокого индекса их непрозрачности и воспринимающего увлекательный сюжет как первичный текст.

Для эрудированного человека установление аллюзивных связей романов «Хроники Амбера» с другими литературными текстами превращается в игру, доставляющую особого рода интеллектуальное удовольствие. Доминантной сквозной аллюзией для последних пяти книг «Хроник» является сказка Л. Кэрролла «Алиса в Стране чудес». Каждая попытка главного героя установить истину или спастись от грозящей смерти путем перемещения в неизвестные ему Отражения равносильна «падению в кроличью нору». Автор до последнего момента держит читателя в неведении, чем закончится это перемещение и с какими необычными и неожиданными существами столкнется главный герой на своем пути. Так в повествовании о приключениях Мерлина появляются Сфинкс, любящий загадывать загадки, и Страж Порога (the Dweller on the Threshold). Два этих аллюзивных персонажа принадлежат разным эпохам, разным культурам и разным источникам аллюзий: Сфинкс связан с мифологией, Страж Порога – с эзотерикой.

Следуя постмодернистской тенденции сплавлять самые разноплановые элементы в конгломерат нового идейно-смыслового целого, Р. Желязны раскрывает приятельские отношения между данными сверхъестественными существами, прибегая к внутренней интертекстуальности: Страж Порога из романа «Кровь Амбера» (“Blood of Amber”) цитирует загадку, которую Мерлин загадал Сфинксу и которую тот не сумел разгадать в предыдущем романе «Карты Судьбы» (“Trumps of Doom”). Сама загадка “*What's green and red and goes round and round and round?*”² по сложности сопоставима с загадкой, загаданной Сфинксом о Цитадели четырех миров “*I rise in flame from the earth. The wind assails me and waters lash me. Soon I will oversee all things*”³, а по структуре аналогична загадке из прецедентного мифологического текста о Сфинксе “*Which creature has one voice and yet becomes four-footed and two-footed and three-footed?*” Параллелизм в синтаксической структуре этих загадок прослеживается в трехкратном повторе элемента фразового глагола ‘round’ в загадке в романе Р. Желязны и корня ‘-footed’ в сложных словах, метонимически представляющих разные периоды жизни человека, в загадке Сфинкса. Деструктивная пародийная трансформация аллюзии в соответствии с канонами постмодернизма представлена в сопоставлении значимости понятий, являющихся ответами на загадки, – Человек, Цитадель четырех миров и лягушка в блендере. При этом в тексте романа в ответе на загадку дается отсылка к реально существующему американскому бренду кухонных комбайнов Cuisinart. Такая игра со смыслами усиливает эффект абсурдности, который делает эту загадку аллюзивно ближе к загадке Шляпника о сходстве ворона и письменного стола, чем к загадке Сфинкса.

¹ Гаков Вл. В средние века все мы были бы теологами // Если. – 2007. – № 05 (171). – С. 285.

² Zelazny R. Chronicles of Amber. – London: Orion Publishers, 2008. – P. 443.

³ Там же. – P. 442.

В романах цикла прослеживается параллелизм многих эпизодов с событиями, описываемыми в сказке Л. Кэрролла. Аллюзивные связи разных эпизодов цикла с фрагментами прецедентного текста варьируются по степени прозрачности. Трудности, с которыми сталкивается Мерлин, запертый в Голубой пещере, не имеющей выхода, сопоставимы с трудностями, испытываемыми Алисой, пытающейся выйти из комнаты со множеством дверей. Но перевернутая в постмодернистском духе интерпретация событий, когда ни еда, ни питье, найденные в пещере, не вызывают у главного героя никаких метаморфоз и не способствуют его освобождению, затрудняет установление аллюзивных связей между этими эпизодами. В романе «Рыцарь Отражений» (“Knight of Shadows”) автор вновь использует трансформированный мотив дверей, когда Мерлина ставят перед выбором между Лабиринтом и Логрусом, Хаосом и Амбером. И если Алиса хочет войти в маленькую дверь, ведущую в сад, Мерлин не желает делать выбор и входить в дверь, ведущую в неизвестность, чтобы не нарушить баланс сил между двумя базовыми формами Мироздания – Хаосом и Порядком.

Наиболее насыщена аллюзиями на произведение Л. Кэрролла первая глава третьего тома цикла Мерлина «Знак Хаоса» (“Sign of Chaos”). Похожее на галлюцинацию события в баре, который Мерлин назвал баром из Зазеркалья (the Looking Glass Bar), являются отсылкой к чаепитию Алисы в компании Шляпника и Мартовского Зайца, а название бара – к другому произведению Л. Кэрролла «Алиса в Зазеркалье». Главный герой в романе Р. Желязны пьет пиво со своим другом – Люком Рейнардом, Белым Кроликом, Чеширским Котом и курящей кальян Гусеницей. В баре также присутствуют и другие персонажи из сказки Л. Кэрролла, не являющиеся участниками чаепития в первоисточнике. Их присутствие, обозначенное путем перечисления через запятую, усиливает стилистический эффект гиперболизации происходящего, превращая действие в фантасмагорию.

Языковое оформление введения аллюзии на Чеширского кота имеет особое значение и является частью игры автора с читателем в «кошки-мышки». Мерлин попадает в данный бар в самом конце предыдущей книги. Впервые упоминаемые персонажи из сказки Л. Кэрролла, включая кота, чье полное имя в этой книге не называется, вводятся определенным артиклем: “*The cat on the stool beside me just kept grinning*”¹. Определенный артикль в данном случае играет роль маркера аллюзии и заставляет читателя расшифровать ее в контексте нового произведения. В этой ситуации аллюзия обладает высокой степенью прозрачности, поскольку расшифровка аллюзии, включающей слова ‘cat’ и ‘grinning’, не представляет трудности. В начале первой главы следующей книги эти же персонажи вводятся при помощи неопределенного артикля ‘a White Rabbit’, ‘a Grinning Cat’. Роль маркера аллюзии в данном случае выполняет написание названий животных с заглавной буквы.

Аллюзивность этой сцены сохраняется и на уровне употребления стилистических приемов, самыми частотными из которых являются каламбур и парадокс. Их реализация в новом тексте создает эффект многоплановости смыслов. Продолжая традиции Л. Кэрролла, автор также использует каламбур в диалоге главного героя с Чеширским Котом: “*Your own comings and goings might give one pause,*” *I observed. ‘I*

¹ Zelazny R. *Chronicles of Amber*. – London: Orion Publishers, 2008. – P. 610.

keep my paws to myself, ' he replied"¹. Созвучие слов 'pause' и 'paws' в сочетании с отглагольными существительными, обозначающими движение, во-первых, само по себе создает комический эффект; во-вторых, упоминание о том, что кот держит свои лапы при себе, наталкивает читателя на мысль о способности улыбки сказочного кота существовать отдельно от самого животного.

Полный парадоксов диалог Мерлина с Гусеницей отсылает читающего к пятой главе «Алисы в Стране чудес», в которой девочка пытается узнать у нее, как ей стать нормального роста. Мерлин же хочет узнать, как он попал в галлюцинацию друга и как им выбраться оттуда. Содержащие тавтологию ответы Гусеницы "*You're looped in Luke's loop*" и "*Luke's locked in a loop and you're lost in the lyrics...*"² так же туманны и малопонятны, как ответы, которые получает Алиса. Последняя часть объяснения, что Мерлин заблудился в стихах, кажется абсолютно бессмысленной, если не заметить скрытые в ней аллюзивные связи между ирландскими балладами, распеваемыми Люком в баре, и стихотворением, декламируемым Алисой Гусенице в сказке. Высокая степень непрозрачности этой аллюзии превращает ответ Гусеницы в случае сбоя ее расшифровки в еще один пример абсурдности созданной автором ситуации, но это не нарушает целостности восприятия равносильной шизофреническому бреду сцены романа, в которой позднее появляются и Брандашмыг (Bandersnatch), и Бармаглот (Jabberwock), и Вострый Меч (the Vorpal Sword).

Устанавливая все более тесные связи между прецедентным текстом и романом, автор трансформирует исходный текст и совмещает описываемые в них реальности. Например, он вводит в повествование Огненного Ангела (мифологическое существо демонического происхождения, связанное с Дворами Хаоса и созданное автором на основе аллюзий на религиозные тексты), с которым сражается Бармаглот и победу над которым одерживает Мерлин при помощи Вострого Меча. Совмещение плана реальной действительности, плана сказки и плана фэнтезийного романа представлено в логичном объяснении алогичных событий. Л. Кэрролл поясняет необычные приключения Алисы сном, который ей приснился; Р. Желязны обуславливает шизофренический бред эпизода в баре тем, что Люку подмешали галлюциногенный наркотик. Смена реальностей для Алисы происходит при пробуждении, для спасения друга Мерлин прибегает к средствам, применяемым в земной медицине, – витамину B12 и торазину.

Многоплановое наложение аллюзивных смыслов, усложняющее их декодирование, достигается в романе сочетанием в одном текстовом отрезке аллюзий, относящихся к разным источникам. Помимо прямых отсылок к сказке о приключениях Алисы при описании происходящего в баре Р. Желязны использует аллюзии на другие литературные источники (например, ирландскую балладу "*Ballad of Galway Bay*") и произведения живописи. Образы из сферы живописи, вводимые автором через аллюзии на иллюстрации Дж. Тенниела к сказке об Алисе и на фрески с традиционным для эпохи Возрождения сюжетом, реминисцентное использование описания традиционного пейзажа в качестве фона фантазмагорических событий и включение в описание стереотипного представления об автопортрете художника,

¹ Zelazny R. *Chronicles of Amber*. – London: Orion Publishers, 2008. – P. 612.

² Там же.

который оживает и становится одним из второстепенных персонажей, усиливают эффект визуализации совмещения литературного, художественного и бытового планов в аллюзивно насыщенном повествовании.

В романе «Рыцарь Отражений» (“Knight of Shadows”) доминантной аллюзией является «Божественная комедия» Данте. Совершив очередной «прыжок в кроличью нору», доверив собственное перемещение в пространстве порождению своего интеллекта (Ghostwheel), Мерлин оказывается в месте, которое называет нейтральной зоной, или Чистилищем. Здесь он сталкивается с призраками умерших из Амбера и Дворов Хаоса – порождениями Лабиринта и Лоргуса. Жажда крови, которая способна продлить их существование, является отсылкой к романам о вампирах, в частности, «Дракуле» Б. Стокера. Доминантная аллюзия в данном романе подвергается автором трансформациям, превращающим ее в пастиш, т. е. имитацию оригинального произведения в соответствии с традициями постмодернизма. В этой нейтральной зоне появляется совершенно неожиданный элемент – красный Шевроле 1957 года, припорошенный снегом, не являющийся прямой аллюзией на существующее полотно, но тем не менее отсылающий читателя к концепту современной живописи через имя его вымышленной создательницы – Полли Джексон (Polly Jackson), которое представляет собой трансформацию имени известного американского художника-абстракциониста Пола Джексона Поллока (Paul Jackson Pollock).

Коннотации прилагательных ‘black’, ‘white’, ‘grey’, преобладающих в описании данной местности, не только создают образ неприятного, негостеприимного места, но и привносят кинематографический эффект, визуализируя образ черно-белого фильма в жанре нуар с минимальным набором деталей, каждая из них при этом имеет символическое значение. Образы красного цветка, часовни с алтарем, крови, которой Мерлин делится с призраками, чтобы продлить их существование и узнать больше о своей семье, несут религиозный подтекст и отсылают к библейским мотивам. Красный цвет в христианстве символизирует кровь, пролитую Иисусом ради спасения грешных людей. Все эти элементы также устанавливают аллюзивную связь между приключениями Мерлина и путешествием героя Данте по Аду и Чистилищу.

Библейские мотивы, в свою очередь, тоже являются доминантными аллюзиями в цикле Мерлина, основная проблема которого – стремление понять суть Добра и Зла и найти баланс между Порядком и Хаосом. Эти мотивы трансформируются в соответствии с тенденцией постмодернизма – представить устоявшееся восприятие общеизвестных истин с неожиданной точки зрения. Мерлин, который увлекся компьютерами в Отражении под названием Земля, создает в одном из Отражений сверхмощный компьютер, работающий на принципах, отличающихся от законов физики на нашей планете. Свое творение он назвал ‘Ghostwheel’, обыгрывая его визуальный образ в виде колеса света (‘wheel’) и отсутствие у него материального воплощения (‘ghost’). Отношения между творцом-демиургом и его созданием в романах представлены в пародийном свете. Ключевым стилистическим приемом для реализации этой задачи является персонификация. Компьютер называет Мерлина отцом (‘Dad’), их взаимосвязь действительно напоминают отношения между отцом и сыном. Одна из основных тем мировой литературы – проблема отцов и детей – переносится в плоскость взаимоотношений между человеком и машиной, творцом и его творением.

Выбор имени персонажа играет огромную роль для раскрытия его характера. Большинство имен в «Хрониках Амбера» аллюзивны. Имя главного героя второго пятикнижия является аллюзией на имя волшебника из легенд о короле Артуре. Мерлин также владеет магией, но она тесно связана с земными реалиями XX века. Названия его заклинаний содержат аллюзии на предметы, используемые в быту, объекты искусства и т. д.: *“My Concerto for Cuisinart and Microwave spell would have minced him...”*¹. Для придания имени современного звучания его клиппируют и превращают в Мерль (Merle). В. Дж. Мюллер называет такую трансформацию прецедентных имен ‘backclipping’ и отмечает высокую частотность их употребления². Имя друга главного героя, Люка Рейнарда (Luke Raynard), созвучно имени героя средневековых сказок многих стран Европы – Лиса Рейнарда (Reynard the Fox). Расшифровка аллюзий позволяет полнее понять характер этого персонажа романов Р. Желязны: как и герой сказок, он умен и хитер, но при этом смел и благороден. Неоднозначность Рейнарда показана при помощи приема «смены масок». Представленный как лучший друг в начале повествования, он оказывается антагонистом главного героя в начале первого романа цикла, так как стоит за ежегодными покушениями на жизнь Мерлина. Затем Люк отказывается от планов мести Мерлину за отца и спасает его от смерти, противодействуя собственной матери. Настоящее имя Люка как принца Амбера – Ринальдо (Rinaldo). Это имя является аллюзией на героя оперы Г. Генделя «Ринальдо», основанной на эпической поэме Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим». В этих произведениях Ринальдо – благородный рыцарь, верный любви и долгу, таким в дальнейшем предстает и герой Р. Желязны.

Ежегодные попытки убить Мерлина предпринимались 30 апреля. Эта дата является годовщиной битвы, в которой принцам Амбера пришлось сражаться со своим братом-социопатом Брандом – отцом Ринальдо. Бранд мог разрушить Амбер, но в результате противостояния он погиб. Этот день Мерлин называет Вальпургиевой ночью (Walpurgisnacht). Использование немецкого слова для обозначения данного события подчеркивает его аллюзивный характер и намекает на магические силы, стоящие за попытками убить главного героя.

При сравнении цикла Корвина и цикла Мерлина в «Хрониках Амбера» можно сделать вывод о том, что плотность употребления аллюзий и индекс их непрозрачности в последних пяти книгах выше. Также более разнообразными становятся источники аллюзий, реминисценций и цитат. Практически на каждой странице последних пяти книг «Хроник Амбера», которые относятся к жанру фэнтези, читатели сталкиваются с именами собственными, являющимися отсылками к литературным источникам, мифам и реальным людям, широко известным на момент создания художественного произведения благодаря их достижениям в науке, музыке, живописи, политике. Некоторые аллюзии основаны на упоминании имен преступников, оккультистов, мистиков и т. п.

Одним из мест действия является Отражение-Земля (Shadow Earth), оно соотносится с реальной действительностью. Все аллюзивные антропонимы, используемые

¹ Zelazny R. *Chronicles of Amber*. – London: Orion Publishers, 2008. – P. 747.

² Müller W. G. *Interfiguralität. A Study on the Interdependence of Literary Figures // Intertextuality. Research in text theory / edited by Heinrich F. Plett*. – Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1991. – Vol. 15. – P. 104.

в главах, описывающих приключения главного героя в этом мире, либо верифицируют достоверность этого хронотопа, либо выполняют оценочно-характеризующую функцию. Так, для того чтобы визуализировать у читателей образы картин, которые главный герой увидел в студии художника, автор прибегает к аллюзивному сравнению: “*Paintings of a semireligious nature – which I took to be his work – were hung on several of the walls. There was a **Chagall-like** quality to them. Quite good*”¹. Предостережение о том, что сам художник, увлекающийся оккультизмом, может быть опасен, выражается через его сравнение с известным американским преступником, создателем секты, совершившим ряд жестоких убийств, всколыхнувших американское общество: “... *there's more of **Manson** to him than **Magus***”². Одновременная отсылка к роману Дж. Фаулза создает эффект совмещения реальной действительности и литературы, тем самым подчеркивая высокую степень опасности этого персонажа для главного героя.

Использование разнообразных топонимов, связанных со штатом Нью-Мексико (название городов Santa Fe, Albuquerque, улиц Otero и т. п.), также выполняет верифицирующую функцию. Расширение географии и упоминание других американских топонимов (New York, Palm Beach, Berkeley, Nebraska, Ohio и т. д.) усиливает эффект реальности данного хронотопа – Отражения Амбера под названием Земля. Аллюзии на земные топонимы, используемые для описания несуществующих миров, имеющих мифологическое происхождение (Amber, Courts of Chaos, Limbo), создают эффект совмещения реальностей и позволяют визуализировать воображаемое пространство: “*I stood in the foothills to an albino mountain range, so stark in appearance as to rouse comparison with the **Antarctic***”³.

Если проанализировать образ Дворов Хаоса, то он аллюзивно связан с представлениями об Аде, но данный образ трансформирован и не соотносится с местом наказания грешников. Внешний вид и расположение Дворов Хаоса позволяют сопоставить это место с начальным пространством мироустройства, имеющим Край (the Rim), за которым располагается Пропась (the Abyss). Параллели с Адом усиливаются из-за употребления теонимов демонического характера, описывающих существ, обитающих во Дворах Хаоса, а также демонического внешнего вида жителей этого пространства, который они способны менять на человеческий в других Отражениях. Тем не менее в романах отсутствует противопоставление Амбера и Дворов Хаоса как аллюзивных репрезентаций Ада и Рая.

Языковая игра с аллюзиями выражается в трансформациях известных топонимов. Знаменитая Долина Смерти (Death Valley), являющаяся одной из самых жарких пустынь на Земле, превращается в Death Alley, захолустную улочку на задворках Амбера. Общий компонент, связывающий данные топонимы и обеспечивающий их аллюзивную связь, – то, что оба места грозят смертью человеку, попавшему туда. Создаваемый аллюзией подтекст подразумевает, что Амбер не является воплощением Рая. Элементы, составляющие образ этого мира (принцы, прекрасные дамы, интриги, борьба за престол, братоубийство, драки на шпагах, дворцы и замки), представляют собой аллюзии на средневековую Европу, образ которой далек от образа Рая.

¹ Zelazny R. *Chronicles of Amber*. – London: Orion Publishers, 2008. – P. 435.

² Там же. – P. 430.

³ Там же. – P. 735.

Современные исторические события также просматриваются сквозь образы романа, написанного в жанре фэнтези. Вовлеченная в непрекращающуюся войну Цитадель четырех миров (the Keep of the four worlds) аллюзивно связана не только с четырьмя каббалистическими планами бытия, выделяемыми в этом эзотерическом течении иудаизма, но и с арабо-израильским конфликтом, ключевым моментом которого является обладание Иерусалимом – священным городом как для христиан, так и для мусульман. В романе «Кровь Амбера» (“Blood of Amber”) данный конфликт преобразуется в сюжетный элемент с помощью привнесения в него магической составляющей, так как за право обладать крепостью поочередно сражаются несколько магов. Попытка главного героя изменить положение пограничного столба сталкивается с мощным магическим противодействием, и пограничный столб возвращается на первоначальное место. Этот эпизод пародийно представляет безуспешные попытки изменить границы Иерусалима.

Источниками цитат и текстовых реминисценций являются как литературные, философские и научные произведения, так и кинофильмы, песни. Формы и способы введения цитат и реминисценций отличаются по степени маркированности и трансформированности. Люк приглашает Мерлина присоединиться к их компании в баре Белого Кролика прямой немаркированной цитатой из известной песни из кинофильма «Кабаре», основанного на бродвейском мюзикле: “*Life is a cabaret, old chum!*”¹. Решение Мерлина показать своей девушке Джулии путешествие по Отражениям обосновывается трансформированной цитатой, являющейся аллюзией на философскую драму И. Гете: “*Hadn't Faust thought a beautiful moment worth a soul?*”²

Введение в повествование компьютера в качестве одного из основных персонажей объясняет включение компьютерной терминологии и текстовых реминисценций из научных статей об искусственном разуме. Созданную Мерлином машину для обработки информации характеризуют как “*sentient-social AI as well as technical*” и обсуждают его способность пройти тест Тьюринга, суть которого излагается уже простым языком для того, чтобы и далекий от кибернетики читатель понял, что имеется в виду под этим научным понятием: “*...by definition the Turing test requires a machine capable of lying to people and misleading them*”³.

Игра с читателем, автор в некоторых случаях намеренно затемняет текстовую реминисценцию. Один из второстепенных персонажей по имени Дейв ведет отшельнический образ жизни, но аллюзивную природу этого персонажа читающий осознает только после прямой цитаты первой строчки лимерика фривольного содержания об отшельнике Дейве: “*There was an old hermit named Dave*”⁴. Для читателя, не сумевшего узнать эту цитату из-за ее агнонимичности, фраза звучит как клишированный зачин традиционного повествования. Когнитивная неудача в идентификации аллюзии не нарушает целостности восприятия сюжетного развития романа Р. Желязны.

Игра автора с читателем прослеживается и в том, как автор трансформирует устоявшиеся модели порождения образов. Классическое образное сравнение состоит из предмета сравнения и образа сравнения, имеющих общий признак, на основе ко-

¹ Zelazny R. *Chronicles of Amber*. – London: Orion Publishers, 2008. – P. 610.

² Там же. – P. 431–432.

³ Там же. – P. 656.

⁴ Там же. – P. 562.

торого оно осуществляется. Обычно человека сравнивают с каким-либо животным или персонажем на основе стереотипного представления внешности или поведения данного животного или персонажа. Р. Желязны трансформирует эту модель и, описывая Белого Кролика в баре, указывает на его сходство с Берtrandом Расселом, известным британским математиком и философом: *“It did not seem all that unusual to be drinking with a White Rabbit, a short guy who resembled Bertrand Russell...”*¹. В качестве предмета сравнения в данном стилистическом приеме выступает сказочный персонаж, а в качестве образа сравнения – человек, внешне похожий на кролика. Стилистический эффект образного сравнения усиливается, если читатель знает, как выглядел этот человек. Если читающий никогда не видел портрет данного лауреата Нобелевской премии по литературе 1950 г., то такое образное сравнение позволяет провести параллели и представить его внешность.

В романе «Рыцарь Отражений» клишированное сравнение глаз красивой женщины с сапфирами трансформируется в магический сапфир, вставленный девушке вместо глаза при помощи хирургического вмешательства после несчастного случая, в результате которого героиня могла бы лишиться глаза. Черная повязка, скрывающая сапфировый Камень Правосудия, является сюжетной реминисценцией и отсылает читателя к приключенческим романам о пиратах. Деструкция аллюзивного образа проявляется в том, что такую повязку в произведениях Р. Желязны носит женщина, склонная к авантурным приключениям.

В качестве объекта языковой игры, основанной на аллюзии, автор использует даже буквы. Пытаясь вычислить того, кто стоит за ежегодными покушениями на его жизнь 30 апреля, главный герой обозначает этот неизвестный элемент уравнения не через традиционный X: *“I will refer to this person as S (which sometimes stands for ‘sneak’ and sometimes for ‘shithead’ in my private cosmology), because X has been over-worked and because I do not like to screw around with pronouns with disputable antecedents”*². Эвфемистический перифраз «переменная с сомнительной репутацией» является аллюзией на то, что этой буквой обозначают не только переменные в уравнениях, но и маркируют фильмы для взрослых. Как и все вышеперечисленные случаи языковой игры и трансформаций аллюзивных образов, данный перифраз придает повествованию ироничную окраску, передающую субъективное восприятие событий в повествовании от первого лица.

Выводы

В цикле Мерлина «Хроники Амбера» Р. Желязны аллюзии образуют сложную систему референций доминантного и локального типа разной степени прозрачности и агнонимичности. Агнонимичные непрозрачные аллюзии служат причиной когнитивной неудачи читающего, который не замечает аллюзию и воспринимает ее как первичный текст, что не мешает неискушенному читателю получить удовольствие от произведений Р. Желязны.

Доминантными аллюзиями являются сюжетно-образующие аллюзии на произведения Л. Кэрролла «Алиса в Стране чудес» и «Алиса в Зазеркалье», поэму Данте

¹ Zelazny R. *Chronicles of Amber*. – London: Orion Publishers, 2008. – P. 610.

² Там же. – P. 421.

«Божественная комедия». Важную роль в развитии сюжета также играют библейские мотивы. Большинство локальных аллюзий выполняет верифицирующую функцию. Сочетание локальных аллюзий, относящихся к разным сферам искусства и социума, позволяет автору создать эффект совмещения реального, литературного и художественного планов, превращая описываемые события в причудливую фантазмагию.

Особое своеобразие постмодернистским романам данного цикла придает языковая игра, реализуемая при помощи деструктивных трансформаций аллюзий стилистического характера, которые создают дополнительные смыслы и выполняют оценочно-характеризующую функцию и функцию создания подтекста.

Литература

Анисимова О. В. Черты литературы постмодернизма в романе Роджера Желязны «Хроники Эмбера» // Жанр. Стил. Образ: Актуальные вопросы теории и истории литературы / научный редактор Д. Н. Черниговский. – Киров: ВятГГУ, 2013. – С. 206–210.

Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – Москва: Прогресс, 1989. – 616 с.

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – Москва: Искусство, 1979. – 424 с.

Гаков Вл. В средние века все мы были бы теологами // Если. – 2007. – № 05 (171). – С. 283–289.

Дронова Е. М. Стилистический прием аллюзии в свете теории интертекстуальности (на материале языка англо-ирландской драмы первой половины XX века): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Воронеж: [б. и.], 2006. – 28 с.

Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / под редакцией Г. К. Косикова. – Москва: Прогресс, 2000. – С. 427–457.

Лотман Ю. М. Об искусстве. – Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 1998. – 704 с.

Нуриев В. А. Непрозрачность аллюзии как проблема современного читателя (на материале английского и французского языков) // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2012. – № 24. – С. 88–95.

Прохоров Ю. Е. Действительность. Текст. Дискурс. – Москва: Флинта; Наука, 2004. – 224 с.

Тухарели М. Д. Аллюзия в системе художественного произведения: дис. ... канд. филол. наук. – Тбилиси: [б. и.], 1984. – 167 с.

Черняк В. Д. Интертекстуальный тезаурус и агнонимия // Когнитивные исследования языка. – 2017. – № 30. – С. 318–321.

Шарапова И. В. Функции интертекстуальности в современной литературной сказке // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2015. – № 4. – С. 126–129.

Müller W. G. Interfiguralität. A Study on the Interdependence of Literary Figures // Intertextuality. Research in text theory / edited by Heinrich F. Plett. – Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1991. – Vol. 15. – P. 101–121.

Zelazny R. Chronicles of Amber. – London: Orion Publishers, 2008. – 921 p.

References

Anisimova O. V. Cherty literatury postmodernizma v romane Rodzhera Zheliazny "Khroniki Embera" [Features of postmodern literature in Roger Zelazny's novel "The Chronicle of Amber"]. *Zhanr. Stil'. Obraz: Aktual'nye voprosy teorii i istorii literatury* [Genre. Style. Image: Current issues

in the theory and history of literature; ed. by D. N. Chernigovskii]. Kirov: ViatGGU, 2013, pp. 206–210.

Bart R. *Izbrannyye raboty. Semiotika. Poetika* [Selected works. Semiotics. Poetics]. Moscow: Progress, 1989. 616 p.

Bakhtin M. M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity]. Moscow: Iskustvo, 1979. 424 p.

Gakov VI. V srednie veka vse my byli by teologami [In the middle ages, we would all be theologians]. *Esli* [If], 2007, no. 5, pp. 283–289.

Dronova E. M. *Stilisticheskii priem alliuzii v svete teorii intertekstual'nosti (na materiale iazyka anglo-irlandskoi dramy pervoi poloviny XX veka)* [Stylistic device of allusion in the context of the intertextuality theory (based on the language of the Anglo-Irish drama of the first half of the twentieth century): abstract Dr. thesis in Philology]. Voronezh, 2006. 28 p.

Kristeva Iu. Bakhtin, slovo, dialog i roman [Bakhtin, word, dialogue and novel]. *Frantsuzskaia semiotika: Ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [French semiotics: From structuralism to post-structuralism; ed. by G. K. Kosikov]. Moscow: Progress, 2000, pp. 427–457.

Lotman Iu. M. *Ob iskusstve* [About art]. St Petersburg: Iskustvo-SPB, 1998. 704 p.

Nuriev V. A. Neprozrachnost' alliuzii kak problema sovremennogo chitatelia (na materiale angliiskogo i frantsuzskogo iazykov) [Opacity of allusions as a problem of the modern reader (based on the material of English and French languages)]. *Nauchnye vedomosti Belgorodskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki* [Belgorod State University Scientific Bulletin: Humanities], 2012, no. 24, pp. 88–95.

Prokhorov Iu. E. *Deistvitel'nost'. Tekst. Diskurs* [Reality. Text. Discourse]. Moscow: Flinta; Nauka, 2004. 224 p.

Tukhareli M. D. *Alliuziia v sisteme khudozhestvennogo proizvedeniia* [Allusion in the system of a literary work: PhD thesis in Philology]. Tbilisi, 1984. 167 p.

Cherniak V. D. Intertekstual'nyi tezaurus i agnonimiia [Intertextual thesaurus and agonymy]. *Kognitivnye issledovaniia iazyka* [Cognitive studies of language], 2017, no. 30, pp. 318–321.

Sharapova I. V. Funktsii intertekstual'nosti v sovremennoi literaturnoi skazke [Functions of intertextual links in a modern literary fairy tale]. *Vestnik Cherepovetskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Cherepovets State University], 2015, no. 4, pp. 126–129.

Müller W. G. Interfiguralität. A Study on the Interdependence of Literary Figures. *Intertextuality. Research in text theory*; ed. by Heinrich F. Plett. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1991, vol. 15, pp. 101–121.

Zelazny R. *Chronicles of Amber*. London: Orion Publishers, 2008. 921 p.

Для цитирования: Белецкая А. Ю. Аллюзии в цикле Мерлина «Хроники Амбера» Р. Желазны // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2020. – № 3 (96). – С. 12–25. DOI: 10.23859/1994-0637-2020-3-96-1

For citation: Beletskaia A. Yu. Allusions in the Merlin cycle of “The Chronicles of Amber” by R. Zelazny. *Bulletin of the Cherepovets State University*, 2020, no. 3 (96), pp. 12–25. DOI: 10.23859/1994-0637-2020-3-96-1