



УДК 811.11Г42=133.1=161.1

НЕПРОЗРАЧНОСТЬ АЛЛЮЗИИ КАК ПРОБЛЕМА СОВРЕМЕННОГО ЧИТАТЕЛЯ [на материале английского и французского языков]

В. А. НуриевИнститут языкознания
РАН, г. Москваe-mail:
nurieff.v@gmail.com

В статье рассматриваются разные определения аллюзии, и предпринимается попытка расширить границы текстового бытования аллюзии, включив в сферу ее влияния тексты смешанной семиотической природы, такие как песни и фильмы. Также приводятся случаи когнитивных неудач, когда аллюзия для читателя остается непрозрачной.

Ключевые слова: аллюзия, когнитивная неудача, песня, кинофильм, художественный текст.

1. Аллюзия и ее определение

Последние несколько десятилетий означились повышенным вниманием исследователя к феномену интертекстуальности во всем многообразии форм его проявления (см., например, [10; 14; 16; 18; 20]). Одной из таких форм является аллюзия, которая, видимо, становится неотъемлемой чертой современного текста. Текстовое произведение превращается в продукт первичной и вторичной цитации – совокупность интертекстуальных отсылок.

Приведем несколько определений аллюзии и уточним, что подразумевается под этим понятием-термином. К. Перри утверждает, что аллюзия является эксплицитной или имплицитной отсылкой к другому тексту и характеризуется «достаточной прозрачностью», что позволяет читателю распознать и понять ее [17, с. 290]. Е. Майнер пишет: аллюзия возникает, когда в произведение произвольно вводятся узнаваемые элементы, заимствованные из другого литературного источника [15, с. 38 – 39]. Сходное определение – у Р. Олтера [11]. З. Бен-Порат использует несколько отличную терминологическую базу и представляет аллюзию как встроенный направленный сигнал или маркер, устойчиво воспринимаемый в качестве элемента/кода, принадлежащего другому, независимому от данного тексту [13, с. 108]. Сближает приведенные определения то, что аллюзия в них рассматривается применительно к литературным произведениям. Однако не является ли ошибочным такое ограничение сферы бытования аллюзии? Попробуем расширить понятийное наполнение и взять в качестве референта не только элемент/код традиционно существующего в письменной форме текста, но фрагмент, представляющий собой некое культурное событие, которое также может быть узнаваемо и характеризоваться «определенной прозрачностью» при превращенной, текстовой, интеграции в некое произведение.

В этой связи аллюзия обозначается уже как риторическая фигура, «отсылающая» читателя к некоему обще- или широко известному культурному событию или литературному произведению. Что касается самого текста, его тоже можно рассматривать в широком смысле, принимая во внимание не только тексты художественные, публицистические и т. д., которые, как правило, служат речевым материалом для подобных исследований (см., например, [6; 10]), но и, допустим, песню или кинофильм, т. е. произведения более сложной семиотической природы. Мы, в свою очередь, сосредоточим внимание именно на них.

2. Аллюзия и текст песни

Ярким примером присутствия аллюзии в песенном тексте представляется англоязычный «*American Pie*» («*Американский пирог*») Дона Маклина, записанный в 1971 г. и перезаписанный в 2000 г. Мадонной. В структурном отношении «*American Pie*» можно назвать гипертекстом, где каждая часть отсылает слушателя к определенному персонажу или событию из истории музыкальной культуры и общественной жизни США 1950-1970 гг. Приведем несколько отрывков, в анализе и переводе которых будем преимущественно руководствоваться мнением самого известного русскоязычного интерпретатора песни А. Птицы [8].

Куплет 1

*A long, long time ago...**I can still remember how**That music used to make me smile.*



*And I knew if I had my chance,
That I could make those people dance,
And maybe they'd be happy for a while.
But February made me shiver,
With every paper I'd deliver,
Bad news on the doorstep...
I couldn't take one more step.
I can't remember if I cried
When I read about his widowed bride.
But something touched me deep inside
The day the music died.*

Начиная с первого куплета, через песню проходит сквозная аллюзия на одного из основателей движения рок-н-ролл, певца и композитора Бадди Холли, погибшего 3 февраля 1959 г. (в авиакатастрофе с ним погибли Ричи Валенс и Биг Боппер): «*But February made me shiver, With every paper I'd deliver*» / «Но в феврале меня бросало в дрожь от каждой газеты, которую я доставлял». «*Bad news on the doorstep... I couldn't take one more step*». / «Плохие новости на пороге... Я не мог идти дальше» (в то время Маклин работал разносчиком почты). «*I can't remember if I cried When I read about his widowed bride*». / «Не могу припомнить, плакал ли я, когда читал о его "овдовевшей" невесте» (речь о невесте Бадди Холли). «*But something touched me deep inside The day the music died*». / «Но что-то меня глубоко тронуло в тот день, когда музыка умерла» (3 февраля 1959 г.).

Припев
*So... Bye-bye, Miss American Pie.
Drove my Chevy to the levee but the levee was dry.
Them good old boys were drinking whiskey and rye
Singing «This'll be the day that I die,
This'll be the day that I die».*

«Прощай, Мисс Американский пирог. Я пригнал свой шевроле к берегу, но берег обмелел. Они, настоящие мужики, пили виски и ржаную водку, напевая: "Это будет день, когда я умру."». В 1950-1960 гг. словосочетание *American pie* часто использовалось для обозначения рок-н-ролла. С другой стороны, *American pie* можно толковать как метафору, охватывающую все типы (слои) американской музыки. За обозначением также скрывается аллюзия на яблочный пирог – символ традиционных американских ценностей. *Miss American Pie*, таким образом, становится их олицетворением, а высказывание *Bye-bye, Miss American Pie* означает их утрату. К тому же, «*That'll be the day*» – одна из самых известных песен Бадди Холли. В ее припеве есть строка – *That'll be the day that I die*. *Chevy* – Шевроле, символ патриотизма в 1950 гг., атрибут принадлежности к среднему классу. Путешествие может традиционно интерпретироваться как жизнь. Исчезновение воды (*the levee was dry* – берег обмелел, высох) символизирует то, что путешествие длиною в жизнь закончено либо утратило смысл. *The Levee* – еще и название бара в New Rochelle, New York, где Маклин представляет себя и своих друзей оплакивающими смерть Бадди Холли. Следующая строка, следовательно, приобретает иное прочтение: не *whiskey and rye*, а *whiskey in rye*. В *Rye* Дон часто ездил с приятелями после закрытия *The Levee*.

До конца текст сохраняет свою аллюзивную плотность (подробнее см. [7; 8]).

Другим примером становится песня «*Blonde on Blonde*» / «Блондинка на блондинке» группы *Nada Surf* (Нада Сёрф) с альбома «*Let Go*» (2002):

*Cats and dogs are coming down
14th Street is gonna drown
Everyone else rushing round*

*I've got «Blonde on Blonde»
On my portable stereo
It's a lullaby
From a giant golden radio*

*I've got no time I wanna lose
To people with something to prove*



*What can you do but let them talk
And make your way down the block*

*I've got «Blonde on Blonde»
On my portable stereo
It's a lullaby
From a giant golden radio
It's a lullaby
From wonder-woman's radio*

«Ливень кончается. 14-я улица залита водой. Все разбегаются кто куда. У меня в плеере – «Blonde on Blonde». Колыбельная из золотого фонда радио. У меня совсем нет времени, чтобы что-то кому-то доказывать. Ну, что ты можешь сделать, пусть себе болтают, а ты иди своей дорогой вниз по кварталу». Далее повторяются слова припева, однако одна строка видоизменяется – *From wonder-woman's radio*, где окказиональным синонимом *giant golden radio* выступает *wonder-woman's radio*.

Поступательное развитие текста нарушается внедрением «непроницаемого» словосочетания «Blonde on Blonde», для расшифровки которого требуется некоторое пресуппозиционное знание. В 1966 г. музыкант и певец Боб Дилан выпускает свой седьмой альбом – «Blonde on Blonde», ставший первым двойным альбомом в истории рок-музыки. Заглавный трек – песня «Rainy Day Women» / «Женщины дождливых дней». Очевидно, отсюда и *wonder-woman's radio* / радио необыкновенных женщин. Заметим, что данная аллюзия остается «смыслонепроницаемой» для иноязычной аудитории (в частности, для русской) даже если ее слушает представитель целевой группы (потенциальный реципиент песни – молодой человек от 16 до 45 лет). «Смыслонепроницаемость» доказывается двуступенчатым экспериментом с участием студентов 3-5 курсов на переводческом отделении в одном из московских государственных ВУЗов. В первом этапе эксперимента были задействованы студенты, начинающие изучать теорию и практику перевода. В рамках одной из промежуточных контрольных работ в заключительном задании им предлагалось перевести вышеуказанный текст песни, включая заглавие (если это необходимо), в форме буквального подстрочника. Практически все участники (16 из 18) попытались перевести заголовок, не реагируя на скрытую прецедентность текста (полученные варианты – «Блондинка в солнечном свете», «Блондинка на блондинке», «Блондинка к блондинке» и др.). Лишь двое оставили название без перевода, мотивируя (как свидетельствуют последующие метапереводческие комментарии) это тем, что в данном тексте название является результатом вторичной цитации. Второй этап эксперимента проводился с участием студентов, завершающих свое обучение по специальности «переводчик». Условия протекания экспериментальной ситуации были изменены: сначала предьявлялась песня в аудиоформате, затем студенты получали в качестве домашней работы задание «перевести текст песни, включая заголовки (если это необходимо)». Этот этап эксперимента дал совершенно иной результат – 7 человек из 8 не стали переводить заголовок, распознав аллюзию и решив сохранить цитацию. Однако весьма показательно, что ни один студент изначально не обладал необходимым пресуппозиционным знанием, их переводческое решение (не переводить заголовок) явилось результатом целого ряда логико-гипотетических построений, мысленных экспериментов по восстановлению ситуации возможного восприятия перевода песни в материнской и в русскоязычной среде.

Сложная цепочка аллюзий наблюдается в тексте песни известного французского певца Жан-Жака Гольдмана «Américain» («Американец»). Композиция вышла в альбоме «Positif» 1984 г. под двойным, англо-французским названием «Long Is the Road (Américain)». Двойная номинация объясняется особым вниманием французской поп-культуры к англоязычной (в первую очередь, американской) эстраде в 1980 гг. Впоследствии «Long Is the Road» была признана одной из самых успешных песен 1980 гг. во Франции. Приведем исходный текст:

*Au-delà de nos vents, passée notre frontière
Dans ces pays soleil de sable et de pierre
Là où malgré les croix et malgré les prières
Les dieux ont oublié ces maudites terres*

«За нашими ветрами, за нашей границей, в этих солнечных странах песка и камня, там, где, несмотря на кресты и молитвы, боги оставили эти проклятые земли». Первый куплет намечает пространственную локализацию, обозначая ее лишь пунктирно, как это обычно и свойственно интродукции.

Dans sa pauvre valise, ses maigres affaires



*Une histoire banale d'homme et de misère
Il tient dans sa chemise ses ultimes richesses
Ses deux bras courageux, sa rude jeunesse
Et tout contre sa peau comme un trésor inca
Son nom sur un visa pour les USA*

Второй куплет вводит в повествование героя. «У него в потрепанном чемодане – скудные пожитки. Обычная история человека и нищеты. Под рубашкой – последние богатства: трудолюбивые руки и ретивая молодость. И за пазухой, у самого сердца – как сокровище инков – его имя на визе в США». Текст построен по принципу нагнетания значимых признаков, их аккумуляция служит основой для конструкции базового образа песни – человека-бедняка, решившего покинуть Европу и отправиться в Новый Свет попытаться счастья.

*But long is the road
Hard is the way
Heavy my load
But deep is my faith
Long is the road*

«Но долгод путь. Тяжеск он. Тяжела моя ноша, но глубока моя вера. Долгод путь». Припев направлен на усиление «американского субстрата» в тексте, он всецело выполнен на английском языке, а по форме напоминает госпел.

*Sur des highways sixty one, l'ombre d'un Zimmermann
Dix trains de losers pour un Rockefeller
Brûler sa peau pour être un Battling Joe
Quand chaque espoir se décline en dollars
Jusqu'aux bannières où les stars s'affichent
Sous les lumières, tout est blanc, propre et riche
Du «jeudi noir» jusqu'aux bleus de John Ford
Dans chaque histoire se cache un chercheur d'or*

Третий куплет строится как наслоение ряда прецедентных текстов – имен собственных и прочих номинаций – связанных с символическим опредмечиванием американской мечты (о прецедентных текстах см. [9]). «На шоссе №61 тень Циммермана». В 1960 г. американец из провинции Роберт Циммерман, увлекавшийся Диланом Томасом, решает сменить имя и становится Бобом Диланом. Он едет в Нью-Йорк и к концу 1961 г. становится знаменитостью. Автострада №61 протянулась от Нового Орлеана до канадской границы через родной город Боба Дилана Дулут, став свреобразным символом свободы и независимости. Позже название автострады войдет в наименование шестого альбома певца («Highway 61 Revisited»).

«На десять поездов, заполненных неудачниками, один Рокфеллер». Еще одно прецедентное имя, непосредственно связанное с формированием понятия американской мечты: Рокфеллер – сын фермера, ставший нефтяным магнатом.

«Свернуть себе шею и стать Джо Колошимякой (Battling Joe), если каждая надежда (на будущее – В.Н.) сводится к деньгам». Текст отсылает к одноименной песне 1945 г. в исполнении Ива Монтана, где говорится о парне из шахтерской деревни, который хорошо дрался на кулаках. Он отправился в Париж и после первого боя прославился, а потом также легко все потерял, проиграв очередной бой. *Battling Joe*, европеизированный вариант американской мечты, – одновременная отсылка к истории самого Ива Монтана, урожденного Иво Ливи. Французский певец-шансонье и киноактер родился в 1921 г. в Италии в семье евреев. После прихода к власти фашистов Ливи переехали в Марсель (Франция). Мальчику с 11 лет пришлось работать, чтобы поддерживать семью. В 1944 г. он знакомится с Эдит Пиаф. Они начинают выступать вместе. 1945 г. (год песни «*Battling Joe*») окончательно упрочил его положение на французской эстраде, надолго закрепив за ним и это прозвище. Примечательно, что во Франции Николя Саркози также называют *Battling Sarko*.

«Пока (над головой – В. Н.) тянутся рекламные плакаты с изображением звезд, под светом софитов все сверкает белизной, чистотой и роскошью». Песня, избегая прямой номинации, иносказательно описывает «Фабрику Грез» – Голливуд.

Далее текст подходит к заключению-обобщению: «Начиная “Черным четвергом” и кончая голубыми (мундирами – В. Н.) Джона Форда, каждая история скрывает в себе золотоискателя». Имеется в виду Черный четверг 24 октября 1929 г., когда произошло обвальное падение цен на акции в США (в результате биржевых спекуляций), и началась Великая депрессия.

Имя *Джона Форда* – еще одна метонимия американской мечты. Шон Алоизиус О`Фини (Джон Форд) родился 1 февраля 1895 г. в Кейп-Элизабет, штат Мэн. Он был тринадцатым, по-



следним ребенком в семье ирландского иммигранта, владельца салуна. Окончив колледж в Портленде, Шон устроился в рекламный отдел обувной фабрики, а в 1913 г. приехал в Голливуд к брату Френсису – актеру и режиссеру. Шон О`Фини работал реквизитором, администратором, статистом, наконец, стал ассистентом брата, взявшего псевдоним Форд. В 1917 г. О`Фини снял свой первый вестерн «Прямой наводкой». В 1948 г. он совместно с Джоном Уэйном выпускает «Форт Апач», первую часть «Кавалерийской» трилогии (солдаты-американцы одеты в фильме в мундиры голубого цвета – *bleus*). Джона Форда считают одним из родоначальников «Классического Американского вестерна».

3. Аллюзия и текст кинофильма

Кинофильмы, также как и песни, продуктивно используют текстообразующий потенциал аллюзии. В венгерском фильме «*Бал сказок*» (1983 г.), например, все персонажи, за исключением лишь нескольких, являются героями той или иной сказки братьев Grimm, Ганса Христиана Андерсена и Шарля Перро. Согласно сюжету все они собираются в заколдованном лесу в замке Спящей Красавицы. Там дают бал по случаю торжественного пробуждения принцессы от столетнего сна. В числе прочих приглашены и «папы Grimm» (интертекстуальность многократно «заключается» с помощью аллюзий: авторы сказок оказываются среди своих же сказочных героев, и все они становятся героями «макросказки», составляющей сюжет фильма). Балом правит мачеха Белоснежки, в организации праздника ей помогает отряд ведьм и прочих отрицательных героев. Они сговорились помешать традиционной развязке, отправив принца-освободителя в темницу. Фильм использует прием «прямой» аллюзии, не требующей специальных когнитивных усилий для своей расшифровки – у читателя (зрителя) в большинстве случаев достаточно знаний, чтобы без труда можно было осуществить интертекстовую идентификацию. Этот же прием мы встречаем у Ларса фон Триера в его фильме «*Самый главный босс*» (2006 г.): персонажи в кинотеатре увлеченно беседуют, на экране – фильм Андрея Тарковского «*Зеркало*» (1974 г.). Сцены из того же фильма Тарковского цитируются у Андрея Звягинцева в фильме «*Изгнание*» (2007 г.), режиссер берет, калькируя, общую рамочную конструкцию ситуации и вводит туда своих персонажей. В фильме Питера Гринуэя «*8 1/2 женщин*» (1999 г.) герои смотрят драму Федерико Феллини «*8 1/2*» (1963 г.).

Однако не всегда аллюзия в кинотекстах отличается прозрачностью. В фильме Алехандро Агresti «*Дом у озера*» (2006 г.) она реализуется на уровне музыкального оформления. На один из кульминационных моментов приходится особый звуковой ряд – джазовая обработка главной музыкальной темы к мелодраме Клода Лелуша «*Мужчина и женщина*» (1966 г.), которая усиливает эмоциональную насыщенность действия, привлекая потенциал фоновых знаний о французском источнике. В момент, когда сюжет переходит от кульминации к развязке, звучит английская версия французской песни Шарля Трене «*Что осталось в итоге?*»* («*Que reste-t-il de nos amours ?*» / «*I Wish You love*»[†]). Франсуа Трюффо выбрал эту песню в качестве музыкальной темы к своему фильму «*Украденные поцелуи*» (1968 г.).

4. Аллюзия и когнитивные неудачи[‡]

Есть основания полагать, что современный читатель как потенциальный реципиент текста перестает идентифицировать аллюзию, принимая вторичный текст за первичный. Так фронтальный опрос аудитории, состоявшей из молодых людей в возрасте от 17 лет до 21 года (общим количеством 40 человек), которые, по мнению продюсеров фильма «Дом у озера», входят в его целевую группу, показал, что аллюзии в фильме остаются смыслонепрозрачными. Подобное происходит не только при восприятии иноязычного продукта, часто представители родной культуры не распознают аллюзии в материнском тексте. Создатели фильма «*Дьявол носит Prada*» (2006 г.) «заложили» туда антиаллюзию на популярный телесериал «*Секс в большом городе*» (1998 – 2004 гг.). Вычурный, высокосветский Нью-Йорк в кинофильме противопоставляется блеклому, рутинному городу, показанному в телесериале. Кинокритик А. Фортини подчеркивает, что большинство зрителей не обратило внимания на эту антиаллюзию (подробнее см. [Stevens, 2006]). О том же говорит французский певец Бальтазар, указывающий, что родной слушатель не всегда понимает аллюзии в его песнях. Ниже приводится отрывок из личной переписки с певцом:

Le 13 avril 2007

* Название и текст песни на русский перевел И. Кормильцев [1, с. 163].

† Автор перевода на английский – А.А. Бич (A.A. Beach) [12].

‡ Когнитивная неудача имеет место, когда аллюзия остается смыслонепрозрачной для реципиента.



Baltazar :

« Comme dans les chansons d'Etienne » est une chanson que j'ai écrite pour quelqu'un qui aime beaucoup le chanteur Etienne Daho. J'ai donc utilisé la comparaison de l'univers de ce chanteur, sa force, sa poésie, pour évoquer notre rencontre. J'imagine que c'est assez difficile de tout comprendre de cette chanson mais rassurez-vous, il y a beaucoup de choses qui sont codées et que même les français ne peuvent pas saisir.

13 апреля 2007

Бальтазар:

Я написал « Comme dans les chansons d'Etienne » для человека, которому очень нравится исполнитель Этьенн Дао. Я пошел по пути сравнения – взял вселенную певца, его силу и поэтику, чтобы рассказать о нашем знакомстве. Представляю, как трудно это распознать, но поверьте, там много чего зашифровано, даже французы не могут всего уловить.

В качестве своеобразного заключения приведем выдержки из программы Владимира Соловьева и Леонида Клейна «Каменный гость» (радио «Серебряный дождь», 5 октября 2006 г.), которые раскрывают аллюзивный потенциал известного произведения С.Я. Маршака «Мистер Твистер». Л. Клейн называет его антисоветской балладой и говорит, что «совершенно непонятно, каким образом советская цензура пропустила это произведение в печать». Произведение было написано в 1933 г. и насыщено аллюзиями (подробнее см. [3]).

Мистер

Твистер,

Бывший министр,

Мистер

Твистер,

Миллионер,

Владелец заводов,

Газет, пароходов,

Входит в гостиницу

«Англетер» [4].

Комментируя отрывок, Л. Клейн находит аллюзию на С. Есенина [3]:

Вдруг иностранец

Воскликнул: - О боже!

- Боже! - сказали

Старуха и дочь.

Сверху по лестнице

Шел чернокожий,

Темный, как небо

В безлунную ночь [4].

«Это же последняя поэма Есенина – “Черный человек”», – отмечает Л. Клейн [3]:

«Черный человек!

Ты – прескверный гость!

Эта слава давно

Про тебя разносится».

Я взбешен, разъярен,

И летит моя трость

Прямо к морде его,

В переносицу...» [2].

Другой литературный источник произведения Маршака – стихотворение В. Маяковского, написанное в Гаване 5 июля 1925 г., «Блек энд уайт».

Одно-

единственное

вызубрил Вилли

тверже,

чем камень

памятника Масео:

«Белый

ест

ананас спелый,

черный –

гнилью моченый.



*Белую работу
делает белый,
черную работу –
черный»... [5].*

В «Мистере Твистере» сюжет разворачивается иначе. «Миллионер проводит ночь без крова над головой, а чернокожие дети, живущие в хороших гостиничных номерах, выходят утром, чтобы пожалеть его» [3].

Маршак перерабатывает и рассказ И. Бунина «Человек из Сан-Франциско». Герой коптит всю жизнь золото, едет в тур и умирает. Недружелюбный океан. Многоэтажный корабль-дом. Художественные образы перекликаются.

Можно с большой степенью уверенности сказать, что все названные аллюзии остаются непрозрачными для современного русского читателя и заключить, что в силу разных причин ассоциативные связи между цитируемыми культурными событиями или текстами и их образами в сознании нашего современника становятся все менее устойчивыми. Возможно, речь идет об информационном гнете и ослабевании культурной памяти или вообще об утрате читателем функции креативного соавтора, редуцированной до пассивного потребления текста. Приращения смыслов на основе воспринимаемого произведения не возникает, и оно, таким образом, теряет свое свойство незавершенной коммуникативно-смысловой перспективы. Происходит «демонтаж» ассоциативных связей, лежащих в основе аллюзии, ее десемантизация, и она утрачивает свой функционально-эстетический потенциал текстообразующего средства, оставляя за собой лишь мотивационную задачу – провоцировать виток авторского вдохновения на начальном этапе создания текста.

Список литературы

1. Адэр Г. Любовь и смерть на Лонг-Айленде. Мечтатели / Г. Адэр: пер. с англ. И. Кормильцева. – М.: Иностранка; Б.С.Г.-ПРЕСС, 2002. – 328 с.
2. Есенин С.А. Черный человек / С.А. Есенин // Полное собрание сочинений в 7 т. Т.3. – М.: Наука: Голос, 1998. – С. 192-194.
3. Клейн Л., Соловьев В. Соловьиные трели – Каменный гость: Мистер Твистер [Электронный ресурс] / Л. Клейн, В. Соловьев. – 2006. – Режим доступа : <http://video.yandex.ru/users/nurievv/view/1/#>
4. Маршак С. Я. Мистер Твистер / С.Я. Маршак. – М.: Изд. «Малыш», 1971. – 31 с.
5. Маяковский В. В. Блек энд уайт / В. Маяковский // Полное собрание сочинений в 13 т. Т.7. – М.: Художественная литература, 1958. – С. 20 – 23.
6. Новохачева Н.Ю. Стилистический прием литературной аллюзии в газетно-публицистическом дискурсе конца XX – начала XXI веков: дисс. к-та филол. наук / Н.Ю. Новохачева. – Ставрополь, 2005. – 284 с.
7. Перпель М. Девять жизней одной песни: American pie [Электронный ресурс] / М. Перпель. – 2006. – Режим доступа : <http://archive.org/details/MariaPercel-AmericanPie>
8. Птица А. Машина времени, спрятанная в песне, или «Прощай, Американский пирог» [Электронный ресурс] / А. Птица. – 2000. – Режим доступа : http://itc.ua/articles/mashina_vremeni_spryatannaya_v_pesne_ili_proshhaj_amerikanskij_pirog_2589/
9. Сорокин Ю. А. Феномен прецедентности и прецедентные феномены / Ю. А. Сорокин, В. В. Красных, Д. Б. Гудков, Н. П. Вольская // Язык, сознание, коммуникация. 1998. – Вып. 4. – С. 5 – 34.
10. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности или интертекст в мире текстов / Н. А. Фатеева. – М.: Агар, 2000. – 282 с.
11. Alter R. Allusion / R. Alter // The Pleasures of Reading in an Ideological Age. – New York : W. W. Norton & Company, 1996. – P. 111 – 140.
12. Beach A. A. I Wish You Love [Электронный ресурс] / A. A. Beach. – 1957. – Режим доступа : <http://www.lyricsplayground.com/alpha/songs/i/iwishyoulove.shtml>
13. Ben-Porat Z. The Poetics of Literary Allusion / Z. Ben-Porat // Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature. – 1976. – №1. – P. 105 – 128.
14. Manser M. H. The Facts On File Dictionary of Allusions / M. H. Manser. – New York : Infobase Publishing, 2009. – 532 p.
15. Miner E. Allusion / E. Miner // The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. – Princeton : Princeton UP – Ed. Alex Preminger and T. V. F. Brogan, 1993. – P. 38 – 40.
16. Pasco A. H. Allusion: A Literary Graft / A. H. Pasco. – Kansas : Rookwood Press, 2002. – 260 p.
17. Perri C. On Alluding / C. Perri // Poetics. – 1978. – № 7. – P. 289 – 307.
18. Reynolds C. A. Motives for Allusion: Context and Content in Nineteenth-Century Music / C. A. Reynolds. – Harvard : Harvard University Press, 2003. – 230 p.
19. Stevens D. Slate's Spoiler Specials: *The Devil Wears Prada* [Электронный ресурс] / D. Stevens. – 2006. – Режим доступа : <http://castroller.com/Podcasts/SlatesSpoilerSpecials/2402816>
20. Uhlig C. Theorie der Literaturhistorie. Prinzipien und Paradigmen / C. Uhlig. – Heidelberg : Carl Winter Universitätsverlag, 1982. – 334 p.



OPACITY OF THE ALLUSION AS THE MODERN READER'S PROBLEM (on the English and French Language Material)

V. A. Nuriev

*Institute of Linguistics
Russian Academy
of Sciences, Moscow*

*e-mail:
nurieff.v@gmail.com*

The paper summarizes different definitions of allusion to make an attempt to broaden the boundaries of its textual being by including hybrid semiotic texts such as songs or movies into the field of its activity. The article also cites some examples of cognitive failure when the allusion remains opaque for the target reader.

Keywords: allusion, cognitive failure, song, movie, literary text.