

**Андрей А. Богатырёв (Тверь)**

## Пластическое и герменевтическое начала в беллетристическом текстообразовании

### ✦ Ключные речи:

*поэтика беллетристического описания, лагуна, конкретизация, детализация, рефлексия, трансгредивентные образы.*

Приликом стилистичке анализе књижевноуметничког текста и процене превода треба повести рачуна о „валентности“ пластичних елемената фиктивне нарације, усмерености конкретизације, дубини детализације (универзализације, стабилности), трансгредивентности пластичног лика, евокативности или провокативности пластичних (семантичких) празнина које интерпретатор варијативно реконструише у тексту.

1. Под *пластичношћу* в общем виде мы имеем в виду текстовую установку на передачу трехмерных представлений (гаптических, проксеимических, визуальных, аудиальных, обонятельных и пр.), связанных с образным наполнением воображаемого трехмерного виртуального пространства повествования. Традиционное для европейцев трехчастное разделение телесной, душевной и духовной сфер понуждает нас рассматривать пластическое либо как *явление* непосредственно телесного плана, либо как знаковое *проявление* действий высших

начал. Распределение пластического и аллегорического, пластического и катахретического, статического и динамического, а также различных пластических начал (например, базового и симптоматического) представляется значимым с точки зрения общего стилистического анализа текста и в плане переводоведческих разысканий.

2. Всё, что мы намереваемся обсуждать в данной статье, имеет отношение к стилям и стилистике, причем, на наш взгляд, самое прямое и в самом тесном смысле

 2010

– в вопросах оптимального выбора выразительных средств и адекватного синтеза соответствующих / сопутствующих им *смысловых эффектов*. Следовательно, нам нет необходимости лукаво утверждать, что тот или иной текст (вариант текста) воплощает в себе *всю* должную полноту поэтического или изобразительного или пластического начал, отвечающих *родам* изящного искусства. Баланс означенных начал в различных текстах (различных родов, типов, жанров, стилей) может быть различным. Проницательный Готхольд Эфраим Лессинг (1729–1781) в предисловии к своему бессмертному «Лаокоону» (1766) требует от критика недюжинной предусмотрительности и осторожности в обобщениях. Воистину стилистические штудии рискованны...

3. Всё, что мы обсуждаем в плане стилеобразования и стилистических различий имеет самое непосредственное отношение к традиционному филологическому исследованию текста. При этом базовой и, возможно, заведомо уязвимой чертой избранного нами подхода остается экзистенциальная пресуппозиция централизованного самим текстом аутентичного (следовательно, инвариантного) понимания оногo. В силу данного обстоятельства текст мыслится как пространство (и время) смыслопостроения, неразрывное единство фиксированного на материальном носителе знакового выражения, опредмеченной в нем модели мира и системы отправных для имплицитного читателя площадок и пунктов смыслообразования (cf. Богатырёв 2001: 53).

#### 4. Конкретизация

Данное понятие восходит к трудам Романа Ингардена (*Roman Ingarden*, 1893–1970) и

Вольфганга Изера (*Wolfgang Iser*, 1926–2007) и в самом широком приближении означает активное воссоздание читателем художественного произведения в его полноте при опоре (i) на *текстовые данные* и (ii) *ресурсы собственного воображения*. Понятие конкретизации относится к универсалиям эстетического восприятия произведений искусства всех родов. (cf. Ингарден 1962). Норберт Нейс отмечает, что, например, рассматривая картину с обращенным затылком к зрителю персонажем, реципиент непременно пытается воссоздать в своем воображении лицо оногo (cf. Neuss 2003: раздел 2). Нас же конкретизация интересует с точки зрения стилевых и жанровых расхождений в способах определения (индивидуации) читателем интенции письменного текста.

Насколько нам представляется, *характер конкретизации* тесно связан с поэтикой текста. Согласно Оригену Александрийскому (185–253 по Р.Х.), текст Священного Писания всегда преисполнен духовной составляющей, тогда как телесная («гилетическая», «материальная») историческая его составляющая не всегда сопутствует Букве текста (cf. Ориген 2007: 336, 338). Ориген также особо указывает на то обстоятельство, что в некоторые Писания не имеют телесного смысла, и в этой связи в них «должно искать только душу и дух» (*ibidem*: 323). Аргументом данной (антропоцентричной) феноменологии текста выступает указание на соответствующую христианским представлениям тройственную природу человека (*ibidem*: 322).

В силу известной универсальности данного аргумента нам представляется логичным следующее:

- (1) включить пластическое начало в стихию телесного начала в повествовании;

- (2) рассматривать его в связи с душевным и духовным началами;
- (3) принять во внимание проблему индивидуации авторской установки в текстопостроении на включение либо исключение конкретных пластических образов из сферы описываемой в тексте действительности (возможного мира текста);
- (4) усматривать стилеобразующий и жанровый потенциал отдельных переводческих решений в отношении разработки либо деградации пластического начала в текстообразовании (*абстракция versus конкретизация* как две противоположные тенденции).

Как известно, Р. Ингарден выделяет с точки зрения общего типа литературного произведения следующие компоненты: «а) то или иное *языково-звуковое* образование, в первую очередь *звучание* слова; б) *значение* слова, или смысл какой-либо высшей языковой единицы, прежде всего предложения, в) то, о чем говорится в произведении, *предмет, изображенный* в нем или в отдельной его части, и, наконец, г) тот или иной *вид*, в котором зримо предстает нам соответствующий предмет изображения» (1962: 24).

Полагаем в это связи необходимым различать, например, «пластику» определенной в тексте звучащей речи (а), до-

пустим, авторское полу-отстраненное гнусаво-распевное чтение И. Бродским своих стихов и (г) пластические свойства воображаемого читателем предмета изображения. Например, я готов представить себе в последней строке стихотворения «М. Б.»<sup>1</sup> «Я курю в темноте и вдыхаю гнилье отлива» абрис выброшенного на берег и запутавшегося в камнях и водорослях мусора различного рода, среди которого встретятся морские раковины, обломки разбитой лодки и труп утонувшей собаки, над которым кружат птицы. При этом я догадываюсь, что всё весьма вольно воображаемое мною как читателем соотносительно с онтологическим слоем (г) некоторым таинственным образом *связано* прочными нитями со всеми остальными слоями произведения, в особенности же – с *интенцией текста*<sup>2</sup> (например, вмещающей в себя среди прочего антитезы тленного и нетленного, живого и неживого, сумрачного и светозарного). Последняя, по-видимому, в первую соответствует компоненте (в) в приведенном выше исчислении Р. Ингардена, но при этом так или иначе фиксируется во всех слоях и фазах произведения (включая *коду*).

Поскольку словесный текст обычно не передает все пространственные / чувственные нюансы транслируемой возможной модели мира, он так или иначе апеллирует к воображению читателя, способному компенсировать дефицит

1) См. Приложение 1.

2) Мое воображение свободно, но в то же время ограничено *имплицитным требованием уместности*, задающим фарватер благословляемых прочтений. Например, в данном случае помещение в рамку воображаемого тела выброшенного на берег кита представляется мне *чрезмерным*, поскольку оно могло бы придать моей читательской проекции текста ярко выраженное экологическое звучание и разорвать замкнутое кольцо описываемых в стихотворном послании межличностных отношений и интимных переживаний.

пластических и не только пластических представлений, не обозначенных в тексте средствами прямой номинации. Вольфганг Изер пишет в этой связи о категории неопределенности (англ. *indeterminacy*). С точки зрения представленного в работах В. Изера (Iser 1971, 1974. *etc.*) понимания процесса чтения то обстоятельство, что мало конкретного можно сказать об индивидуальных чертах, например, во внешнем облике фиктивного персонажа<sup>3</sup> может считаться показателем неопределенности (cf. Iser 1980: 58). Второй род неопределенности (*indeterminacy*) связывается с представлением *характере связи* различных четко артикулированных / прямо номинированных в тексте элементов повествования (Iser 1980: 57).

5. *Контрастивное переводоведение* может рассматриваться как прикладной раздел стилистики. Оно обладает широким полем для наблюдений над различиями в способах индивидуации, включающей аспекты конкретизации исходного текста переводчиком как читателем, а также и их *фиксации* средствами принимающей культуры и языка как продуцентом переводного текста. Ниже мы попытаемся продемонстрировать на предметных образцах вводимые нами понятия *направления конкретизации и глубины детализации*.

Текстовый фрагмент 1.а.

“...There rose a king in Scotland,  
A fell man to his foes,  
He smote the Picts in battle,  
He hunted them like roes.  
Over miles of the red mountain  
He hunted as they fled,  
And strewed the dwarfish bodies  
Of the dying and the dead”.  
[*The Heather Ale*  
A Galloway Legend  
by Robert Louis  
Stevenson, 1890]  
(Stevenson 1981: 476).

Текстовый фрагмент 1.б.

«На вересковом поле,  
На поле боевом  
Лежал живой на мертвом  
И мертвый – на живом».  
(Маршак 1981: 477).

Достаточно заглянуть один раз в первоисточник на фоне ставшего классическим в России переводного текста «Вересковый мёд» (переводчик – Самуил Яковлевич Маршак, перевод 1941 года), чтобы заметить в последнем проявления известного *дефицита конкретизаций*, связанные с подменой лексики *трансгредивентных*<sup>4</sup> / *лиминальных* (переходных / пороговых, например – от жизни к смерти), состояний «нелиминальными» номинативными единицами – «живой»

3) Например, Тома Джонса из «Истории Тома Джонса, найденыша» (*The History of Tom Jones, a Foundling* by Henry Fielding, 1749).

4) От латинского отложительного глагола *trāns-gredior, gressus sum, gredī* – (1) переходить, перебираться (*per montes*), переправляться (*Padum*); (4) выходить за пределы, переступать (*mensuram* – меру) *annum nonagesimum transgressus* – человек старше 90 лет от роду (см. Латинско-русский словарь 1976<sup>2</sup>: 781).

вместо «умирающий» (*dying*). В данном случае *нагрузка* на долю рефлексивной готовности читателя переводного текста в плане осмысления живого как в самой ближайшей перспективе мертвого скачкообразно *усиливается*<sup>5</sup>.

В трактовке упомянутого различия также можно апеллировать и к дополнительному понятию *дефицита детализации транслируемого в тексте конкретного образа постигаемой ситуации*. В таком случае допускается утверждение о том, что оба образа поверженных пиктов равно конкретны, но при этом исходный характеризуется большей *глубиной детализации*.

Текстовый фрагмент 2.а.

'The King in the red moorland  
Rode on a summer's day;  
And the bees hummed, and the curlews  
Cried beside the way.  
The king rode, and was angry,  
Black was his brow and pale,  
To rule in a land of heather  
And lack the Heather Ale'

(Stevenson 1981: 476).

В другом месте перевода стихотворения *цветущая вересковая пустошь* исходного текста (*red moorland*<sup>6</sup>, 2.а.) подменя-

ется сравнительно безликим приморским «склоном», а охочие до вереска *пчелы* (и с ними – *жалостливо кричащие кроншнепы*) реющими над морем чайками (2.б.). Можно было бы предположить, что в свете деградации конкретной образности нагрузка на рефлексивную готовность читателя к интерпретации сказанного на данном отрезке переводного текста несколько *ослабляется*. Одновременно представляется уместным предположить, что ослабляется и такое стилистическое качество исходного текста как *плотность*, как, впрочем, и сопутствующая ей *насыщенность* смыслообразования (cf. Богатырёв 2004). Между тем, в первоисточнике вся воображаемая обстановка *говорящая* (отнесем сюда время года и место действия, пчел, крики птиц, наконец, прямое упоминание о вересковом крае). Она не прямо, но настойчиво напоминает королю (и читателю) о вересковом меде и о судьбе «верескового» народа, удерживая внимание реципиента в поле центрального концепта текста *The Heather Ale*.

#### 5.1. Направление конкретизации

(а) «Наглядность» (и с нею – акустичность, проксемика, трехмерность, атмосферичность, как проявления пластич-

- 5) Мы допускаем, что субституенты «живой» и «умирающий» могут рассматриваться и в ином, «неколичественном» ключе (скажем, в терминах «искажения» *равно конкретного* смысла). Здесь мы исходим из того *количественного* допущения, что сема «живой» входит в состав концепта «умирающий», в связи с чем субституент «живой» не полностью (и поэтому – неточно) конкретизирует соответствующее «переходное» представление. В отношении же философического понимания всего живого как «живого-к-смерти» наш подход представляется и вовсе беззащитным, если только не принимать во внимание *акцент* на открытости внутреннему взору читателя воображаемого *перехода* поверженных пиктов от одного состояния смертных к другому.
- 6) Впрочем, эпитет *red* в данном тексте может быть осмыслен как символический, коль скоро он (в стихии авторского повествования) собирает на себе слишком многие ключевые смыслы, включая и такой смысл как «жертвоприношение».

ности, и среди них гаслика) образного ряда (англ. *imagery*) исходного текста направлены на решение риторической задачи по актуализации ряда смысловых связей внутри возможного мира постигаемого текста. Насыщенность образного ряда исходного повествования способствует множественной актуализации *реминисцентного смысла*. Напротив, в приведенных соответствующих по расположению фрагментах переводного текста С. Я. Маршака в сопоставительном плане наблюдается известная *расфокусировка* (лакунизация) смысловых нитей *исходного* повествования (впрочем, едва ли фатальная для передачи *идеи* исходного текста в указанном переводном тексте в целом).

Текстовый фрагмент 2.в.

«Король по склону едет  
Над морем на коне,  
А рядом реют чайки  
С дорогой наравне.  
Король глядит угрюмо:  
«Опять в краю моем  
Цветет медвяный вереск,  
А меда мы не пьем!»

(Маршак 1981: 477).

В локусе образовавшейся текстовой («ретроспективной», «эвокативной») лакуны<sup>7</sup> переводчик С. Я. Маршак разрабатывает элементы собственной риторической конструкции, порождающей тревожные экспектации читателя на основе «*рубежной*» *риторики «прерывности»*. К сфере означенной риторики можно отнести такие ландшафтно-смысловые предметы усмотрения как: «общая напряженность вертикали»; «межуровневое противостояние желаемого и действительного», «уровню склона неявно и вместе с тем неуклонно противостоит высота вершины»; «приземленные мысли контрастируют с высотой свободного полета морских птиц»; «жесткое противостояние морской стихии и скал»; «дразнящее равенство уровней грозного монарха и вольных пташек», «жесткое размежевание и противостояние идей всевластия и неподвластности», «место души человека на границах стихий», «горечь неоправданных ожиданий». Новая («проспективная» в сюжетном отношении) пластичность, построенная на игре высот, «выводит» вторичное повествование на уровень художественного<sup>8</sup>. В этой связи можно утверждать, что очевидная *асимметрич-*

- 7) Лакуна здесь рассматривается как *пробел на семантической карте текста*. Лакуны выявляются путем контрастного сопоставления текстов различных культур (Марковина, Сорокин 2008: 4, 34) либо тщательного рассмотрения и анализа маргинальных элементов переводного повествования (*ibidem*: 34). В общем случае читатель перевода не готов самостоятельно восстановить переводческую лакуну в силу ее *незаметности* (*ibidem*: 35). Разумеется, понятие *семантической лакуны* здесь фигурирует в более напряженном и содержательно нагруженном смысле, нежели сходным образом переводимые интракультуральные *пластические* в основе своей понятия *gap / Leerstelle* в упомянутых выше трактовках В. Изера и Н. Нейса.
- 8) Увы, основательное рассмотрение риторической программы текста в переводе С. Я. Маршака выходит за рамки статьи. Впрочем, возможно, единственным подлинно весомым аргументом в сопоставительном рассмотрении оригинала и перевода мог бы послужить лишь тезис о том, что С. Я. Маршак написал от имени Стивенсона свои собственные хорошие стихи (см. в этой связи философскую статью Ю. А. Сорокина 2004: 228–229).

ность<sup>9</sup> переводного повествования в отношении исходного связана в данном случае скорее с направлением конкретизации, нежели с уровнем конкретизации. Исходное конкретное представление субституируется («компенсируется» ли?) другим конкретным (картинным / неабстрактным) представлением.

(b) Избранное направление конкретизации (номинативное, тематическое), таким образом, также находится в зависимости от риторической программы текста. Верным представляется и обратное допущение – риторическая программа текста связана с выбором меры и направления текстовой конкретизации.

#### 6. Загадочные тексты

Повествование повествованию рознь. Одни тексты рассказывают читателю истории, другие приглашают читателя рассказать свою. Одни тексты находят понимание, сочувствие или же обращаются в предмет осведомленности, другие встречают едва ли не одно лишь восхищение, оставаясь чем-то вроде закрытой изысканной экзотической шкатулки с зеркальцем, неизвестно как открывающейся.

В универсуме текстов английской художественной культуры таким текстам Эдгара Поэ (Edgar Allan Poe, 1809–1849) как *The Fall of the House of Usher* (1839) принадлежит, очевидно, место особое, вершинное. При этом в контексте русской культуры его восприятие отмечено известной «полу-проявленностью», «полу-открытостью», «полу-переведенностью»,

«полу-расслышанностью», «полу-освоенностью».

Ранее мы уже отметили ряд «исчезающих» в переводах черт исходного текста классика, связанных с выстраиваемыми этимологическими фигурами и некоторые другими стилистическими явлениями, такими как амфиболия, полисемия, каламбур, энантиосемия (e.g. Богатырёв 1993, 2001, 2002, 2004). Вместе с тем в переводах Поэ появляются черты, в исходном тексте неочевидные. Оставляем в стороне от рассмотрения трудности перевода эфонического начала (первый слой литературного произведения по Р. Ингардену) и многие другие. Ниже мы остановимся на двух сегментах описательного характера, которые, как представляется, по крайней мере – на первый взгляд, напрямую апеллируют к воображению читателя в плане в том плане, «в котором зримо предстает нам соответствующий предмет изображения» (Ингарден 1962: 24).

##### 6.1. *The vacant eye-like windows*

ОКНА — В тексте Э. Поэ *The Fall of the House of Usher* (Пое 1993: 148) рекуррентно выражение *the vacant eye-like windows* (на первый взгляд – ничего особенного; допустим, овальный орнамент решётки готического окна в форме павлиньего глаза). Последнее не только дважды в буквально неизменном виде актуализовано в зачине текста, но при этом также помещено автором в сильную позицию – именно им завершается первый (в некоторых изданиях – второй) абзац текста.

9) Едва ли здесь можно утверждать о «трансформации» или даже «о целостном преобразовании» текстового фрагмента в переводе. Как, впрочем, и о «компенсации» текстовой лакуны (cf. Марковина, Сорокин 2008: 96).

Переводы этого риторически значимого речения в силу различий языкового и культурного (архитектура и дизайн) опытов неточны. И при всём том, что каждый из них *несимметричен / неконгруэнтен* (англ. *incongruous* – ‘since each of them contains some disparate or discordant elements or parts’) оригиналу по-своему, большинство из них объединяет ослабленная трансгрессиентность образа окон. В координатах «живое / неживое» в переводах<sup>10</sup> на русский так или иначе преобладает тенденция к ассоциации дома с неживленным / обезжизненным («так похожих на глаза безъ всякого проблеска въ них мысли» – 1908), даже трупным, даже с уже безглазым (как в переводе М. Энгельгардта, упоминающего *зияющие глазницы выбитых окон / пустые глазницы окон* или в более позднем во времени В. Рогова, упоминающего «пустые, похожие на глазницы, окна»).

Тем самым при *однофокусной (нетрансгрессиентной) конкретизации* образа окон усадьбы (среди прочего) невольно отрицается возможность для одушевленного дома смотреться в воды приусадебного пруда, равно как и *смотреть* на фиктивного персонажа-рассказчика через отражение в оном (и персонажу глядеться в них). Следует ли искать дополнительные основания для заключения о том, что здание усадьбы трактуется в образе головы человека? Впрочем, «мистическое» начало не должно слишком явно доминировать в загадочном пове-

ствовании над телесным. На это условие «фантастического» повествования обратил внимание русский эстетик Владимир Сергеевич Соловьев (1853–1900), который справедливо указывает на необходимое противоборство<sup>11</sup> возможных в поле читательского усмотрения окказиональных смысловых связей и внеположенного им сцепления глобальных (этических) смысловых связей в тексте. При этом обыденная интерпретация описываемого в тексте не должна быть решительно потеснена в своих правах до итоговой оценки связи целого повествования (*cf.* Соловьев 1991: 610, 611).

#### 6.2. *Countenance not easily to be forgotten*

**ФИЗИОГНОМИЯ РОДЕРИКА** — В самом деле – должны ли мы в ходе чтения построить (а) фоторобот Родерика Ашера / Ушера / Эшера (*Roderick Usher*) или же трактовать элементы внешности как аллегория его характера (b) или (c) его душевного состояния? Или даже как (d) – элементы пейзажа с усадьбой в ключе антропоморфного пейзажа?

В то время как описания дома распространены по всему тексту, базовое описание внешности владельца преимущественным образом сосредоточено всего в одном, восьмом (в некоторых изданиях – девятом) по счету абзаце текста.

Описание начинается с трупного цвета лица и слезящихся воспаленных глаз, но означенные черты квалифициру-

10) Пожалуй, за исключением переводного текста Норы Галь, в переводе которой фигурируют «безучастно и холодно глядящие окна / холодно, безучастно глядящие окна». Насколько нам представляется, они с равным успехом могут восприниматься / интерпретироваться и как образ неживого выражения на живом лице, и как образ застывшего взгляда мертвеца.

11) Некоторые конкретные тактики *интервализации* читательского прочтения текста мы описывали ранее, *e.g.* Богатырёв 2002).



ются в тексте как проявления недуга. При этом такие базовые природные характеристики глаз, как форма и цвет ускользают от постижения в Букве. При всем выраженном стремлении к детализации описания в нем присутствует определенная нерешительность в номинации *базовых видовых антропометрических черт*. Позднее мы узнаем также, что у Родерика глаза художника, а слух музыканта, но здесь эта черты почему-то не привлекают внимания рассказчика.

О губах же Родерика мы также узнаем, что они бледны (что на фоне обозначенного цвета лица уже не несет новой информации для читателя), тонки (что также может расцениваться как *симптом нервозности*) и *красивы по форме* (*surpassingly beautiful curve*, Рое 1993: 151). Последнее замечание лишь поручает читателю восполнить на свой вкус очередную зону неопределенности в том смысле, на который указывает Норберт Нейс (Neuss 2003). Конкретные представления рассказчика скрываются / неантиципируются в пользу фантазии реципиента: читатель полностью волен восстановить загадочный рисунок рта Родерика на свое усмотрение.

О носе Родерика мы, казалось бы, узнаем нечто совершенно конкретное. И это конкретное начинается с того, что *нос и ноздри* не совсем подходят друг другу в свете антропометрического стереотипа. Разумеется, нос также «элегантен» (*of a delicate Hebrew model*, Рое 1993: 151), как, впрочем, и губы и подбородок (*'a finely moulded chin', ibidem*).

Следует ли нам принимать указание на форму носа потомка Иакова в качестве указания на семитское происхождение персонажа или в качестве над-племенной

аллюзии на библейскую метафору Адама Кадмона<sup>12</sup>?

Не свидетельствуют ли широкие («трепетные» в русской поэтической архаике) ноздри об обостренной чувствительности / возбудимости? Но если суть в последней, то следует ли в таком случае *относить* описание ноздрей Родерика как широких *на счет* врожденной пластики лица или на счет тревожного состояния?

*Подбородок*: природная пластика челюсти, свойство характера или душевное состояние?

Фиктивный рассказчик отмечает во внешности Родерика подбородок, характерный для малодушного. Но и эта *определенность иллюзорна*: и этот образ также остается поливалентным, коль скоро речь идет о болезненном состоянии и страхе как своего рода недуге. Рассказчик отмечает, что Родерик преобразился до неузнаваемости – *I doubted to whom I spoke* (Рое 1993: 151).

*Что там над висками?* – *an inordinate expansion above the regions of the temple* (Рое 1993: 151). По общему мнению переводчиков текста на русский язык, над висками Родерика царит лоб («необыкновенно развитый» в переводе К. Бальмонта), хотя мы здесь же можем прочесть о волосах, окружающих голову в форме паутины. *Волосы* бросаются в глаза, ибо растут повсеместно и беспрепятственно (как на не-погребенном трупе). Что же до формы черепа, долихоцефальной или брахицефальной, мнения переводчиков, похоже, расходятся («расширяющийся над висками и необычайно высокий» в древнем переводе М. Энгельгардта, Поэ 2008: 92; «необычайно большой и широкий» в переводе Н. Галь, Поэ 1990: 191; и даже монструозно «непропорционально

12) Англ. *the old Adam*.

высокий» в наиболее позднем переводе В. Рогова, Поэ 1992: 251). Следует ли безоговорочно доверять этим переводческим детализациям?

Что же, не считая органов слуха, всё на месте... Может быть, это автопортрет самого Эдгара в образе Родерика? Или следует принять во внимание фамильное сходство носов с Лигейей? (*cf. 'delicate outline... of the Hebrews...'* Poe 1993: 227). Но как эти аналогии могли бы положительно повлиять на акт понимания данного текста?

Описания Родерика и поместья связаны многими нитями. Правда, при всем имеющемся поэлементном описании головы Родерика фиктивный рассказчик не приводит общего абриса его лица. Впрочем, он в некотором приближении излишен – в свете многократно упомянутого сходства с домом. Увы, точной и законченной пластической моделью одного мы также не располагаем. Соблазнительно было бы отыскать портрет Родерика в пейзаже в духе известной картины Джузеппе Арчимбольдо (*Giuseppe Arcimboldo, 1527–1593*), иногда трактуемой как автопортрет художника (*cf. Дьяков 2007*). На картине схематически представлен образ человеческой головы в виде поросшей деревьями скалы с замковым комплексом и каменным мостом. Впрочем, антропоморфный образ некоего поместья полнее представлен на известном рисунке Венцеля Холлара – *Wenzel Hollar (1607–1677)*. В любом случае на пути антропоморфного конструирования (d) мы всё более отдаляемся от конкретного пластического представления об индивидуальности Родерика в область безудержного фантазирования.

Насколько здесь представляется возможным судить, номинированные в тексте элементы пластического портрета

персонажа в видовом приближении носят скорее *неантизирующий и трансгрессивный*, нежели позитивный характер. Черты характера (b) и базовые характеристики внешности индивида (a) *растворены* в физиогномических симптомах подавленного душевного состояния (c). По-видимому, в тексте представлена скорее *драматическая (трагическая) маска персонажа*, чем *индивидуальный портрет героя трагедии или ее актера*. Методом вычитания отмеченных *симптомов душевного состояния* (бледность губ, положение подбородка, состояние глаз, обостренная общая чувствительность) Родерика мы обнаруживаем в остатке *указания на родовое начало в описании внешности человеке и – его абсолютизацию*.

Образцовое родовое (*абсолютизированное*) пластическое описание живого существа найдем у Шекспира:

ЛЕПИД – А что это за штука крокодил?

АНТОНИЙ – По форме он очень похож на самого себя. В толщину не толще, а в высоту не выше. Двигается с собственной помощью. Жизнь поддерживает питаньем. Когда околеет, разлагается.

ЛЕПИД – Какого он цвета?

АНТОНИЙ – Своего собственного.

ЛЕПИД – Любопытная гадина.

АНТОНИЙ – Любопытнейшая. А слезы у него мокрые

(Шекспир 1995: 320).

Комизм звучания приведенного отрывка не должен отвлечь нас от некоторых стилистических выводов. С одной стороны, мы можем предположить, что безысклительность описания родового

человека позволяет поместить и самого читателя в горизонт разыгрываемой в тексте драмы. С другой стороны, мы готовы прийти к заключению о родовом / экзистенциальном / всечеловеческом характере смертельного недуга, которым поражен фиктивный персонаж. Текстовый мета-смысл «всечеловечность» опредмечивается в тексте среди прочего авторской программой разработки пластической образности.

### 7. Заключение

Насколько нам представляется, риторика пластической образности беллетристического текста заслуживает внимательного изучения как полноправный стилистический ресурс его эстетической

программы. Произведенные нами выше наблюдения связаны преимущественно с «валентностью» и «поливалентностью» пластических деталей возможного мира фиктивного повествования, а также с конструктом «трансгредиентности» пластического образа постигаемой ситуации. Контрастивный стилистический анализ оригинального и переводного текста, а также ряда переводных текстов между собой может учитывать направление конкретизации / абстракции, глубину детализации / универсализации, стабильность / трансгредиентность пластического образа, конформность / провокативность / экстравагантность вариативно восстанавливаемых переводчиком и читателем пластических и семантических пропусков в тексте.

245

## summary

### Σ Plastic imagery and hermeneutic horizons of expectation in fiction narrative

The Stylistic study of belles-lettres texts in general and especially that of poetic translation should not be confined to word-for-word and grammatical structure comparisons only, since every true poetic text appeals to Reader's Imagination. The latter one (in reverse) acts hand in hand with Reader's text comprehension, producing certain plastic imagery. Such inferred plastic images, objects, simulacra both named and unnamed in the text (that is 'lacunae', 'gaps' or 'Leerstellen' according to Wolfgang Iser's terminology) interact intensively in textual possible world construction and textual meaning construction.

Evocative and provocative potential of imagined three-dimensional entities in stereoscopic environment should be carefully examined in the light of local and then – in the light of major aesthetic effect, provided by the author's Implied Reader oriented rhetoric.

The study of a few poetic narratives allows us to discover the importance of so named by us *transgradient* – that is taken as both transitory and transgressive – plastic elements in poetic depiction. The latter contribute to narrative intrigue as rather polyvalent, unsteady, evasive as well as contradictory, ironic and subversive elements. Being examined at close range they appear to be undermining one-sided interpretation of the narrative and in doing so – pointing to major metaphysical meaning. So the depiction of Roderic Usher's head by Edgar Poe (1839) proves to be a sum of symptoms of *Melancholy* and a rather indeterminate and vague sketch of an old human head.



ПРИЛОЖЕНИЕ 1.

**Дорогая, я вышел сегодня из дому поздно вечером...** (1989)

М. Б.

Дорогая, я вышел сегодня из дому поздно вечером  
подышать свежим воздухом, веющим с океана.  
Закат догорал в партере китайским веером,  
и туча клубилась, как крышка концертного фортепьяно.

246

Четверть века назад ты питала пристрастие к люля и к финикам,  
рисовала тушью в блокноте, немножко пела,  
развлекалась со мной; но потом сошлась с инженером-химиком  
и, судя по письмам, чудовищно поглупела.

Теперь тебя видят в церквях в провинции и в метрополии  
на панихидах по общим друзьям, идущих теперь сплошной  
чередой; и я рад, что на свете есть расстоянья более  
немыслимые, чем между тобой и мною.

Не пойми меня дурно. С твоим голосом, телом, именем  
ничего уже больше не связано; никто их не уничтожил,  
но забыть одну жизнь – человеку нужна, как минимум,  
еще одна жизнь. И я эту долю прожил.

Повезло и тебе: где еще, кроме разве что фотографии,  
ты пребудешь всегда без морщин, молода, весела, глумлива?  
Ибо время, столкнувшись с памятью, узнает о своем бесправии.  
Я курю в темноте и вдыхаю гнилье отлива.

(И. Бродский)

**Литературные источники:**

- Английская поэзия в русских переводах (XIV–XIX века). Сборник. Сост. М. П. Алексеев, В. В. Захаров, Б. Б. Томашевский. На англ. и русск. Яз. – М.: Прогресс. – 1981. – 684 с.
- Маршак 1981: **Маршак, С. Я.** Вересковый мед (Баллада). – In: Английская поэзия в русских переводах (XIV–XIX века). Сборник. Сост. М. П. Алексеев, В. В. Захаров, Б. Б. Томашевский. На англ. и русск. Яз. – М.: Прогресс. – 1981. – pp. 475–481.

- Пое 1993: **Пое, Edgar Allan.** The Fall of the House of Usher [1839]. – In: Poe E. A. Tales of Mystery and Imagination. – Wordsworth Classics, 1993. – pp. 148–163.
- Пое 1993: **Пое, Edgar Allan.** Ligeia [1838]. – In: Poe E. A. Tales of Mystery and Imagination. – Wordsworth Classics, 1993. – pp. 226–238.
- Поэ 1901: **Поэ, Эдгар.** Падение Дома Эшеръ. – In: Собрание сочинений Эдгара Поэ в переводе с английского К. Д. Бальмонта. – Том первый. Поэмы, сказки. – Москва: Книгоиздательство «Скорпион». – 328с.
- Поэ 1913: **Поэ, Эдгар А.** Гибель дома Ушеръ. – In: Собрание сочинений Эдгара Алана По. – С.-Петербургъ. Тип. Т-ва Общественная Польза; Б. Подъяч, 39. – С. 188–208.
- Поэ 1990: **Поэ, Эдгар.** Падение дома Ашероу / Пер. с англ. Н. Галь. – In: Падение дома Ашероу: Рассказы. – Москва: Юрид. лит. – С. 188–202.
- Поэ 1992: **Поэ, Эдгар.** Падение дома Ашероу / Пер. с англ. В. В. Рогова. – In: Собрание рассказов. – Москва: мшк мадрп. – Кн. 1. – С. 204–210.
- Поэ 2008: **Поэ, Эдгар.** Падение дома Эшероу / Пер. М. Энгельгардта. – In: По Эдгар А. Золотой жук: Рассказы, повесть, стихотворения / Коммент. М. Беккер. – Москва: Эксмо. – С. 88–103.
- Stevenson 1981: **Stevenson, Robert Louis.** The Heather Ale (A Galloway Legend) [1890]. – In: Английская поэзия в русских переводах (XIV–XIX века). Сборник. Сост. М. П. Алексеев, В. В. Захаров, Б. Б. Томашевский. На англ. И русск. Яз. – М.: Прогресс. – pp. 474–480.
- Шекспир 1995: **Шекспир, Вильям.** Антоний и Клеопатра / Пер. Б. Пастернака. – In: Шекспир Вильям. Полное собрание сочинений: в 14 т. – М.: Терра. – Т. 10. – С. 229–474.

247

### Литература:

- Богатырёв 1993: **Богатырёв, А. А.** Выпадение, сохранение и компенсация конструкторов понимания текста. – In: Понимание и рефлексия. Материалы III Тверской герменевтической конференции. – Часть II. – Тверь. – С. 27–30.
- Богатырёв 2001: **Богатырёв, А. А.** Схемы и форматы индивидуации интенционального начала беллетристического текста. Монография. – Тверь: ТьГУ. – 197 с.
- Богатырёв 2002: **Богатырёв, А. А.** Концептуализация и идеализация как техники интерпретации художественного текста. – In: “Стил” (Международный научный журнал). – Баьалука – Београд (Сербия). – С. 153–164.
- Богатырёв 2004: **Богатырёв, А. А.** Понимание художественного текста и стиливое своеобразие перевода (на материале переводов «Ворона» Эдгара По). – In: “Стил” (Международный журнал). – Баьалука – Београд: The International Association “Style” and Orthodox Faculty of Belgrade University. – С. 413–421.
- Дьяков 2007: **Дьяков, Лев.** Джузеппе Арчимбольдо (1527–1593): о жизни и творчестве итальянского художника и архитектора Дж. Арчимбольдо / Лев Дьяков. – In: Искусство: учебно-методическая газета для учителей мхк, музыки и изо. – Москва. – 2007г. № 11. – С. 8–17. [приложение к изданию Первое сентября].
- Ингарден 1962: **Ингарден, Роман.** Исследования по эстетике. – Москва: Издательство иностранной литературы. – 572 с.
- Iser 1971: **Iser, W.** Indeterminacy and the reader’s response. – In: Aspects of Narrative. – New York; London. – pp. 1–45.

АНДРЕЙ А. БОГАТЫРЁВ

Iser 1980 [1974]: **Iser, W.** The Reading Process: A Phenomenological Approach. (From *The Implied Reader*. In *Reader-Response Criticism*. Ed. Jane P. Tompkins. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1974. – pp. 274–294). – pp. 50–69.

Латинско-русский словарь 1976<sup>2</sup>: **Дворецкий, И. Х.** Латинско-русский словарь / Изд. 2-е, перераб. и доп. – Москва: Русский язык. – 1096 с.

Лессинг 1953: **Лессинг, Г. Э.** Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. Перевод Е. Эдельсона (под ред. Н. Н. Кузнецовой) / Лессинг Г. Э. – In: Лессинг Г. Э. Избранные произведения. – Москва: Худож. лит. – С. 385–516.

Марковина, Сорокин 2008: **Марковина, И. Ю., Сорокин, Ю. А.** Культура и текст. Введение в лакунологию: учебное пособие. – М.: ГЭОТАР-Медиа, 2008, – 144 с.

Neuss 2003: **Neuss, Norbert.** Gaps for fantasy in children's films – Television and the aesthetic of reception // International Central Institute for Youth- and Educational Television, – 121 Special English Issue No. 16/2003/1: "Childrens's Fantasies and Television". [[br-online.de/.../television/16\\_2003\\_1/e\\_neuss\\_gaps.pdf](#)]

Ориген 2007: **Ориген.** О началах / [предисл. Р. Светлова]. – СПб.: Амфора. тид Амфора. – 458 с. [Серия «Александрийская библиотека»].

Соловьев 1991: **Соловьев, В. С.** Философия искусства и литературная критика. – М.: Искусство. – 701с. [Серия: История эстетики в памятниках и документах].

Сорокин 2004: **Сорокин, Ю. А.** Существует ли художественный перевод? – In: Языки и транснациональные проблемы: Материалы I международной научной конференции 22–24 апреля 2004 г. – Москва – Тамбов: ТГУ им. Г. Р. Державина. – Т.2. – С. 225–230.

248

 Стиль 2010