

# ***ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ***

Г.А. Лобанова

## **ФОРМА ОПИСАНИЯ КАК ПРОБЛЕМА ПОЭТИКИ**

Понятие «описание» очень распространено в современной научной литературе, но специальным предметом рассмотрения эта форма становится нечасто. Ее природа, структура и функции остаются недостаточно исследованными. Между тем, необходимость их изучения ощущается весьма остро. Ведь в некоторых произведениях описание может составлять бóльшую часть текста, тогда как собственно повествование сводится к минимуму, а какой-либо комментарий к изображаемому и вовсе отсутствует. Так происходит, например, во многих рассказах И.А. Бунина. Для анализа подобной повествовательной системы четкое представление об описании было бы крайне полезно. Особенно важно это для поэтики (как науки, исследующей структуру произведения на всех его уровнях).

Как в российских, так и в зарубежных работах можно столкнуться с неоднозначностью в определении этого понятия. Нередко отличительным признаком описания считается изображение внешних явлений определенного рода: «Описание – это художественное представление языковыми средствами зрительно воспринимаемых элементов некоторого целого образа (человека, предмета, места, сцены и т.д.) путем обозначения их узнаваемых черт, полного перечисления всех деталей или подчеркивания существенных признаков»<sup>1</sup>. На первый план здесь выходит предметная сторона высказывания, включающая в себя только то, что может быть чувственно воспринято. Но ведь с чувственно воспринимаемой стороны можно

изобразить и такие явления, которые сами по себе выходят за рамки данной области, например, переживания человека или «повторяющиеся процессы в обществе и природе»<sup>2</sup>. И так, все зависит от того, что считать чувственно воспринимаемым. Однако каждый исследователь решает этот вопрос по-своему, и ясности в употреблении понятия от этого не прибавляется.

В российском литературоведении четкое определение описания также отсутствует. Часто видами собственно описания считаются изображения пространства, природы и внешнего облика человека (т.е. интерьер, пейзаж и портрет)<sup>3</sup>. Близки к описанию характеристики героев, изображение их душевных состояний, рассказ о многократных и регулярно повторяющихся их действиях и привычках. И сам факт, что выделяется «чистое» описание и еще что-то близкое к нему, указывает на то, что четкости в истолковании понятия не хватает.

Сущность описания трудно выявить при помощи одного лишь предметного критерия. Это можно наблюдать на примере *экфрасиса*. В современном литературоведении этот термин обозначает словесное воссоздание произведений изобразительного искусства. Природа этого вида описания настолько сложна, что одни исследователи считают его самостоятельным жанром, а другие – определенным типом текста. Оказывается, что определенная тематическая направленность – это необходимый признак, но недостаточный. Тем более что тематика экфрасиса может и не ограничиваться чисто эстетическими проблемами<sup>4</sup>. Очевидно, что для понимания сущности экфрасиса следует учитывать в целом особенности его функционирования в литературе. Это же относится и к любым другим описаниям.

Но некоторые исследователи вообще не считают описание отдельным компонентом повествовательной структуры: «в понятие повествования можно без особой беды объединять все формы литературного изображения, описание же рассматривать не как один из его родов (что означало

бы какую-то языковую специфику), а более скромно, как один из его аспектов, – пусть даже с известной точки зрения и самый привлекательный из всех»<sup>5</sup>. Однако есть и другое мнение. По Р. Барту, структуры повествования и описания имеют разную сущность. Повествовательная структура «предикативна»: «в каждой узловой точке повествовательной синтагмы герою (или читателю, это не важно), говорится: если ты поступишь так-то, если ты выберешь такую-то из возможностей, то вот, что с тобой случится...». Совсем по-другому устроено описание: «предсказательность в нем никак не отмечена; структура его “аналогическая”, чисто суммирующая, она не выстраивается в ряд выборов и альтернативных возможностей...»<sup>6</sup>. К сожалению, более подробно на этом вопросе Барт не останавливается.

В российском литературоведении как критерий различения повествования и описания используется соотношение динамики и статики<sup>7</sup>. Описание характеризуется как статичная картина, но тут же оговаривается, что она может быть и динамической. Поэтому границы между повествованием и описанием оказываются размытыми. Действительно, описание предполагает зримое изображение некоторой предметной реальности, но его особенности как формы высказывания остаются неизвестными.

Непонятно, чем же описание отличается от простого названия предмета. По-видимому, имеет значение степень детализации, но ведь одни описания имеют бóльший объем, а другие меньший (и не перестают от этого восприниматься как описания). Поэтому критерий объема оказывается недостаточным.

Далее, не всякое описание приостанавливает развитие действия. В этой связи Н.Д. Тмарченко приводит фразу из романа Тургенева «Отцы и дети»: «Тонкие губы Базарова чуть тронулись; но он ничего не отвечал и только приподнял фуражку»<sup>8</sup>. Здесь можно говорить об описании (создается зримый образ героя), но не о замедлении действия (поскольку этот образ дан как раз в действии).

Также неясно, всякое ли изображение должно считаться описанием или только то, которое дается с какой-то определенной точки зрения (например, повествователя или рассказчика, но не персонажа)? Понятно, что если нам дается восприятие одним персонажем другого без прямого участия в этом повествователя, то оно не может выразиться в «особой типической форме высказывания»<sup>9</sup>. Т.е. это не может считаться описанием. Но и в случае участия повествователя возникает вопрос о том, как соотносится изображение внешнего мира с точкой зрения воспринимающего субъекта.

В научной литературе часто отводится особая роль именно персонажу как субъекту видения. П. Лаббок в знаменитой книге «Искусство прозы» выделяет изобразительный и драматический модусы повествования. Оба предполагают повествование с точки зрения персонажа. Но при изобразительном модусе описываемое становится фоном для передачи эмоций героя. При драматическом же такой психологизации не происходит и вещи как бы говорят сами за себя. Это не значит, что точка зрения персонажа при этом вообще отсутствует. Например, в драматическом модусе изображена сцена сельскохозяйственной ярмарки в «Мадам Бовари»: здесь все показано с точки зрения Эммы, но ее эмоции не играют значимой роли, и мы видим непосредственно те вещи, которые случайно попали в поле ее зрения. «Чтобы почувствовать силу контраста, читателю нужно только смотреть и слушать, присутствовать при этом, и автор помещает его соответственно, прямо перед доступными зрению и слуху явлениями, и пусть они сами рассказывают историю»<sup>10</sup>. По-видимому, в классификации модусов смешиваются разные критерии. Одно дело – имеют ли значение переживания героини, и совсем другое – с какого рода видением имеет дело читатель: прямым или опосредованным. Из-за этого теряется четкость в определении данных способов изображения.

Это дало Ж. Женетту повод говорить о том, что в большинстве работ о точке зрения не различается вопрос, «каков тот персонаж, чья точка зре-

ния направляет нарративную перспективу, и совсем другой вопрос: “кто повествователь?”, не различаются вопросы: “кто видит?” и “кто говорит?”»<sup>11</sup>. При этом в типологии повествовательных ситуаций у самого Женетта важность точки зрения также связывается с персонажем. Как основной критерий для классификации Женетт берет соотношение объема знания у повествователя и персонажа. В результате определяются три возможные формы. При «внешней фокализации» повествователь знает меньше персонажа, при «фиксированной» – столько же, сколько персонаж. Последняя форма, «нулевая фокализация», встречается, по Женетту, в классическом повествовании и предполагает, что повествователь знает больше персонажа, он всеведущ.

Получается, что всезнание повествователя как бы исключает возможность для него иметь свою точку зрения, свою «зрительную перспективу». Это очень спорно. Кроме того, объем знания и наличие точки зрения – это два разных критерия. Поэтому понятие «нулевая фокализация», как указывает В. Шмид, само по себе противоречиво: фактически оно предполагает существование повествования вообще без точки зрения. Значимость введенного Женеттом разграничения субъектов видения и повествования не вызывает сомнений, но проводится оно, как полагает Шмид, непоследовательно. Это выражается как раз в том, что у Женетта «восприятие – привилегия лишь персонажа»<sup>12</sup>.

Ту же ситуацию, только в несколько другом варианте, мы обнаруживаем у Ф.К. Штанцеля. Он выделяет две возможных перспективы изображения мира. Одна из них «внутренняя», когда «точка зрения, с которой изображаемый мир воспринимается или представляется, находится у главного героя или в центре событий». Другая перспектива «внешняя», когда эта точка зрения «находится вне героя или центра событий»<sup>13</sup> (это характерно для аукториального повествования). Внутренняя перспектива связана с пространством; внешняя же – со временем, поэтому пространственные

отношения становятся семиотически значимыми только при внутренней перспективе.

Такое утверждение может быть оспорено: есть такие произведения, где описания внешнего мира, данные aukториальным повествователем, связаны как раз с пространством и при этом имеют повышенную семиотическую значимость (например, описание «Атлантиды» в рассказе Бунина «Господин из Сан-Франциско»).

Как мы увидели, существует тенденция считать персонажа как субъекта видения более значимым, чем повествователя. По-видимому, дело в специфической трактовке самой фигуры повествователя. Однако существует и другой взгляд. Восприятие и передача событий – это разные акты в любом виде повествования, но сам нарратор «конституируется и воспринимается читателем не как абстрактная функция, а как субъект, неизбежно наделенный определенными антропоморфными чертами мышления и языка»<sup>14</sup>. Из этого следует, что у него есть своя точка зрения, равноправная с точкой зрения персонажа. Поэтому дело не в том, что у повествователя в принципе нет возможности показать изображаемое со своей позиции. Она у него есть, – просто степень ее реализации зависит от задач автора.

Очевидно, что точка зрения субъекта видения играет в описании не меньшую роль, чем объект изображения. И здесь мы переходим к вопросу о структуре описания. В ней одинаково важны и предметная, и субъектная стороны. Ведь значимость деталей невозможно оценить без учета точек зрения (повествователя, персонажа, а также читателя<sup>15</sup>).

Некоторые ученые уделяют большое внимание связи описания с пространством и временем. Например, в литературе конца XIX – начала XX вв. появляется новая «пространственная форма». Д. Фрэнк приводит в пример сцену земледельческого съезда в «Мадам Бовари» Флобера: здесь изображение воспринимается не последовательно во времени, а одновременно, как в пространственном искусстве. И «смысл сцены в целом пости-

гается только в результате понимания взаимодействия разных смысловых пластов эпизода, оттеняющих и проясняющих друг друга»<sup>16</sup>. Такую композицию описания можно назвать монтажной.

Еще один распространенный способ организации описания связан, по мнению многих авторов, с точкой зрения повествователя или персонажа. Как указывает Н.Д. Тамарченко, «структура описания создается движением взгляда наблюдателя, изменением его позиции в результате перемещения в пространстве – либо его самого, либо предмета наблюдения». В качестве примера приводится пейзаж из «Капитанской дочки» А.С. Пушкина: «Дорога шла по крутому берегу Яика. Река еще не замерзла, и ее свинцовые волны грустно чернели в однообразных берегах, покрытых белым снегом. За ними простирались киргизские степи»<sup>17</sup>. Здесь взгляд сперва направлен вниз, потом он как будто поднимается и уходит в сторону, вдаль. Взгляд героя придает изображаемому определенную психологическую окраску («грустно чернели»). Это описание дает читателю представление о месте действия и передает настроение героя, причем первое подчинено второму.

Особую роль в описании играют детали. Они могут соотноситься с различными аспектами восприятия (зрительными, слуховыми или даже обонятельными). Существенно, что свои значения деталь раскрывает только в ряду, последовательности, перекличке деталей. Если деталь повторяется и обретает дополнительные смыслы, то она становится мотивом и часто получает символическое значение. Иногда деталь указывает на какую-то странность в предмете изображения, вроде бы совершенно не обязательную для него. Как показывает А.П. Чудаков в своей работе «Поэтика Чехова», многие описания в его рассказах и повестях строятся так, что внимание читателя устремляется к странной, казалось бы, лишней детали. Она может перерасти узко характерологические цели и раскрывать некоторые важные особенности изображенного мира в целом (так, у Чехова од-

ним из принципов устройства этого мира является случайность, и это передается с помощью подобных «лишних» деталей<sup>18</sup>).

Итак, какой-либо универсальной схемы, которую можно было бы приложить к любому описанию, мы не обнаружили. Но зато нам удалось выявить некоторые важные особенности описания.

Прежде всего, форме описания свойственна определенная двойственность. С одной стороны, это некоторый фрагмент текста, который представляет собой одну из композиционных форм речи (повествователя или рассказчика). С другой стороны, предметом этой композиционно-речевой формы является часть пространства в изображенном мире произведения. И задача описания заключается в создании чувственно-конкретного облика данного предмета.

Для любого описания значимо соотношение непосредственного предмета изображения с субъектом наблюдения, с одной стороны, и с изображенным миром в целом, с другой. Поэтому здесь крайне важны границы – как внешние (с субъектом наблюдения или миром, окружающим избранный для описания предмет), так и внутренние (между отдельными частями предмета и/или моментами его описания).

В структуре описания первостепенное значение имеет организация пространства: соотношение детали и фона, статики и динамики, роль цвета и света, а также звука и запаха. Особую роль играют детализация и точность в изображении пространства. В некоторых случаях важным может быть и временной уровень (например, в стихотворении М.Ю. Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива...» отдельные пейзажные образы связаны не в пространстве, а во времени).

Точка зрения субъекта видения также влияет на структуру описания. Субъектно-объектная граница может определять соотношения внутри описания. С движением взгляда обычно связана сама организация пространства. Четкость границ и степень индивидуализированности точки зрения



взаимозависимы. Если описание служит раскрытию внутреннего состояния героя, особенностей его восприятия действительности, то субъектно-объектная граница, как правило, обозначена четко (чтобы передать своеобразие видения персонажа, необходим фон): «Вокруг меня простирались печальные пустыни, пересеченные холмами и оврагами. Все было покрыто снегом. Солнце садилось» (А.С. Пушкин, «Капитанская дочка»). Здесь грустное настроение героя передается словом «печальные», скудной цветовой гаммой. При этом самостоятельная реальность изображенных явлений под сомнение не ставится.

Структура описания во многом зависит и от соотношения его предмета с изображенным миром в целом. В описании важна степень обобщения, наличие или отсутствие «второго плана», а также символического подтекста. Описание с высокой степенью обобщения универсализируется и начинает выступать образом целого. Например, у М.Ю. Лермонтова с помощью ночного пейзажа создается образ мира, полного гармонии: «Выхожу один я на дорогу; \ Сквозь туман кремнистый путь блестит; \ Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу, \ И звезда с звездою говорит. \ В небесах торжественно и чудно! Спит земля в сияньи голубом...» (М.Ю. Лермонтов, «Выхожу один я на дорогу...»).

Таким образом, в структуре описания мы выделили три аспекта: устройство предмета изображения, субъектно-объектные отношения и соотношение предмета описания с изображенным миром в целом. Возможно, что анализ описаний с учетом этих аспектов поможет прояснить сущность данной формы.

Как мы увидели, структура описания тесно связана с его функциями. К сожалению, полный спектр их пока не определен. Как правило, отдельные функции описания рассматриваются в литературоведческих работах в связи с какой-либо более обширной проблемой. В основном это вопрос о мимесисе или различные аспекты исторического развития литературы.

Существует тенденция видеть в описании исключительно средство создания «правдоподобия», «эффекта реальности»<sup>19</sup>. Но имеются основания полагать, что описание имеет более широкий круг функций. Многие авторы считают исторически первичной функцией описания изображение объектов, ценных с эстетической точки зрения<sup>20</sup>. Прочие же функции пришли к нему позднее.

Это утверждение можно оспорить. По-видимому, одна из самых древних функций описания – познавательная. Изображение внешнего мира тесно связано с процессом его познания. Как указывает В.Е. Хализев, «словесные образы соответствуют прежде всего интеллектуальной стороне освоения мира (в отличие от живописных и скульптурных, выдвигающих на первый план визуальный аспект восприятия)»<sup>21</sup>. Такое утверждение может показаться парадоксальным. Но все дело в том, что предмет литературы являются не чувственно воспринимаемые объекты сами по себе, а направленность на них сознания. Увиденное как бы переходит в наше сознание и существует там в наших впечатлениях, воображении и памяти. И именно эту «вторую жизнь» зримого мира и запечатлевает художественная литература. Это свойство литературы не зависит от времени. Но особенно важной познавательная функция описания становится, вероятно, в кризисные эпохи, когда потребность заново осмыслить мир ощущается особенно остро.

Мы уже знаем, что иногда описание служит передаче внутреннего состояния героя. Это можно наблюдать в литературе разных эпох и направлений. Например, в русской литературе данная функция существует, по крайней мере, с XVII в. В «Житии протопопа Аввакума» описание природы имеет уже «все функции пейзажа, свойственного литературе нового времени»<sup>22</sup>, т.е. оно служит, в первую очередь, передаче душевного состояния самого Аввакума и созданию эмоциональной атмосферы, а также помогает читателю вообразить себе все происходящее.

Во многих случаях описание становится средством характеристики персонажа. Особенно ярко данная функция проявляется в описаниях пространства. Это объясняется в значительной мере особенностями самого художественного пространства<sup>23</sup>. Следует учитывать, что характеристика персонажа может быть не единственной функцией такого описания. Так, в «Мертвых душах» чрезвычайно яркие интерьеры становятся еще и практической формой проявления гротескности как своеобразного качества изображенного мира в целом<sup>24</sup>.

Наконец, описание часто служит решению различных сюжетных задач. Оно может быть фоном к действию, экспозицией, мотивировкой и т.д. Во всех этих случаях описание занимает подчиненную позицию по отношению к сюжету. Но иногда его связь с ним ослабевает (в частности, так происходит в литературе конца XIX – начала XX вв.). Очевидно, в таком случае описание выполняет какие-то особые функции.

В указанную эпоху происходит кризис рационалистического мышления и смена картины мира. Это находит отражение в литературе. Герой перестает быть движущей силой в развитии действия, и события теряют прежнее значение. Зато повышенную смысловую нагрузку получает изображение внешнего мира, описания пространства и облика персонажей. По отношению к сюжету они становятся более самостоятельными, чем раньше, когда главным в произведении было действие.

Повышение значимости описательного начала сопровождается перераспределением повествовательных функций. В литературе конца XIX – начала XX вв. описания обычно сопровождались другими композиционно-речевыми формами (повествованием, рассуждением, характеристикой). Теперь же описание лишается такого обрамления, и комментарии повествователя к изображаемому почти исчезают. Описание может становиться доминантой повествовательной системы. При этом на первый план выходит его познавательный аспект. Мы предполагаем, что в некоторых случа-

ях доминирование описания связано с тем, что непосредственное изображение явлений оказывается информативнее и важнее для понимания смысла произведения, чем повествование. Но в силу обширности этого вопроса мы не имеем возможности обсудить его в данной статье.

Итак, форма описания обладает достаточно широким кругом структурных и функциональных возможностей. Очень вероятно, что их гораздо больше, чем мы смогли обнаружить. Их реализация зависит от задач автора и особенностей конкретной литературной эпохи. К сожалению, историческая эволюция описания исследована к настоящему моменту далеко не в полной мере. Функционирование описания в различные литературные эпохи изучено неравномерно: одни периоды пользуются устойчивым вниманием ученых, тогда как другие рассматриваются лишь эпизодически. Поэтому пока форма описания остается для поэтики скорее проблемой, чем хорошо освоенным понятием. Надеемся, что в скором времени эта ситуация изменится к лучшему.

---

<sup>1</sup> Beschreibung // Historisches Wörterbuch der Rhetorik / Hrsg. G. Ueding. Darmstadt, 1992. Bd. 1. S. 1495.

<sup>2</sup> Beschreibung // Wörterbuch der Literaturwissenschaft / Hrsg. C. Trager. Leipzig, 1980. S. 67.

<sup>3</sup> См., например: Введение в литературоведение / Под ред. Г.Н. Пospelова. М., 1988. С. 20; Сапогов В.А. Описание // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 260.

<sup>4</sup> См., например: Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание: Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста / Под ред. Н.И. Толстого. М., 1977; Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб., 2003.

<sup>5</sup> Женетт Ж. Границы повествовательности // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. М., 1998. Т. 1. С. 292.

<sup>6</sup> Барт Р. Эффект реальности // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 393.

<sup>7</sup> См., например: Чудаков А.П. Описание // Краткая литературная энциклопедия. М., 1968. Т. 5. С. 446; Себина Е.Н. Описание // Введение в литературоведение / Под ред. Л. В. Чернец. М., 2004. С. 348–355.

<sup>8</sup> Тамарченко Н.Д. Повествование в ряду композиционно-речевых форм // Введение в литературоведение / Под ред. Л.В. Чернец. М., 2004. С. 344.

---

<sup>9</sup> Там же. С. 344.

<sup>10</sup> *Lubbock P.* The Craft of Fiction (1921): книга из электронной библиотеки на сайте Project Gutenberg. Режим доступа: <http://www.gutenberg.org/files/18961/18961-h/18961-h.htm>, свободный.

<sup>11</sup> *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс // *Женетт Ж.* Фигуры: В 2 т. М., 1998. Т. 2. С. 202.

<sup>12</sup> *Шмид В.* Нарратология. М., 2003. С. 122.

<sup>13</sup> *Stanzel F. K.* Theorie des Erzählens. Göttingen, 1991. S. 150–151.

<sup>14</sup> *Шмид В.* Указ. соч. С. 64.

<sup>15</sup> Имеется в виду «имплицитный читатель», т.е. повествовательная инстанция, «ответственная за установление той “абстрактной коммуникативной ситуации”, в результате действия которой литературный текст (как закодированное автором “сообщение”) декодируется, расшифровывается, т.е. прочитывается читателем и превращается в художественное произведение» (*Ильин И.П.* Имплицитный читатель // *Западное литературоведение XX века.* М., 2004. С. 161–162).

<sup>16</sup> *Фрэнк Д.* Пространственная форма в современной литературе // *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.* М., 1987. С. 201.

<sup>17</sup> *Тамарченко Н.Д.* Указ. соч. С. 341–342.

<sup>18</sup> *Чудаков А.П.* Поэтика Чехова. М., 1971.

<sup>19</sup> *Барт Р.* Указ. соч. С. 400.

<sup>20</sup> *Белецкий А.И.* В мастерской художника слова. М., 1989. С. 211.

<sup>21</sup> *Хализев В.Е.* О пластичности словесных образов // *Вестник Московского университета.* Сер. 9: Филология. 1980. № 2. С. 15.

<sup>22</sup> *Лихачев Д.С.* Историческая поэтика русской литературы. СПб., 1997. С. 420.

<sup>23</sup> Как указывает Ю.М. Лотман, поскольку пространство способно становиться формальной системой для построения различных, в том числе и этических, моделей, то «возникает возможность моральной характеристики литературных персонажей через соответствующий им тип художественного пространства, которое выступает уже как своеобразная двуплановая локально-этическая метафора» (*Лотман Ю.М.* Художественное пространство в прозе Гоголя // *Лотман Ю.М.* О русской литературе: Статьи и исследования (1958–1993). СПб., 1997. С. 625).

<sup>24</sup> *Федоров В.* О природе поэтической реальности. М., 1984.