

О.А. Ковалев

Алтайский государственный университет

**Фокусировка как возможный термин нарратологии
(на материале романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»)**

1

Значительная часть утвердившихся в нарратологии терминов является метафорическим переосмыслением понятий, пришедших из искусствоведения или других специальных областей знания. К таким нарратологическим терминам, например, можно отнести понятия «точка зрения», «фокализация», «перспектива», «сторонний наблюдатель», «мотив» и др. Большая часть из этих терминов основана на аналогии между вербальным повествованием или описанием и визуальным образом. Видимо, в силу того, что литературное изображение отличается более неопределенным и сложным характером, чем изображение в других миметических искусствах, а в какой-то степени и вторично по отношению к ним [Геллер, 2002, с. 8-9], исследователи испытывают потребность в обращении к аналогиям с другими искусствами и заимствовании соответствующих понятий. Такой термин, при всей его условности, позволяет иначе «видеть» и понимать литературное произведение, но при этом «видеть» в том направлении, которое определяют интенции, заложенные в самой литературе, так как подобный метафорический перенос характерен не только для научного дискурса, но и для взаимосвязанных практик чтения и письма. Поэтому обращение исследователей к понятиям из области визуальной сферы кажутся столь же естественными, как и обращение писателей к средствам визуальных искусств (живописи, скульптуры, фотографии, кинематографа), которые литературой имитируются или, скорее, присваиваются: вербальной репрезентации в литературном произведении часто подвергается воображаемая модель визуального восприятия. Исследователь, таким образом, подражает искусствоведу, как писатель – художнику. Этот ряд можно продолжить, и все же визуальное восприятие мира наблюдателем, занимающим определенное положение в пространстве, является особенно значимой для литературы моделью изображения.

Неудобства и даже опасность такого рода понятий связаны с тем, что, забывая о их неизбежной условности, мы порой стремимся навязать тексту определенные характеристики, логически вытекающие из их применения. Так, например, понятие «точка зрения» предполагает преувеличенную четкость и ясность позиции повествователя. Даже изощренная классификация точек зрения Б.А. Успенского и учет им случаев совмещения точек зрения [Успенский, 1995] все же несколько упрощают, на наш взгляд, нарратив. Должны ли мы, употребляя подобного рода понятия, вспоминать об их происхождении, и – главное – должны ли мы подвергать рефлексии возможные последствия их применения при анализе нами нарратива, а также пытаться обнажить мотивы нашего обращения к ним? Данная статья представляет собой попытку дать ответ на эти вопросы в немного необычной форме: мы предлагаем не анализ одного из метафорических терминов нарратологии, а своего рода проект метафорического развития понятия «фокусировка» в качестве возможного термина нарратологии.

Среди тех понятий, которые нарратологи (и – шире – филологи) нередко используют в переносном значении, но которые не приобрели статус полноценного термина, следует назвать заимствованное из оптики понятие «фокус». В прямом значении фокус – это (1) точка пересечения преломленных или отраженных лучей, падающих на оптическую систему параллельным пучком, (2) точка, в которой объектив создает отчетливое изображение предмета, (3) очаг воспалительного процесса [Ожегов, 1989, с. 852].

Понятие «фокус» в переносном значении благодаря Максу Блэку широко используется в теории метафоры [Блэк, 1990, с. 156]. В западной нарратологии встречается выражение «фокус наррации». Его, например, употребляли К. Брукс и Р.П. Уоррен. Относительно широко, благодаря Ж. Женетту, в нарратологии используется термин «фокализация» (*focalisation*) (от франц. *focal*, что значит ‘фокальный, фокусный’). В понимании французского нарратолога, фокализация – «ограничение поля, т.е. выбор нарративной информации по отношению к тому, что обычно называется “всеведение”» [Шмид, 2003, с. 112]. В таком употреблении связь с первоначальным и общепринятым значением слов «фокус», «фокусировка» ощущается не очень хорошо. По словам Ж. Женетта, обращаясь к данному термину, он как раз стремился избежать влияния визуальных ассоциаций: «Во избежание специфических визуальных коннотаций, свойственных терминам “взгляд”, “поле” и “точка зрения”, я принимаю здесь несколько более абстрактный термин фокализация, который к тому же соответствует выражению Брукса и Уоррена “focus of narration”» [Женетт, 1994, с. 204-205]. Но если все же попытаться расшифровать образ, который лег в основу термина «фокализация», то это будет скорее всего регулировка размера диафрагмы, то есть отверстия, создаваемого набором пластин (диафрагм), расположенных между объективом и затвором. Фокализация – понятие, используемое для характеристики типов повествования – одной из наиболее традиционных тем нарратологии. Сужение отверстия диафрагмы сопоставляется с ограничением излагаемой информации в соответствии с выбранной точкой зрения. Полностью избежать визуальных ассоциаций, таким образом, в данном случае оказалось невозможным. На наш взгляд, власть визуальных коннотаций подобных слов неизбежна, а потому разумным подходом к ним было бы ясное осознание последствий их применения в качестве нарратологических терминов, что предполагает отношение к этим терминам не как к неизбежному злу, а как к продуктивному пути описания явлений, имеющих сложную природу, а потому неопределимых с помощью застывшей системы терминов и нуждающихся в преломлении взгляда исследователя через термин-метафору.

В отличие от понятой таким образом «фокализации», понятие «фокус» предполагает сосредоточение внимания на явлениях, аналогичных преломлению света в одной точке: повышенной резкости, противопоставлению четкого изображения в центре и размытого фона, выделении деталей и т.п. В таком – расширенном, но все-таки еще не достигшем стадии метафоризации – значении понятия «фокусировка» и особенно «фокус» можно встретить в искусствоведении. Вот, например, цитата из работы современного французского искусствоведа и теоретика культуры Поля Вирильо «Машина зрения»: «*Фатический образ* – образ прицельный, образ, который направляет взгляд и привлекает внимание, – это не только продукт фокусировки в фотографии и кино, но и следствие форсированного, интенсивного и узконаправленного освещения, которым высветляются лишь определенные зоны, а окружение чаще всего погружено в туман» [Вирильо, 2004, с. 32; выделено автором. – *О.К.*].

Время от времени понятие «фокус» в переносном значении используется в работах по литературоведению, лингвистике, искусствоведению в качестве удобной метафоры¹; понятие же «фокусировка» встречается значительно реже.

3

На наш взгляд, понятия «фокус» и «фокусировка», подобно фокусу, могут помочь акцентировать внимание на ряде проблем, находящихся на стыке нарратологии и герменевтики, нарратологии и рецептивной эстетики, литературоведения и когнитивистики.

Прежде всего, данные понятия предполагают учет и даже акцентировку коммуникативной природы художественного текста и характеризуют некоторые особенности его коммуникативной структуры, сопоставимые с тем, как воздействует на зрителя фотография: помещая в фокус, т.е. зону повышенной четкости и резкости, определенные предметы, автор-фотограф тем самым маркирует их как достойные внимания и предлагает зрителю сосредоточиться на них. В цифровой фотографии размывание фона рассматривается как прием, позволяющий лучше увидеть и рассмотреть предмет, а также привлечь к нему внимание. Разумеется, при этом необходимо учитывать те смыслы, которые создаются благодаря фону (важным моментом при восприятии часто оказывается именно сопоставление фона и центра). Понятие «фатический образ» в приведенной выше цитате из работы П. Вирильо акцентирует внимание именно на коммуникативной стратегии создателя визуального текста.

Следовательно, понятие «фокус» предполагает наличие нарративной информации, благодаря приемам нарратива сосредоточивающей на себе повышенное внимание читателя или требующей восприятия под определенным углом зрения. Соответственно, под фокусировкой в нарратологии могут пониматься различные приемы концентрации, привлечения внимания, позволяющие отделять главное от второстепенного, регулировать чередование периодов расслабления и сосредоточения.

Известно, что авторы нарративов – как писатели, так и, например, кинорежиссеры – сознательно или непроизвольно чередуют фрагменты текста, требующие максимального напряжения и концентрации внимания с расслабляющими эпизодами, когда либо ничего не происходит, либо читателю или зрителю предлагается размышление по поводу произошедших или предстоящих событий².

Текст повествовательного произведения содержит огромное количество информации, которая для ее восприятия должна быть определенным образом распределена. В частности, каким-то образом должны разделяться зоны, требующие повышенного внимания, концентрации, и области второстепенные, нерелевантные, даже мешающие или препятствующие восприятию основной информации.

¹ Ср. также: «Единство литературного героя – не сумма, а система, со своими организующими ее доминантами. Литературный герой был бы собранием расплывающихся признаков, если бы не принцип связи – *фокус* авторской точки зрения, особенно важный для разнонаправленной прозы XIX века» [Гинзбург, 1979, с. 90; курсив наш. – О.К.].

² Аналогичный прием можно найти в музыке. В творчестве известного композитора В. Лютославского, использовавшего принцип «ограниченной алеаторики», музыковед И. Никольская отмечает «противопоставление дирижируемых и алеаторических разделов формы». «Нередко между эпизодами вступительной части (или частями) <...> располагаются так называемые рефрены – нейтральный звуковой материал, своего рода звучащие паузы. <...> Эти рефрены, по мысли композитора, должны вносить момент разрядки, отдыха от напряженной музыкальной фабулы...» [Никольская, 1994, с. 13]. Для описания музыкальных сочинений музыковеду понадобилось понятие, метафорически приписывающее музыке характеристики повествовательного текста (фабульность), что соответствует установкам самого композитора на нарративность музыки (*Livre pour orchestre, Novelette*).

Как известно, нарратив, не содержащий ничего, кроме самого необходимого, либо производит впечатление слишком искусственного³, либо чрезмерно утомляет.

Таким образом, информация, поступающая к читателю, может попадать или не попадать в фокус. Правда, процессы, о которых здесь идет речь, несколько шире обычно подразумеваемого предмета нарратологии, ибо касаются во многом понимания текста вообще, особенностей восприятия текстов. Например, любой повтор, в том числе повтор ключевых слов в поэтическом тексте, способствует привлечению внимания к значению, выражаемому данными словами, либо просто усиливает их воздействие, а следовательно, повторяемые слова оказываются «в фокусе». Вероятно, пределом возможной рефлексии относительно всей группы понятий, заимствованных из области оптики, должно было бы стать описание фундаментальных свойств человеческого восприятия, которые невозможно понять без обращения к данным психологии, физиологии и т.д.

Поэтому для ответа на поставленный вопрос следует акцентировать внимание на нарративных способах фокусировки, изучением которых могла бы заниматься именно нарратология. Что должно означать слово «фокусировка» применительно к нарративу? Как мы уже сказали, это прежде всего приемы, позволяющие усилить внимание, актуализировать определенные составляющие нарративной информации, требовать восприятия сюжетной ситуации под определенным углом зрения.

Неудобство терминов «точка зрения» и «фокализация» связано с их статическим характером (точнее, статичностью, приписываемой ими нарративу). В отличие от них, фокусировка предполагает прежде всего процессуальность, динамику, не саму точку зрения, а скорее процесс ее формирования.

4

Рассмотрим некоторые приемы привлечения внимания в нарративе, к которым можно отнести понятия «фокус» и «фокусировка», на примерах из романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы».

Обозначение субъекта восприятия – один из распространенных способов фокусировки в произведениях Достоевского. Характеристики наблюдателя, даже если они и не учитываются непосредственно в способах подачи тех или иных фактов, направляют отбор наиболее значимой информации – определяют, что именно попадает в зону повышенной резкости. Таким образом, наблюдатель, будучи субъектом определенных желаний, становится способом актуализации информации, заставляя читателя воспринимать события под определенным углом зрения. Но при этом актуализация может происходить за счет простого наложения при чтении свойств наблюдателя на определенную информацию, без того чтобы он становился реальным субъектом повествования или хотя бы видения.

В тексте любого литературного произведения довольно часто встречаются своеобразные подсказки по поводу того, какую эмоцию в определенный момент следует переживать воспринимающему. Порой текст (в том числе музыкального произведения) не оказывает должного (или возможного) воздействия именно потому, что у реципиента нет достаточной ясности относительно эмоции, которую

³ По замечанию Р. Якобсона, для русского романа XIX века было характерно «уплотнение повествования *образами, привлеченными по смежности* <...>. Это «уплотнение» осуществляется наперекор интриге либо вовсе отменяет интригу» [Якобсон, 1987, с. 391; курсив автора. – О.К.]. Правда, наблюдение исследователя нельзя свести к факту направленности структуры нарратива на отделение значимого от второстепенного – речь, по-видимому, должна идти о явлении, противоположном фокусировке, когда приемы нарратива скорее маскируют, камуфлируют «главное» с точки зрения порождения нарратива, натурализуют (если использовать терминологию Р. Барта) его. Требуется, видимо, различать фокусировку, связанную с фатической направленностью нарратива на восприятие реципиента, от приемов натурализации нарративного текста, содержащих скорее «расфокусировку».

он должен переживать, и связанной с ней авторской интенции. У Достоевского читательская эмоциональная реакция довольно часто формируется и корректируется с помощью фиксации позиции героя-наблюдателя в тексте¹.

Особый случай фокусировки – герменевтические техники и в первую очередь ореол тайны, которым часто бывает первоначально окутана релевантная нарративная информация у Достоевского. На эти техники (на материале новеллы О. де Бальзака) в свое время обратил внимание Р. Барт, выделив в повествовании герменевтический код – ряд приемов, с помощью которых нарратив моделирует процесс познания: формулировку вопросов и проблем, загадывание и разгадывание загадок, обнаружение тайн, неясностей и т.д. [Барт, 1994]. Очевидно, что данные приемы способны направлять внимание, концентрировать его, ибо информация, получаемая с задержкой, в итоге приобретает повышенную значимость – особенно если один из персонажей одержим стремлением эту тайну раскрыть. Завеса (если использовать понятие из лексикона г-жи Хохлаковой) создается, а затем поднимается. Как известно, одна из функций занавеса в театре – привлечение внимания зрителей к тому, что они увидят на сцене после его поднятия².

Нередко у Достоевского знакомству читателя с теми или иными событиями предшествуют смутные намеки, неясные упоминания, слухи, предположения. Затем текст предлагает читателю занять позицию наблюдателя в гостинной и из разговоров участников событий (так сказать, из первых рук) узнать истину: суть произошедшего, характер взаимоотношений персонажей и т.д. Таким образом, создавая первоначально, так сказать, ажиотаж вокруг определенных событий, Достоевский заставляет читателя почувствовать себя соглядатаем, подсматривающим, подслушивающим и удовлетворяющим тем самым возбужденное автором любопытство. Это впечатление соглядатайства усиливают персонажи-свидетели, своей эмоциональной реакцией поддерживающие внимание читателя. Так, например, в романе «Братья Карамазовы» неопределенные и неясные для читателя отношения между Иваном и Катериной Ивановной проясняются благодаря тому, что Алексей (а вместе с ним и читатель) становится свидетелем сцены – окончания разговора между Иваном и Катериной Ивановной, которые госпожа Хохлакова называет комедией:

– Послушайте, Алексей Федорович, – *таинственно и важно* быстрым шепотом заговорила госпожа Хохлакова, уходя с Алешей, – я вам ничего не хочу внушать, *ни подымать этой завесы*, но вы войдите и сами увидите всё, что там происходит, это ужас, это *самая фантастическая комедия*: она любит вашего брата Ивана Федоровича и уверяет себя изо всех сил, что любит вашего брата Дмитрия Федоровича, Это ужасно! Я войду вместе с вами и, если не прогонят меня, *дождусь конца* [Достоевский, 1976, с. 169; выделено нами. – О.К.].

Читателю предлагается стать вместе с Алексеем Карамазовым и госпожой Хохлаковой зрителем на спектакле – представлении комедии под названием «Она любит одного, но убеждает себя в том, что любит другого». Правда, поскольку герои все-таки не играют, а «гибнут всерьез», дискурс романа подчеркивает незаконный характер такого подсматривания: читателю предлагается удовлетворить возбужденное в нем любопытство ценой формирования чувства вины. Конечно, название пьесы и определение ее жанра – это всего лишь интерпретация сути происходящего Хохлаковой, а потому читателю предлагается включиться в игру, согласившись, не согласившись или частично согласившись с предложенной интерпретацией происходящего.

¹ Подробнее об этом см. в нашей статье: [Ковалев, 2005].

² «Занавес <...> возбуждает любопытство и желание открыть покров. Отсюда удовольствие, испытываемое при открытии занавеса, а затем его закрытии» [Пави, 1991, с. 105].

В произведениях Достоевского приемы фокусировки хорошо прослеживаются в организации восприятия персонажей читателем. Персонаж у Достоевского не развивается, не эволюционирует¹ и даже, может быть, не усложняется, но способен неожиданно раскрываться. И здесь фокусом, позволяющим увидеть, рассмотреть и акцентировать моменты трансгрессии, обычно является реакция другого персонажа, которая обнажает парадоксальность в поведении персонажа, его неотождественность самому себе. Обычно это удивление по поводу того, что человек оказывается не таким, каким он представлялся сначала. Таким образом, восприятие наблюдателя становится фокусом (способом привлечения внимания, определенной организации видения), без которого эта разнородность не была бы замечена или по крайней мере не привлекла бы к себе должного внимания.

В нарративе можно встретить явление, аналогичное сведению в одну точку параллельных линий. Данный прием также можно наблюдать в творчестве Ф.М. Достоевского. В его произведениях сведение в фокус (и данное понятие принимает здесь несколько иной смысл) часто проявляется через неожиданное и парадоксальное соединение в одной пространственно-временной точке нарратива персонажей, которых, казалось бы, ничто не связывает и которые встречаются вопреки закономерностям, выстроенным в фиктивном нарративе². При этом в дискурсе самой встрече предшествует акцентирование ее невозможности. Такое событие является одновременно и моментом в событийной канве (фабуле), и определенной точкой во времени и пространстве. Естественно, что механизм нарратива работает на привлечение внимания к этой точке. Такова, например, встреча Катерины Ивановны и Грушеньки в первой части романа «Братья Карамазовы». Обратим внимание на то, как тщательно подготавливается читатель к восприятию этой сцены. Помимо предварительной информации относительно характера и роли каждой из героинь, значительную роль в привлечении внимания к странности этой встречи играет поведение (реплики, эмоциональные реакции) свидетеля сцены – Алексея Карамазова («Он покраснел. Сердце его было все время как-то особенно беспокойно» [Достоевский, 1976, с. 138] и т.п.).

Такой «невозможной» встречей является и «семейная сходка» в первой части романа. Обратимся к тексту. «Вот в это-то время и состоялось свидание, или, лучше сказать, семейная сходка, всех членов этого нестройного семейства в келье старца, имевшая чрезвычайное влияние на Алешу. Предлог к этой сходке, по-настоящему, был фальшивый» [Там же, с. 30]. «Узнав о свидании, Алеша очень смутился. Если кто из этих тяжущихся и пререкающихся мог смотреть серьезно на этот съезд, то, без сомнения, один только брат Дмитрий; остальные же все придут из целей легкомысленных и для старца, может быть, оскорбительных – вот что понимал Алеша. Брат Иван и Миусов придут из любопытства, может быть самого грубого, а отец его, может быть, для какой-нибудь шутовской и актерской сцены» [Там же]. Несоответствие намерений основных участников встречи предполагаемой цели делают встречу бессмысленной с точки зрения диегесиса, но реализуют важный для поэтики Достоевского принцип «случайного» соединения в одной точке «параллельных лучей».

В качестве самостоятельного способа фокусировки можно также рассматривать явление повторного нарратива, которому мы посвятили отдельную статью [Ковалев, 2007].

¹ Так считал, например, М.М. Бахтин [1986, с. 206].

² В «Проблемах поэтики Достоевского» М.М. Бахтин использует понятие «точка» для характеристики особой пространственно-временной организации романов Достоевского: «На пороге и на площади возможно только кризисное время, в котором миг приравнивается к годам, десятилетиям, даже к “биллиону лет” (как в “Сне смешного человека”» [Бахтин, 1979, с. 198].

Подведем итоги. Итак, что мог бы означать термин «фокусировка» применительно к нарративу? Во-первых, приемы формирования определенной читательской реакции, включая обозначение субъекта восприятия; во-вторых, герменевтические техники привлечения внимания к информации, переданной с задержкой; в-третьих, акцентирование с помощью реакции наблюдателя тех или иных ключевых моментов нарратива, например трансгрессии персонажа; в-четвертых, концентрацию событийности в определенных узловых эпизодах повествования, предполагающую фокусировку внимания; в-пятых, повторный нарратив, с помощью которого осуществляется актуализация определенной точки зрения на уже рассказанную историю. Очевидно, этот перечень не является исчерпывающим и содержит указание лишь на некоторые приемы организации внимания читателя, оправдывающие применение понятия «фокусировка» при анализе нарратива.

Литература

- Барт Р. S/Z. М., 1994.
Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.
Бахтин М.М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986.
Блэк М. Метафора // Теория метафоры. М., 1990.
Вирильо П. Машина зрения. СПб., 2004.
Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. М., 2002.
Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л., 1979.
Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 14. Л., 1976.
Женетт Ж. Фигуры: В 2-х т. Т. 2. М., 1998.
Ковалев О.А. О наблюдающем за наблюдателями (об одном аспекте рецептивно-эстетического анализа художественного текста) // Критика и семиотика. Вып. 8. Новосибирск, 2005.
Ковалев О.А. Повторный нарратив и его функции в художественном повествовании // Сибирский филологический журнал. 2007. № 2.
Никольская И. Пан Витольд Лютославский: прощальный поклон // Музыкальная академия. 1994. № 4.
Ожегов С.И. Словарь русского языка. М., 1989.
Пави П. Словарь театра. М., 1991.
Успенский Б.А. Поэтика композиции // Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995.
Шмид В. Нарратология. М., 2003.
Якобсон Р. О художественном реализме // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987.