

Давыдова Алёна Владимировна

СМЕНА ТОЧЕК ВИДЕНИЯ КАК СПОСОБ РАСКРЫТИЯ АВТОРСКОГО ЗАМЫСЛА В РОМАНЕ А. КИМА "БЕЛКА"

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2009/12-2/59.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2009. № 12 (31): в 2-х ч. Ч. II. С. 150-152. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2009/12-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

Как точно замечает Е. С. Кубрякова, самые адекватные и всеобъемлющие определения текста в лингвистике учитывают его знаковый характер, который проявляется в том, что общие свойства текста есть следствие организации его из знаковых единиц, обладающих особыми «телами» (звуковыми или же графическими последовательностями). Наиболее глубокое определение текста дается в коммуникативной парадигме, где он рассматривается как «высшая реальность языка» (Г. А. Золотова) или как результат дискурсивной деятельности, которая, в свою очередь, сама может рассматриваться как высшая реальность языка (Е. С. Кубрякова). Вполне естественно, что нередко текст рассматривается как особая единица языка или особая его категория, свойства которой определяются после анализа подводимых под ее имя различных типов объектов [Цит. по: Дроздова, 2003, с. 35-36].

Особенность психолингвистического подхода к тексту «состоит в рассмотрении текста как единицы коммуникации, как продукта речи, детерминированной потребностями общения». Так как цель любого общения состоит в том, чтобы некоторым образом изменить поведение или состояние реципиента (собеседника, читателя, слушателя), т.е. вызвать определенную вербальную, физическую, ментальную или эмоциональную реакцию, то задачей любого текста является воздействие на реципиента, которое возможно только в том случае, если автор текста выбрал языковые средства, адекватные своему замыслу (коммуникативной программе), а реципиент понял текст адекватно замыслу автора. И поскольку текст существует не вне его создания и восприятия, но только в процессе его смыслового восприятия или в процессе его производства, то задачей психолингвистики текста признается исследование процессов и механизмов порождения и восприятия текста во всей совокупности текстовых элементов и категорий. При этом «основой построения психолингвистической модели того или иного типа текста должен быть учет не только лингвистических аспектов его организации, но и психологических мотивов его порождения. Построение психолингвистической модели восприятия текста должно строиться как на основе учета содержательных и формальных характеристик текста, так и психологических закономерностей восприятия текста различными реципиентами» (В. П. Белянин) [Цит. по: Красных, 2001, с. 206].

Таким образом, текст в психолингвистическом аспекте рассматривается как «продукт и средство реализации коммуникативной задачи, возникающей одновременно перед обоими участниками коммуникативного акта: адресантом (автором) и адресатом (реципиентом). У обоих формируются собственные прагматические установки: у первого – на адекватную передачу информации, у второго – на адекватное ее понимание. «Столкновение» этих установок определяет содержательную структуру текста и иерархию тех компонентов, которые составляют эту структуру» [Шахнарович, 1995, с. 84]. При этом текст становится инструментом коммуникации.

Список литературы

1. **Большой энциклопедический словарь. Языкознание (БЭС)** / гл. ред. В. Н. Ярцева. 2-е изд. М.: Большая Российская энциклопедия, 2000. 688 с.
2. **Гальперин И. Р.** Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1981. 139 с.
3. **Дроздова Т. В.** Проблемы понимания научного текста: моногр. Астрахань: АГТУ, 2003. 224 с.
4. **Красных В. В.** Основы психолингвистики и теории коммуникации: курс лекций. М.: ИТДГК «Гнозис», 2001. 270 с.
5. **Чернявская В. Е.** От анализа текста к анализу дискурса // Текст и дискурс: традиционный и когнитивно-функциональные аспекты исследования: сб. научн. трудов. Рязань: Рязан. гос. пед. ун-т, 2002. С. 230-232.
6. **Шахнарович А. М.** Общая психолингвистика: учебное пособие. М.: Изд-во РОУ, 1995. 96 с.

СМЕНА ТОЧЕК ВИДЕНИЯ КАК СПОСОБ РАСКРЫТИЯ АВТОРСКОГО ЗАМЫСЛА В РОМАНЕ А. КИМА «БЕЛКА»

*Давыдова Алёна Владимировна
Поморский государственный университет им. М. В. Ломоносова*

Под термином «точка видения» мы будем понимать позицию повествователя в художественном тексте, которая объединяет формальный и содержательный планы произведения. Формально точка видения выражается в повествовании от третьего (авторская) или первого (рассказчика) лица, а на смысловом уровне она тесно взаимосвязана прежде всего с системой образов-персонажей и идеей произведения.

Порой смена точек видения в произведении становится способом общения автора с читателем, своеобразной игрой, основным механизмом которой является приём «обманутого ожидания» последнего. Пример такой игры представлен в частности на первых страницах романа В. Набокова «Дар». Ещё один яркий образец использования смены точек видения находим в романе А. Кима «Белка».

Эту книгу критики относят к так называемому мифопоэтическому направлению в современной прозе и определяют её жанр как «роман-сказку». В связи с этим смена точек видения в повествовании может рассматриваться элемент жанровой структуры, призванный не только характеризовать образы, но и совмещать фантастическое и реальное на уровне сюжета.

Повествование в романе по большей части ведётся от 1 лица. Читатель начинает понимать, что автор «играет» с ним, когда возникает путаница в разграничении героев: форма 1 лица остаётся неизменной, всё также используется местоимение «я» и личные окончания глаголов, сохраняются границы одного и того же абзаца, не меняются лексический и стилистический состав фразы, но появляются косвенные названия кем-то из персонажей или факты биографии уже другого героя, его размышления о событиях или явлениях сугубо личного порядка: «И я просил только об одном...ия: чтобы не выдавал меня, чтобы объяснил там, что я забил беднягу Верного только из чувства сострадания, – на что я клятвенно обещал несчастному другу, что никогда не предаю его, и в свою очередь, словно сам обезумев, попросил безумца, чтобы он всё своё оставшееся время жизни... думал о друзьях» [Ким, 2001, с. 274]. Плавность смены точки зрения одного рассказчика на точку зрения другого поддерживается отсутствием знаков препинания при прямой и несобственно прямой речи.

Порой в тексте романа эта смена происходит, напротив, быстро и неожиданно, от абзаца к абзацу (во второй главе рассказ Лилианы и Мити о начале их любви), но не в форме традиционного диалога персонажей, когда реплики чётко разделены формально, а мысль одного собеседника подхватывается и развивается другим. У Кима в каждом новом абзаце представлены точки зрения разных героев на одну и ту же ситуацию: диалог ведётся словно в нереальном измерении, а собеседники находятся одновременно и очень далеко друг от друга, и совсем близко.

Такой художественный эффект достигается особой позицией рассказчика. В романе А. Кима им является белка – один из четверых друзей, который так и не называет своего имени, скрывая его за сочетанием букв «...ий». Несколько раз в тексте делаются намёки на то, что повествование ведётся от лица постаревшего героя: «У меня редуют волосы, из трёх выпавших один волосок неизменно оказывается седым – жизнь идёт, свой ход отмечая переменами. А без седых волос, загадочных шумов в сердце, утраченных зубов – без них течение жизни не замечалось бы...» [Там же, с. 176]. Тогда смена точек зрения приобретает форму воспоминаний, метаморфоз памяти. Более того, есть указания, что рассказчик – мёртв, перед читателем – исповедь его души, покаяние существа, изменившего своей природе, облечённое в форму уже сгоревших записей и посвящённое некой полуреальной возлюбленной, к которой рассказчик постоянно обращается: «Жизнь прошла без вас, и я решил было исповедаться перед вами и сделать это на бумаге, которую можно прятать и бесконечно препятывать, а то и сжечь в печке или на костре, что я и сделал однажды... Это не правда, что рукописи не горят! Ещё как горят... не боится огня лишь сила, порождающая рукописи» [Там же, с. 286].

Исповедь – это всегда рефлексия, поэтому в тексте так много самохарактеристик белки. С первых страниц возникает двойственный образ героя, с одной стороны, он белка – безобидный пушистый зверёк, плоть от плоти леса, дикий и свободный, а с другой – человек...ий, окончивший художественное училище, работающий в издательстве, печатающем плакаты, не амбициозный, семейный, «рядовой»... Поначалу нет ощущения дисгармонии, но постепенно борьба зверя и человека в душе оборотня-белки становится всё более острой. В сказочном контексте романа она связана с символическим мотивом преодоления зверя в человеке, и более того, с общим сюжетообразующим конфликтом людей и животных.

Последние объединились и создали заговор против рода человеческого. Они научились перевоплощаться в людей (оборотничество), жить среди них, чтобы обрести бессмертие. Но их звериная сущность выражается в том, что преодолеть смерть они пытаются, убивая людей (убийство свиньёй Артюшкиным художника Мити Акутина) и уничтожая признаки их творчества (чудесным и странным образом исчезают рисунки Мити после его смерти). Это влечёт за собой мощные изменения законах самого мироздания. Начинаются обратные процессы: истинные животные начинают мутировать в людей (история с дельфином из Москвы-реки), а истинные люди – в животных (московский акварелист, превратившийся в рабочего коня Верного).

Немногие оставшиеся «подлинными» люди стремятся противостоять этому заговору. Среди них друзья белки, их судьбы трагичны. Гениального живописца Митю Акутина убивает оборотень, и он, восстав из мертвых, то ли на самом деле, то ли только в сознании любящей его Лилианы и друзей, вынужден скитаться между мирами. Георгий Азнаурян, заключённый, как птица в золотой клетке, которую создала для него его жена, multimиллионерша Ева, теряет свой дар художника и в конечном итоге тоже погибает. Иннокентий Лупетин сходит с ума от одиночества, нереализованных надежд и боли, приносимой раковой опухолью – Бубой.

Но, наверное, страшнее всего тот итог, к которому приходит белка. Оборотничество становится не просто его природной сущностью, но и стилем жизни, позицией. Он долгое время приспосабливается к человеческой жизни (свой беспокойный дар художника променял на тихое место в издательстве), и в результате происходит своеобразная подмена белки человеком, художника – чиновником, романтика – обывателем. Герой словно оправдывает себя, сравнивая безобидную белку с «маленьким человеком», идёт на нравственный компромисс. Мотив преодоления зверя в человеке в связи с образом белки реализуется на уровне нравственно-философского подтекста романа.

...ий в итоге решается вырваться из этого круга, окончательно стать человеком (лейтмотивный образ в романе – белка в колесе), но инстинктивно действует звериными методами: убивает живую белку, то есть человеческое в себе. Дьявольское, звериное, дикое, стихийное обманывает героя, хитроумно побеждает его: убив белку-брата...ий уподобляется Каину. С другой стороны, в связи с образом белки, спасшей героя в детстве, позаботившейся о сироте (возникает в начале романа), вспоминается легенда о манкуртах из «Буранного полустанка» Ч. Айтматова. Как жестокий, не помнящий родства неблагодарный раб, расправляется...ий со своей

собственной природой, отрекается от себя, становится свидетелем своего собственного самоубийства. Неслучайно в финале романа автор вновь меняет повествовательные лица, играет местоимениями: «И *он* поднимает дубину, замахивается на белку, которая устало, сквозь смертную пелену смотрит на *него* *его* собственными глазами, и обрушивает на *себя*, на свою маленькую голову с торчащими ушами-кисточками, совершенно лживый, без следа мужественной прямооты и решительности, преступный удар.

После минуту спустя... *некто* стоит и думает о годах детской чистоты и безгрешности с большим сомнением: а были ли они?» [Там же, с. 316]. Объективность третьего лица переходит в кульминационно возвратное (как бумеранг!) «себя» и разрешается полным обезличиванием – «некто».

Это и вердикт автора (герой так и не смог стать «подлинным» человеком, как и многие персонажи русской прозы к. 1970-х – н. 1980-х гг.), и самокритика белки, умение посмотреть на себя со стороны, сделать свою собственную душу объектом художественного исследования. В этом последнем проявление исключительности белки, изначально присущего ему дара: «Я тайно знал, что, будучи белкой, я не мог избрать классических путей человеческих. Мне предстояло по судьбе нечто иное, быть может, тяжкое и одинокое, но непременно своё» [Там же, с. 89].

Смена точек видения здесь способствует раскрытию дара художника, его умения увидеть мир вокруг глазами другого человека или существа (например, пчелы). Герой набоковского «Дара» Ф. Годунов-Чердынцев называл это «умением сесть в другого, как в кресло». Вот и белка, вспоминая своих близких друзей, инстинктивно пытается «обернуться» в них, тем более что ему важно понять, как думают и чувствуют «подлинные» люди, к которым он так жаждет присоединиться. Этот процесс воспоминания превращается у Кима в творческий акт по воссозданию из небытия людей и жизненных обстоятельств и соединяет в себе рациональное, эмоциональное и магическое начала.

Процесс творчества у Кима, с одной стороны, воссоздан вполне в романтическом духе. Рассказчик порой чувствует себя равным божеству: «Кто будет пить это зелье, неужто ты один, неимоверный брюхан, пожирающий искривлённых пространств и гравитационных полей, создатель чёрных дыр в космосе, невидимый нам исполин, вмещающийся, однако, в моей беличьей башке? кто кого породил - ты меня или я тебя, или мы вечно порождаем друг друга...» [Там же, с. 210]. Но с другой стороны, маленький зверек белка понимает, что «благодаря своему, увлеченному процессом своего творчества» художнику-Вселенной «безразлично дороги все его работы... поэтому ему наплевать, зверь или человек перед ним, он обоих любит, не замечая в них своих ошибок, безразлично ему и то, что в каждом из нас возьмёт верх – величие духа или низменная радость плоти; ему не до исправления ошибок – коли заметит её, то долой уберёт неудачное изделие и заменит новым, однако ошибки эти носим в себе мы...» [Там же, с. 276].

У белки это понимание скорее инстинктивное, осознанным оно становится у самого автора, точнее у некоего объективного начала, образ которого возникает в эпилоге. Формально оно обозначается местоимением «мы» и ассоциативно напоминает хор голосов в античной драме, воплощающий некую непреложную истину, которая должна быть принята за аксиому и героем, и читателем, или объективное и трезвое «мы» в научном исследовании. Причём подразумевается, что в этом общем «мы» читатель тоже играет не последнюю роль, ведь на протяжении всей книги к нему часто обращаются автор и герои. Этот «коллективный» автор открыто анализирует поступки белки и отстраняется от героя, снимая с себя ответственность за то, что последний так и не смог победить в себе зло: «Да, мы связаны с белкой, как мелодии, гармонии и способы контрапункта связаны с их творцом, – но бывает и так, что музыкальное произведение как бы начинает жить само по себе... словно независимое живое существо» [Там же, с. 319].

Всё это позволяет предположить, что в эпилоге романа возникает некий собирательный нравоучительный образ повествователя, в котором соединились голоса всех основных героев книги, написанной белкой, то есть само произведение в итоге вершит суд над своим творцом: «А теперь мы отпускаем тебя, иди в свой лес – ты исполнил свою песенку, белка». Сам же роман-сказка превращается в грандиозную притчу, где в аллегорической форме автор размышляет о человеческом в человеке, о «старухе-смерти», которая ведёт за собой «внучку-жизнь», о великом замысле творения мира и воскрешающем искусстве, способном привести к бессмертию.

Список литературы

1. Ким А. Белка. М.: Центрполиграф, 2001, 555 с.

«ПОТЕНЦИАЛЬНЫЕ» И «РЕАЛЬНЫЕ» СЛОВА В ЭКСПЕРИМЕНТЕ С ИНОЯЗЫЧНЫМИ НОСИТЕЛЯМИ

Егорова Ольга Николаевна
Бийский Педагогический Государственный университет

Проблема взаимоотношения лексического и словообразовательного подходов к слову не нова, но до сих пор стоит в ряду тех дериватологических проблем, которые остались до конца не решенными. В связи с многогранностью и многоаспектностью лексического материала, одной из интереснейших проблем, имеющих как теоретическую, так и практическую значимость, является исследование словарных единиц любого языка с позиций уровня лексической идиоматичности, выявление степени зависимости восприятия от морфемного строения слов, их идентификация в сознании иноязычного носителя.