

Осьмухина О. Ю.

[МАСКА КАК СРЕДСТВО АВТОРСКОГО САМОПОЗНАНИЯ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ](#)

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2008/2-1/63.html

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

Источник

[Альманах современной науки и образования](#)

Тамбов: Грамота, 2008. № 2 (9): в 3-х ч. Ч. I. С. 157-159. ISSN 1993-5552.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2008/2-1/

[© 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

ленным местом, предполагает свободу передвижения (но именно такой стиль жизни позволит позже Ричарду оценить настоящий дом, он сам предложит Лесли переехать).

Определенное пространство в сочетании с событиями вызывают у Ричарда ощущение *déjà vu*, как будто он видел или переживал это в другом месте, в другое время: «Кроваво-красное небо на западе, силуэт карликового дерева, виднеющийся сразу за окном, Лесли, подавленная весом различий между нами, - это все уже происходило в точности так же в какое-то другое время». Если сначала Ричард совершал переходы в другое (альтернативное или будущее) время-пространство спонтанно, не осознавая этого, во сне, то позже он учится путешествовать во времени осознанно. Здесь также возникает образ двери: «Я стоял на пороге двери, которая распахнулась в иное время...». Эти *déjà vu* позволяют герою по-разному взглянуть на одни и те же ситуации, на самого себя с разных позиций, через призму опыта, приобретенного за время между посещениями этих пространств.

Третий этап мы назовем духовным. Герои вместе учатся совершать перемещение во времени, в мыслях, вне тела, посещать другие пространства.

Одним из лейтмотивов книг Баха (как ранних, так и последующих произведений) является идея о реальности жизни и разнообразии и иллюзорности форм, которые она может принимать. Тот же принцип распространяется на перемещение из одного пространства в другое: «Единственная реальность - Жизнь! Жизнь дает сознанию возможность выбирать не-форму или одну из бесконечного разнообразия триллионов форм - любую, которую оно может себе вообразить. Сознание может забыть себя, если оно захочет этого». Сознание может создавать любые иллюзии, в т.ч. параллельные и альтернативные пространства и время, таким образом, сам человек, его сознание творит пространство и время.

Следует отметить отличия пространства будущего от их настоящего и прошлого пространства: если до этого они были на континенте, то в будущем они оказываются на острове. Меняется тип дома (легкий воздушный стеклянный дом), краски (в пространстве будущего сделан акцент на фейерверк красок, цветы). Освоение новых пространств, своих новых возможностей дает им возможность взглянуть на окружающий их мир со стороны, почувствовать себя пришельцами на планете. Отстраненный взгляд на проблемы и трагедии мира не кажутся им больше трагедиями: «Это были лишь приходы и уходы, приключения духов с бесконечными возможностями».

В тексте следует также отметить ряд пространственных образов. Говоря о завершении полетов, герой использует метафору захлопнувшейся двери, за которой остаются все его приключения и воспоминания. Образ двери как символ границы и перехода между двумя мирами, пространствами является лейтмотивом для произведений Р. Баха (см. «Бегство от безопасности»).

Символом соединения, связи между двумя пространствами/мирами является образ моста (не случайно это понятие вынесено в заглавие романа): «Однако придет день, и наши вопросы станут ответами, и мы окажемся в чем-то таком светлом... и каждый мой шаг - это шаг к тебе по мосту, который нам предстоит перейти, чтобы встретиться».

Следует отметить также, что мост - это не только символ связи между двумя удаленными друг от друга точками, но и символ неопределенности на пути (наряду с перекрестком, развилкой дорог и т.д.), он сулит опасность, является воплощением самой опасности. В этом месте опасность сгущается настолько, что ставится под угрозу сама реальность пути и возможности его преодоления.

Список использованной литературы

1. **Лихачев Д. С.** Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев / Отв. ред. В. П. Адрианова-Перетц. - Л.: Наука, 1967. - 372 с.
2. **Левина Е. Д.** Притча в музыкальном театре Бенджамин Бриттена / Е. Д. Левина: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. - Н. Новгород, 1996. - 145 с.
3. **Bach R.** The Bridge across Forever / R. Bach. - London, 1985. - 270 p.

МАСКА КАК СРЕДСТВО АВТОРСКОГО САМОПОЗНАНИЯ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Осьмухина О. Ю.

ГОУ ВПО «Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева»

Авторская маска, предстающая одной из ипостасей создателя художественного текста, не просто непосредственно связана с ее носителем, то есть автором, но является одним из способов самопознания, самовыражения, сокрытия/проявления автором самого себя в пределах текстового пространства с присущими лишь ему индивидуальными особенностями мироощущения, мировоззрения, стиля. Соответственно, рассмотрение проблемы авторской маски позволяет не только конкретизировать и уточнить соотношение категорий автора и маски, но и, что значительно существеннее, - достаточно четко обозначить способы позиционирования автора в художественном тексте, отделив *реального автора* от, условно говоря, его воспроизведения. При этом *авторская маска* представляется нам не просто своеобразным литературным и - шире - культурным феноменом, но и одной из форм взаимоотношений автора и персонажа, одним из способов перевоплощения автора в героя в пределах художественного текста, являя собой важнейший элемент поэтики. Учитывая традиционные подходы к маске как к философско-культурологическому и социально-

психологическому явлению, мы полагаем прежде всего необходимым уточнить именно психологические механизмы порождения маски, поскольку они оказываются значимыми не только для личности вообще, но, что наиболее существенно, для личности творческой, репрезентующей, посредством маски, себя в пределах созданного ею художественного текста.

Являясь защитным механизмом личности, человеческой индивидуальности, самоконструирующей поведенческой стратегией, направленной на поддержание другого «я», вытекающей из желания создать ложное впечатление о себе или обрести анонимность, маска как актуализация собственного образа в той или иной поведенческой ситуации появляется в результате рефлексии личности, лишенной цельности, что позволяет рассматривать маску как форму защиты внутреннего мира ее носителя. Соответственно, маска становится одним из способов самосознания личности, осмысливающей собственное «я» и пытающейся посредством маски цельность и преодолеть «дуальность» [см.: Кон 1983; Кузин 2004; Маргалис 1986]. Очевидно, что совокупность знаний о самом себе, констатация собственного потенциала, любые попытки самоописания, содержащие, кстати, оценочный момент, связаны с саморефлексией личности, лишенной цельности, порождающей в конечном итоге актуализацию собственного образа в той или иной поведенческой ситуации, иногда отличного от реального, истинного «я», с определенной целью. Так, И. С. Кон в контексте исследования мировоззренческих основ самосознания, полагает, что «расщепление» личности со стороны «внешнего» поведения раскрывается в диалектике «я» и маски: «<...> маска - это не «я», а нечто, не имеющее ко мне отношения. Маску надевают, чтобы скрыться, обрести анонимность, присвоить себе чужое, не свое обличье. Маска освобождает от <...> социальных условностей и обязанности соответствовать ожиданиям окружающих» [Кон 1983: 138]. Трактовка маски И. Кона, вне всякого сомнения, философско-психологическая: ученый рассматривает ее как один из аспектов «множественности» человеческого «я», считая маску «моделью», определенным типом поведения, компенсацией того, чего не хватает личности. «Именно различие «подлинного я», каким я его себе представляю, и маски побуждает говорить о ней как о внешнем, наносном, неорганичном», - отмечает И. С. Кон [Кон 1983: 138]. Маска является «освобождением» человека как от истинного его лица, так и от «духовных уз», связывающих его с другими. Впрочем, прослеживаемые философом закономерности проецируются и на культурно-художественную сферу.

Кроме того, самопознание личности возможно лишь благодаря способности соотношения себя и собственных ориентиров с другими, умением «вжиться» в них. Соответственно, в этом отношении маска становится одним из способов самосознания личности, осмысливающей собственное «я», место в социуме, в связи с чем принципиально значимым оказывается и так называемое «социальное измерение» авторской маски, поскольку «реальный» автор в качестве носителя маски является еще и непосредственной составляющей социума: личность как таковая не мыслима вне социальных характеристик, маску (*имидж* как модификацию маски) становится еще и способом репрезентации индивидом самого себя в рамках социума: «социальность» как совокупность мировоззренческих, культурных и идеологических установок в определенной степени воздействует на «избрание» личностью, раздвигающей границы самовыражения и предпринимающей попытку социальной и ментальной саморепрезентации, той или иной маски [см.: Осьмухина 2006; Goffman 1969]. Маска рассчитана на зрителя, чье восприятие строится по той же модели, что и ее собственное, при этом она способствует осознанию как себя самого, так и «другого», осмыслению его поведения, поступков, спроецированных на себя самого. Именно маска «выражает одну или несколько разновидностей социальных отношений, входящих в определенный поведенческий репертуар» [Кон 1970: 136]. Таким образом, бытие субъекта определяется не иначе как через социальные маски (роли), с помощью которых и конструируется его социальная сущность. Одновременно с этим, «социальное предписывает индивиду набор фиксируемых атрибутов, определенную роль, отводя ему пространство, очерченное контурами этой роли, включая его в общее пространство спектакля» [Корнев 2002: 96]. Из этого со всей очевидностью следует, что социальная маска всегда предопределена общественными представлениями (социум с его нормами, предустановленными запретами, иерархической лестницей, ценностной шкалой является тем Другим, ориентиром, в непосредственном взаимодействии с которым личность выстраивает собственную поведенческую модель и соответственно - избирает ту или иную маску), причем функционирует она до и вне своего носителя. Мало того, личность онтологически определяет себя через собственный социальный образ и, соответственно, принимает социальную маску, которая становится не просто ее лицом в социальном пространстве, но именно тем механизмом, который формирует социальное и культурное лицо индивида. При этом, однако, меняя разнообразные маски и воплощаясь в бесконечности потерявших личностную окраску функций, в рамках социума, личность не разрушает себя, сохраняет внутреннее единство и более того, - стимулирует процесс самосознания, обогащающий ее и углубляющий ее содержание.

Естественно, что социально-психологические механизмы порождения маски, вопросы самосознания автора как ее носителя имеют непосредственное отношение к проблеме маски авторской, поскольку речь идет о маске творца как реальной личности, рефлектирующей, находящейся в процессе самопознания и самонаблюдения.

Авторская маска, также как и вымышлена, подлинна в своей основе, поскольку соотносится с писательским образом мышления, жизни, соответственно, с его мировоззренческими, политическими и культурными ориентирами, она является результатом осознанного самоопределения автора как реальной личности, не зависимой в принятии от внешних требований решений. Именно подлинность, искренность авторских намерений порождает авторскую маску как новую форму подобного самоопределения, новой авторской иден-

тичности. Показательны, кстати, в этом отношении авторские маски, становящиеся важнейшей категорией поэтики, неотъемлемой стилистической «приметой» в творчестве прозаиков и поэтов последних лет - В. Пелевина, сознательно ведущего «виртуальное» существование и создающего «проект длиной в жизнь», В. Сорокина, стилизующего разные типы письма и стилистические манеры, Б. Акунина, строящего посредством маски образ русского писателя, превращающегося из *творца* в *сочинителя* и др.). Во-вторых, между героями и автором художественного произведения существует некая разность потенциалов, сопоставление авторских масок не определяется органическим воссоединением автора и героя. Одним из способов передачи многоликости «авторской личности», расслоения авторского «я» в героях как раз и является конструирование автором текста собственной маски. Примечательно, что при всей сознательной «другости» создаваемого образа (что маркируется сознательным дистанцированием автора от персонажа, авторскую маску носящего, мистифицирующими читателя предисловиями, изложением псевдобιοграфии героя и т.д.), «не тождественности» авторской личности и авторскому «взгляду», автор, тем не менее, конструирует маску, близкую собственной личности, отражая в ней определенную грань собственного авторского «я» (достаточно вспомнить романы Э. Лимонова «Это я, Эдичка» и Е. Попова «Душа патриота...», где используется достаточно расхожая авторская маска травестированного автора-персонажа, помещенного «внутри» текста и выстраивающего повествование по «биографическому» принципу). Авторская маска воплощает, к тому же, опыт внутреннего взаимодействия различных точек зрения автора на собственный образ, создаваемый текст и т.д., моделирует сложнейшую диалектику авторского видения, что принципиально для современного литературоведения, в котором проблема точки зрения в литературном произведении остается одной из самых дискуссионных [Успенский, 1970].

Список использованной литературы

1. Кон И. С. Люди и роли / И. С. Кон // Новый мир. - 1970. - № 12.
2. Кон И. С. В поисках себя. Личность и самосознание / И. С. Кон. - М., 1983.
3. Корнев С. Имидж в эпоху спектакля / С. Корнев // Философский поиск. - Витебск, 2002. - № 3.
4. Кузин И. В. Маски субъекта: стратегия социальной идентификации / И. В. Кузин. - СПб., 2004.
5. Маргалис Дж. Личность и сознание / Дж. Маргалис. - М., 1986.
6. Осьмухина О. Ю. Маска как средство саморепрезентации авторской личности в социальном измерении / О. Ю. Осьмухина // www.apdavydov.com/rus/seminars.
7. Успенский Б. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы / Б. Успенский. - М., 1970.
8. Goffman E. Strategic Interaction / E. Goffman. - Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1969.

МЕТОДЫ ВЫДЕЛЕНИЯ И ИССЛЕДОВАНИЯ ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКИХ ПОЛЕЙ

Павлова А. В.
Оренбургский государственный университет

При выделении семантического поля могут быть использованы различные методы, применяемые для вычленения поля. Существует структурный (дистрибутивный), психофизиологический, психолингвистический, статистический и логико-семантический методы выделения семантических полей. Выбор метода зависит от задач, которые ставит перед собой исследователь, от его понимания лексической микросистемы. Большинство зарубежных и отечественных лингвистов предпочитает данным методам логико-семантический метод. Он основан на принципе идентификации, предложенном Ш. Балли. При этом выделение лексико-семантических полей начинают с установления имени поля - слова-идентификатора [Балли 1961: 181]. Во главе поля должно стоять слово-идентификатор, которое выражает смысл, общий для входящих в поле слов, в наиболее объективной и наименее эмоциональной форме.

Далее исследователь может идти разными путями. Остановимся на некоторых разновидностях этого метода. В первом случае из корпуса словаря выписываются слова, используемые для толкования слова-идентификатора. Это так называемый исходный минимум. Затем анализируются дефиниции выписанных слов, и список пополняется за счет приведенных там синонимов. На следующем этапе вновь выписанные слова подвергаются той же процедуре. Более полный состав конstituентов лексико-семантического поля можно получить, если, установив слово-идентификатор, произвести сплошную выборку толкового словаря и выписать из его корпуса все слова, в толковании которых встретилось имя поля. Далее путем сплошной выборки необходимо установить слова, трактуемые через синонимы, полученные на предыдущем этапе. Эту разновидность логико-семантического метода выделения лексико-семантического поля принято называть методом цепочки словарных дефиниций. Его применяют многие лингвисты [Коротких 1987; Румянцева 1988; Песина 1998 и др.]. Некоторые лингвисты предлагают формализовать методы сбора и при помощи определенных формул получить более точные сведения о составе поля [Быстрова, Капатрук, Левицкий 1980].

Другая разновидность логико-семантического метода - метод ступенчатой идентификации, разработанный Э. В. Кузнецовой, которая также использует данные толковых словарей [Кузнецова 1973, 1982]. Процедура выделения членов поля в этом случае более формализована. Э. В. Кузнецова рассматривает каждую