

Министерство образования и науки
Донецкой Народной Республики
Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Донецкий национальный университет»

На правах рукописи
УДК 82-1/-9=161.1

Водопьянова Ксения Михайловна

**ФУНКЦИИ АВТОРСКОЙ МАСКИ В СКАЗОВОМ ПОВЕСТВОВАНИИ
(НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Н.С. ЛЕСКОВА)**

10.01.08 – теория литературы, текстология

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
д. филол. н., проф.
Кораблев А.А.

Донецк – 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
РАЗДЕЛ 1. ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ АВТОРСКОЙ МАСКИ В СКАЗОВОМ ПОВЕСТВОВАНИИ.....	14
1.1. Эволюция понятия «авторская маска» в системе философско-эстетических и историко-литературоведческих координат.....	15
1.2. Теоретико-литературная проблематика авторской маски сквозь призму сказового повествования: терминологический вектор.....	45
1.3. Структурно-функциональный анализ как метод исследования авторской маски в сказовом повествовании.....	69
ВЫВОДЫ К РАЗДЕЛУ 1.....	111
РАЗДЕЛ 2. ПОЛИФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ АВТОРСКОЙ МАСКИ В СКАЗОВОМ ПОВЕСТВОВАНИИ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Н.С. ЛЕСКОВА).....	116
2.1. Субъектные связи в структуре авторской маски.....	117
2.2. Карнавальная модальность в структуре авторской маски.....	137
2.3. Коммуникативная интрига в структуре авторской маски.....	163
ВЫВОДЫ К РАЗДЕЛУ 2.....	188
ОБЩИЕ ВЫВОДЫ.....	194
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	200

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность работы. В последние десятилетия XX – в начале XXI века заметно усиливается интерес отечественных и зарубежных филологов к проблеме автора и образа автора в связи с дихотомией «автор – текст» и научной полемикой «быть или не быть автору», обозначенных теоретиками литературы постмодернизма. В частности, исследователи концентрируют внимание на явлении авторской маски и ее проблематике, одним из важнейших аспектов которой является терминологическое соотношение понятий «авторская маска» и «образ автора». Актуализация проблемы авторской маски затрагивает весь комплекс вопросов, связанных с репрезентациями феномена авторства. Возникает необходимость уточнения понятия «авторская маска», а также разрешения назревших противоречий, связанных с дискуссионными вопросами авторства: проблемами авторского присутствия в художественном тексте произведения, авторских интенций и авторской идентичности.

Научные труды М.М. Бахтина, С.Г. Бочарова, В.В. Виноградова, Б.О. Кормана, Ю.Н. Тынянова, Б.А. Успенского [19-27; 34; 48-56; 139-143; 253-255; 257] и многих других филологов посвящены концептуальному осмыслению эстетической категории авторства, а также специфике функционирования образа автора в литературных текстах. Еще в 1927 году В.В. Виноградов, доказывая, что образ автора «сквозит в художественном произведении всегда», сформулировал и главную задачу для литературоведов-исследователей – найти способ «реконструировать», вычленить этот образ в каждом конкретном произведении [270, с. 311]. В действительности же выполнение этой задачи становится чрезвычайно сложным в связи с противоречивым отношением исследователей к самому термину «образ автора». Следует признать, что и сегодня вопрос практического применения накопленных знаний о сущности авторства для анализа широкого спектра художественных текстов чрезвычайно актуален.

Неоднозначность литературоведческих воззрений на проблему авторского присутствия в тексте художественного произведения спровоцировала продолжительную научную дискуссию и обозначила определенный методологический кризис. Это в свою очередь поставило перед современной наукой задачу корректировки методологии анализа художественного текста с учетом уточненного осмысления феноменологии авторства.

Осознание недостаточности традиционных подходов к изучению литературы побудило ученых искать и прокладывать новые пути, адекватные актуальной проблематике и вызовам времени. Так, в 1985 году американский критик К. Д. Малмгрен вводит в научный обиход понятие «авторская маска» как синоним понятия «образ автора» в литературе постмодерна [303, с. 183]. До конца XX века понятие «авторская маска» используется зарубежными и отечественными литературоведами преимущественно как термин постмодернистского дискурса и применяется для анализа соответствующих текстов (М.А. Вершинина, И.П. Ильин, В.В. Карпова, Н.В. Кораблева, Д. Лодж, Н.Б. Маньковская, Е.Г. Олейникова, Л.В. Пирогов, И.С. Скоропанова, Д. В. Фоккема, М.В. Шпильман и другие) [45; 114-116; 126; 138; 300; 189; 289; 211; 232; 297; 280]. Однако обозначенная К. Д. Малмгреном контаминация авторской маски и образа автора побуждает исследователей обратиться к более глубокому изучению этих понятий и их терминологическому разграничению. Кроме того, привлекает внимание и тот факт, что словосочетания «авторская маска» или «маска автора» достаточно часто встречаются в литературоведческих и лингвистических трудах еще первой половины XX столетия: в работах М.М. Бахтина, В.В. Виноградова, Г.О. Винокура, Е.Ю. Геймбух, И.А. Груздева, Ю.Н. Тынянова, О.М. Фрейденберг и других [19-27; 48-56; 57; 73; 86; 253-255; 261]. Это выражение используется филологами для метафорического объяснения авторского присутствия в художественном тексте (например, в стилистических особенностях произведения или в речи его героев) и отражает процесс изучения проблемы автора в целом, но как отдельное теоретико-литературное понятие не выделяется и не рассматривается.

Интерес к авторской маске обусловлен также устойчивостью научного внимания к понятию «маска», что объясняется активностью его существования в историко-культурном пространстве. В научных трудах, словарях, книгах и монографиях осуществляются попытки осмысления понятия «маска» как культурологического (Р. Жирар, К. Леви-Стросс, А. Ломмель, И.В. Никитина, Дж. Уэрри) [108; 150-151; 301; 199; 306], театрального (Ю.М. Лотман, Р.О. Якобсон) [178; 288], социально-психологического (Г.М. Андреева, С.А. Зелинский, И.С. Кон, Дж. Марголис) [9; 111; 134-135; 190], философского (О.М. Гребенникова, А.С. Костомаров, Е.Г. Тихомирова) [83; 145; 248], лингвистического (Е.Ю. Геймбух, А.Д. Шмелев и Е.Я. Шмелева, М.В. Шпильман) [73; 278; 280] и литературоведческого феномена (Л.Д. Дербенева, В.А. Мусвик, О.Е. Осовский, О.Ю. Осьмухина) [92-97; 197; 204-208].

В XXI веке понятие «авторская маска» существенно расширяет сферу своего применения в современной научной рецепции и уже не ограничивается постмодернистскими текстами. Сегодня отечественные и зарубежные филологи (А.А. Большакова, Е.В. Лютикова, Т.М. Метласова, О.Е. Осовский, О.Ю. Осьмухина, С.Ю. Павлова, Е.В. Сомова, Л.А. Софронова, Дж. Мэк, Р. Соллод и К. Монт, Дж. Формэн, К. Чинг, Дж. Эми и другие) [29-31; 187; 193; 204-208; 209; 237-239; 302; 304; 298; 295-296] в своих статьях, научно-популярных книгах, монографиях и диссертациях аргументированно связывают понятие «авторская маска» с литературным процессом разных исторических периодов и существенно расширяют материал исследований, в которых авторская маска становится своеобразным инструментом анализа художественного текста. Предметом исследований становятся произведения Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского [31; 33; 94; 254; 290], М.Ю. Лермонтова [291], Л.Н. Толстого и А.П. Чехова [97], а также А. Конан Дойла [287], Дж. Конрада [96; 286], Ф. Ларошфуко [5] и других. В российском литературоведении чрезвычайный интерес представляют труды О.Ю. Осьмухиной [205-208], которая проводит широкомасштабное, многоплановое изучение феномена авторской маски в русской литературе от XIII до XX века, скрупулезно исследуя природу и

сущность данного явления, а также рассматривая особенности его функционирования в различных художественных текстах. Однако следует признать, что, несмотря на немалое количество работ, в центре внимания которых находится авторская маска, научные представления о данном понятии неоднозначны. Авторская маска рассматривается как игровой элемент поэтики (Л.М. Остапенко, 1999) [290]), как модификационная форма психологизма в художественной системе произведения (Н.В. Сулейманова, 2011) [291], как форма авторского присутствия в структуре повествования, как элемент поэтики художественного произведения, где функционирует фиктивный автор-нарратор (Л.В. Дербенева, Ю.О. Юрасова, 2009-2011) [92-97; 286-287]. Значительное расширение сферы функционирования авторской маски позволяет сделать вывод, что в современном научном дискурсе этот термин становится универсальным литературоведческим понятием, требующем нового историко-литературного, теоретико-литературного и практического, иными словами, полноценного научного осмысления. В связи с этим мы видим научно-практическую рациональность в дальнейшем освоении понятия «авторская маска». Таким образом, актуальность нашего диссертационного исследования обусловлена: 1) растущим интересом к феномену маски в поэтике мировой словесности, что предполагает более глубокое изучение природы авторства; 2) потребностью в обновлении методологического инструментария для исследования разнообразных проявлений авторской маски; 3) сложностью функционирования маски автора в пространстве художественного текста, требующей специального рассмотрения авторских интенций; 4) необходимостью корреляции теоретических принципов и методологических стратегий при анализе художественных текстов с усложненной субъектно-объектной организацией.

Наиболее репрезентативно авторская маска функционирует в сказовом повествовании, характерной чертой которого является присутствие в тексте произведения художественного образа условного автора-нарратора (повествователя, рассказчика), что и определило выбор темы нашего диссертационного исследования: **«Функции авторской маски в сказовом**

повествовании (на материале произведений Н.С. Лескова)». Материалом диссертации послужили произведения признанного мастера сказа, русского писателя XIX века Н.С. Лескова. Для анализа художественного текста были выбраны сказовые повести Н.С. Лескова («Пигмей», «Колыванский муж», «Пугало», «Русское тайнобрачие», «Скоморох Памфалон» и другие), а также произведения, которые находятся в поле постоянного интереса ученых-лесковедов («Воительница», «Очарованный странник», «Левша»).

Структура работы предполагает изучение генезиса и исторической эволюции значения и содержания категории «автор» в соотношении с понятием «авторская маска»; исследование теоретико-литературной проблематики авторской маски; определение методологических основ ее изучения; а также практическую направленность – обозначение функций авторской маски в сказовом повествовании, разработку методики структурно-функционального анализа понятия «авторская маска» в сказовом повествовании и осуществление на основе данной методики целостного анализа художественного текста.

Цель диссертационного исследования заключается в концептуальном описании функций авторской маски в сказовом повествовании и анализе специфики ее функционирования на материале произведений Н.С. Лескова.

Реализация поставленной цели предусматривает необходимость решения следующих **задач**:

- проанализировать исторические изменения в содержании понятия «авторская маска» и проследить динамику его развития в системе философско-эстетических координат;
- исследовать теоретико-литературную проблематику авторской маски в современной научной рецепции;
- обосновать использование структурно-функционального подхода как метода исследования авторской маски в сказовом повествовании, обозначив таким образом теоретико-методологические основы ее изучения;
- используя метод структурно-функционального анализа, выделить структурные уровни проявления авторской маски в художественном

произведении и определить ее функции в сказовом повествовании;

- выявить роль и значение субъектной, карнавальной и коммуникативной функций авторской маски в сказовом повествовании;
- продемонстрировать методику анализа авторской маски на материале произведений Н.С. Лескова.

Объектом диссертационного исследования является феномен авторской маски как элемент повествовательной поэтики художественного текста.

Предмет исследования – функции авторской маски в сказовом повествовании.

Научная новизна полученных результатов определяется тем, что в данной работе впервые в литературоведении осуществлен комплексный анализ структурных уровней и функций авторской маски в сказовом повествовании (на материале произведений Н.С. Лескова), вследствие чего:

- теоретически обосновано и уточнено местоположение понятия «авторская маска» в структуре литературоведческой категории «автор»;
- проанализирована диалектичная и амбивалентная природа авторской маски, на основании чего выведено определение этого понятия и обозначены методологические принципы его изучения;
- разработана методика структурно-функционального анализа авторской маски в сказовом повествовании, с помощью которой определены и охарактеризованы три структурных уровня ее проявления: повествовательный, психологический и диалогический, а также выделены три соответствующих обозначенным уровням функции: субъектная, карнавальная и коммуникативная;
- представлено целостное понимание феномена авторской маски, его роли и значения как практического инструмента анализа художественного текста.

Теоретическая ценность работы заключается в расширении научных представлений о проблематике авторской маски, уточнении данного теоретико-литературного понятия и определении структуры и функций авторской маски в сказовом повествовании. Исследование функций авторской маски существенно расширяет сферу применения этого понятия в качестве инструмента целостного

анализа множества конкретных художественных текстов. В диссертационной работе поставлена и решена научная проблема определения местоположения «авторской маски» в структуре категории автора, углублены научные представления об этом феномене, существенно дополнены теоретические и теоретико-методологические положения по исследуемым вопросам, что способствует развитию теории автора и методологии анализа феномена авторской маски в сказовом повествовании.

Практическое значение полученных результатов диссертационного исследования. Материалы, анализ конкретных произведений и общие выводы диссертационной работы могут быть использованы в процессе преподавания теории литературы (дисциплины «Введение в литературоведение», «Анализ художественного текста», разделы «Теория автора» «Теория повествования», «Проблема авторских интенций»), а также при написании курсовых, дипломных, бакалаврских и магистерских работ, монографий; при подготовке учебно-методических пособий и учебников по теории и истории литературы; спецкурсов по проблеме автора и авторской маски. Разработанная методика структурно-функционального анализа авторской маски может быть использована для интерпретации художественных текстов на уроках литературы в общеобразовательной школе, на факультативных занятиях по русской и зарубежной литературе и в соответствующих секциях Малой Академии Наук, на практических занятиях по истории и теории литературы в учреждениях среднего и высшего профессионального образования.

Теоретико-методологической основой диссертации являются классические и современные исследования: по теории автора (Аристотеля, М.М. Бахтина, Н.К. Бонецкой, А.Ю. Большаковой, У. К. Бута, В.В. Виноградова, А. Компаньона, Б.О. Кормана, Д.С. Лихачева, Н.А. Ремизовой, Н.Т. Рымаря, В.П. Скобелева, Н.Д. Тамарченко, Б.А. Успенского, О.М. Фрейденберг [12; 19; 21-22; 24-26; 32; 29-31; 293; 48-52; 55-56; 133; 140-143; 170-171; 222; 229; 234; 246; 257] и других); по теории повествования (Р. Барта, И.П. Ильина, Ю. Кристевой, М. Фрайзе, М. Фуко, В. Шмида [16-18; 114-116; 148; 259; 261; 279] и других); по

психологии литературного творчества (М. Арнаутова, Л.С. Выготского, Б.С. Мейлаха, Платона, Ш. О. Сент-Бева, З. Фрейда, Й. Хейзинги, У. Эко, К. Г. Юнга [13; 68; 192; 212-215; 230; 260; 265; 283; 285] и других); по проблеме автора в лингво-литературоведческом аспекте (С.Г. Бочарова, М.П. Брандес, Г.О. Винокура, Е.Ю. Геймбух, Л.Я. Гинзбург, Е.А. Гончаровой, М.В. Шпильман [33-35; 57; 73; 75; 80; 280] и других); по проблеме маски (О.М. Гребенниковой, И.А. Груздева, В.В. Иванова, А.С. Костомарова, Е.В. Лютиковой, Л.А. Софроновой [83; 86; 113; 145; 187; 238-239] и других), по проблеме авторской маски (В.В. Карповой, Н.В. Кораблевой, К. Д. Малмгрена, Т.М. Метласовой, О.Е. Осовского, О.Ю. Осьмухиной, И.С. Скоропановой, Р. Соллода, Д. В. Фоккемы [126; 138; 303; 193; 204-208; 232; 304; 297] и других); по теории и методологии анализа художественного текста (А.Н. Андреева, А.И. Белецкого, М.М. Гиршмана, Г.А. Гуковского, Ю.М. Лотмана, Ю.Н. Тынянова, В.И. Тюпы [7; 226; 76-77; 88; 179-180; 182-184; 253-255; 256] и других).

Для решения поставленных задач и достижения цели были использованы такие **методы исследования**: сравнительно-исторический (для исследования генезиса и эволюции значения категории «автор» в соотнесении с понятием «авторская маска» в истории литературоведения); феноменологический метод и метод анализа бинарных оппозиций (для изучения феномена «авторская маска» и его амбивалентной и дуалистической природы); сравнительно-типологический (для исследования характерных черт авторской маски в сказовом типе повествования). Методом структурно-функционального анализа определена структура, функции и обозначена специфика феномена авторской маски в сказовом повествовании (на материале произведений Н.С. Лескова). Структурно-функциональный подход к исследованию феномена авторской маски в сказовом повествовании позволил, в свою очередь, осуществить целостный анализ сказовых повестей Н.С. Лескова.

Основные положения диссертации, выносимые на защиту:

1. Литературоведческая категория автора исторически и эстетически связана с культурологической категорией маски. Авторская маска представляет собой специфическую эстетическую и художественную константу протеистической категории автора, а также является творческой стратегией художника слова, принципиально необходимой для создания литературного произведения и характерной для всех типов художественного сознания: от архаического до индивидуально-творческого.
2. Традиция сказового повествования переводит абстрактную проблему авторской маски как творческой стратегии автора в плоскость анализа нарративных инстанций конкретного художественного текста, что в свою очередь актуализирует методологическую задачу изучения природы и сущности авторской маски как таковой.
3. Авторская маска как феномен симбиоза реальной личности автора и авторских интенций, воплощаемых этой личностью в конкретном произведении, представляет собой диалектичную и амбивалентную структуру. Метод бинарных оппозиций и структурно-функциональный подход в целом позволяют рассматривать авторскую маску как полифункциональную динамическую структурную целостность, синтезирующую личность биографического автора и сверхличность автора-творца.
4. Авторская маска представлена в сказовом повествовании сложной системой взаимосвязей и взаимоотношений между субъектами речи и скрыта в форме, содержании и языке художественного текста, в соответствии с чем обозначены три структурных уровня проявления авторской маски в сказе: повествовательный, психологический и диалогический, а также выделены три адекватных обозначенным уровням функции маски автора: субъектная, карнавальная и коммуникативная.
 - 4.1. Субъектная функция является денотативной, ее задача – называние и презентация читателю субъектов речи, а также маркировка смены нарративных инстанций в структуре повествования.

4.2. Карнавальная функция авторской маски является коннотативной и ассоциативной. Ее задача заключается в кодировании смысловых доминант художественного текста литературного произведения.

4.3. Коммуникативная функция авторской маски рассматривается в диалогическом аспекте как средство связи в эстетической триаде художественного произведения «автор-герой-читатель» и семиотической триаде «автор-текст-адресат».

5. Предложенная методика структурно-функционального анализа авторской маски в сказовом повествовании расширяет понимание ее роли и значения и обеспечивает целостное восприятие данного феномена как практического инструмента целостного анализа художественного текста.

Личный вклад соискателя заключается в определении функций авторской маски в сказовом повествовании с позиций структурно-функционального подхода, на основе которого разработана методика целостного анализа художественного текста. Результаты исследования отражены в опубликованных научных статьях и тезисах. Идеи и разработки соавторов в диссертационном исследовании не использовались.

Достоверность исследования обеспечивается использованием адекватных методов классического и современного литературоведения, а также выбором наиболее репрезентативного материала.

Апробация результатов исследования осуществлялась в ходе их обсуждения на конференциях разного уровня: на XIII Международной научной конференции по актуальным проблемам семантических исследований «Лингвистическое описание художественного текста в структурной и антропоцентрической научных парадигмах (на материале украинского и русского языков)» (Харьков, 2010); на Международной научно-практической конференции «Восточнославянская филология: от Нестора до современности» (Горловка, 2010, 2012); на XIX Международной научной конференции «Язык и культура» имени профессора Сергея Бураго (Киев, 2010); на IV Международной научной конференции «Молодежь России и славянского мира: новые парадигмы и новые

решения в когнитивной лингвистике» (Горловка-Юрьевка, 2011); на V Международных Севастопольских Кирилло-Мефодиевских чтениях (Севастополь, 2011); на IV Международном научном симпозиуме «Литература. – Театр. – Общество» (Херсон, 2011); на XII Международном Форуме русистов Украины (Евпатория, 2012); на Международной научной конференции «Образование в современном мире: теория, методология, практика» (Донецк, 2017); на Международном аспирантском семинаре по истории и теории литературы «Жанр, метод, стиль в произведениях мировой литературы. Особенности художественной коммуникации» (Донецк, 2017); на Всеукраинской научной конференции «Литературный процесс: структурно-семиотические плоскости» (Киев, 2012).

Публикации. Основные положения, содержание и выводы диссертации отражены в 10 публикациях автора, 4 из которых напечатаны в рецензируемых изданиях, входящих в перечень ВАК Донецкой Народной Республики.

Диссертация проходила обсуждение на кафедре истории русской литературы и теории словесности филологического факультета Государственного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Донецкий национальный университет».

Структура и объем диссертации. Диссертационное исследование состоит из введения, двух разделов, выводов к разделам, общих выводов, списка использованной литературы. Основная текстовая часть диссертации изложена на 197 страницах. Список литературы составляет 306 источников, из них 15 – на иностранных языках. Общий объем работы составляет 232 страницы.

РАЗДЕЛ 1. ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ АВТОРСКОЙ МАСКИ В СКАЗОВОМ ПОВЕСТВОВАНИИ

В современном литературоведении проблема автора и авторских интенций в художественном тексте представлена многовекторно. В начале XXI века актуальным аспектом данной проблематики становится понятие авторской маски как способа сокрытия и в то же время проявления писателем собственного лица, как знака авторского присутствия в художественном пространстве литературного произведения. Авторская маска объективно связана с одной из центральных «антропоцентристских» категорий литературоведения – авторством, а также с культурологической категорией маски. Явление маски с древних времен сопряжено с врожденной и непреодолимой склонностью человека к игре и творчеству (Й. Хейзинга) [265]: к выходу за пределы собственной личности, за пределы уже существующего (К. Леви-Стросс, О.М. Фрейденберг) [150; 261], к созданию того, что не существовало ранее (Платон) [213]. В этих процессах маска, будучи архаической знаково-символической формой, является устойчивым образом, через который проявляет себя личность (О.М. Гребенникова) [83]. Органическая взаимосвязь понятий «маска» и «человек-творец»/«человек-автор» обуславливает функциональную соотнесенность и эстетическое единство понятий авторства и авторской маски, одновременно образуя фундаментальный контраст: дихотомия «автор-личность»-«автор-маска» перманентно прослеживается в динамике исторического и философско-эстетического развития категории автора. Исследование причинно-следственных связей и особенностей этой дихотомии легло в основу этого раздела. Диахронический анализ ключевых периодов качественных преобразований в значении и содержании категории автора осуществлен сквозь призму типологии художественного сознания [3] и философско-эстетических взглядов, характерных для каждой историко-

литературной эпохи. В данном разделе также представлены теоретические основы нашей работы: обозначена терминологическая, методологическая и эстетическая проблематика «авторской маски» в контексте сказового повествования, реализована попытка разрешить вопрос о дифференциации понятий «образ автора» и «авторская маска», а также изучить природу, свойства и полифункциональную структуру данного феномена в сказовом повествовании.

1.1. Эволюция понятия «авторская маска» в системе философско-эстетических и историко-литературоведческих координат

Исторически, социально-экономически и философско-эстетически обусловленная трансформация категории автора непосредственно связана с проблемой становления общечеловеческого и художественного сознания в изменчивых условиях человеческого бытия. Как отмечает В.В. Виноградов, понятие авторства не является стабильным «для разных эпох истории народной культуры и литературы» [51, с. 27], поэтому мы считаем целесообразным рассмотреть процесс эволюции категории «автор» и понятия «авторская маска» в системе историко-литературных и философско-эстетических координат.

Феномен авторской маски уходит своими корнями в древние мифологические представления и фольклорные традиции. В работе О.М. Фрейденберг «Миф и литература древности» мы находим аргументированные доказательства в подтверждение этой мысли. Еще в глубокой древности существовали ритуальные обряды, зрелища, в которых члены общины демонстрировали значимые явления окружающей действительности в анарративных образах, представленных «в виде малоподвижных «персон», то есть вещей, масок и олицетворявших вещи людей» [261, с. 287]. В.В. Иванов считает

«способность к изготовлению и применению маски одним из универсальных человеческих свойств» [113, с. 333]. К. Леви-Стросс, изучая симметрично развернутые изображения в первобытном искусстве Азии и Америки, обращает внимание на тот факт, что в этот период на арену общественной жизни биологический индивид проецируется с помощью костюма, татуировки как разновидности древнего маскарада и через покров собственно маски [151, с. 274-277]. Маска задумана для лица, но само «лицо» существует исключительно благодаря маске – так в мифопоэтическую эпоху изображается окружающая действительность и происходит ее постепенное преобразование в действительность художественную. Сознание архаического человека уже воспринимает творческий процесс как выход за границы собственного «я» и возможность изменять облик по своему усмотрению – иными словами, автор-личность приобретает возможность сознательно выбирать, использовать и менять «маски».

В эпоху архаического художественного сознания автор устных мифопоэтических сочинений остается неизвестным, анонимным. Это объясняется прежде всего тем, что словесное искусство в данный период является в большей степени результатом жизнедеятельности общины, коллектива, нежели творением конкретной личности. Именно по этой причине «культивирование индивидуальной манеры как особой ценности» [3, с. 10] противоречило бы самой сущности древнего народного творчества. Следует также отметить, что архаическая анонимность биографического автора не предполагает его отсутствия как такового. Фольклорные произведения безымянны потому, что имена их авторов не раскрыты, не найдены, так как большей частью не были записаны, а распространялись только устным путем. Фольклорист Ю.М. Соколов, опираясь на научные изыскания Л.С. Выготского, рассуждает так: «если имя автора неизвестно, то следует ли отсюда, что автора никогда и не было? Конечно, он был. Наоборот, не бывало никогда таких произведений, которых бы никто не сочинял или которые сочинил бы «весь народ»» [68, с. 18-19; 236, с. 9]. На самом деле автор незримо присутствует даже в фольклорных сочинениях, «ибо и в них ощутимы единая воля, вычленяющая и оформляющая данную художественную

действительность» [225, с. 13]. Однако именно вынужденная анонимность архаического автора повлекла за собой психологическую необходимость сокрытия авторского лица и стала причиной возникновения традиции авторской маски в истории литературоведения. Роль и функции автора в произведениях словесного творчества мифопоэтического периода принадлежали певцам-сказителям, мастерски владеющим словом. Каждый из них обладал своими личностными особенностями и оригинальной манерой исполнения. По утверждению Ю.М. Соколова, «уже прочно установлено и подтверждено <...>, что каждый <...> исполнитель устно-поэтических произведений, является в то же время и в значительной степени творцом – автором их. Среди них есть <...> весельчаки-юмористы и суровые моралисты, проповедники, приверженцы религии и смелые атеисты, фантасты-романтики и реалисты. <...> В психологическом и идеологическом отношениях <...> в среде носителей фольклора (то есть его создателей и исполнителей) мы можем встретить <...> *разнообразие индивидуальных обликов*» (курсив наш – К.В.); «увидеть *творческое лицо рассказчика* (курсив наш – К.В.), который должен рассматриваться не только как передатчик, а прежде всего как автор» [236, с. 11-12, 15].

Подобный «маскарад» автора в долитературный период был обусловлен прежде всего исторически: общественный уклад того времени подчинялся родовым традициям и правилам, обряду и ритуалу, поэтому здесь невозможно говорить ни о проявлении личностной позиции автора, ни о самом праве ее высказывать. В этот период биографический автор скрыт, сакрален, обезличен и в то же время замаскирован: именно маска как «знаково-символическая форма, через которую проявляет себя личность» [83, с. 5], является, по определению исследовательницы мифологии и литературы древности О.М. Фрейденберг, «лицом безличного коллектива» или «лицом безличия» [261, с. 359]. Таким образом, антагонизм «автор-маска» в дописьменный период может быть условно представлен дихотомией «личность-безличность». Личности биографического автора противопоставлена безличность коллективного сознания родовой общины, где, с одной стороны, коллектив безоговорочно доминирует, а с другой –

художник слова пытается преодолеть давление коллективного авторитета и выразить в творении свои эмоции, чувства, позицию и мироощущение, пребывая, согласно утверждению Д.С. Лихачева, в «тесном и стабильном слиянии со своим произведением» [171, с. 33]. В этом ему и помогает авторская маска. Одним из чрезвычайно ярких древних примеров функционирования данного феномена в истории мирового фольклора является, на наш взгляд, арабский эпос «Тысяча и одна ночь». В данном случае понятие «авторская маска» прослеживается на трех повествовательных уровнях. Во-первых, авторство самого эпоса до сих пор не установлено окончательно, автор неизвестен. Во-вторых, рассказчица-Шахерезада является вымышленным, условным автором, то есть ее образ – это уже авторская маска. И в-третьих, сама Шахерезада – с целью сохранить внимание своего мужа-султана, а, следовательно, и свою жизнь – постоянно использует в своих историях различные авторские маски. Она передает повествование от своего имени и лица в уста многочисленных рассказчиков: людей разного социального положения, жителей разных стран, представителей разных национальностей и вероисповеданий. Характерными чертами сказок «арабских ночей» является многоступенчатая смена нарративных инстанций и настоящий калейдоскоп авторских масок в тексте эпоса.

Таким образом, абстрактно-условная маска автора, возникшая на основе традиции анонимности из «безличного коллектива» или «лица безличия» (терминология О.М. Фрейденберг), воплотилась в конкретном художественном образе условного автора-нарратора и органично вписалась в концепцию проблематики словесного творчества в целом и категории авторства в частности. В дальнейшем феномен авторской маски – посредством анонимности автора-личности и введения условного автора-нарратора в художественный текст – будет привнесен в литературу традиционалистского периода.

Причиной трансформации архаического художественного сознания в традиционалистское становится выделение литературы из общей массы словесности и определение литературного текста как принадлежащего конкретному человеку (автору): «письменная форма закрепляет неповторимость

художественного акта в литературе» [10, с. 365]. На этом основании в оппозиции «автор-личность – автор-маска» личность на некоторое время выходит на первый план, однако такая тенденция сохраняется недолго. С появлением литературных произведений в человеческом сознании возникает стремление постичь психологию творчества и проникнуть в тайны процесса создания автором художественного мира: «поэзия начинает порождать потребность теоретического осмысления ее природы, строения, бытия» [137, с. 10]. Первые опыты объяснения природы словесного творчества восходят к возникшей в Древней Греции теории подражания – мимезису, девизом которого становится идея о том, что искусство подражает природе. А.Ф. Лосев, анализируя этот постулат античной эстетики, справедливо замечает, что в эллинистическом мировоззрении само искусство не отличается от природы. Оно обязательно должно подражать природе или жизни, а природа и жизнь в свою очередь «подражают абсолютному, идеальному первообразу» [174], образцом которого есть безупречная гармония космоса.

Возникновение теории мимезиса (Сократ, Демокрит, Платон, Аристотель) объясняется прежде всего *внеличностным* характером античной культуры, поскольку в философии того времени «и душа, и ум человека трактовались не как субъективно-человеческие, но как объективно-космические» [173, с. 25]. По этой причине сущность категории авторства в эпоху традиционалистского или нормативного художественного сознания определяется дихотомией «*личность-внеличность*», где внеличностный аспект превалирует. Это ярко проявляется в миметическом принципе, ключевыми словами которого являются «имитация» и «образец». Образцом и ориентиром для автора в этот период становится система жанров и стилей, сформированная в эпоху античности благодаря развитию философии искусства и риторики, которая вплоть до эпохи Просвещения включительно (классицизм, маньеризм, барокко) будет диктовать биографическому автору свои нормы и правила.

Как мы уже указывали, понятие «авторство» находится в тесной взаимосвязи с проблемой становления человеческой личности. В условиях рабовладельческого строя эпохи античности искусство еще не могло полноценно

восприниматься как личное творчество: в этот период нет «чувства и опыта личности <...> как свободной духовной индивидуальности» [174], поэтому «произведение искусства <...> не психологично, а художник (*автор* – *К.В.*) не биографичен» [там же]. В трактате «Поэтика» Аристотель суммирует и развивает идеи Сократа о подражании искусству природе [там же], идеи Демокрита о подражании как основе человеческой деятельности [119, с. 86] и Платона о мимезисе как сущности поэтического творчества [213, с. 394]. Аристотель также отмечает, что «сочинение <литературных произведений – *К.В.*> – это в целом не что иное, как подражание (мимезис)» [12, с. 646]. Философ объясняет это особенностями человеческой психики, поскольку подражание априори свойственно человеку – «подражать присуще людям с детства: люди тем ведь и отличаются от остальных существ, что склоннее всех к подражанию, и даже первые познания приобретают путем подражания» [там же, с. 648]. Фактически в «Поэтике» Аристотеля собраны воедино, существенно дополнены и конкретизированы разрозненные размышления Платона о мимезисе, представленные в его диалогах «Горгий», «Государство», «Софист» и «Тимей» [212-215]. Следует отметить, что в рассуждениях Платона и Аристотеля об искусстве словесного творчества мы не встретим значительных расхождений. Принципиально разными станут векторы размышлений и взглядов этих философов на сущность авторства, и именно в данном вопросе наиболее ярко проявятся как идеалистический объективизм Платона, так и материалистические тенденции миропонимания Аристотеля.

Идеалистическое мировоззрение Платона, в основе которого лежит мысль о приоритете сознания над материей, отразилось в стремлении к познанию и осознанию искусства слова как творческого процесса. Особый интерес философ проявляет к психологии творчества и принципам творческого сознания «подражателя», то есть биографического автора литературного произведения. Для Платона поэт – это мастер, творец («демиург»), поскольку он «вызывает несуществующее к жизни и создает то, чего раньше не было» [213, с. 325]. Здесь стоит обратить внимание на то, что в древнегреческом языке слово ποιητής

(*poietes*) обозначает не только «поэт», но и «творец», «создатель» [103, с. 1336]. По мнению Платона, поэтическое искусство является по своей природе загадочным, магическим, «вдохновенным», поскольку оно есть вымысел и сотворение новых образов, рождающихся в воображении поэта [174]. Само поэтическое творчество в понимании философа изначально связано с подражанием, что и становится в конечном итоге причиной сокрытия автором литературного произведения своего истинного лица: «поэты повествуют с помощью подражания» [212, с. 174]; «если бы поэт не скрывал себя, все его <...> повествование оказалось бы чуждым подражанию» [там же, с. 175]. По этой причине мимезис в представлениях Платона становится своеобразным критерием художественности словесного сочинения и может рассматриваться как историко-философская основа феномена авторской маски.

Платон также воспринимает мимезис как имитирование автором чужого лица и чужой речи. Без подражания нет творчества, и философ утверждает, что «когда <поэт – К.В.> приводит какую-либо речь от чужого лица, <...> он делает свою речь как можно более похожей на речь того, о чьем выступлении он нас предупредил. А уподобиться другому человеку – голосом или обличьем – <...> означает подражать тому, кому ты уподобляешься» [там же, с. 174]. Таким образом, в процессе создания произведения словесного творчества происходит сознательно-бессознательная трансформация и перевоплощение личности автора биографического, который, копируя чужой образ и подобие, привносит в этот образ многое от собственной личности и создает тем самым авторскую маску.

Истоки этого процесса прослеживаются в древнем театральном искусстве, поскольку изначально актеры давали представления в гротескных масках, а позднее стали использовать «маски, реалистически изображавшие человеческие лица» [121, с. 150]. В театре Древней Греции маска появилась вследствие его тесной связи с культом бога Диониса: «жрец, изображавший божество, всегда выступал в маске» [79, с. 56]. Представление в античном театре было по сути своей священнодействием. Возможно, по этой причине «принято считать, что с тех далеких эпох люди получили ритуал, исполняя который притворялись

другими людьми и таким способом искали связь со священным» [146, с. 173]. Кроме того, обычно один актер играл одновременно несколько ролей, перевоплощаясь с помощью масок в различных персонажей. Примечательно, что каждому характеру и настроению соответствовала строго определенная маска – так зарождалось театральное понятие амплуа. К примеру, силу и здоровье выражал смуглый цвет лица маски, болезненность – желтый, хитрость – красный, а гнев – багровый; гладкий лоб обозначал веселое настроение, а крутой – мрачное [79; 121]. В то же время маска обычно изображала доминантную черту действующего лица (например, старика, убитого горем, или хитрого раба) и, следовательно, максимально способствовала перевоплощению и вживлению актера в чуждый его личности образ. В значительно более молодом средневековом японском театре (театре масок Но и театре Кабуки), существующем только с середины XIV века, основными эстетическими принципами являются *мономанэ* («наследование» или «подражание вещам»), под которым понимают так называемое сценическое правдоподобие в изображении действующих лиц, и *югэн* («сокровенный», «тайный», «мистический»), что олицетворяет «темную» сущность вдохновенного творчества и подразумевает наивысшую форму гармонии, вызывающую у зрителя чувство восхищения и озарения [6; 85]. В древних японских представлениях о театральном искусстве считалось, что актер овладевает принципом мономанэ, когда входит в образ настолько, что грань между исполнителем и исполняемым полностью исчезает: в этом случае маска Но становится актером, а актер – маской; в театре Кабуки роль маски выполняет лицо, то есть мимика актера – смерть, душевные муки, боль от утраты исполняются так мастерски, что у зрителя возникает чувство полной реальности происходящего на сцене [85]. Здесь мы также обнаруживаем тесную взаимосвязь феноменов маски и авторства (актерства) и определенную аналогию как с миметической концепцией искусства, так и с древнегреческим понятием катарсиса.

Говоря об аристотелевском понимании мимезиса, необходимо отметить, что в противовес Платону этот философ ставит во главу угла не осмысление таинства

творческого процесса или особенностей авторского сознания, а постижение материального результата словесного творчества – самого литературного произведения и его специфических характеристик. Аристотель так рассматривает сущность творчества и причины возникновения искусства слова: «с самого начала одаренные люди, постепенно развивая [свои способности] породили из своих импровизаций или *autoskhediasmata* (*не отсюда ли происхождение слова «автор»?* – К.В.) поэзию» [12, с. 649]. Продолжая и уточняя мысль Платона о разновидностях поэзии [212, с. 175], его ученик дифференцирует методы, которыми сочинители осуществляют мимезис в процессе создания литературных произведений. По его мнению, различные способы подражания порождают разные типы литературных произведений. Аристотель определяет три способа подражания, заявляя, что подражать можно «одному и тому же одними и теми же средствами, но так, что [автор] <...> то ведет повествование [со стороны], то *становится в нем кем-то иным* (*курсив наш* – К.В.) подобно Гомеру; или [все время остается] самим собой и не меняется; или [выводит] всех подражаемых [в виде лиц] действующих и деятельных» [12, с. 648]. На основе этих трех способов подражания Аристотель выделяет три рода литературы – эпос, лирику и драму, указывая на специфику проявления авторской личности в каждом из них. Так в поэтике словесного творчества, наряду с одной из первых типологий литературных родов и жанров, зарождается понятие об авторе и о явлении авторской маски в художественном произведении как результате реализации миметического принципа в литературном творчестве.

Жанрово-стилистическая парадигма эпохи традиционализма, функционирующая вне личности автора, также произрастает из первобытного синкретического творчества, неизменной частью которого была маска. Если изначально маска в архаичной традиции использовалась «в обрядовых целях для ритуального преобразования» [6, с. 122] и выполняла роль некой «личины», то с развитием театрального искусства «обрядовый образ предка-человека начинает соседствовать с образом реального героя» [там же]. Так возникает диалектический образ-маска персонажа драматического произведения, автором

которой является не только собственно создатель маски, но и в значительной степени сам актер. Как отмечает Н.Г. Анарина, «... соединение *неизменного* <курсив наш – К.В.> выражения, которое придал маске резчик, с *подвижностью и сменой* настроений, достигаемых актером путем овладения тончайшей системой регулирования *света и тени* на маске, создает требуемое впечатление мистериальности театрального действия» [там же, с. 127]. На наш взгляд, архаичная маска, созданная руками мастера-личности и оживленная вдохновенной игрой актера-личности, фактически является предпосылкой появления авторской маски: вначале в произведениях словесного творчества, а позднее и в литературных сочинениях, где «авторское «я» еще долго не имеет личностного значения» [261, с. 358].

Явление авторской маски можно наблюдать уже в художественных произведениях античности, где характер и особенности маски автора определяются спецификой литературного рода и жанра. В драматических произведениях автор скрывается за всеми действующими лицами, он многолик; авторская маска здесь максимально вещественна. В поэзии лирическая маска чрезвычайно приближена к личности биографического автора, однако, по мнению О.М. Фрейденберг, «роль <его – К.В.> личности <...> заглушена лирической маской» [там же]. В подтверждение этого можно привести в пример такой характерный для древнегреческой литературы жанр, как эпитафия, «где умерший говорит от своего лица, в первом лице, сам о себе» [там же]. В эпосе маски нарративны: повествование может идти от имени абсолютно любого намеренно созданного образа. Даже повествование от первого лица является постановочным: здесь «авторское «я» представляет собой явление литературного стиля, желающего дать «как будто бы» рассказ от первого лица, но прекрасно понимающего мнимость этого приема» [там же], что дает нам возможность говорить об авторской маске даже в данном случае. На этом основании мы можем сделать вывод, что природа автора априори является «масочной», что определяет маскарадный характер литературного творчества в целом.

В эпоху античности авторство становится одной из основных категорий поэтики и прочно завоевывает свои позиции в науке о литературе: рефлексия над художественным текстом уже невозможна вне автора. Тем не менее, проблема автора в произведении остается второстепенной, поскольку в период традиционалистского художественного сознания в поэтике доминируют категории стиля и жанра. С одной стороны, это можно объяснить тем, что сословная и – как результат – «языковая» дифференциация рабовладельческого и феодального общества предопределила возникновение в науке о литературе иерархии стилей (высокий, средний, низкий) и соответствующей ей иерархии жанров, в немалой степени подчинившими себе автора. С другой стороны, становление категории «автор» было исторически обусловлено и неразрывно связано с положением человеческой личности во времена конкретного общественного строя. Рабовладельческий строй эпохи античности и христианская доктрина средневековья не позволяли рассматривать человека «в качестве вполне самостоятельной единицы, в самой себе находящей основание своего бытия» [90, с. 250]. Эту ситуацию в корне меняет система философско-эстетических координат эпохи Ренессанса (XIV-XVI века).

Эстетика Возрождения, как и эстетика античности, также ориентирована на подражание природе. Однако на первом плане, как отмечает А.Ф. Лосев, оказывается «не столько природа, сколько художник» [175, с. 57]. Гуманистическая и индивидуалистическая направленность Ренессанса расширяет границы теории мимезиса «учением о вдохновении художника и творческом воплощении им собственного духовного мира» [263, с. 283]. По этой причине автор художественных произведений в эпоху Возрождения обогащает литературу новыми темами, создает новые жанры, обладает определенной свободой в выборе стиля и жанра для своих произведений и возможностью творить согласно личным природным склонностям. В данную эпоху появляется оппозиционная схоластической доктрине идея о том, что «поэзия способна раскрывать природу вещей с такой силой и широтой, которые недоступны рациональной мысли» [284, с. 157]. Такое понимание словесного творчества свидетельствует «не о первенстве

природы, но о первенстве художественного чувства» [175, с. 58]. Гуманисты Возрождения ставят искусство выше природы: автор литературного произведения творит по своим собственным законам, стремится не подражать природе, а отыскать и достичь совершенной художественной формы слова, именно в ней обретая свободу и полноту творческих ощущений. Теперь доминантными требованиями к создателям литературных произведений становятся «техническое мастерство, профессиональная самостоятельность, ученость и специальные навыки, острый художественный взгляд на вещи и умение создать живое и уже самодовлеющее, отнюдь не сакральное произведение искусства» [там же]. Если в словесном творчестве архаического и античного периодов доминирующим был миметический принцип подражания природе как образцу естественному, то в эпоху средневековья, Возрождения и Просвещения на первый план выходит подражание образцу нормативному, установленному. В средневековых эстетико-литературоведческих трудах XII-XIV веков («Новая поэтика» Гальфреда Винсальвского, «Наука стихотворческая» Матвея Вандомского, «Парижская поэтика» Иоанна Гарландского, «Пояснения к стихотворству» Раймона Видаля, «Искусство сочинять и слагать песни, баллады, вирелэ и рондо» Эсташа Дешана и других) автору поэтического сочинения давались четкие указания, как создавать то или иное литературное произведение [8]. Так развивается искусство риторики, задачами которой есть создание нормативных правил построения художественной речи: нахождения, расположения и художественного изложения поэтического материала (в латинской терминологии – инвенции, диспозиции, элокуции); составление перечня фигур и тропов, «порядок выбора которых определял принадлежность произведения к одному из трех стилей» [там же, с. 259].

В период традиционализма данная система риторических норм и правил обозначила характер взаимоотношений стиля и жанра, а вследствие – жанра и автора: стиль определяет жанр, через который только и может выразить себя автор. Так между этими тремя категориями устанавливается глубокая и прочная взаимосвязь. По мнению О.М. Фрейденберг, жанр принадлежит древней традиции и «всегда архаичнее <...> автора» [261, с. 361]. По этой причине, с одной

стороны, автор биографический оказывается в зависимом положении: жанровая специфика диктует создателю литературного произведения свои правила и ограничивает свободу художника слова, поскольку «каждый жанр имеет свой строго выработанный традиционный образ автора» [170, с. 70]. С другой же стороны, эпоха Возрождения начинает говорить о редкостном, божественном даре поэтов; призывает их «изобретать чудные и неслыханные вещи, с глубоким смыслом сочетать их в стройном порядке, украшать сочиняемое непривычными сплетениями слов и суждений и *скрывать истину под мифическим и благолепным покровом*» (*курсив наш – К.В.*) [274, с. 25-26]. Тем не менее, художественные произведения, отмеченные печатью ярко выраженной авторской индивидуальности, рассматриваются в данный период именно как достижение идеала в определенном стиле и жанре: «в <...> наилучшем воплощении поэтической доминанты эпохи автор как раз и видит возможность самовыражения» [3, с. 28]. Такая ситуация расширяет возможности личности автора, позволяет более полно использовать свой творческий арсенал: экспериментировать с образами, разнообразными способами скрывать свое лицо и одновременно проявлять свою авторскую позицию в пределах художественного пространства литературного произведения.

Ренессанс становится «переходной эпохой», в которой, по определению А.Ф. Лосева, не могло не наблюдаться «совмещения <...> противоречивых элементов» [175, с. 16]. В эпоху средневековья отношение философов и богословов к поэтическому творчеству и поэтам было чрезвычайно неоднозначным: взгляды и суждения того времени отражали своеобразную контаминацию христианской философии и античной традиции. Христианское духовенство, воспитанное на классических образцах древнегреческой и древнеримской философии и литературы, с одной стороны, способствовало сохранению и транспонированию многих традиций античности в культуру средневековья. С другой стороны, комментирует В.П. Шестаков, церковь довольно часто выступала «с критикой и осуждением языческой философии и искусства, которые оказывались в резком противоречии с христианской

философией и моралью» [273, с. 85]. Так в эпоху средневековья начинается противостояние поэтического творчества и церковной доктрины, существенно осложнившей положение авторов произведений словесного творчества и в значительной степени ограничившей их свободу. Фактически гуманистические идеи эпохи Возрождения оказываются логичным историческим сопротивлением, ответной реакцией на догматизм средневековья и отношение к человеку как к изначально греховной сущности. Достижения человеческого разума (географические открытия мореплавателей, развитие торговли и дипломатии, изобретение новых орудий труда и производственных механизмов) повлекли за собой не только глобальные изменения в культуре средневековья, но и позволили человеку постепенно осознать себя творцом собственной жизни и судьбы, осознать себя личностью. Это естественным образом привело к переосмыслению роли художника слова в духовной жизни общества.

Искусство словесного творчества становится неотъемлемой частью общественной жизни эпохи Возрождения, и его влияние на умы значительно возрастает. С началом книгопечатания расширяется читательская аудитория, повышается общий уровень грамотности, что способствует распространению вольнодумства и появлению в обществе противоречащих церковным догматам еретических идей и воззрений и, безусловно, находит отражение и в художественных произведениях того времени. Художники слова зачастую «ставили в своем творчестве назревшие исторические вопросы» [10, с. 364], в разрешении которых остро нуждалось общество, однако ни церковная, ни светская власть не были в этом заинтересованы. Церковь и правящие классы берут литературное творчество под жесткий контроль. Возникшая в лоне христианской церкви инквизиция получает в XVI веке неограниченные полномочия: в 1559 году на родине эпохи Возрождения появляется специальный Индекс запрещенных книг (*Index Librorum Prohibitorum*) – перечень текстов, которые были запрещены к чтению Римско-Католической Церковью (подобные Индексы отреченных и запрещенных книг существовали и в православной христианской традиции еще со времен Древней Руси) [84; 130]. Инквизиторы

подвергали периодическим проверкам не только книжные лавки, но и частные библиотеки – изъятые книги сжигались на публичных аутодафе. Противостояние художников слова давлению церкви (христианская доктрина жестко контролирует художественное слово, выдвигая идею о поэтическом таланте не как искре Божьей, а как дьявольском даре), сословным и гендерным предрассудкам становится причиной закрепления в литературе «традиции сокрытия авторами художественных произведений своего истинного имени, лица и намерений» [66, с. 47]. Отсюда происходит традиция условного имени: автор поэтического сочинения может заменить свое настоящее имя псевдонимом либо создать в своем воображении и ввести в текст произведения условного автора-нарратора, образ которого фактически становится авторской маской и оказывается, с одной стороны, способом сокрытия личности биографического автора и в то же время – своеобразной формой авторского присутствия в тексте произведения.

Для эпохи средневековья характерна постепенная трансформация миметической концепции искусства в символическую, которая скорее дополняет и расширяет понятие мимезиса, нежели полностью заменяет его. В литературном творчестве внешняя сторона этого процесса проявляется в том, что с установлением церковного контроля над книгопечатными изданиями многие авторы начинают помечать свои работы «не именем, а неким необычным символом либо монограммой, с одной стороны – чтобы придать произведению ореол таинственности, а с другой – чтобы обезопасить себя на случай, если в шедевре усмотрят крамолу» [36]. В этом случае обращение художников слова к авторской маске обоснованно и вполне объяснимо: образ-маска условного автора-нарратора подтверждает достоверность рассказанной истории и одновременно отрицает ее соответствие замыслу автора биографического, якобы ссылающегося на авторитетный источник. А. Шастель рассматривает автора этого периода как личность, принимающую на себя божественные функции, считает его «Великим Художником», подчиняющим себе «пространство путем наложения на него разных форм и образов» [175, с. 75], не последнее место в ряду которых, по нашему мнению, принадлежит авторской маске. Среди произведений мировой

литературы, где «действуют условные рассказчики, декларирующие свое намерение рассказывать лишь об истинных происшествиях, свидетелями которых они были сами или о которых слышали от заслуживающих доверие людей» [235, с. 141], можно выделить «Сатирикон» Петрония Арбитра (приблизительно I век н.э.), «Метаморфозы, или Золотой осел» Апулея (вторая половина II века н.э.), «Декамерон» Джованни Боккаччо (1350-1353), Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» (1532-1552), «Гептамерон» Маргариты Наваррской (1559) и другие. Внутренняя же сторона средневекового символизма проявляется в многочисленных аллегориях, метафорах, аллюзиях, цитатах из классических текстов, символических образах (в том числе и образах условных авторов-нарраторов), которыми насыщены художественные тексты того времени. Это уже позволяет не только скрыть настоящее имя и лицо автора, но и максимально зашифровать смысл литературного произведения, раскрыть который сможет только посвященный читатель.

Ренессанс открывает двери последующей за ним эпохе Просвещения (XVII-XVIII века), исторические события и философские идеи которой создают почву для возникновения нормативной, «образцовой» эстетики классицизма. В философии того времени утверждается рационализм с его тенденцией к классификации и систематизации знаний, что стало отличительной чертой для всех наук того времени, в том числе для поэтики и риторики. В классицизме слово создателя художественной реальности обладает авторитарным характером. Это связано прежде всего с эстетической установкой рационализма судить обо всем с точки зрения абстрактного «всевидящего» и «всезнающего» разума. По этой причине все события в классицистическом литературном произведении пропущены исключительно через сознание автора. На это ориентированы все художественные способы изображения и средства выражения, что приводит к функциональной одноплановости и однозначности как автора, так и художественного текста. Рационалистический метод в литературе эпохи Просвещения проявляется также в классицистическом способе типизации характеров героев художественных произведений, что подразумевает выделение

автором в изображаемом персонаже какой-то основной, определяющей его сущность черты (здесь мы также прослеживаем аналогию с масками древнегреческого и японского театров). Героями литературных произведений классицизма являются, по утверждению Г. Э. Лессинга, не «охарактеризованные личности», а «олицетворенные характеры» [167, с. 16], что более соответствует театральной маске или постоянному амплу актера (первого любовника, простака, интриганки, резонера и т.п.) и препятствует психологическому развитию характера персонажа. Ярким примером такого положения вещей является возникновение на рубеже эпох Возрождения и Просвещения итальянского площадного театра, так называемой комедии масок дель арте («сценарный театр» или «театр импровизации»), где «действующие лица представляли собой <...> маски, то есть неизменные образы, участвующие в каждом представлении, определяемом сценарием» [100, с. 5-6]. В этот период автор-личность, подчиняясь эстетическим требованиям своей эпохи и используя рациональный подход, тщательно подбирает установленные канонами «маски» для героев своих произведений. Тем не менее примечательно, что актеры комедии дель арте «играли не по заученному авторскому тексту, а по сценарию, который они наполняли своей импровизацией» [там же, с. 5] (вполне в духе времени: ключевым понятием, характеризующим эпоху Просвещения, было не только «рационализм», но и «свободомыслие»). Здесь «неподвижность» маски уже подвергается сомнению: статичность ее очевидна, но не безусловна. «Сквозные» образы Панталоне, Арлекина, Пьеро, Коломбины и других дзанни одновременно константны (амплу каждой маски строго регламентировано) и динамичны (маска даже в рамках амплу имеет возможность импровизировать). Данные свойства масок комедии дель арте подчеркивает и их «сквозное» присутствие в произведениях мировой литературы спустя годы после заката этого театра: повесть Н.С. Лескова «Скоморох Памфалон» (1887) и его же неоконченный роман «Чертовы куклы» (1889-1891); стихотворения символиста А.А. Блока «Свет в окошке шатался...» (1902), «Двойник» (1903), «Балаган» (1906), пьеса «Балаганчик» (1906); сборник детективных рассказов А. Кристи «Таинственный

мистер Кин» (1930); сказка А.Н. Толстого «Золотой ключик, или Приключения Буратино» (1935) и многие другие. Так в колоритных персонажах дель арте отчетливо обозначилась диалектичность масочной природы, ее двойственность и амбивалентность.

Рационализм поэтики XVII-XVIII веков также проявляется в строгой классицистической иерархии стилей и жанров. Жанр в классицизме уже каноничен, он становится абсолютным образцом, и его «требования» к автору ужесточаются. Создается закрытая, авторитарная система жанров, в результате чего и «авторское сознание становится преимущественно жанровым» [3, с. 31]. Закрытая система всегда неестественна, поскольку в природе не существует ни полной изоляции, ни закрытости. Данное свойство указывает на то, что «система выполняет свои функции за счет внутренних сил, а значит, просуществует до тех пор, пока запас внутренних ресурсов не израсходуется» [147]. Система классицистических канонов замыкается в самой себе и, не сумев адаптироваться к новым историческим условиям, с течением времени становится нежизнеспособной. Появление в литературе стилей барокко и маньеризма ознаменует кризис не только нормативной эстетики классицизма, но и эпохи традиционалистского сознания в целом. На смену возрожденческим идеям гармонического сосуществования человека и природы к художникам слова приходит «пессимистическое ощущение дисгармоничности окружающей действительности, непостижимого хаоса жизни» [118, с. 10]. Художественная система барокко положила начало отказу биографического автора от жизнеутверждающих гуманистических воззрений. Характерными чертами барокко становится усложнение повествовательной техники и авторской речи, появление в литературных произведениях мотива игры, символизма, восходящего к эпохе средневековья, неоднозначности и разноликости окружающего мира. Место подражания занимает воображение – тем самым барокко создает предпосылки для смены периода традиционализма на индивидуально-творческую «эпоху автора». В конце эпохи традиционализма автор-личность уступает место

автору-маске, чтобы вновь вернуться на первое место в начале следующего исторического этапа развития категории авторства.

Новое время открывает период индивидуально-творческого или авторского художественного сознания, обозначая закономерное движение к осознанию и приобретению авторским словом собственной индивидуальности: гений личности автора-творца является абсолютной доминантой этого периода. В поэтике в это время происходит утверждение института авторства. Если в эпоху нормативного художественного сознания автор был ведом традицией и каноном, для него была характерна устойчивая стилевая и жанровая зависимость, то теперь он «настойчиво и смело демонстрирует свою творческую свободу» [263, с. 70]. В этот период происходит «утрата даруемой каноном эстетически питательной среды», которая возмещается теперь «личным энтузиастическим усилием (автора – К.В.)» [70, с. 155]. Традиция же сокрытия авторского лица (с помощью псевдонима или стилистического приема замены настоящего имени чужим и более авторитетным, зачастую обозначенным в предисловии, а также под маской условного автора-нарратора) продолжается.

Взаимодействие автора-личности и автора-маски в этот период представлено дихотомией «личность-сверхличность», что обусловлено ключевыми понятиями философии Нового времени – «гений» и «талант» (Г. Гегель, И. Кант, И. Фихте, Ф. Шеллинг, Ф. Шлегель). Предпосылки этой оппозиции мы находим еще в гуманистической и индивидуалистической эстетике Ренессанса, где утверждается «первенство художественного чувства» (терминология А.Ф. Лосева). Автор литературного произведения теперь творит по своим собственным законам, стремится не подражать природе, а отыскать и достичь совершенной художественной формы слова, именно в ней обретая свободу и полноту творческих ощущений. В сотворении литературного произведения участвует до конца не познанная «сверхличность» автора-творца, позволяющая создавать то, что не существовало ранее, рисовать в воображении новые образы и новую реальность, расширяя тем самым границы своего сознания и поднимаясь над личностью автора-обывателя.

Характерной чертой переломных эпох, каковой и является Новое время, есть разрушение старого и зарождение нового порядка, что всегда сопряжено с многочисленными преобразованиями и противоречиями. По своему мироощущению личность того времени оказывается «изолированной от прежней вековой социальной системы» [11, с. 189], и потому биографический автор эпохи романтизма живет ожиданием серьезных перемен, сомневается и колеблется, остро переживая переход от старого к новому. В то же время человеку этого периода свойственна «раскованность <...> духа, ощущение открывшихся возможностей новой жизни, отказ от догматов и тяга к новому, еще неизведанному, <...> необычайному и таинственному, ощущение странности бытия и восприятие жизни как чуда» [там же, с. 190]. Эстетической основой значения и содержания литературоведческой категории автора в «романтическую» эпоху становится философия сенсуализма и классического идеализма. Сенсуализм абсолютизирует роль чувственного восприятия в процессе познания действительности. По мнению философов, разделяющих данное мировоззрение, окружающий мир открывается перед человеком исключительно посредством его собственных чувств и ощущений. Это философское направление, возникшее на заре эпохи авторского художественного сознания, противопоставляет себя рационализму традиционалистского периода. В это же время немецкие философы-идеалисты Г. Гегель, И. Кант, И. Фихте, Ф. Шеллинг проявляют интерес к личности автора-творца, к психологии литературного творчества, к субъективному «индивидуальному авторству» [263, с. 70]. В работе «Критика способности суждения» (1790) Кант воздает хвалу способности человеческой личности к творчеству и развивает идеи Платона о возможности талантливого человека создавать то, аналогов чему в природе не существует. По этой причине, по мнению Канта, гений может позволить себе самостоятельно устанавливать правила в художественном мире, придуманном им самим [123]. Идеи Канта получают развитие в работе Ф. Шлегеля «Фрагменты» (1798), где последний высказывает идею об особом предназначении художника слова в человеческом сообществе, о его высокой духовной миссии объединить своим

творчеством все человечество [110], а Ф. Шеллинг доказывает, что гениальность есть проявление божественного начала в человеке [272]. Такая апология творческой личности в эпоху индивидуально-творческого художественного сознания фактически противопоставлена той второстепенной роли автора, которую ему приходилось играть в предыдущие исторические периоды. «Голос разума», воспетый Н. Буало в его «Поэтическом искусстве» [40], и рационалистические тенденции классицизма долгое время не позволяли автору литературного произведения открыто проявлять свое личностное, субъективное отношение к миру создаваемых им художественных образов. Идеи сенсуализма спровоцировали возникновение интереса создателей художественных произведений и теоретиков литературы к роли эмоционального начала (чувств, интуиции, воображения) в искусстве словесного творчества, что естественным образом объясняет обращение романтизма к миру человеческих взаимоотношений и страстей, к раскрытию чувств и переживаний человека, к проблеме свободы личности и, как следствие, к проблеме свободы творчества. В результате, в литературных произведениях эпохи романтизма чувства вступают в конфликт с разумом, а в теоретико-литературных трудах этого времени идет борьба с теорией подражания, подвергающейся критике со стороны философов, теоретиков предромантизма и романтизма (И. Канта, Г. Э. Лессинга, Ф. Шеллинга, Ф. Шлегеля) [123; 167; 272; 277]. Мимезис в искусстве практически до конца XVIII века сохраняет свой непререкаемый авторитет, но постепенно начинает «претерпевать изменения в рамках сменяющихся эстетических учений» [244, с. 544].

На первый план в литературе выходит деятельность воображения и воплощение автором в художественном слове своего видения и понимания мира. Художник слова осознает себя личностью, силой воображения создающей новую эстетическую реальность, что в результате приводит к возникновению потребности травестировать, играть, мистифицировать, подвергать собственные творческие усилия пародийному осмыслению. Так постепенно «подражательная» традиция приобретает новые очертания: миметический принцип «подражания»,

«копирования» преобразуется в «пародирование». Следует отметить, что именно стремление автора «играть» с читателем, подчеркивать неоднозначность своих взглядов на созданную им художественную реальность приводит к активному использованию авторской маски. Так в XVIII-XIX веке маска становится одним из факторов и индикаторов развития авторского начала, а также способом создания пародийно-игрового модуса повествования. В XIX веке усложняется повествовательная техника прозы, которой уже присуща нарративная игра с участием нескольких повествователей, вариации их речевых позиций, смещение авторского и персонажного горизонтов. Представители романтизма и реализма в своих произведениях продолжают традицию авторской маски, смысловая нагрузка которой с этого момента включает элемент игры и сатиры. В пример можно привести такие произведения, как «Гобсек» О. де Бальзака (1830), «Повести Белкина» А.С. Пушкина (1830-1831), «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя (1831-1832), «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова (1838-1840), «Лунный камень» У. Коллинза (1868), «Записки о Шерлоке Холмсе» А. Конан Дойла (1894) и многие другие. Причем, несмотря на очевидные различия между художественными направлениями романтизма и реализма, типичным для литературных произведений Нового времени становится обращение к народному творчеству, к фольклорным мотивам и жанрам: для нарративной стратегии индивидуально-творческого периода характерно присутствие в тексте произведения условного автора, образ-маска которого использовался художниками слова еще в дописьменный период. Магия подражания, генетически свойственная человеку, есть создание собственного подобия или визуального двойника, поскольку «человек может создавать своею мыслью и материализовывать образы. В этом заключается его никем и ничем не превзойденная сила Вселенская» [191, с. 125]. Эту в некоторой степени эзотерическую формулировку наглядно иллюстрирует появление в середине XIX века оригинальных литературных масок – Барона Брамбеуса (псевдоним Осипа Сенковского) и Козьмы Пруткова (коллективный гетероним Алексея Толстого и

братьев Жемчужниковых), обладавших чрезвычайной популярностью среди читателей того времени.

Использование авторской маски в качестве художественного приема, то есть введение в текст произведения условного автора-нарратора, от лица и имени которого происходит повествование, либо обращение к литературной маске как псевдониму или гетерониму, расширяет творческие возможности биографического автора. С помощью данного приема автор-личность может выразить свои идеи, свое отношение к проблемам действительности не прямо, а опосредованно, тем самым заинтриговав читателя, возбуждив его интерес к своей книге и даже, возможно, заставив читать свое произведение более внимательно. Также автор может сознательно выбрать такой образ рассказчика, который будет выражать идеи, резко отличающиеся от его личных воззрений. Здесь открываются безграничные просторы для индивидуально-творческого воображения автора: ведь он может выбрать любой, самый невероятный образ, самую экстравагантную маску. Одним из примеров такой необычной авторской маски, на наш взгляд, является образ кота Мурра в сатирическом романе Э. Т. А. Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра с присовокуплением макулатурных листов из биографии капельмейстера Иоганна Крейсlera» (1819-1821), где повествование ведется от имени не человека, а кота. Изначально использование авторской маски было лишь стилистическим приемом, основная функция которого заключалась в сокрытии авторского имени. Однако с течением времени автор-личность начинает уделять все больше внимания образу-маске условного нарратора, конкретизирует, углубляет его, расширяет его функции, делает носителем определенных идей. По этой причине и в европейской, и в русской литературе эпохи индивидуально-творческого художественного сознания появляется «множество образов авторов – индивидуализированных, каждый раз создающихся писателем или поэтом заново и в значительной мере не зависящих от жанра» [170, с. 69]. В связи с этим возникает эстетическая и теоретическая необходимость разграничить биографическую личность автора и формы ее проявления и присутствия в художественном пространстве литературного произведения.

Фридрих Ницше в своем трактате «Рождение трагедии из духа музыки, или Эллинство и пессимизм» (1872) отделяет «гений <автора – К.В.> в акте художественного порождения» от сущности «эмпирически-реального человека» (терминология Ф. Ницше) [200, с. 73-76], выражая тем самым идею о дуалистичной природе авторства. Фактически это оказывается одной из первых попыток осмысления понятий «автор» и «образ автора», причем в последнем из них Ницше обнаруживает непосредственную смысловую связь с феноменом маски. Он пристально изучает генезис древнегреческой трагедии, восходящей к культу бога Диониса, и приходит к выводу, что за всеми сценическими масками этого жанра «скрывается божество», а «все знаменитые фигуры греческой сцены – Прометей, Эдип и т.д. – являются только *масками* первоначального героя – Диониса», проявляющегося «во множественности образов, *под маской* борющегося героя <курсив наш – К.В.>» [там же, с. 93-94]. По мнению философа, творческий гений автора в процессе создания художественного произведения позволяет ему быть и субъектом, и объектом творчества, автор многозначен, он «в одно и то же время поэт, актер и зритель» [там же, с. 76]. Однако Ницше разграничивает автора лирических произведений и автора-драматурга или автора-эпика, исследуя их характерные особенности. Лирический герой как авторская маска для поэта «есть <...> навязчиво живущее перед его глазами *живое лицо* (курсив наш – К.В.)», которое наиболее тесно связано с личностью автора, постоянно пребывающего в окружении метафорических образов, поэт погружен в эти образы, он живет ими и в них и не может иначе. Создатели же драматических и эпических произведений демонстрируют «стремление *превращаться в различные образы и говорить из других душ и тел* (курсив наш – К.В.)» [там же, с. 85], что не в последнюю очередь проявляется в процессе создания художником слова образа-маски условного автора.

Одной из причин участвовавшего обращения авторов к авторской маске во многих произведениях XIX века, стал, на наш взгляд, научно-технический прогресс: с развитием книгопечатания и расширением рынка книгоиздания возрастает интерес к чтению среди образованных слоев населения. У читателя

возникает стремление отвлечься от собственных проблем, проживая и переживая чужую жизнь, и получить от этого удовольствие, а значит, художник слова не заинтересован в «коммуникативном провале» задолго до изобретения этого термина: по меткому высказыванию Р. Барта, «автор вовсе не желает писать то, чего не станут читать» [17, с. 469].

На рубеже XIX-XX веков нигилистические, декадентские и гедонистические тенденции в обществе, которое отражало противоречия и предощушало трагизм грядущей эпохи, повлияли на формирование антиномичной эстетики модернизма. С одной стороны, научно-техническая революция начала XX века, обусловленная развитием точных наук, провозглашает торжество человеческого разума над материей, в связи с чем личность человека во всей полноте его бытия становится точкой фокусировки всего модернистского искусства. С другой стороны, интуитивизм А. Бергсона как одна из философских основ нового течения отрицает главенствующую роль интеллекта и логического мышления в познании действительности [136, с. 66], что в литературе модерна отозвалось возвращением символических и появлением иррационалистических тенденций, а также изобретением приема «потока сознания». Автор эпохи модерна погружается в мир собственного воображения и иллюзий. Подобная «концентрация» автора на самом себе, своих чувствах и переживаниях позволяет модернистам провозгласить «принцип главенства искусства над жизнью» [11, с. 375] (как продолжения концепции эстетизма «искусство ради искусства») и проявляется в глубоком психологизме как художественных произведений того времени, так и авторских масок. В лирических произведениях данного периода доминирует тема «двойного бытия», одновременного существования личности в идеальной и реальной действительности, что обусловило возникновение множества различных литературных масок. Среди них, например, Черубина де Габриак (псевдоним-мистификация Елизаветы Дмитриевой, прекративший свое существование после разоблачения имени настоящего автора), Нелли (один из многих псевдонимов Валерия Брюсова, которым подписаны лирические произведения, написанные как

бы от женского лица, что является своеобразным игровым экспериментом автора), Алвару де Кампуш, Алберту Каэйру и Рикарду Рейш (три наиболее известные литературные маски португальского поэта-авангардиста Фернанду Пессоа, отражающие разные стороны личности самого автора). Маска в модернизме становится своеобразным символом раздвоенности сознания автора и предстает в самом широком понимании – от маски авторской до маски персонажной. Характерным признаком поэзии и прозы модерна есть смещение горизонтов автора и повествователя, их речевая контаминация, слияние в рамках одного высказывания двух голосов, двух точек зрения (например, произведения А. Блока, А. Белого, З. Гиппиус и других), что провоцирует возникновение проблемы взаимодействия лика как маски автора и личности самого автора. Постоянное присутствие маски в модернистском художественном дискурсе обусловлено не только попытками самоопределения, самопознания автора биографического, но и обращением поэтов и писателей к темам, мотивам и приемам, связанных с карнавально-масочной стихией, притворством, обманом, утратой и сокрытием собственного лица, мистификацией как формой и приемом организации художественного текста. По мнению Е.В. Головина, в литературе модерна наблюдается «отсутствие автора в художественном времени и пространстве произведения, отсутствие проявлений авторской позиции» [78], что создает почву для авторского маскарада как способа самоидентификации и репрезентации автора. Содержание категории автора этого периода раскрывается, на наш взгляд, в дихотомии «лик-личность»: именно лик как образ и маска автора становится эстетической доминантой эпохи модернизма («искусство, утратившее человека» [11, с. 376]) и предпосылкой ее будущей трансформации в самостоятельное литературоведческое понятие.

В XX веке в человеческом сообществе происходит переоценка ценностей, стираются и исчезают нравственные ориентиры прошлого. Мировые войны с оружием массового поражения, фашизм, успешно доказавший ничтожество личности и гуманистических идеалов, приводят к тому, что у современного человека возникает ощущение нереальности и нестабильности жизни, зыбкости

своего существования и неуверенности в завтрашнем дне. XX столетие вполне закономерно названо веком «дегуманизации искусства» (термин Х. Ортеги-и-Гассета) [203], рельефно проявившейся в философии и эстетике постмодернистской художественной системы. Кризис личности в истории человеческой цивилизации автоматически повлек за собой и «кризис» автора в литературоведении. Постмодернизм выдвигает идею о «невозможности существования автономного, суверенного индивида» и переосмысливает словесное творчество «как скрытую цитацию и рекомбинацию уже написанного» [268]: так причудливо модернизируется (или скорее, «постмодернизируется») миметический принцип в литературе этого времени.

Если модернизм сфокусирован на личности автора-творца, а не читателя, то сменившее его во второй половине XX века направление постмодернизма становится «массовым» искусством: отрицая и отвергая автора, концентрирует внимание на «массовом» читателе. Французский литературовед А. Компаньон поясняет: «... литература оказывается множественной, несводимой к чьей-либо интенции, а отсюда и устранение автора» [133, с. 79]. Американский критик С. Фиш развивает эту мысль далее и полемизирует с теоретиками, отстаивающими наличие у художественного текста некоего постоянного смысла. Он заявляет, что «у текста столько же смыслов, сколько читателей» и что «нет никакого средства, чтобы определить правомерность или неправомерность его <текста – К.В.> интерпретации» [там же, с. 80]. Результатом этих размышлений стало заострение проблематики интерпретации авторских интенций и выдвижение на первый план не автора художественного произведения, но непосредственно текста и его читателя. Это в свою очередь повлекло за собой нивелирование значимости категории автора и возникновение в 60-е годы XX века концепции его «смерти» (Р. Барт, Ж. Деррида, Ю. Кристева, М. Фуко [18; 98; 148; 262]).

В эссе «Смерть автора» (1968) Р. Барт заявляет, что «в качестве социального лица автор давно мертв: он более не существует ни как гражданская, ни как эмоциональная, ни как биографическая личность; будучи лишена былых

привилегий, эта личность лишена отныне <...> огромной отцовской власти над произведением» [17, с. 483]. Он утверждает, что в литературном произведении «говорит не автор, а язык как таковой», подчеркивая, что «письмо есть изначально обезличенная деятельность» [18, с. 385-386]. Данное суждение позволяет нам сделать вывод о цикличности процесса становления авторства: в конце XX века автор вновь возвращается в «безличие», истоки которого мы обнаруживаем в эпохе архаического художественного сознания. Так итеративная динамика категории автора вновь возвращает нас к дихотомии «личность-безличность». Однако значит ли это, что настало время говорить о летальном исходе для автора как личности и как литературоведческой категории? Что последует за «безличием»? По словам Н.О. Лосского, «даже самая вражда и распад органической жизни внутри мира возможны не иначе как при условии сохранения хотя бы минимума гармонии» [176, с. 390], из чего можно предположить, что после «смерти» автора должно наступить его новое «рождение».

Несмотря на достаточно резкие заявления об «упадке» категории авторства, Р. Барт признает, что автор так или иначе скрыт, *замаскирован* и одновременно растворен в художественном тексте произведения: ведь читая какой-либо текст, мы непроизвольно рисуем в своем воображении определенное лицо, облик и характер его создателя. Образ автора конкретного литературного произведения появляется в сознании читателя на основе информации, наличествующей, но определенным образом зашифрованной в художественном тексте. Отсюда следует, что автору необходимо оставить в тексте определенные «метки», некие следы своего присутствия, чтобы читатель имел возможность обнаружить и декодировать этот «шифр». Данный тезис находит подтверждение в словах М. Фуко о том, что «текст всегда в себе самом несет какое-то число знаков, отсылающих <читателя – К.В.> к автору» [262, с. 59].

В свете концепции «смерти» или «исчезновения» автора, теоретических положений герменевтики и рецептивной эстетики [102; 117] зарубежные исследователи второй половины XX века рассматривали проблему авторского

присутствия в постмодернистском художественном тексте в диапазоне читательских интерпретаций его смыслов. Здесь необходимо вспомнить, что характерной чертой литературных произведений постмодерна является преднамеренный повествовательный хаос, где художественный мир зачастую вовсе лишен смысла, закономерности, упорядоченности и целостности. Тем не менее, каждое произведение представляет собой целостный организм, в противном случае оно не будет восприниматься как таковое. По этой причине, изучая проблематику организации текстовых структур и специфику данного дискурса, теоретики постмодернизма [151; 291] задавали вопрос, «что же является связующим центром фрагментированного повествования, что превращает столь разрозненный и гетерогенный материал <...> в нечто, заставляющее воспринимать себя как целое» [114, с. 182]. Ответ на этот вопрос попытался дать американский критик К. Д. Малмгрен в 1985 году в работе «Художественное пространство в модернистском и постмодернистском американском романе». Он предположил, что связующим центром постмодернистского повествования является *образ автора или авторская маска*. Именно она, по его мнению, «служит камертоном, который настраивает и организует реакцию читателя, обеспечивая тем самым необходимую литературную коммуникативную ситуацию, гарантирующую произведение от «коммуникативного провала»» [303, с. 182]. Таким образом, в постмодернистской парадигме впервые появляется официальный термин «авторская маска», в самом названии которого уже заложена субъект-объектная дихотомия личности автора и его маски, и уверенно проникает в литературоведческий обиход и поле научных интересов современной теории литературы.

Итогом полемики XX века «быть или не быть автору» и несомненной заслугой теоретиков постмодернизма стало обеспечение повышенного научного интереса к проблематике прямого и условного авторского присутствия в тексте художественного произведения и характеру взаимодействия «эстетической триады» «автор-герой-читатель». Это, в свою очередь, повлекло за собой значительные научные изыскания и дальнейшую разработку теории автора как в

зарубежном, так и в отечественном литературоведении. Теория литературы XXI века синтезирует разнообразные точки зрения, признавая их право на сосуществование. Современные ученые-литературоведы (Э. Беннетт, Ш. Берк, А. Компаньон, М. Фрайзе, В. Шмид [292; 294; 133; 259; 279]), считая нецелесообразным «противопоставление и противостояние текста и автора» [133, с. 112], восстанавливают категорию автора в ее законных и исторически обусловленных правах, а также определяют, что автор является «центром, вокруг которого кристаллизуется художественный смысл» [253, с. 32]. По этой причине одной из задач современного литературоведения является поиск знаков авторского присутствия и способов авторского проявления в художественном тексте, что в свою очередь предопределяет необходимость дальнейшего теоретического осмысления феномена авторской маски.

Подводя итоги нашего историко-философского и литературоведческого экскурса, мы можем сделать вывод, что в XX веке авторская маска принимает участие в процессе усложнения повествовательной техники как игрового эксперимента автора, связанного с поисками новых форм и способов осмысления художественной реальности. В художественных текстах модерна и постмодерна мы наблюдаем комплексное взаимодействие языка автора, героя и повествователя; функционирование нескольких нарраторов; перманентную смену субъектов речи. Это приводит к активной научной полемике о формах авторского присутствия в художественном тексте произведения и появлению филологических трудов М.М. Бахтина, У. К. Бута, В.В. Виноградова, Л.Я. Гинзбург, Б.О. Кормана, Ю.М. Тынянова и других в разрезе данной проблематики. Примечательно, что рассмотрение корреляции понятий «автор – образ автора», «автор – повествователь», «автор – маска автора» в научной рецепции XX-XXI веков зачастую осуществляется сквозь призму проблемы сказа, что предопределяет тематику следующего параграфа.

1.2. Теоретико-литературная проблематика авторской маски сквозь призму сказового повествования: терминологический вектор

Чрезвычайно важным является тот факт, что изначально авторская маска приравнивается к образу автора. Как мы уже упоминали, в 1985 году американский критик К. Д. Малмгрен выдвигает предположение, что связующим центром фрагментированного постмодернистского повествования является *образ автора или авторская маска*, фактически уравнивая в значении, синонимизируя два этих понятия, несмотря на значительную разницу в их литературоведческом «возрасте». Так в проблематике авторской маски с момента ее появления в научном поле теории литературы намечается **терминологический вектор**, требующий своего логического разрешения и аргументированного пояснения. В связи с этим необходимо обосновать обращение в нашем научном исследовании к термину «авторская маска», а не к «образу автора», несмотря на их обозначенную изначально тождественность. Для разрешения этого вопроса мы предлагаем рассмотреть филологические дискуссии XIX-XX веков, непосредственно связанные с категорией автора и в значительной мере обусловившие становление и развитие вышеназванной терминологической проблематики.

Понятия «авторская маска» и «образ автора» разделены в первую очередь разницей во времени их появления в теоретико-литературном обиходе. Если «авторская маска» как официальный литературоведческий термин рождается только в конце XX века, то «образ автора» к этому моменту уже несколько десятилетий широко используется как в западной, так и в отечественной филологии, что обращает нас к вопросу об их генезисе.

В центре внимания эпохи индивидуально-творческого или авторского художественного сознания находится личность человека-творца: в философии и науке о литературе данного периода это проявляется в стремлении познать истоки и природу его творческой силы и таланта. Ввиду этого в фокусе полемики

филологов оказывается вопрос о самоидентификации автора-личности в творческом процессе, о формах его проявления в продукте творчества, о степени его вовлеченности в художественное пространство произведения. Следует признать, что обсуждение данной проблемы началось среди авторов-литераторов, ученых-филологов и литературных критиков задолго до XX века. Еще в 1794 году Н.М. Карамзин в статье «Что нужно автору?» высказывает ставшую на сегодняшний день хрестоматийную мысль о том, что «творец всегда изображается в творении и часто – против воли своей» [124, с. 120]. Обращаясь к начинающему автору, он с жаром внушает: «Ты берешься за перо и хочешь стать автором: спроси же у самого себя, наедине, без свидетелей, искренно: каков я? ибо ты хочешь писать портрет души и сердца своего» [там же, с. 122]. Здесь мы фактически имеем дело с попыткой обоснования возможности постичь личность автора посредством пристального изучения его произведений. Причем, по-видимому, обратный процесс (с помощью анализа произведения понять движения души автора) также возможен, поскольку «писатель и есть то, что он создает» [120, с. 149-150]. В сущности, эти емкие тезисы обозначили одно из направлений многоаспектной проблематики теории автора – вопрос о степени подчиненности процесса создания литературного произведения сознанию биографической личности, спровоцировавший с течением времени возникновение методологической интриги «автор-текст». За горизонтом умозаключений Карамзина прослеживается, на наш взгляд, и зарождение термина «образ автора», подчиняющего себе внутритекстовое пространство литературного произведения. Следует также отметить, что карамзинские рассуждения об авторе в некотором смысле коррелируют и предвосхищают так называемый «биографический метод», родоначальником которого является критик Ш. О. Сент-Бев. В цикле лекций о творчестве Шатобриана (1848-1849) он одним из первых обращается к понятию «образ автора», в котором синкретизирует биографическую личность художника слова и его произведение: «... мой критический метод обязывает раствориться в *созданиях* другого, стать на его место, забыть целиком себя, перевоплотиться в *образ автора* (*курсив наш – К.В.*)» [230, с. 41].

Дискуссия о сознательности или бессознательности акта словесно-художественного творчества будет успешно продолжена самими авторами. В 1856 году А.К. Толстой, размышляя в одном из своих стихотворений о природе авторских интенций, чеканит гекзаметром: «Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель! Вечно носились они над землею, незримые оку» [250]. Однако существовала и противоположная точка зрения. Например, Н.С. Лесков в последние годы своей жизни так рассуждает о процессе создания литературного произведения: «Я даже представить себе не могу, <...> чтобы сесть писать роман или повесть и не знать, что из этого выйдет и для чего я их пишу. Я <...> не знаю еще, удадутся ли они мне, но я знаю, для чего эта повесть, или роман, нужна и что я хочу ею сказать» [153, с. 628]. Эти высказывания отразили противоположные по своей сути подходы к пониманию проблемы авторской интенциональности, которая останется актуальной и в XX, и в XXI веке. Французский литературовед А. Компаньон констатирует, что данная проблема является чрезвычайно древней: «она возникала всегда и не так-то легко разрешима» [133, с. 62]. Тем не менее, сама ее постановка повлекла за собой дальнейшие размышления о личности автора: что он такое? как выражает себя в акте словесно-художественного творчества? как может читатель, критик, исследователь «отыскать» автора в произведении, понять и интерпретировать его творение? Исследование данной проблематики обозначило, во-первых, антиномию между биографической личностью автора и автором-творцом художественного мира, а во-вторых, антиномию между абстрактным образом автора, растворенным в целом его произведения, и конкретной формой проявления авторского присутствия в художественном тексте, выраженной, как правило, условным автором-нарратором. Подобная антиномичная структура «авторства», сложившаяся в ходе исторического развития словесного творчества, обусловлена, как мы считаем, его масочной природой. Феномен маски автора в определенной степени корреспондирует с бахтинским постулатом о «внезаходимости» автора-творца по отношению к автору-человеку и автора-творца по отношению к герою (в том числе – к условному нарратору). Если автор

трансгредиентен герою, «внезаходим» ему и лишь через него себя выражает [19, с. 67], то возникает предположение, что герой представляет по сути своей авторскую маску. Если же, опираясь на понятие «внезаходимости», вслед за Бахтиным рассматривать как выражение автора и целое художественное произведение [там же, с. 64], значит, и сам продукт словесного творчества можно интерпретировать как своеобразную маску автора. Так мы приходим к следующему выводу: с одной стороны, авторскую маску можно рассматривать как константу изменчивой категории автора, как творческую стратегию биографического автора, характерную для всех типов художественного сознания и всех родов литературы, но в различной степени. С другой стороны, эта стратегия обычно воплощается в структуре субъектной организации произведения и непосредственно в языке его текста, что делает маску автора одним из важнейших объектов литературного анализа и выводит на первый план проблему идентификации автора в форме и содержании его творения. Кроме того, в ходе нашей работы мы обратили внимание, что во многих филологических исследованиях XX века понятие «маска» довольно часто сопутствует понятиям «автор» и «образ автора» как в процессе научного осмысления, так и метафорического объяснения сущности последних. Это позволяет предположить, что феномен авторской маски может рассматриваться в более широком историко- и теоретико-литературном контексте, нежели исключительно как термин, изобретенный постмодернистским литературоведческим мышлением. Упоминания о маске в связи с категорией автора и понятием «образ автора», с изучением форм авторского присутствия в языке художественного текста, а также с проблематикой сказового повествования и анализом текстов, где присутствует условный автор-нарратор, мы встречаем в работах М.М. Бахтина, В.В. Виноградова, Г.О. Винокура, Ю.В. Манна и многих других [26; 52; 57; 188], что становится основанием для более детального рассмотрения этих вопросов.

Следует признать, что отечественное литературоведение XX века находилось под определенным идеологическим давлением – этот факт не мог не оказывать влияния на процесс становления научных теорий и концепций. В 1932

году в Советском Союзе был официально провозглашен единственный приемлемый для того времени метод социалистического реализма, в связи с чем автор любого художественного произведения рассматривался исключительно с позиций классовости его художественного сознания. Научная категория автора практически не разрабатывалась, в чем мы можем убедиться, заглянув в советские учебники по введению в литературоведение и теории литературы [2; 43; 89; 247], в учебную и методическую литературу 50-80-х годов XX века. Привлекает внимание тот факт, что слово «автор» в школьных учебниках и книгах для учителей того времени присутствовало как указание на конкретного писателя, но «автор» как литературоведческое понятие в них вообще не рассматривалось. В «Словаре литературоведческих терминов» (1974) при поиске определения термина «автор» мы находим отсылку к статье «Творческая индивидуальность писателя», в которой категория автора с уверенностью заменена категорией с пространственным названием, дублирующим название статьи; советский писатель противопоставлен «несоветскому», охарактеризованы специфические особенности их мировоззрения [233]. На наш взгляд, такой подход характеризовал автора как некое отвлеченное понятие и был скорее идеологическим, чем научным. Теоретическая разработка категории автора в отечественном литературоведении могла бы долгое время оставаться на «идеологической» стадии, если бы в Советском Союзе не появились ученые, чьи научные исследования и труды оказали огромное влияние на формирование и развитие теории автора в мировом значении. Наиболее масштабные исследования проблемы автора как таковой были осуществлены в первой половине XX века отечественными филологами М.М. Бахтиным и В.В. Виноградовым, стремившихся, как отмечает А.А. Большакова, «к созданию <...> стройной теории автора» посредством пристального изучения этой категории как «сугубо языкового феномена», как «субъекта повествовательной речи» [30, с. 10].

Результатом научных изысканий В.В. Виноградова становится разработка концепции *образа автора*, на почве которой возникает серьезная дискуссия среди советских ученых о правомерности использования данного термина в

отечественной филологии. В вину Виноградову вменяется именно обращение к понятию «маски», которое он использует в процессе теоретического осмысления категории автора, утверждая, что писательское «я» априори обусловлено качеством скрытности. Кроме того, он признает за художником слова «широкое право *перевоплощения* и видоизменения действительности», де-факто право на «литературный *маскарад*», обеспечивающий писателю возможность в одном и том же произведении «менять стилистические и образно-характеристические *лики* или *маски*» (выделено нами – К.В.)» [49, с. 128]. Использование метафор «маска» и «маскировка» в научной концепции отечественной теории автора оппоненты Виноградова считали неоправданным и лженаучным. Это было связано с тем, что в начале 20-х годов XX века к феномену авторской маски активно обращалась формалистская теория повествования, устанавливая с помощью данного понятия принципиальное различие между биографическим автором и автором как рассказчиком (или повествователем) вымышленной истории. Например, один из ярких представителей русского формализма, критик и литературовед И.А. Груздев, принадлежавший к объединению «Серапионовых братьев», в статье «Лицо и маска» (1922) утверждал, что автор литературного произведения всегда носит маску: лицо художника слова всегда скрыто, а «видима только **маска**» [86, с. 218]. Наряду с этим Груздев, исследуя особенности авторской репрезентации в художественном тексте, рассматривает как маску автора и явственно обозначенный в художественном тексте образ рассказчика [там же, с. 219].

В своих многочисленных трудах Виноградов также размежевывает понятия «образ автора» и «образ рассказчика», понимая образ автора «как концентрированное воплощение сути художественного произведения, как систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем, рассказчиком или рассказчиками» [54, с. 92]. В этом определении мы наблюдаем не только некоторую неоднозначность, но и четко прослеживающуюся амбивалентность «образа автора»: «суть художественного произведения» абстрактна, растворена в его идейно-смысловой концепции и не всегда до конца

осознана самим автором, в то время как «система речевых структур персонажей» им выражена и так или иначе оформлена. Кроме того, не менее значимым элементом образа автора в данном определении является «соотношение» этой системы «с повествователем, рассказчиком или рассказчиками», что предполагает внутреннюю художественную коммуникацию. Виноградова чрезвычайно интересуется структура образа автора и возможность ее выявления в литературном произведении. Способы выражения структуры образа автора филолог обнаруживает «в сложных и противоречивых отношениях между *авторской* интенцией, между фантазируемой (*читателем – К.В.*) личностью писателя и *лика*ми персонажей (*курсив наш – К.В.*)» [55, с. 203]. Такая характеристика понятия «образ автора» позволяет выдвинуть предположение о трехмерности его структуры, включающей в себя замысел и идею биографического автора, систему созданных им персонажей в динамическом взаимодействии с носителями авторской речи, которые являются, с одной стороны, соединительным звеном между персонажами и автором, а с другой – между автором и читателем. Таким образом, в конфигурации термина «образ автора» мы наблюдаем объединение столь сложных и различных по своей сути функциональных частей художественного текста, фактически представляющих всех членов триады «автор-герой-читатель», что терминологическая точность данного понятия оказывается под вопросом.

Несмотря на свою очевидную противоречивость, «образ автора» уверенно вошел в филологическую терминологию как магистральная категория науки о языке художественной литературы и был взят многими учеными на вооружение. Изучение данной категории оказало серьезное влияние на современную интерпретацию проблемы автора и также повлекло за собой долговременную филологическую дискуссию: до сих пор каждый исследователь вкладывает в понимание «образа автора» различные смыслы. Например, сам В.В. Виноградов связывает с этим понятием прежде всего авторский стиль и язык художественной речи. Анализируя повесть Н.С. Лескова «Левша», он акцентирует внимание на собственно речи автора-рассказчика и вкраплениях литературного языка в

сказовое повествование и делает вывод, что образом автора в данном случае является «ажурная конструкция из этих элементов текста» [50, с. 123-131].

Исследовательница М.П. Брандес вслед за Виноградовым рассматривает структуру «образа автора» в рамках проблематики стиля прозаического литературного произведения и организации словесного материала в художественном тексте. В центре внимания Брандес – стиль авторской речи, его признаки, «формы повествовательной речи», «соотношение авторской речи с речью героев» и другие лингвистические аспекты проблемы автора [35, с. 8-9].

В понимании Л.Я. Гинзбург образ автора, напротив, отвлечен от художественного текста. Однако и она в определенной степени структурирует категорию автора: ее «образ священнодействующего поэта» не равен его биографической личности [75, с. 152]. Е.И. Орлова также разграничивает в структуре категории автора биографический аспект и некую художественную реальность, синонимом которой, по ее мнению, и является образ автора, непосредственно связанный с единством и целостностью литературного произведения [202]. Эту позицию разделяет и Е.А. Гончарова: она рассматривает образ автора как внутренний смысло- и стилеобразующий центр произведения и анализирует его в повествовательной перспективе, уделяя особое внимание взаимосвязи и взаимодействию категорий «автор» и «персонаж» в структуре художественного произведения [80].

Ю.В. Манн развивает идею Д.С. Лихачева об изначальной «жанровости» образа автора [171], о его безусловной подчиненности строгим правилам жанра в средневековой литературе (истоки этого процесса берут начало в эпохе архаического и традиционалистского художественного сознания) и постепенном переходе к индивидуализации авторского начала. Если ранее «для каждого автора существовал более или менее устойчивый набор жанровых признаков», то в эпоху индивидуально-творческого художественного сознания «жанровый образ автора», представлен, по определению Манна, некой «условной **маской**», которую автор уже может менять по своему усмотрению: начиная с эпохи романтизма, автор в литературном произведении «чрезвычайно подвижен и неуловимо текуч» [188, с.

3-4]. Как мы видим, здесь уже прямо обозначена терминологическая взаимосвязь «образа автора» и «авторской маски» внутри проблематики категории жанра.

Н.К. Бонецкая рассматривает образ автора как понятие, «обозначающее реальный момент любого эстетического восприятия» [32, с. 245] и связанное с бессознательным общением читателя и биографического автора, непосредственно возникающего в процессе изучения (чтения) художественного текста. В данном случае «образ автора» коррелирует с таким понятием западной теории литературы, как «имплицитный автор» («*the implied author*»). Этот термин появляется в книге американского литературного критика У. К. Бута «Риторика художественной литературы» (1961), посвященной изучению «техники и технологии» создания литературных текстов как искусству коммуникации автора с читателями [293]. «Имплицитный автор» рассматривается как второе «я» биографического автора, которое «выбирает, сознательно или бессознательно, что нам <читателям – К.В.> читать» [там же, с. 74]. Это «нарратор», «персона», «**маска**» или «образ автора» (Бут указывает на недостаток терминологической точности в определении авторского второго «я»), создаваемый в читательском воображении и не одинаковый для разных произведений одного и того же автора, способствующий в качестве коммуникативной инстанции «интуитивному пониманию <читателем – К.В.> завершенного художественного целого» [там же, с. 73]. В понимании Е.А. Гончаровой образ автора также «отражает сущность содержания литературного произведения как продукта художественной коммуникации» [80, с. 5], что позволяет говорить об образе автора как точке соприкосновения автора и читателя, но точке абстрактной, невидимой, точке без координат.

А.М. Левидов говорит о том, что в литературном произведении эстетическое триединство «автор – образ – читатель» представляет собой систему, в эпицентре которой находится художественный образ как «важнейшая промежуточная «инстанция» в общении читателя с автором, когда он читает, автора с читателем, когда он творит» [152, с. 326]. Именно в художественном образе, считает Левидов, «сближаются, встречаются, соприкасаются,

переплетаются <...> их творческие пути» [там же]. Таким образом, в этом оригинальном подходе именно художественный образ становится отчетливо обозначенной точкой «пересечения» или «взаимопроникновения» автора и читателя. Возникает вопрос: какой же художественный образ наиболее подходит для выполнения подобной задачи? На первый взгляд, исследователю необходимо сконцентрироваться на специфике функционирования образа условного нарратора (рассказчика или повествователя) как наиболее активного и наиболее отчетливого проявления «автором» себя во внутритекстовом пространстве произведения. С другой стороны, условный нарратор всегда так или иначе (в большей или меньшей степени) взаимодействует и вступает во взаимоотношения с другими героями, что обеспечивает внутреннюю художественную коммуникацию образов, направленную в конечном счете на постижение читателем идейно-смысловой концепции произведения.

Разделяя эту мысль, З.И. Хованская указывает, что процесс анализа «образа автора» большинство лингвистов связывают только с изучением «повествовательной ткани произведения и его речевых средств», в то время как «широкое понимание «образа автора», данное в работах В.В. Виноградова, должно учитывать все средства реализации авторской позиции, в том числе и «литературные компоненты» (например, сюжет и *персонажи (курсив наш – К.В.)*)» [266, с. 330-331]. В.Б. Катаев в статье «К постановке проблемы образа автора» (1966) также говорит об этой необходимости. Он приводит слова В.Б. Шкловского о том, что образ автора обнаруживается в архитектонике и внутренней композиции всего художественного произведения («в сюжете, в композиции, пейзаже, героях, способах их сцепления»), и делает важное замечание: «Видеть возможность только лингвистического описания образа автора было бы неверно. Человеческая сущность автора сказывается в элементах, которые, будучи выражены через язык, языковыми не являются» [127, с. 39-40].

Ю.Н. Тынянов в статье «Гоголь и Достоевский» (1921) связывает категорию стиля и образ автора с феноменом маски и подробно рассматривает, как в своих произведениях Гоголь и Достоевский используют «вещные» и «словесные» маски

для создания внешности и характеров персонажей, пейзажа, интерьера и настроения [254]. Данная точка зрения в определенной степени подтверждает сделанное нами выше предположение о том, что литературное произведение в своей целостности представляет собой своеобразную маску автора. С одной стороны, это актуализирует вопрос о структуре проявления авторской маски в художественном тексте как эстетическом объекте, а с другой – выводит на первый план проблему целостного анализа литературного произведения сквозь призму форм и способов авторской репрезентации, что обозначено одной из главных задач в исследованиях как Бахтина, так и Виноградова.

Результатом многогранных филологических дискуссий об образе автора и феномене авторской маски становятся словарные определения. В «Литературном энциклопедическом словаре» (1987) между понятиями «образ автора» и «автор» поставлен знак равенства, а далее обозначена связанная с ними литературоведческая проблема как «вопрос о совпадении и расхождении <...> эстетически претворенного образа (*автора – К.В.*) с реальной личностью сочинителя» [225, с. 13-14]. Данный аспект остается актуальным и для современной теории литературы. Наиболее интересным, на наш взгляд, является отсутствие термина «образ автора» в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (2001) и использование вместо него «маски автора», представленной как «способ сокрытия писателем собственного лица с целью создания у читателя иного (отличного от реального) образа автора» [204, ст. 511-512]. «Образ автора», напротив, сохраняется в «Словаре лингвистических терминов» (2010) и трактуется как «основная категория текстообразования, определяющая все элементы структуры текста: тему, идею, композицию, отбор и организацию языковых средств», а также как «одна из форм проявления реальной личности автора» [107, с. 226]. Подобная ситуация позволяет сделать парадоксальный вывод о том, что освоение понятия «образ автора» предвосхитило появление в недалеком будущем понятия «маска автора», которое официально будет представлено только в 1985 году. «Образ автора» по сути «вырос» из феномена маски, а термин «авторская маска» возник на основе феномена «образа автора».

Однако будет справедливым отметить, что в научной рецепции XX века о понятии «авторская маска» говорят, его подразумевают, произносят как нечто, само собой разумеющееся, но не исследуют как самостоятельный литературоведческий феномен, несмотря на то, что явление маски становится перманентным спутником категории автора и исследований, посвященных данной проблематике.

Подчеркивая глубокую взаимосвязь «образа автора» и «авторской маски», мы не ставим перед собой задачу утвердить или опровергнуть тот или иной термин. На сегодняшний день данные понятия бесконфликтно сосуществуют в научной филологической литературе, отчасти разъясняя и дополняя друг друга, что мы продемонстрировали выше: ведь «теории присущ релятивизм» [133, с. 26]. Однако в процессе нашего исследования мы обратили внимание, что в рассуждениях практически всех филологов, активно использующих термин «образ автора», обнаруживается некоторое противоречие: оказывая «образу автора» как литературоведческому понятию безусловную поддержку, никто из исследователей не предлагает конкретной методики его выявления в художественном тексте произведения и непосредственно его анализа. В.В. Виноградов высказывает мысль о том, что лик или образ автора «сквозит в художественном произведении всегда», однако «весь вопрос в том, как этот образ реконструировать» [270, с. 311]. С.Г. Бочаров, размышляя об образе автора в пушкинских «Повестях Белкина», делает более резкое заявление: «К образу подобного типа у литературоведения не хватает подходов» [34, с. 139]. Н.К. Бонецкая говорит о необходимости осознать и принять тот факт, что в произведении все является одновременно авторским и неавторским, и выводит из этого целесообразность изучения природы образа автора и определения «принципов его отыскания» в художественном тексте произведения [32, с. 244]. Однако конкретных шагов для достижения заявленной цели филолог не предлагает. Она утверждает, что «за образом автора ощущается темное пространство личности (*биографического автора – К.В.*)», что он включает в себя «сумму всех художественных приемов и всю полноту смыслов произведения»

[там же, с. 260]. Такая характеристика образа автора делает данное понятие довольно расплывчатым: де-факто в нем смешиваются план выражения и план содержания художественного произведения. Эта ситуация тем более актуализирует вопрос об анализе литературного произведения посредством эстетической категории образа автора, но каким именно способом это может быть осуществлено – остается неясным. Косвенно это признает и сама Бонецкая, сообщая, что «ситуация с анализом произведения в настоящее время крайне острая» [там же, с. 264]. В процессе работы над художественным текстом она рекомендует «почувствовать авторскую субъективность, услышать авторский голос, воспринять внутренним чувством образ авторской личности – вот тот аспект исследования произведения, который есть важнейший момент его понимания» [там же, с. 267]. На наш взгляд, данные рекомендации носят весьма абстрактный и неопределенный характер и вряд ли окажут существенную помощь учителю или преподавателю литературы, а тем более школьнику или студенту в процессе изучения художественного произведения.

В заметках «К методологии гуманитарных наук» (1974) М.М. Бахтин пытается преодолеть эту неопределенность, полемизируя о терминологическом спектре проблемы автора. На первый взгляд, ученый возражает против выделения **образа** автора в структуре данной категории: автор художественного произведения «не может стать образом, ибо он создатель всякого образа, всего образного в произведении» [23, с. 383]. Тем не менее, Бахтин сразу же добавляет существенную оговорку: «...так называемый образ автора может быть только одним из образов данного произведения (правда, образом особого рода)» [там же], а затем делает важный вывод: «Автор-создающий не может быть создан в той сфере, в которой он сам является создателем. Творца мы видим только в его творении, но никак не вне его» [там же]. Далее ученый поясняет, что «автор произведения присутствует только в целом произведении <...>; он находится в том *невыделимом* (*курсив наш – К.В.*) моменте <...>, где содержание и форма неразрывно сливаются», однако подчеркивает, что «больше всего мы *ощущаем* (*курсив наш – К.В.*) его присутствие в форме» [там же, с. 383-384]. На первый

взгляд, это не вполне соответствует философской концепции Бахтина о «вненаходимом» авторе, однако, на наш взгляд, здесь идет речь не столько о местоположении «образа автора» в тексте литературного произведения, а скорее о способах его проявления в художественном пространстве эстетического объекта и проблеме «ощущения» или отыскания этих способов. Бахтин утверждает о неотделимости автора от его творения и необходимости целостного, но структурированного анализа художественного произведения, поскольку «эстетический объект – это творение, включающее в себя творца» и «особенно ясно вхождение автора – телесного, душевного, духовного человека – в <эстетический – К.В.> объект; ясна не только нераздельность, но и неслиянность формы и содержания» [25, с. 70-71]. Таким образом, Бахтин воспринимает автора-творца как трехмерную и трехзначную сущность, в которой присутствуют **телесная, душевная и духовная** составляющие. На наш взгляд, интересной литературоведческой задачей может стать поиск проявления каждого из трех уровней авторского «я» в художественном пространстве произведения.

Следует отметить, что и Бахтин, и Виноградов рассматривают проблему «образа автора» комплексно, пытаясь отыскать его в форме, содержании и художественном слове (по Бахтину – языке или материале, по Виноградову – в художественной речи) и выразить это в анализе литературного произведения. Примечательно, что М.М. Бахтин стремится к целостному освоению литературного произведения на уровне трех основных категорий теоретической поэтики (стиля, жанра и автора) посредством языка художественного текста [22; 26]. По мнению ученого, художественное сознание автора как «единство всех смысловых и экспрессивных интенций <...> всецело осуществляет себя в своем языке, всецело ему имманентно, выражает себя в нем прямо и непосредственно, без оговорок и без дистанции» [26, с. 98]. Язык принадлежит автору «до конца и нераздельно», автор использует «каждую форму, каждое слово, каждое выражение по их прямому назначению <...>, то есть как чистое и непосредственное выражение своего замысла» [там же, с. 98]. Однако наряду с этим Бахтин детерминирует разницу между авторским сознанием поэта и

прозаика, основываясь на специфической разнице между художественным словом того и другого. В эссе «Слово в романе» (1934-1935) он, исходя из утверждения, что «форма и содержание (*художественного произведения – К.В.*) едины в слове, понятом как социальное явление, социальное во всех сферах его жизни и во всех его моментах – от звукового образа до отвлеченнейших смысловых пластов» [там же, с. 72], говорит о проблеме своеобразия и стилистической разницы поэтического и прозаического авторского слова. Определение «роман» в данном случае Бахтин относит к любому художественно-прозаическому произведению, которое он понимает в противовес «одноголосым» поэтическим строкам как «многостильное, *разноречивое, разноголосое (курсив наш – К.В.)* явление» [там же, с. 75]. Если «и о чужом поэт говорит на своем языке», то прозаик «и о своем пытается сказать на чужом языке (например, на нелитературном языке рассказчика, представителя (*определенной – К.В.*) социально-идеологической группы); свой мир он часто измеряет чужими языковыми масштабами» [там же, с. 100]. Причины этого Бахтин видит в особенностях исторического развития художественного слова. Высокая поэзия принадлежала высшему обществу, была строго регламентированной и каноничной, в то время как «на балаганных ярмарочных подмостках звучало шутовское разноречие, передразнивание всех «языков» и диалектов, развивалась литература фэбль и шванков, уличных песен, поговорок, анекдотов, где <...> велась живая игра «языками» поэтов, ученых, монахов, рыцарей <...>, где все «языки» были **масками** и не было подлинного и бесспорного **языкового лица** (*выделено нами – К.В.*)» [там же, с. 86]. Своеобразным откликом на эту мысль Бахтина может считаться высказывание французского писателя А. Моруа о том, что «только романисту (*писателю – К.В.*) не составляет труда быть скромным: его признания выходят на люди в **маскарадных** (*выделено нами – К.В.*) костюмах» [194, с. 230]. В подобных рассуждениях прослеживается взаимосвязь феномена маски с категорией автора, что выводит на передний план проблему функционирования условного автора в прозаических жанрах, проблему диалогичности взаимоотношений автора и героя, автора и читателя, ярко отраженную Бахтиным в работах «Автор и герой в

эстетической деятельности» и «Слово в романе». По его убеждению, далеко не последнюю роль в изучении специфики прозаических «разноголосых» творений играет анализ форм прямого и условного авторского присутствия в произведении, выраженных непосредственно в языке художественного текста. Бахтин озвучивает проблему «преломления авторских интенций» в прозаическом произведении и привлекает внимание литературоведов непосредственно к вопросу о роли, значении и специфике функционирования условного автора или рассказчика [26, с. 126-128]. Ученый также обращает внимание на повышенный интерес со стороны филологов к категории автора в контексте проблематики сказа и стилистических особенностей сказового повествования сквозь призму языка художественной прозы [там же].

Эти же вопросы становятся основополагающими и в научных исследованиях В.В. Виноградова. «Проблема сказа» возникает в литературоведении и лингвистике в связи с вопросом о роли рассказчика как образа условного автора в технике литературного творчества. Сюжетная динамика сказового повествования, по мнению Виноградова, «оказывается преломленной в целом или своих отдельных частях сквозь призму сознания и стилистического оформления посредника-рассказчика. Тогда художественный мир автора представляется не как объективно воспроизведенный в слове, а как своеобразно отраженный в плоскости субъективного восприятия рассказчика или даже преобразенный в ряде странных зеркальных отражений» [52, с. 42]. Кроме того, в статье «Язык Зощенки» (1928) Виноградов демонстрирует точку зрения, во многом сходную с бахтинской. Он пишет о том, что неверно представлять образ писателя «одноголосым» или «одноликим», и приходит к следующему немаловажному выводу: «*Чужие голоса и слова* могут с полным правом принадлежать самому автору, который объемлет их все и вмещает в свое сознание. Автор не одноголос и не однолик, но все эти *чуждые лики, рассказчики* объединяются в некоем общем авторском «я» (*курсив наш – К.В.*)» [56, с. 76]. Таким образом, проблема сказа динамично переплетается с проблемой образа

автора, затрагивая феномен проявления авторских интенций и воплощения авторского сознания в маске рассказчика.

В работе «О теории художественной речи» (1971) Виноградов рассматривает образ рассказчика как «форму литературного артистизма автора» и сравнивает автора с актером, творящим и воплощающим новый сценический образ с помощью языка художественного текста [49, с. 118]. В результате таких рассуждений в отечественной филологии на пограничной территории лингвистики и литературоведения возникает понятие «языковая маска автора», которое становится особенно актуальным при рассмотрении проблемы условного автора-нарратора (рассказчика) в сказовом повествовании. Данный термин мы встречаем в статье В.В. Виноградова «Проблема сказа в стилистике» (1925): ученый полагает, что в жанре сказа автор надевает «безымянную языковую маску» [52, с. 51]. Позднее этот термин использует Г.О. Винокур в работе «Горе от ума» как памятник русской художественной речи» (1948). Исследователь понимает под языковой маской «метод языковой характеристики», с помощью которого персонажу придаются специфические речевые особенности, «в той или иной мере разобщающие его с остальными персонажами, причем принадлежащие ему как нечто постоянное и неперемutable, сопровождающее его в любом поступке или жесте. <...> Здесь языком характеризуется персонаж как таковой, самый образ его, независимо от условий действия, в которых он развивается» [57, с. 297]. Эти идеи в целом соотносятся с тезисом У.К. Бута о том, что «автор присутствует в каждом речевом акте любого из персонажей» художественного произведения, но особенно выразительно он проявляет себя в «образах заслуживающих доверия <читателя – К.В.> нарраторов» [293, с. 18].

Мы видим, что глубокая теоретическая разработка проблемы авторской маски началась, в сущности, задолго до появления этого концепта в устоявшейся литературоведческой терминологии. Изучение феномена языковой маски автора осуществлялась учеными с практической целью: поиск знаков авторского присутствия в языке литературного произведения был необходим для анализа и интерпретации художественного текста. Обращаясь к истокам появления

авторской маски как самостоятельного научного термина, следует признать, что первоначально большинство исследователей рассматривали ее исключительно как прием субъектной организации постмодернистского повествования. Одной из первопричин «рождения» авторской маски в дискурсе постмодерна является, по мнению И.П. Ильина, тот факт, что «при остром дефиците человеческого начала в плоских, лишенных живой плоти и психологической глубины персонажах постмодернистских романов часто одна лишь авторская маска может стать реальным героем повествования, способным привлечь к себе внимание читателя» [114, с. 183]. Вследствие этого термин «авторская маска» обнаруживается прежде всего в словарях и энциклопедиях постмодернизма [218; 234], которые, тем не менее, не приносят достаточной ясности в определение данного понятия. Например, в формулировке И.П. Ильина, подразумевающей под авторской маской «важный структурообразующий принцип повествовательной манеры», а также «главное средство <...> коммуникации автора и читателя» [115, с. 8] в постмодернистском произведении, наблюдается та же антиномия, что и в определении «образа автора»: «принцип» есть некая абстракция, а «средство» всегда конкретно. Возникает вопрос, что же воплощает в себе авторская маска: абстрактный «принцип» или конкретное «средство»? В чем заключается их отличие и как это может быть объединено в одном понятии?

На появление термина «авторская маска» в западной научной рецепции оперативно отреагировало отечественное литературоведение. Уже в конце 80-х годов XX века появляются многочисленные исследования по проблемам постмодернистского дискурса в целом и авторской маски в частности (среди них труды М.П. Абашевой, И.П. Ильина, Н.Б. Маньковской, Л.В. Пирогова, И.С. Скоропановой и других) [1; 114-116; 189; 211; 232]. Однако, по мнению О.Ю. Осьмухиной, рассмотрение явления авторской маски исключительно в рамках постмодернистского дискурса, «весьма ограничивает теоретические и историко-литературные интерпретации этого феномена» [208, с. 3].

В начале XXI века ситуация начинает меняться. «Авторская маска» постепенно завоевывает место под солнцем современной теории литературы.

Проблематика маски автора становится объектом лингвистических и литературоведческих исследований: появляются диссертационные работы и монографии, посвященные непосредственно этому феномену (например, труды В.В. Карповой, О.Ю. Осьмухиной, М.В. Шпильман) [126; 205-208; 280]. В.В. Карпова концентрирует внимание на «функционировании «маски автора» в творчестве постмодернистского художника» [126, с. 3]. М.В. Шпильман вводит термин **«речевая маска автора»**, рассматривая его как разновидность авторской маски в рамках теории коммуникативных стратегий и теории языковой личности и характеризуя особенности ее функционирования в структуре повествования [280, с. 5]. Наибольшее же значение для понимания сущности проблемы авторской маски представляют, на наш взгляд, научные изыскания О.Ю. Осьмухиной, что заслуживает отдельного рассмотрения.

В своей монографии «Авторская маска в русской прозе XIII – первой трети XIX века: генезис, становление традиции, специфика функционирования» (2008) О.Ю. Осьмухина обозначает прием «авторской маски» как один из важнейших элементов авторской стратегии и прослеживает формирование традиции использования авторской маски в истории русской литературы: от древнерусских литературных памятников до реалистической прозы XIX века [205]. Фактически, это была первая попытка диахронического анализа феномена авторской маски в русской словесности. Исследовательница доказывает, что понятие авторской маски многозначно и исторично, а потому не может рассматриваться исключительно как термин постмодернистской научной рецепции. Своей главной задачей филолог считает «полномасштабный сопоставительный анализ функций авторской маски в различные периоды литературного развития», поскольку лишь выполнение данной задачи может «дать реальное научное представление о ее природе» [208, с. 3]. Мы же полагаем, что задача, поставленная Осьмухиной, является более историко-литературной, чем теоретической. На наш взгляд, научное представление о природе авторской маски может дать только исследование непосредственно самой природы данного феномена, поэтому следующим шагом в нашей работе будет изучение авторской маски как

феноменологической структуры проявления авторского «я» во внутритекстовом пространстве с точки зрения ее диалектической амбивалентной сущности.

В ходе нашего исследования мы пришли к выводу, что феномен авторской маски в наибольшей степени коррелирует с образом условного автора-нарратора. Наиболее отчетливо это представлено в жанре сказа, где в образе рассказчика происходит своего рода «конкатенация» автора, героя и читателя. Если представить данный образ как настоящую предметную или «вещную маску» (терминология Ю.Н. Тынянова) [254], то мы заметим, что своей «внешней» стороной она обращена к читателю – нарратор является своего рода проводником авторских интенций. Ее «внутренняя» сторона развернута к биографическому автору (он сознательно выбирает «маску» рассказчика), но не слита с ним. А кроме того, существует сокровенная текстура, пространство самой маски, имманентное ее архетипичной, психологической сущности. «Грань перехода авторской интенции в читательскую интерпретацию растворена, таким образом, в самой маске» [64, с. 18], что находит свое отражение непосредственно в языке художественного текста и позволяет выдвинуть гипотезу о трехуровневой структуре проявления авторской маски в сказовом повествовании. На основании вышеизложенного мы предлагаем рассматривать авторскую маску как диалектическую структурную целостность, синтезирующую проявление личности биографического автора и сверхличности автора-творца и представленную в художественном произведении системой взаимосвязей и взаимоотношений между субъектами речи. Чрезвычайно интересными для анализа художественного текста являются, на наш взгляд, те случаи, когда авторская маска обнаруживается в образах нескольких условных авторов (в своего рода «каскаде» или «анфиладе» рассказчиков: один «голос» передает слово другому, а другой – третьему). В этом случае явление авторской маски становится многослойным и полисемичным, что затрудняет анализ художественного текста и указывает на необходимость разработки соответствующего методологического подхода.

В нашей работе мы обратились к сказовому повествованию в связи с наибольшей выраженностью, репрезентативностью феномена авторской маски в

этом жанре. Практической задачей нашей работы мы считаем анализ художественных текстов, написанных в жанре сказа, посредством теоретического осмысления специфики функционирования авторской маски как образа условного автора-нарратора. Методика же анализа таких текстов не может быть выстроена без учета жанрово-стилистических особенностей самого сказового повествования. Филолог А.П. Скафтымов подчеркивает, что «только само произведение может свидетельствовать о своих свойствах. <...> Состав произведения сам в себе носит нормы его истолкования» [231, с. 139]. В связи с этим мы предположили, что проявление и функционирование авторской маски в данном жанре должно происходить в некотором соответствии с характерными чертами самого сказового повествования.

Маска автора в произведениях сказового типа проявляется и функционирует в образе условного автора-нарратора как субъекта речи, который, по определению Б.О. Кормана, «открыто организует своей личностью весь текст» [139, с. 34] и, как отмечает В.В. Виноградов, «налагает отпечаток на словесную ткань» всего произведения [52, с. 42-43]. Жанр сказа, по мнению Виноградова, необходимо исследовать, «учитывая все те конструктивно-языковые элементы, которые заложены в (*его* – *К.В.*) словесной композиции», уделяя особое внимание связи семантики устной речи и индивидуального образа рассказчика [там же, с. 44]. А.П. Квятковский подчеркивает, что сказ – это «особая форма авторской речи, проводимая на протяжении всего художественного произведения в духе языка и характера того лица, от имени которого ведется повествование» [128, с. 269]. На значимость данного образа обращал внимание еще А.Н. Веселовский в 1877 году: «личность рассказчика, его культурная среда, условия развития и источники знания являются одним из важных моментов изыска» [47, с. 181]. Для создания такого субъекта или субъектов речи автор-творец сознательно выбирает маску или маски, наиболее соответствующие его художественно-эстетическим задачам. Так, центральной фигурой сказового повествования оказывается условный автор-нарратор как субъект (носитель) авторской речи, как проводник авторской или отличной от авторской позиции (точки зрения) и своеобразный

посредник между автором и читателем. На этом основании мы полагаем возможным рассматривать авторскую маску в сказовом повествовании как нарративно-стилистическую доминанту и обозначить три уровня проявления авторской маски в жанре сказа: повествовательный, психологический и диалогический.

В.Е. Хализев отмечает, что «сказ <...> приковывает внимание к носителю речи – рассказчику, выдвигая на первый план его фигуру, его голос, присущую ему лексику и фразеологию» [263, с. 286]. Действительно, процесс восприятия сказового повествования обычно начинается со знакомства читателя с субъектной организацией художественного произведения, то есть с маской условного автора-нарратора (или масками условных авторов-нарраторов), от имени которых рассказываются определенные события. В данном случае мы можем рассматривать это как повествовательный уровень проявления и функционирования авторской маски в сказовом повествовании.

Известный исследователь сказа Б.М. Эйхенбаум разделяет идею В.В. Виноградова о «маскараде» художника слова в произведениях этого жанра. В статье «Как сделана «Шинель» Гоголя» он утверждает, что «ни одна фраза художественного произведения не может быть сама по себе простым «отражением» личных чувств автора, а всегда есть построение и игра» [282, с. 321]. Автора в сказе исследователь называет «не сказителем, а исполнителем, почти комедиантом» [там же]. Филолог В.Ю. Троицкий утверждает, что автор, перенося «...на себя определенную манеру речи, как бы вживаясь в образ героя или «подставного» автора-рассказчика...» до такой степени стремится к слиянию со своим героем, что «границы между автором произведения и автором-рассказчиком стираются»; автор сам выступает «в роли» [252, с. 186]. Здесь прослеживается связь игровой сущности сказового повествования с карнавальной природой и символичностью авторской маски, что дает нам возможность выделить психологический уровень ее проявления.

Ю.Н. Тынянов, продолжая развивать «игровую» тему сказа, замечает: «сказ делает слово физиологически осязаемым – весь рассказ <...> адресован каждому

читателю – и читатель входит в рассказ, начинает интонировать, жестикулировать, улыбаться. Он не читает рассказ, а играет его» [254, с. 160]. Таким образом, по мнению Тынянова, «сказ вводит в прозу не героя, а читателя» [там же]. Значит, именно сказовое повествование наиболее ярко демонстрирует весь сложный конгломерат взаимоотношений «автор» – «герой-рассказчик» – «читатель» и, как и сама авторская маска, ориентировано на взаимопроникновение и общение с читателем во избежание коммуникативного провала, что позволяет нам обозначить диалогический уровень проявления и функционирования авторской маски в жанре сказа. Исходя из этого, мы полагаем, что при анализе сказового повествования или текстов, в которых наблюдается «сказовая окраска повествовательной прозы» [52, с. 54], необходимо учитывать обозначенную выше структуру проявления авторской маски в художественном пространстве произведения.

Н.А. Кожевникова выделяет в понимании сказа две основные позиции [131, с. 98-99]: одна точка зрения была сформулирована Б.М. Эйхенбаумом и состоит в том, что сказовое повествование предполагает установку на устную речь рассказчика [282], другая – представлена позицией М.М. Бахтина, который рассматривал сказ прежде всего как установку на чужую речь, а уже потом – на устную [24, с. 327]. Е.Г. Мущенко и ее соавторы в «Поэтике сказа» убеждены, что эти толкования «не противоречат друг другу», а рассматривают одно и то же явление с разных сторон [198, с. 24]. Однако само определение сказа (по Е.Г. Мущенко, В.П. Скобелеву и Л.Е. Кройчику), на наш взгляд, не в полной мере отражает его сущность. Эти исследователи понимают сказ как «двухголосое повествование, которое соотносит автора и рассказчика, стилизуется под устно произносимый, театрально импровизированный монолог человека, предполагающего сочувственно настроенную аудиторию» [там же, с. 34]. Возникает сомнение, можно ли руководствоваться данным определением, если в анализируемом тексте сказового повествования будет не один, не два, а несколько рассказчиков? Нарратолог В. Шмид в некоторой степени разрешает эту задачу, выделяя два вида сказа: характерный сказ, «мотивированный образом нарратора,

чья точка зрения управляет всем повествованием», и орнаментальный сказ, «отражающий не один облик нарратора, а целую гамму голосов и масок» [279].

В нашей работе мы приходим к выводу, что природа сказового повествования определяется не двумя, а тремя основными признаками: *устный* характер сказа демонстрирует соотнесенность с фольклорным генезисом, а также привлекает внимание исследователей непосредственно к речи рассказчика. Это соответствует выделенному нами *диалогическому* уровню проявления и функционирования авторской маски в сказе.

Сказовое повествование как *чужое* слово предполагает, что автор биографический сознательно выбирает чуждый ему образ условного автора, в большей или меньшей степени контрастирующий с его собственной личностью. По этой причине современный российский литературовед О.Ю. Осьмухина определяет сам сказ как «авторскую маску, необходимую <...> автору реальному, для конструирования образа рассказчика, принципиально иного, нежели сам автор, занимающего иную ценностную, мировоззренческую и речевую позицию» [208, с. 78]. Такой прием координирует субъектную организацию повествования, что позволяет соотнести данную особенность сказа с выделенным нами *повествовательным* уровнем в структуре проявления авторской маски.

В *игровом* признаке реализуется карнавальный принцип маскарада, свойственный жанру сказа в целом. Многогранность природы сказа, как и многогранность феномена авторской маски, раскрывается в том числе и в так называемом «двойном» восприятии сюжета читателем. В сказе, как и в любом другом произведении словесного творчества, образуются два плана: «то, что рассказывает человек (*автор-нарратор* – К.В.), и то, что как бы случайно прорывается в его рассказе» [276, с. 17]. В данном случае мы можем рассматривать функционирование авторской маски в сказовом повествовании на *психологическом* уровне.

Мы сопоставили природу жанра сказа с природой авторской маски и обнаружили в них характерные черты, общие для этих двух явлений. Условные уровни нарративной структуры сказового повествования явственно соотносятся с

выделенными нами уровнями функционирования в нем авторской маски. На основании этого мы можем утверждать, что в жанре сказа исследователь имеет дело с маской «в квадрате», авторская маска становится здесь безусловной доминантой. Это значит, что данное понятие приобретает особое, чрезвычайно глубокое значение и «требует непрямого анализа, так как выявляет художественное своеобразие <...> произведения» [105]. Таким образом, перед нами встает вопрос о поиске и выборе соответствующей нашим задачам методологии исследования, с помощью которой мы сможем аргументировать и подкрепить доказательствами гипотезу о структуре проявления авторской маски в сказовом повествовании и подтвердить предложенное нами определение «авторской маски» на основании природы данного феномена.

Признавая сложность и неоднозначность явления авторской маски, литературоведы-исследователи находятся в постоянном поиске методологических подходов к ее изучению. Так терминологический вектор проблематики авторской маски преобразуется в *вектор методологический*, что обуславливает проблему поиска и выбора релевантного метода исследования авторской маски как теоретико-литературного феномена.

1.3. Структурно-функциональный анализ как метод исследования авторской маски в сказовом повествовании

Научные методы и подходы к изучению литературных произведений «у каждой из научных школ и у каждого крупного и своеобразного ученого свои, особые» [263, с. 321]. Они напрямую зависят от философских взглядов и теоретических принципов, исповедуемых той или иной литературоведческой школой либо доминирующих в мировоззрении конкретного исследователя.

Принципы рассмотрения литературных произведений также во многом определяются собственной проблематикой и природой последних, а также зависят от интереса исследователя к определенному теоретико-литературному понятию, положенному в основу его научных изысканий. Ставя перед собой задачу обоснованно выбрать наиболее релевантный метод анализа феномена авторской маски в сказовом повествовании, мы считаем целесообразным рассмотреть теоретико-методологические основы изучения авторства в системе историко-литературных координат.

В ходе нашей работы мы обратили внимание, что методологическими доминантами XIX – начала XX века, вокруг которых концентрируется научная мысль литературоведов-исследователей, становятся понятия «автор» и «произведение», что обуславливает необходимость рассмотреть данный вопрос более детально.

Изучение категории авторства начинается одновременно с оформлением литературоведения как самостоятельной дисциплины и его методологии, «всегда тесно связанной в своем развитии с современной ей литературной практикой» [267, с. 252]. Именно первые литературоведческие школы XIX века оказали существенное влияние на эволюцию теории словесности и де-факто сформировали методологическую основу исследований XX и XXI веков.

В первой трети XIX века неканоничность и индивидуально-авторская специфика художественных творений романтиков, противопоставленных «образцовым» произведениям классицизма, вызывают необходимость их нового осмысления. В этот период возникают две школы, чьи методологические подходы к исследованию художественного произведения отразят противостояние будущих концепций «за» и «против» автора. Первым литературоведческим методом анализа поэтического слова, в центре внимания которого оказалась категория автора (а именно соотношенность художественного произведения с личностью его создателя), становится так называемый биографический метод (Ш. О. Сент-Бев, Р. де Гурмон, И.Ф. Анненский, Ю.И. Айхенвальд, А. Моруа, А.И. Фаресов и другие) [230; 263; 195; 258]. Его основоположники доказывали прямую

зависимость смысловых доминант художественного произведения от особенностей внутреннего мира автора, от его душевных качеств, привычек и даже от превратностей его судьбы. Следует отметить, что биографический метод остается востребованным и в наши дни: на уроках литературы в современной школе учащиеся сначала изучают биографию и творческий путь автора, а лишь затем переходят непосредственно к изучению его художественных произведений.

Другим направлением этого же периода является методология мифологической школы (В. и Я. Гримм, А. Кун, В. Шварц, В. Манхардт в Германии, М. Мюллер, Дж. Кокс в Англии, А. де Губернатис в Италии, М. Бреаль во Франции, А. Пикте в Швейцарии, Ф.И. Буслаев, А.Н. Афанасьев, О.Ф. Миллер в России) [221, с. 347-371]. Процесс ее становления был обусловлен обращением романтиков к фольклорным мотивам и сюжетам. Сторонники данной школы, стремясь раскрыть тайны генезиса литературного творчества, формулируют идею о том, что первообразом поэзии является миф, а мифология есть первичный материал для всякого искусства, форма первобытного мышления и средство объяснения человеком окружающего мира. Личность автора для мифологов второстепенна, поскольку в их понимании литературное творчество определяется универсальными для всех времен и народов началами человеческого бытия и сознания.

Как мы видим, биографический метод ориентирован на личность *создателя* художественного произведения, он «автороцентричен», в то время как представители мифологической школы фокусируются на мифопоэтике *произведения*. Кроме того, одновременно с биографическим и мифологическим подходами появляется методология культурно-исторической школы (основатель – французский теоретик литературы И. Тэн), синкретизирующая концепты «автор» и «произведение» с помощью понятия «эпоха». Представители данного направления (П. Лакомб и Ж. Ренар во Франции, Г. Брандес в Дании, В. Шерер и Я. Тэн-Бринк в Германии, А.Н. Пыпин, Н.С. Тихонравов, С.А. Венгеров, А.А. Шахов, В.М. Истрин в России) понимают литературное произведение как своеобразный исторический документ, в котором воплощаются мысли и нравы

народа в различные исторические эпохи, и как явление, закономерно обусловленное окружающей художника слова средой [267, с. 256-259]. Культурно-исторический подход фактически нивелирует значение личности автора произведения и эстетическую функцию литературы в целом. Однако на уроках литературы и сегодня в обязательном порядке изучается эпоха, в которую жил и творил биографический автор, а в процессе анализа художественного текста рассматривается и принимается во внимание эпоха, представленная в самом произведении.

В конце XIX – начале XX века в литературоведении намечается общий поворот к психологизму и интуитивизму, характерной чертой которых становится обращение исследователей «к глубинам авторского сознания» [там же, с. 269]. Внимание ученых снова возвращается к категории автора. Основным направлением исследований психологической школы (Э. Эннекен во Франции, В. М. Вундт в Германии, А.А. Потебня, А.Г. Горнфельд, Д.Н. Овсяннико-Куликовский в России) были обозначены вопросы психологии литературного творчества и непосредственно психологии *автора*. Наиболее значимыми в этом плане оказались работы А.А. Потебни, определившие проблему соотношения поэтического языка и поэтического мышления и проблему образного воплощения человеческих чувств и эмоций в слове [219]. Однако абсолютизация как биографического, так и психологического методов не позволяла исследователям уделять достаточное внимание вопросам литературной структуры произведения, а также исключало влияние духовно-исторической атмосферы, стиля и традиций эпохи на автора и его творение, что значительно сужало возможности литературоведческих интерпретаций последнего.

Первая половина XX века в теории литературы проходит под знаком формализма. Доминантным в трудах представителей западной формальной школы (В. Дибелиус, Л. Шпитцер, О. Вальцель, Э. Сиверс в Германии, Э. Штайгер, В. Кайзер в Швейцарии) становится понятие художественной формы и изучение «морфологии» литературного *произведения*. Формальный метод в зарубежном литературоведении и ранние «формалисты» России (В.Б. Шкловский,

Б.М. Эйхенбаум) декларируют отказ от генетических, культурно-исторических и психологических (то есть всех «внелитературных») планов изучения художественных произведений [267, с. 273-274]. Данное направление было одной из серьезных попыток действительно научного изучения поэтики словесного творчества. Если западный «формализм» был довольно статичен в своих убеждениях, то взгляды теоретиков русской формальной школы претерпевали значительные изменения и динамично эволюционировали: «рост формализма протекает чрезвычайно быстрым темпом» [там же, с. 274]. В.Б. Шкловский и Б.М. Эйхенбаум рассматривали художественное произведение как сумму составляющих его художественных и стилистических приемов [275-276; 282], однако такой фрагментарный анализ не позволял изучать литературное произведение во всей его полноте и художественной целостности. Это осознавали и сами «формалисты». Уже В.М. Жирмунский, изначально примкнувший, но позже обособившийся от формалистов, рассуждает о необходимости систематического описания поэтических приемов [109, с. 63]. Ю.Н. Тынянов убедительно доказывает, что литературное произведение есть система функциональных единиц, которые находятся между собой в определенных отношениях, а потому не могут быть рассмотрены как сумма отдельных элементов [255, с. 272]. Очевидно, что анализ, целью которого является осмысление «отношения элементов формы к художественному целому» [264, с. 322] будет более содержателен и перспективен, поскольку направлен на исследование значения и функций художественных приемов, используемых автором в тексте произведения. Б.В. Томашевский придавал такому анализу основополагающее значение: «каждый прием изучается с точки зрения его художественной целесообразности, то есть анализируется: зачем применяется данный прием и какой художественный эффект им достигается» [251, с. 26]. Здесь прослеживается развитие концептуальных взглядов формальной школы: от лидирующего положения формы художественного произведения совершается постепенный переход к рассмотрению взаимовлияния и взаимозависимости (а значит, единства) формы и содержания. Тезисы формальной школы о

художественном произведении как о целостной системе функциональных элементов предвосхитили идеи структурализма в литературоведении и принцип структурного и структурно-функционального анализа художественных текстов. Именно структурализм (основоположники во Франции – А.-Ж. Греймас, Р. Барт, Ж. Женетт, Ц. Тодоров; в Советском Союзе – Ю.М. Лотман) в 60-е годы XX века становится наиболее точным методом изучения литературоведческих фактов. Ю.М. Лотман утверждал, что подлинное изучение художественного произведения возможно лишь при подходе к произведению как к единой, многоплановой, функционирующей структуре [179]. А.П. Скафтымов подчеркивал, что «компоненты <произведения – К.В.> льют свет друг на друга, и через целостный охват всего создания неминуемо должны раскрываться центральная значимость и эстетический смысл как отдельных частных, так и всего целого» [231, с. 139].

Методология работы «формирует представление о последовательности движения исследователя» в процессе научного познания действительности [241, с. 164]. Задача структурного анализа художественного произведения определялась не как попытка выявить его неповторимую уникальность, а прежде всего как поиск внутренних закономерностей его построения [87; 144; 249]. Автор в понимании французских структуралистов и постструктуралистов был неким бессознательным существом, «скриптором» (терминология Р. Барта), не отвечающим за то, что он пишет. В очередной раз в динамике развития методологии литературоведения автору был противопоставлен текст художественного произведения, но теперь полноту власти над ним имел только читатель [18, с. 387-390]. Р. Барт отмечает, что автор «перестал быть выразителем универсальной истины», теперь его первоочередной задачей стал выбор формы произведения; «так вдребезги разлетелось классическое письмо, и вся Литература – от Г. Флобера до наших дней – превратилась в одну сплошную проблематику слова» [16, с. 307]. Так происходит «деконструкция» литературы, а язык текста художественного произведения становится главным предметом теоретико-литературоведческого исследования, автор же немислим вне текста и неотделим от него. Французские постструктуралисты (Ж. Деррида, М. Фуко, Ж.-Ф. Лиотар,

Ж. Делез) и американские деконструктивисты (Дж. Х. Миллер, П. де Ман, Г. Блум, Ф. Джеймсон, Дж. Хартман) становятся законодателями моды для зарубежного постмодернистского литературоведения [116]. Методологическая задача постструктурализма и деконструктивизма заключалась в выявлении внутренней противоречивости литературного текста, в обнаружении в нем скрытых не только от неискушенного читателя, но ускользающих и от самого автора «спящих смыслов» (терминология Ж. Дерриды) [там же, с. 4-9]. Смыслов, «доставшихся в наследство от речевых (дискурсивных) практик прошлого, закрепленных в языке в форме неосознаваемых мыслительных стереотипов, которые в свою очередь столь же бессознательно и независимо от автора текста трансформируются под воздействием языковых клише его эпохи» [там же, с. 4].

Таким образом, художественный текст стал рассматриваться как бесконечное, не познаваемое до конца множество смыслов. Если в XIX веке культурно-историческая школа в качестве методологического центра, объединяющего в процессе анализа автора и его произведение, предлагает понятие «эпоха», то в XX веке такой точкой фокусировки становится категория читателя: читателю адресован текст и именно читатель будет интерпретировать его смыслы. Анализ художественного текста приобретает, таким образом, совершенно индивидуалистический характер, что создает более широкие возможности для читательских интерпретаций. В связи с этим в зарубежном литературоведении возникает принцип «тщательного прочтения» художественных текстов, и сегодня активно используемый в учебных заведениях Европы и США. Однако, несмотря на очевидные достоинства такого подхода, невозможно не упомянуть и о его недостатках: в данном случае личность биографического автора, проблематика и особенности его эпохи, а также «автор» как теоретико-литературная категория остаются на периферии литературоведческого анализа, что неизменно приводит к эклектичности и чрезвычайной субъективности последнего.

В своей работе «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (1924) М.М. Бахтин, полемизируя с формальной и

психологической школами, впервые ставит вопрос об авторе-создателе художественных произведений в синтезе с другими категориями поэтики. Исследователь рассматривает произведение словесного творчества в триединстве содержания, материала и формы, а категорию автора – как соединительную ткань для этих трех ипостасей художественного произведения. В понимании ученого автор одновременно является своеобразным центром, объединяющим и связывающим три уровня «эстетического объекта» (терминология М.М. Бахтина) воедино: по его мнению, в художественном тексте всегда можно отыскать проявления «телесного автора» (уровень формы), «душевного автора» (уровень содержания) и «духовного автора» (уровень материала) [25]. Опережая французских постструктуралистов и американских деконструктивистов, он утверждает, что «художнику <слова – К.В.> принадлежит только материал», а «материал автора художественного произведения <есть – К.В.> слово» [там же, с. 12, 61], поэтому «все моменты слова, композиционно осуществляющие форму, становятся выражением творческого отношения автора к содержанию» [там же, с. 69].

Обозначенная выше научная полемика разных методологических школ в конечном итоге привела к тому, что художественный текст произведения был осознан филологами как целостная система, нуждающаяся в полноценном анализе [109; 251; 254]. Вопрос о сущности и природе авторских интенций оставался открытым, а значение и способы проявления авторского «я» в художественном произведении – до конца не определенными, в связи с чем интерес исследователей к данной проблематике не ослабевает. Развивая идеи Бахтина о подчиненности всех художественных средств авторскому замыслу, Г.А. Гуковский, А.Б. Есин, Б.О. Корман заявляют о необходимости анализа взаимосвязи форм авторской репрезентации и идейно-смысловой концепции литературного произведения, а также дальнейшего изучения проблемы автора, в основе которой лежит природная амбивалентность этой протейстичной категории [88; 105; 139].

Наиболее глубокую теоретическую и практическую разработку проблемы автора в отечественном литературоведении второй половины XX века, способствующую «пониманию художественного произведения в его целостности и анализу текста в единстве содержания и формы» [139, с. 5], осуществил филолог Б.О. Корман. Он начинает с исследования форм выражения авторского сознания в лирике, а впоследствии разрабатывает подходы к анализу эпических и драматических произведений сквозь призму категории автора [117; 139]. Основой его теории автора является так называемый системно-субъектный метод анализа художественного произведения [269, с. 104]. Фактически подытожив научную дискуссию о значении термина «автор» в XX веке, Б.О. Корман предлагает рассматривать данное понятие в трех ипостасях: 1) как «реально существующего человека» (автора-создателя художественного произведения); 2) как «некий взгляд на действительность, выражением которого является все произведение» (*мы считаем целесообразным заменить неопределенное слово «некий» на «субъективный» – К.В.*); 3) как «особую форму выражения авторского сознания» в тексте художественного произведения, где присутствует в разной степени зримый или вовсе не зримый образ повествователя [140, с. 59]. Б.О. Корман особо подчеркивает, что второй и третий инвариант понятия «автор» являются, в отличие от первого, художественными образами [там же]. В определенной степени эта типология соотносится с иерархической структурой категории автора по Бахтину, в которой выделен 1) автор биографический, 2) «первичный автор» как автор-творец эстетического объекта, чей образ воссоздает читатель и который не может быть равен личности поэта или писателя, и 3) «вторичный автор» как «образ автора, созданный первичным автором», затрагивающий прежде всего субъектную организацию произведения и соответствующий различным типам повествователей [21, с. 373].

Возвращаясь к теории Кормана, мы хотели бы акцентировать внимание на том факте, что ученый посвятил большую часть своей жизни подготовке учителей русского языка и литературы. Он видел насущную необходимость в ознакомлении будущих педагогов с проблемой автора и стремился «научить их

пользоваться этим понятием для анализа текста художественного произведения» [139, с. 5]. Сегодня постижение авторских интенций и поиск смыслов художественного произведения также представляют значительные трудности для учителя литературы в школе, для преподавателя вуза и даже для профессионального исследователя. По этой причине Корман не ограничивается теоретическими размышлениями о структуре категории автора, а обращается непосредственно к художественному пространству литературного произведения, к той среде, где проявляются все грани авторского «я». Он указывает, что анализ художественного текста прежде всего «предполагает умение (*исследователя – К.В.*) обнаруживать (*в нем – К.В.*) носителя (или субъекта) речи» [там же, с. 20]. Это естественным образом возвращает нас к вопросу о поиске наиболее целесообразного метода анализа феномена авторской маски в тех случаях, когда она отчетливо соотносится с образом условного автора-нарратора и является элементом повествовательной поэтики художественного текста, что особенно ярко проявляется в жанре сказа.

Центральным концептом кормановской теории автора является категория «точки зрения», обозначающая «зафиксированное отношение между субъектом сознания и объектом сознания» [143, с. 51] и позволяющая выявить смысловой потенциал художественного текста. Здесь Б.О. Корман в определенной мере наследует М.М. Бахтина, «диалогизм» или скорее «полилогизм» которого предполагает наличие разных «точек зрения» (у Бахтина – «голосов»), переход с одной позиции видения на другую и утверждение ее смысловой значимости для субъекта, осуществляющего высказывание. Корман создает типологию субъектных форм выражения авторского сознания, базирующуюся в эпическом произведении на степени «выявленности» носителя речи в тексте произведения и предполагающую в соответствии с этим три основных типа субъектов речи: повествователя (для повествования от третьего лица); личного повествователя (если повествование идет от первого лица) и рассказчика (если носитель речи открыто организует свою личность весь текст) [139, с. 32-34]. Для анализа лирических произведений Б.О. Корман обращается к термину «образ автора» и в

качестве важнейших форм выражения авторского сознания в лирике выделяет такие типы носителей речи, как лирический герой, повествователь, герой ролевой лирики, а также не слишком логично добавляет к этому списку поэтический мир [там же, с. 56]. В драматических произведениях Б.О. Корман указывает на два основных способа выражения авторского сознания: сюжетно-композиционный и словесный, то есть авторская позиция может быть раскрыта либо посредством расположения и соотношения частей, либо через речь действующих лиц [там же, с. 86]. Здесь налицо некоторая хаотичность в кормановской терминологии, которую, кстати, признавал и он сам, говоря о необходимости уточнения и совершенствования теоретического аппарата, связанного с понятием «автор» [140]. Недостаток его методологии проявляется также в некоторой ограниченности описания субъектной структуры эпического и лирического повествования. На «прямолинейность и механистичность» системно-субъектного метода обращает внимание С.Н. Бройтман [39, с. 26], указывая, что кормановская типология субъектов речи больше ориентирована на те произведения школьной программы, где субъектная организация текста произведения довольно проста, часто очевидна и однозначна. Для анализа литературных произведений с усложненной субъектной организацией использовать данную типологию не всегда представляется возможным. Тем не менее, нельзя не отметить несомненный успех Б.О. Кормана в построении довольно четкой методологической системы, в центре которой находится «автор» в различных ипостасях. Такая система рассматривала специфику проявления авторского сознания и авторской позиции в произведениях всех трех родов литературы: в эпосе, лирике и драме, что, несомненно, свидетельствует в пользу кормановской теории.

В целом, мы видим, что к середине XX века в науке происходит постепенный переход от фрагментарного анализа художественных средств, приемов и форм к синтетическому восприятию литературного произведения и его изучению как целостной системы. Данный подход предопределил появление в литературоведении структурного и структурно-функционального методов: как

поясняет М.П. Брандес, именно категория структуры служит пониманию целостности [35, с. 48]. Так, Ю.М. Лотман утверждает, что «в основе структурного анализа лежит взгляд на литературное произведение как на органическое целое» [177, с. 25]. Структуралисты-семиотики рассматривают художественное произведение, прежде всего, как систему знаков. Художественный текст представляет собой, по их мнению, «сложно построенный смысл», элементы которого по сути своей есть элементы смысловые [183, с. 8]. Центральной же идеей структурного анализа является идея о том, что главное в структуре художественного текста – не структура как таковая, а взаимодействие ее составляющих как элементов проявления целого. Р. Ингарден определяет, что «всякое целое неравнозначно конгломерату частей, целое «пересоздает» части, выявляет их скрытые свойства», а «части, в свою очередь, несут предопределение целого, выражают его природу» [35, с. 48]. Отсюда извлекается вывод о необходимости определения функций этих элементов и особенностей их функционирования в данной структуре с целью обеспечения целостного восприятия художественного текста. М.М. Бахтин, не будучи структуралистом, но разделяя это убеждение, считал, что для исследователя чрезвычайно важно «понять эстетический объект синтетически, в его целом, понять форму и содержание <...>, понять своеобразие и закон их взаимоотношения. Только на основе этого понимания можно наметить правильное направление для конкретного эстетического анализа <...> произведений» [25, с. 70].

Поддерживая точку зрения М.М. Бахтина, мы предлагаем осуществить целостный анализ такого «эстетического объекта», как сказовое повествование, сконцентрировав свое внимание на структуре проявления авторской маски во внутритекстовом пространстве художественного произведения, в определенной степени соотносящую с основополагающими элементами самого сказа. На наш взгляд, авторскую маску также можно рассматривать как своего рода «эстетический объект», поскольку в сказе она обладает *формой* (материализуясь в конкретном образе автора-рассказчика или рассказчиков), несет в себе определенное *содержание* (выполняя определенные художественно-эстетические

задачи, поставленные автором-творцом) и непосредственно выражается в *материале* (в языке художественного текста). Рассматривая авторскую маску как образ, функционирующий в произведении одновременно на уровне формы, содержания и материала, мы считаем возможным частично разрешить «вопрос о взаимопредставленности содержания в форме и формы в содержании», что, по мнению филолога А.Н. Андреева, является одним из «кардинальных вопросов всей теории литературы» [7, с. 4-5].

Авторская маска как доминантный элемент субъектной организации текстов сказового характера является своеобразным смыслообразующим центром произведения и чаще всего воплощается непосредственно в образе условного автора-нарратора, но не ограничивается им. В предыдущем параграфе мы обозначили, что конструктивные элементы жанра сказа чрезвычайно близки по своей сути к структуре феномена самой авторской маски. Это позволяет предположить, что, исследуя явление авторской маски с помощью метода структурно-функционального анализа (это подразумевает изучение ее амбивалентной и диалектической природы, выявление и анализ ее структуры и определение особенностей ее функционирования в сказовом повествовании), мы сможем прийти к целостному пониманию конкретного художественного текста.

Б.А. Успенский полагает, что данный метод коррелятивен проблеме авторских позиций или точек зрения. По его мнению, осуществление масштабного анализа художественного текста становится возможным в том случае, «если вычленишь различные точки зрения, то есть авторские позиции, с которых ведется повествование <...> и исследовать отношения между ними (определить их совместимость или несовместимость, возможные переходы от одной точки зрения к другой), что в свою очередь связано с рассмотрением функции той или иной точки зрения в тексте» [257, с. 9-10]. Поскольку все «точки зрения» или «позиции» в произведении по сути своей являются авторскими и в той или иной степени являются масками, а также обычно представлены не только в образах условных авторов-нарраторов, но и в образах всех главных и второстепенных героев, то задачей читателя становится прежде всего выявление

этих «авторских масок», восприятие каждой «точки зрения», каждой «маски» как сигнальной системы авторских интенций, изучение особенностей их функционирования в художественном тексте и распознавание их смыслового содержания. Учитывая же тот факт, что «любое творение <...> всегда остается незавершенной завершенностью» и не существует «обреченной конечности написанного текста» [29, с. 61-62], мы можем сделать вывод о бесконечности процесса его познания, а также о чрезвычайной сложности его анализа, обусловленной субъективностью точек фокусировки читательского сознания в процессе распознавания и расшифровки зачастую неоднозначных и противоречивых «авторских масок». Данное положение дел существенно затрудняет, но не отменяет главную практическую задачу нашего исследования – разработку методики анализа литературного произведения, которая была бы доступна и понятна достаточно широкой аудитории. В основу этой методики мы предлагаем инсталлировать феномен авторской маски, проявления которого прослеживаются во всех аспектах триады «автор-герой-читатель», что обеспечивает возможность глубокого изучения художественного произведения.

В процессе поиска релевантной методологии исследования феномена авторской маски в сказовом повествовании мы не можем обойти вниманием уже существующие подходы к его изучению в постмодернистском дискурсе. Исследователи литературы постмодерна своими главными задачами видели детерминацию различных типов авторской маски и анализ особенностей их функционирования в художественном тексте. Один из первых вариантов функциональной типологизации авторской маски в постмодернистских текстах был предложен литературоведом И.С. Скоропановой, выделившей три типа функционирования авторской маски.

К первому типу отнесена непосредственно «маска автора», рассматриваемая исследовательницей как «принцип игровой реализации образа автора, предполагающий его введение в текст в качестве травестированного автора-персонажа, колеблющегося между позициями гения – клоуна, от лица которого осуществляется повествование» [232, с. 73]. Функция авторской маски данного

типа есть одновременно центрирующая и децентрирующая. С одной стороны, она служит объединяющим началом, а с другой – гарантирует преодоление однозначной и категоричной направленности художественного высказывания «как благодаря нестабильности образа автора-персонажа, так и благодаря его самоиронизированию и самопародированию, лишая высказывание значения авторитарности» [там же]. Филолог В.В. Карпова, комментируя в своей диссертационной работе типологизацию Скоропановой, поясняет, что для этого типа авторской маски характерно наделение автора-персонажа автобиографическими чертами, травестийное изображение которых приводит к нивелированию авторитета сказанного, что, в целом, предоставляет возможность многосмысловой интерпретации текста [126]. Вторым типом функционирования авторской маски является псевдоавторско-персонажная маска, «использование которой предполагает разыгрывание автором-персонажем некой языковой персонажной роли (языковых персонажных ролей) посредством имитации определенного дискурса (определенных дискурсов) массовой культуры, сопровождаемое пародированием разыгрываемого» [232, с. 73]. В.В. Карпова отмечает, что псевдоавторско-персонажная маска близка сказовой литературе, в которой стилизованная речь рассказчика часто может быть противопоставлена авторской позиции. В постмодернистском тексте эта ситуация усиливается тем, что «точка зрения» маски высмеивается и пародируется [126]. Третьим типом функционирования авторской маски, по И.С. Скоропановой, есть постмодернистская гиперперсонажная маска. Она «предполагает конструирование <...> «мерцающего» гибридно-цитатного образа «героя-рассказчика», от имени которого осуществляется повествование. При этом созданный образ подвергается иронизированию, пародированию, а нередко и абсурдизации и шизоизации» [232, с. 73]. В.В. Карпова поясняет, что гиперперсонажная маска предполагает наличие в тексте рассказчика, собранного как коллаж из цитат разных дискурсов и не являющегося полноценным художественным образом [126].

На наш взгляд, несомненными достоинствами данной типологизации является, во-первых, попытка классифицировать все типы авторской маски, представленные в постмодернистском дискурсе, а во-вторых, анализ особенностей их функционирования. Также обращает на себя внимание тот факт, что в каждом из трех типов авторская маска воплощается в образе условного автора-нарратора. С одной стороны, это говорит о неизменном интересе исследователей к данному субъекту повествования в контексте проблематики авторской маски. С другой стороны, несмотря на то, что авторская маска как доминантный элемент субъектной организации текстов (особенно сказового характера) является своеобразным смыслообразующим центром произведения и чаще всего действительно воплощается в образе условного автора-нарратора, немаловажно понимать, что она им не ограничивается. Проявление авторской маски в образах не только четко выраженных условных нарраторов, но также и героев, ведущих повествование не прямо, а опосредованно, лишь частично учитывается в данной типологизации, что, на наш взгляд, несколько ее лимитирует. Кроме того, остается неразрешенным вопрос о художественном тексте, в котором обнаруживается несколько нарративных инстанций («голосов» условных нарраторов), а, следовательно, наблюдается сосуществование в одном произведении нескольких авторских масок. На наш взгляд, типологизация Скоропановой не дает исчерпывающего ответа на вопросы о взаимодействии различных нарративных инстанций в процессе их смены или чередования в пределах одного и того же художественного текста. Мы считаем, что целостный анализ литературного произведения сквозь призму феномена авторской маски возможен в рамках не типологии, а структуры ее проявления и функционирования на различных текстуальных уровнях, где отчетливо прослеживается взаимосвязь и взаимозависимость всех составляющих элементов авторской маски со структурой самого повествования. Озвученная выше проблематика предопределена многогранностью проявлений авторского «я» в художественном пространстве произведения, неоднозначностью и противоречивостью понятий «автор» и

«авторская маска», что создает почву для дальнейшего изучения феномена авторской маски.

В современной научной рецепции исследовательница О.Ю. Осьмухина предлагает рассматривать авторскую маску как многоплановое и характерное для всех литературных эпох и направлений понятие, не ограничивая его постмодернистским дискурсом [205-208]. Она определяет авторскую маску как «форму репрезентации автора в пределах художественного произведения, воплощенную в образе фиктивного автора-нарратора, мистифицирующего читателя игровым тождеством / несоответствием (биографическим и стилистическим) с автором «реальным», нередко выдающим предлагаемый читателям текст за собственное сочинение» [205, с. 72]. На основе данного определения Осьмухина выделяет три универсальные формы функционирования авторской маски в художественном произведении. В первую очередь, авторская маска функционирует в тексте литературного произведения «как художественный образ фиктивного автора» [там же]. Сущность данной формы заметно соотносится с первым типом авторской маски у И.С. Скоропановой: ее значение определяется как «эстетически преднамеренная рефлексивно-игровая проекция личности художника <слова – К.В.> в текст» [там же].

Второй формой функционирования авторской маски является «появление реального или якобы реального автора среди персонажей», то есть персонажа, одноименного с автором. Подобного «автогероя» (терминология О.Ю. Осьмухиной) также можно рассматривать как авторскую маску в связи с ее «отчетливо выраженным игровым характером», поскольку «создание подобного образа – это и выражение авторской рефлексии относительно себя самого, и игра с читателем – реципиентом; это игровая проекция не просто авторского сознания, но самого себя автором» [там же, с. 73-74]. Включаясь в круг других персонажей, автор, по мнению исследовательницы, «теряет право на «всезнание», но при этом продолжает быть «всеведущим» как истинный автор» [там же]. Эту же функцию у И.С. Скоропановой выполняет еще первый тип авторской маски, обеспечивая «преодоление однозначной интенциональной направленности художественного

высказывания» [232, с. 73]. Здесь мы также наблюдаем определенную аналогию между типологизациями И.С. Скоропановой и О.Ю. Осьмухиной.

Третья форма функционирования авторской маски представлена как стилистический прием, подразумевающий «слияние изображающей речи с изображаемой, стилизацию сугубо авторской речи под манеру изображаемого персонажа» [208, с. 74]. Эта форма также в некоторой мере соотносится с третьим типом авторской маски у Скоропановой, поскольку в ее создании непосредственно участвует «чужая речь», которая воспроизводится автором-повествователем и подразумевает «воспроизведение сказанного «другими», передачу их реплик исключительно собственным «голосом», то есть стилизацию «чужого слова», «чужой» интонации, «изображение» их рассказчиком» [там же].

Следует отметить, что в осьмухинской классификации формы функционирования авторской маски ясны, но не ясен характер их взаимодействия, не выражена их взаимосвязь. Вопросы, поставленные нами к типологии авторских масок у И.С. Скоропановой, не находят своего ответа и в классификации О.Ю. Осьмухиной. Причиной этого, на наш взгляд, является смешение плана выражения и плана содержания (то есть проявления авторской маски на уровне формы художественного произведения и воплощения в маске или масках автора идейно-смысловой концепции произведения) в обоих случаях. Основной недостаток данных подходов заключается в том, что выполнить целостный анализ художественного текста на основе этих типологизаций представляется весьма затруднительным. Мы же поддерживаем утверждение М.М. Гиршмана, что «движение мысли о литературном произведении как целостности выдвигает на первый план <вопрос о – К.В.> неделимости содержания и формы художественного целого [76, с. 4]. Как отмечает Е.В. Падучева, «целостность структуры и композиция художественного текста обеспечивается <...> единством стоящего за ним сознания» [210, с. 200]. В то же время автор произведения «не принадлежит миру создаваемого им текста», поэтому ему приходится «как бы *скрывать (курсив наш – К.В.)* свое существование – противное ведет к разрушению иллюзии реальности» [там же, с.

201]. По этой причине автор-творец чрезвычайно нуждается в образе вымышленного автора, так называемом «ретрансляторе» его художественного замысла (терминология Д.С. Лихачева) [168, с. 7] или «посреднике» между изображаемым им миром и читателем (терминология П.Н. Островского) [49, с. 80]. Таким образом, феномен авторской маски напрямую связан с функционированием образа условного автора-нарратора в художественном тексте литературного произведения, а также с образом того персонажа, который наравне с условным нарратором рассказывает читателям вымышленную историю, иными словами, с образом «говорящего». М.М. Бахтин в работе «Автор и герой в эстетической деятельности» дает этому философское обоснование: поскольку все «творчески продуктивные события» (терминология Бахтина) «принципиально не могут развернуться в плане одного и единого сознания», автор обращается к категории «другого», выражая своей замысел посредством «другой» личности и «другого» сознания [19, с. 83]. Он обозначает диалектическую проблему «двуединства» и «неслиянности» автора: и автор-творец, и созданный им герой вместе порождают «творческое событие» (терминология Бахтина), однако функционируют как его «принципиально неслиянные участники» [там же]. Бахтин поясняет, что «автор должен находиться на границе создаваемого им мира как активный творец его, ибо вторжение его в этот мир разрушает его эстетическую устойчивость» [там же, с. 176]. На наш взгляд, чтобы выполнить данные требования, автору-творцу необходима некая субстанция, которая возведет неосязаемый, но прочный барьер на невидимой границе между автором и создаваемым им художественным миром и в то же время позволит автору управлять как формой, так и содержанием этого мира. Фактически бахтинские постулаты о вневходимости автора и его психологически вынужденном обращении к категории «другого» подтверждают нашу мысль о том, что в процессе создания художественного произведения автор-творец не может обойтись без маски. С одной стороны, он использует маску как способ сокрытия своей биографической личности, с другой – как способ сотворения «другого» сознания, воплощенного в образе условного автора, устанавливая связь между

создателем произведения и его читателем. Опираясь на вышеизложенное, мы снова приходим к выводу, что маска автора не может не представлять собой полифункциональный комплекс взаимоотношений, отраженных непосредственно в структуре диады «автор-герой» и триады «автор-герой-читатель». Значит, и самому феномену проявления авторской маски в художественном тексте может быть присуща определенная структура, которая нуждается в детальном исследовании.

А.Ю. Большакова указывает на необходимость разработки «единого (курсив *Большаковой*) методологического аппарата при исследовании принципиального двуединства «автора», диалектики монологизма и диалогизма, «автора» и героя», который в современном литературоведении до сих пор отсутствует [30, с. 19]. Исследовательница предлагает это в связи с актуальностью практического использования накопленных учеными знаний по теории автора. Однако поскольку в теории литературы «смещение различных точек зрения, разных планов подхода <...> встречаются на каждом шагу» [19, с. 13] и данная тенденция наблюдается и сегодня, то выполнить эту задачу не представляется возможным.

В нашей работе мы исходили из того, что методологический аспект изучения авторской маски обусловлен диалектической и амбивалентной сущностью данного понятия. Метод же исследования априори должен быть сообразен его объекту, а это значит, что способ изучения какого-либо явления должен максимально отражать и раскрывать свойства последнего. Изначальная двойственность природы авторской маски позволяет назвать ее концептуальным символом число два, а основным свойством обозначить дуалистичность, характер которой отражает пересечение различных принципов, «взаимовлияющих друг на друга, но не меняющих свою структуру» [185, с. 178]. На этом основании для теоретического осмысления понятия «авторская маска» мы предлагаем использовать метод бинарных оппозиций как один из методов структурно-функционального подхода, однако не претендуем на признание его единственно верным и безальтернативным.

В самом названии «авторская маска» мы находим первую и основную оппозицию: «автор-личность» – «автор-маска» или упрощенно «лицо – маска». «Лицо» отражает истинную сущность личности, демонстрирует открытость, искренность, честность, в то время как «маска» предполагает сокрытие, тайну, обман. В данной дихотомии отражена диалектическая природа литературного творчества: в художественном произведении личность автора-творца всегда скрыта под некой маской. По мнению В.В. Иванова, это объясняется тем, что маска помогает *автору-личности* «создать в ритуале, в театре или в необычных формах поведения (например, шутовского или бандитского) образ другого человека» [113, с. 334]. Филолог рассматривает маску с точки зрения семиотики, понимая ее как знак, то есть как «доступный <какому-либо – К.В.> из наших органов восприятия <...> материальный объект», который помогает сообщить «нечто, отличное от себя самого» и передать «какое-то содержание или смысл» [там же, с. 333]. Этот вопрос еще в 1859 году был косвенно обозначен А.Н. Веселовским, утверждавшим, что «человек и художник живут отдельно в пределах одного тела, одного сознания» [46, с. 36]. В 1920-1924 годы данная проблема была основательно изучена М.М. Бахтиным и описана в главе «Проблема автора» его незавершенной работы «Автор и герой в эстетической деятельности», где он говорит о том, что «во всех эстетических формах организующей силой является ценностная категория *другого*», и подчеркивает «глубокое, принципиальное различие» автора-личности и автора-творца [19, с. 172, 174]. По этой причине даже повествование от первого лица может считаться таковым лишь условно. «Я» автора-создателя произведения не совпадает и не может совпасть с «я» биографического автора, поскольку «я»-повествователь расположен вне его реального мира. Он обитает в мире художественном, мире, созданном творческой мыслью автора, где царит закон маскарада, «закон художественной иллюзии» (терминология Бонецкой) [32, с. 245], где все образы, в том числе и образ «я»-повествователя, вымышленные, иллюзорные. Повествование от третьего лица – это маска бесстрастного хроникера, которую использует автор, стараясь сохранить подчеркнутый нейтралитет и максимальную

объективность в выражении своей позиции или отношения к описываемым событиям и персонажам. Обращение к образу условного автора-рассказчика, характерное для сказового повествования, предоставляет художнику слова широкие возможности: в калейдоскопе историко-литературных масок он может выбрать наиболее соответствующий его художественным задачам облик либо создать абсолютно новый образ своего «говорящего». На самом деле, все «оценки и мнения», вложенные автором в свое произведение, лишь частично отражают его подлинную авторскую позицию [210, с. 201]. В этом случае и автор, и «говорящий», по определению Падучевой, «лингвистически подобны», поскольку в речевом общении оба могут «лгать, утаивать, прикрываться маской» [там же]. Эту психологическую особенность словесного творчества замечательно описал Ф.И. Тютчев в стихотворении «Sillentium!» («Молчание!»), написанное им в 1829 году. По-видимому, его интересовала проблема авторских интенций, поскольку он говорит: «Есть целый мир в душе твоей таинственно-волшебных дум» [91]. Далее он задается вопросом, актуальным для каждого художника слова: «Как сердцу высказать себя? Другому как понять тебя? Поймет ли он, чем ты живешь?» и дает парадоксальный, на первый взгляд, ответ: «Мысль изреченная есть ложь» [там же]. Здесь мы видим осознание феномена авторской маски как неотъемлемой составляющей процесса создания художественной иллюзии в литературном творчестве.

Психологический механизм феномена авторской маски особенно значим для создателя произведения, который с его помощью не только скрывает, но и проявляет себя в пределах создаваемого художественного текста, а также для актера кино и театра, вживающегося в новую роль, примеряющего новый образ. Фактически автор-личность не просто использует («надевает») маску, но сам ее создает. По сути, именно в процессе создания авторской маски поэтом или писателем и рождается произведение. Данный тезис косвенно подтверждает идею Бахтина о том, что «целое произведение есть выражение автора» [19, с. 64]. Именно скрыв свое истинное лицо под личиной «другого», художник слова может проявить неожиданные и даже ему самому не всегда ведомые грани своего

авторского «я». Пример с актером здесь более иллюстративен. Создавая на сцене новый образ, актеру приходится перевоплощаться, но самая трудная его задача – не перевоплотиться полностью: надеть маску, не потеряв своего «лица», то есть не утратив контроль над созданным образом. В.Э. Мейерхольд так рассуждает об актерской игре: «Мы должны входить в образ, наряжаясь, <...> но в то же время мы не должны забывать себя. В том-то и весь секрет, что вы не должны терять себя как носителя определенного мировоззрения, потому что каждый образ вы должны или защищать, или же быть прокурором этого образа» [208, с. 19]. Нечто подобное происходит и в литературном творчестве, но на более глубинном и менее зримом уровне. Чрезвычайно интересную мысль по этому поводу высказывает М. Горький. По его мнению, автору всегда необходимо лицо: «автор без лица – это бездарный автор» [49, с. 79]. Понятия «лица» и «маски» художника слова настолько тесно связаны между собой, что зачастую становится невозможно отделить одно от другого. В качестве одного из ярких примеров такого «слияния» можно назвать литературную маску Г.Ш. Чхартишвили, известную как «Борис Акунин». Здесь мы наблюдаем интересное явление, когда «маска» не только обретает «лицо», плоть и кровь, но и прочно проникает в реальную жизнь биографического автора (Г.Ш. Чхартишвили в последние годы даже подписывает петиции на имя Президента Российской Федерации не своим настоящим именем, а псевдонимом). Нестандартны в этом смысле «маски» М.М. Бахтина. В научном мире известны по крайней мере три его работы: «Фрейдизм» и «Марксизм и философия языка», опубликованные под именем В.Н. Волошинова, а также «Формальный метод в литературоведении», опубликованная под именем П.Н. Медведева. Оригинальность обращения к приему авторской маски в данном случае заключалась в том, что, как отмечает В. Страда, Бахтин «выступал под псевдонимами – именами не вымышленных, а живых людей» [242, с. 33]. По его мнению, эти работы – «своего рода переодевания, «карнавальный» прием» [там же]. По-видимому, ученый использовал данные маски в попытке научного диалога и полемики с самим

собой, что соответствовало «и игровой одаренности, и этико-интеллектуальной твердости Бахтина», но не заслоняло его лица [там же].

Бинарная оппозиция «автор-личность» – «автор-маска» может быть пояснена с помощью таких дихотомических свойств авторской маски, как «личность – безличность». Одним из признаков спонтанности в литературном творчестве М. Арнаудов считает «странное безличие», в котором пребывает автор в процессе сотворения художественного текста: об этом рассказывают многие поэты и писатели на основе собственных впечатлений и наблюдений [13]. Автором «владеет чувство, будто он не отвечает за то, что создает, он уверен, что творит кто-то другой, а не он сам»; ему кажется, что в него «вселяется некий *чужой* (*курсив наш – К.В.*) дух и «вдохновляет» на творчество, о котором он раньше не думал и которое якобы выше его собственных сил» [там же]. Удивительным в этом процессе является то, что, как отмечает Арнаудов, самим автором его «личная инициатива <...> совсем не чувствуется», поскольку он воспринимает себя «орудием высших сил», которое «творит поневоле, как медиум» [там же]. Косвенно это связано с бахтинской категорией «другого», механизм функционирования которой ощущается автором-творцом в процессе создания художественного мира: поскольку личность есть автор, то безличие предполагает обращение автора к маске.

Сущность данной оппозиции определяется проблемой «лика» и «личности», поскольку в литературном творчестве авторская маска одновременно принадлежит и не принадлежит личности автора. А.Н. Веселовский, указывая на диалектическое противоречие между автором-личностью и автором-творцом, высказывает мысль о том, что в момент вдохновения «художник <слова – К.В.> все же работает на счет человека» и «созидает из заготовленных им материалов» [46, с. 37]. Вместе же лик и личность создают ту полифункциональную целостность, которую мы называем маской автора в художественном произведении и которая скрыта, зашифрована в образах носителей речи. Задача читателя и исследователя – дешифровать код авторской маски.

А.Ф. Лосев, утверждая различие лика и личности, в то же время с уверенностью заявляет об их неразделимости. Лик не может «существовать отдельно от личности», но «у личности могут быть разные лики» [172, с. 93-94]. Автор-творец и авторская маска также не могут существовать друг без друга. У автора биографического могут быть разные маски как в пределах всего творчества, так и в пределах одного художественного текста. Автор и авторская маска не могут существовать друг вне друга. Они близки, но не тождественны, и как параллельные прямые – рядом, но никогда не пересекаются. Однако если убрать хоть одну из них, то нивелируется их сущность, а значит, исчезнет и само понятие параллельных прямых. Если в математической действительности параллельная прямая в единственном числе не существует, то в литературоведческой действительности автор не может существовать в художественном тексте вне авторской маски.

Диалектическая природа авторской маски также представлена бинарной оппозицией, уже озвученной нами ранее: *«маска-принцип»* – *«маска-предмет»*. Вопрос о том, абстрактна авторская маска или же конкретна, методологически не совсем верен. Абстрактность и конкретность – это две стороны одной медали, фактически две грани одного и того же феномена. С одной стороны, авторская маска может рассматриваться как общий принцип, характерный для всего литературного творчества. С другой стороны, эта творческая стратегия обычно материализуется в конкретном образе условного автора-нарратора или другого «говорящего», рассказывающего некую историю персонажа. Воплощаясь в этих образах, авторская маска становится вещественной и предметной. Предметность авторской маски позволяет одновременно рассматривать ее и как средство коммуникации с читателем. Когда мы читаем произведение, где присутствует колоритный образ рассказчика, то так или иначе представляем, воображаем его голос, жесты, мимику, интонации. Находясь в некотором смысле вовне происходящего, сообщая об определенных событиях как бы со стороны, рассказчик предстает в качестве авторской маски в тот момент, когда он проявляет свое отношение к происходящему с позиций системы духовных

ценностей и заставляет читателя воспринимать события под определенным углом. Здесь прослеживается взаимосвязь между автором-творцом, образом рассказчика, им создаваемым, и воспринимающим этот образ читателем. Таким образом, сфера функционирования авторской маски будет наиболее точно обозначена в плоскости взаимоотношений внутри эстетической триады «автор-герой-читатель». Если рассказчик или любой другой «говорящий» выписан в произведении рельефно и ярко, если автором ему предназначена достаточно динамичная роль в художественном тексте, то читатель также будет воспринимать этот образ живо и экспрессивно. Читатель как бы «считывает» и расшифровывает эту маску автора с помощью своего воображения. Каково же бывает наше разочарование, когда созданный нашей фантазией образ не совпадает с образом, созданным кинематографом на основе литературного произведения! Этот момент несовпадения читательских «точек зрения» можно привести в качестве убедительного доказательства вещественности или предметности авторской маски.

Следующую бинарную оппозицию, характеризующую свойства авторской маски и логично вытекающую из предыдущей дихотомической пары «принцип – предмет», мы определяем как антагонизм «*идеалистичность* – *материалистичность*». Данное противоречие восходит к платоновскому пониманию творчества (автор создает из несуществующего существующее) и поэтического искусства, которое по природе своей загадочно и таинственно, ибо оно есть вымысел [174]. Из неопределенного, невидимого и неосязаемого мира идей автора рождается определенная, видимая, осязаемая материя художественного текста. Идеалистичность авторской маски как творческой стратегии автора реализуется, с одной стороны, в конкретном материальном тексте, а с другой стороны, трансформируется в материальный образ условного автора, представленный тем или иным носителем речи в данном тексте. Как отмечает А.В. Луначарский, создатель литературного произведения стремится «большой объем чувств, какую-нибудь широчайшую *идею* <...> передать <читателю – К.В.> наглядно, передать образно, чувственно, не при помощи

абстрактной мысли, а в каком-то *<...>* конкретном, непосредственно действующем на *<...>* воображение и сердце *образе»* (*курсив наш – К.В.*) [186, с. 335-336]. Авторская маска в равной степени идеалистична и материалистична, и в этих свойствах авторской маски в полной мере отражена амбивалентная сущность литературного творчества. Французский писатель А. Моруа рассуждает о природе авторской маски, отраженной в психологическом (тоже двойственном и довольно противоречивом) стремлении автора к выражению своих сокровенных мыслей и в то же время к сокрытию своего лица в процессе создания им художественного произведения: «Люди даже самые скрытные тоже *испытывают потребность поверить свои секреты*, но они делают это *в форме общих идей*. И считают себя в безопасности *под такую личиной*. Впрочем, *я и сам, когда пишу эти строки...*» (*курсив наш – К.В.*) [194, с. 229].

В тексте произведения авторская маска выступает как материальный образ, который в то же время воплощает идею художественного произведения, что определяет две следующие бинарные оппозиции: «*непреднамеренность – преднамеренность*» и «*бессознательность – осознанность*» авторской маски в литературном произведении. Данные оппозиции взаимосвязаны и взаимно обусловлены. На наш взгляд, их следует рассматривать в контексте проблематики психологии литературного творчества, поскольку процесс создания автором художественного мира и в XXI веке представляет загадку для исследователей. Если наука не имеет возможности четко ответить на некоторые вопросы, она обычно ограничивается их правильной постановкой. Литературоведение до сих пор не дает однозначных ответов на вопросы, связанные с проблемой авторских интенций (осознанного выражения автором своего замысла). Однако художники слова (даже в большей степени, чем теоретики литературы) неоднократно пытались приоткрыть завесу над секретами творческой лаборатории, размышляя над вопросом преднамеренности или непреднамеренности процесса художественной деятельности автора. Как справедливо замечает Ф. Шлегель, «в каждом подлинном произведении все должно быть намеренным и все инстинктивным. Благодаря этому оно будет идеальным» [277, с. 52]. А. Камю

рассуждает о том, что автор «неизбежно говорит больше, чем хотел» [122, с. 93]. По мнению В.Е. Хализева, в литературных произведениях «неизменно присутствует нечто запредельное взглядам и творческим намерениям их создателей» [264, с. 74]. В фундаментальном исследовании болгарского литературоведа М. Арнаудова «Психология литературного творчества» (1969) собраны многочисленные высказывания поэтов и писателей разных исторических эпох и художественных направлений, свидетельствующие о «бессознательной деятельности <их – К.В.> духа» в процессе рождения литературных произведений [13].

Однако существует и противоположный взгляд на эту проблему. Чешский филолог-структуралист Я. Мукаржовский отстаивает противоположную точку зрения, утверждая, что художественное произведение есть «образец преднамеренности творчества» [196, с. 198]. По его мнению, авторская преднамеренность соединяет воедино отдельные части художественного произведения и придает ему смысл. С одной стороны, данный тезис находит свое подтверждение в самом термине «автор» (auctor), первым значением которого в переводе с латинского является слово «виновник». В то же время ученый признает, что одной осознанной преднамеренности для создания литературного шедевра недостаточно. Необходимо «неистовство» (здесь Я. Мукаржовский использует терминологию Платона), участие подсознательного, поскольку лишь «одно оно и придает произведению совершенство» [там же, с. 200]. На наш взгляд, преднамеренность авторской маски заключается прежде всего в замысле автора создать литературное произведение. Творческая стратегия автора предполагает сокрытие собственного лица, что обусловлено исторической традицией и неписаными правилами техники литературного творчества. Вот как это поясняет А. Моруа в одном из писем своей незнакомке: «Если вам <...> захочется написать роман, не излагайте в нем историю вашей жизни без изменений. <...> Поведайте о судьбе, близкой вашей, – это позволит вам высказать свои чувства и одновременно сохранить иллюзию, *будто вас прикрывает маска*» (*курсив наш – К.В.*) [194, с. 35]. В этом случае авторская

маска выступает как преднамеренный и осознанный творческий принцип автора. Однако непосредственно в процессе создания художественного произведения преднамеренность авторской стратегии исчезает – зачастую само произведение, его герои или авторская маска, воплощенная в определенном субъекте речи, «ведут» автора реального, подчиняя его своим собственным желаниям и заставляя его писать не то, что он планировал изначально. Классическим примером является удивление и озадаченность А.С. Пушкина, воскликнувшего в одном из писем Вяземскому: «Что удрала моя Татьяна! Вышла замуж за генерала» [67, с. 108]. Еще более интересной является реакция одной из «сквозных» героинь или, скорее, «автогероинь» Агаты Кристи (в некоторых эпизодах этот образ является чрезвычайно автобиографичным) – также известной писательницы, автора детективных повестей – миссис Ариадны Оливер – на вопрос о том, почему в ее книгах главный герой-супердетектив оказался финном да еще и вегетарианцем: «Откуда я знаю? – раздраженно огрызнулась миссис Оливер. – Откуда я знаю, почему я произвела на свет божий такого мерзкого типа? Наверное, у меня ум зашел за разум. Почему вообще он финн? Я ни черта не знаю о Финляндии. Почему вегетарианец? Почему у него такие <...> манеры? Уж так вышло – вот и все объяснение. Испробуешь что-то – а людям понравится <...>. И не успеешь оглянуться, как ты уже повязана по рукам и ногам – и, будь любезна, всю жизнь терпи возле себя какого-нибудь кошмарного Свена Хьерсона» [149]. Вот так откровенно Агата Кристи посредством эмоциональных рассуждений своей героини раскрывает истинную подоплеку психологии литературного творчества. Причиной создания того или иного образа может оказаться, в сущности, и отсутствие каких-либо внятных и объективных причин, поскольку этот процесс происходит на глубоко скрытом подсознательном уровне.

М.М. Бахтин в своих работах также обращает внимание на дуалистическую проблему осознанности-неосознанности творческой деятельности и преднамеренности-непреднамеренности авторского слова. Авторская позиция, по его мнению, может быть выражена исключительно в художественном слове, выбор которого делается автором одновременно сознательно и интуитивно:

«предметное, вещественное значение слова обволакивается *чувством активности* выбора значения, своеобразным *чувством смысловой инициативности* субъекта-творца» (выделено нами – К.В.) [25, с. 66]. Слова «активность, инициативность» принадлежат сознательной деятельности, а слово «чувство» предполагает влияние некоего бессознательного начала в выборе материала произведения. Отсюда мы можем сделать вывод, что исследование литературного произведения должно затрагивать в том числе и бессознательную (интуитивистскую) сторону творческого процесса, то есть выявлять в тексте то, что автор не вкладывает в него осознанно. Разработать же методику анализа, которая позволит исследователю «заглянуть» в глубины не только авторского сознания, но и подсознания, и при этом позволит сделать объективные выводы, представляется пока сверхзадачей литературоведения. Здесь мы считаем нужным подчеркнуть, что озвученная нами проблема и методологическая «сверхзадача» не являются сугубо нашей идеей. В первом томе «Краткой литературной энциклопедии», вышедшем в 1962 году, уже обозначена амбивалентность категории авторства, скрывающей «в своей смысловой структуре два объективных противоречия: между личным и внеличным в акте художественного творчества и между «человеком» и «художником» в личностном самоопределении самого автора» [4, с. 28]. Почти три десятилетия спустя литературоведы Н.Т. Рымарь и В.П. Скобелев, развивая эту мысль, детерминируют автора как субъекта художественной деятельности и заявляют, что «категория деятельности позволяет включить в понятие автора не только сознание, но и творческую волю, в основании которой находится человек как целостность, единство <его – К.В.> сознательных и бессознательных устремлений» (*курсив наш – К.В.*) [229, с. 145]. М. Арнаудов приходит к выводу, что процесс создания произведения словесного творчества, «со всем <...> «сознательным» <...> и <...> «бессознательным» в нем, является целостным процессом, в котором одно вызывает другое» [13].

Таким образом, маска автора, будучи синтетическим продуктом авторской сознательной и бессознательной деятельности, может быть как преднамеренной, поскольку автор осознанно создает произведение, организуя повествование в

единое целое, так и непреднамеренной, поскольку в процессе этой деятельности автор не может полностью контролировать работу своего подсознания, так или иначе отражающуюся в используемых автором масках (прежде всего, в образах носителей речи). Авторская маска создается сознанием и подсознанием (чье влияние сильнее – по-прежнему спорный вопрос), а бинарная природа авторской маски полностью соответствует двусторонности сознательных и бессознательных психических процессов, единых в своей противоположности. По этой причине характерные черты образа рассказчика, рождающиеся в воображении автора, или художественные приемы субъектной организации повествования, будучи в глазах ученого-литературоведа и сведущего читателя стройной, организованной художественной системой, для самого автора часто оказываются необъяснимыми, поскольку являются скорее продуктами интуитивного, нежели рационального мышления. Задачей литературоведа, на наш взгляд, является выявление, учет и интерпретация сознательных и бессознательных аспектов авторской маски, разумеется, без мистификации последних.

Мы также можем говорить и о бинарной оппозиции *«внеличность – личность»*, поскольку категория авторства в целом скрывает в своей смысловой структуре противоречия между личным и внеличным: «в творческом акте происходит <...> переработка личных импульсов, без остатка переводящая их во внеличный план» [4, с. 28]. Свойство «внеличности» авторской маски определяется структурой бессознательного. Если З. Фрейд говорил о бессознательном исключительно как совокупности индивидуальных психических процессов (индивидуальное бессознательное), то его последователь К. Г. Юнг открыл в структуре психики личное и коллективное бессознательное [285, с. 167]. Исторический, жизненный опыт и генетическая память цивилизации закодированы в архетипических образах и идеях, хранящихся в коллективном бессознательном психики человечества. Архетипические образы приобретают особое значение в творчестве художника слова. Подсознательно извлекая их из глубин своей психики, автор сознательно создает художественный текст. Однако зачастую образы, герои, субъекты речи, им изображенные, несут в себе большую

вариативность смыслов, нежели задуманные автором изначально, что открывает широкие возможности для читательских интерпретаций каждого литературного произведения.

Следующая бинарная оппозиция, характеризующая свойства авторской маски, – это, на наш взгляд, *«объективность – субъективность»*. С одной стороны, объяснение, казалось бы, напрашивается само собой: как творческая стратегия авторская маска объективна, как образ носителя речи в тексте произведения – субъективна. С другой стороны, этот подход справедлив, но недостаточен. Мы же попробуем рассмотреть дихотомию «субъективность-объективность» изнутри образа носителя речи в тексте произведения. Необходимо учитывать, что в процессе создания художественного произведения автор всегда стремится дать в произведении «объективную картину через субъективную перспективу» [15, с. 48]. Как отмечает М.М. Бахтин, «в эстетическом событии мы имеем встречу двух сознаний, принципиально неслиянных, причем сознание автора относится к сознанию героя не с точки зрения его <...> объективной значимости, а с точки зрения его жизненного субъективного единства» [19, с. 85]. В целом, в приведенных выше тезисах фактически отражена сущность данной бинарной оппозиции. Объективность образа носителя речи выражается в физической и мировоззренческой отстраненности, дистанцированности или «внеаходимости» (терминология Бахтина) повествователя, «я»-повествователя или рассказчика от автора реального. Эта дистанция нужна как реальному, так и условному автору для изображения объективной картины мира в художественном произведении, а помогает это осуществить образ субъекта или носителя речи.

Чтобы охарактеризовать такое свойство авторской маски как субъективность, необходимо выяснить, как личность автора проявляется в его творении; насколько автор отождествляет себя с субъектами или носителями речи (повествователь, «я»-повествователь, рассказчик); каков характер взаимоотношений и взаимовлияний автора-создателя произведения и субъектов речи, выступающих в роли условных авторов в субъектной организации

художественного текста, ведь «я»-повествователь и рассказчик одновременно являются и персонажами произведения. Эти вопросы связаны прежде всего с понятием «точка зрения» или «авторская позиция, с которой ведется повествование» (терминология Б.А. Успенского) [257, с. 14]. Б.О. Корман считал понятие «точки зрения» ведущим композиционным элементом и говорил «о ее принципиальной значимости в структуре художественного текста» [269, с. 105].

Мы указали на объективную дистанцированность авторской маски как формы авторской репрезентации от автора-творца. Субъективность же в данном случае проявляется в «длине» этой дистанции между реальным автором и автором-носителем речи. На наш взгляд, наименьшая отдаленность обнаруживается между сознанием автора и авторской позицией личного повествователя, когда история рассказывается от первого лица, которое обычно является очевидцем всех движений, происходящих в художественном мире. Прежде всего, это объясняется с позиции психологической «я»-концепции: образ «я» отличается высоким уровнем пристрастности и вследствие этого – доступен субъективным искажениям [220]. Читателю «совершенно очевидно, что все описанное в тексте воспринимает тот, кто говорит» [139, с. 33]. Повествуя от первого лица, личность автора максимально приближается к образу «я»-повествователя, но не сливается с ним полностью. Наиболее ярко это проявляется в поэзии, где образ «лирического героя» (терминология Ю.Н. Тынянова) [255] тесно связан с личностью автора. Еще Платон, рассуждая о создателе поэтических произведений, утверждал, что он «привносит в свой образ многое от своей личности» [305, с. 17]. В современном же литературоведении лирический герой рассматривается как «своего рода художественный двойник автора-поэта» [224, с. 258], что позволяет детерминировать его как субъекта или носителя авторского сознания и в то же время как объект авторского изображения [143].

На условно большем «расстоянии» в тексте находятся личность автора и образ повествователя, ведущего рассказ от третьего лица. Тем не менее, автор-создатель незримо присутствует в тексте произведения, хотя выявить знаки его присутствия обычно труднее, чем в повествовании от лица первого. Чрезвычайно

точными нам кажутся слова советского писателя В.Л. Киселева: «Когда <...> писатель что-нибудь пишет, он всегда пишет <...> о себе. Как бы он ни старался быть объективным, <...> все, о чем он пишет, преломляется в нем, все видится его глазами» [129, с. 88]. Полная отстраненность автора-создателя произведения от образа повествователя, рассказывающего историю от третьего лица, практически невозможна, несмотря на то, что автор сознательно прячется под маской беспристрастности. Такие повествователи характерны, например, для произведений Ф.М. Достоевского: они – «слуги просцениума», которые дают читателю возможность «увидеть все происходящее с наилучших в каждом случае позиций» и «проникнуть в самую суть событий» [171, с. 106, 110]. Д.С. Лихачев сравнивает повествователей Достоевского с актерами японского кукольного театра Бунраку, одетыми в черное и передвигающимися кукол на глазах у зрителей: «зрители не должны их замечать и не замечают», поскольку «играют куклы», а тех, «кто переставляет кукол, не следует принимать за действующих лиц» [там же, с. 110]. На наш взгляд, это касается не только романов Достоевского, но и любого другого произведения, где присутствует «условный» повествователь, «говорящий» от третьего лица: фактически в подобных случаях автор, с одной стороны, использует маску бесстрастного хроникера, летописца или равнодушного обывателя, а с другой – проявляет себя более красноречиво в образах персонажей.

Наиболее значительной нам кажется «дистанция» между автором-творцом и образом рассказчика, от имени которого ведется повествование. Этот условный автор одновременно повествует и исполняет роль активного участника событий, то есть является и героем, и «автором» повествования. Э. Ауэрбах так говорит о роли условного нарратора в отрывке из романа Петрония «Пир»: «Сам рассказчик <...> не только описывает <...> гостей, но сам того не ведая, характеризует и себя самого. <...> Он выбалтывает все до конца, ничего не оставляет невысказанным; люди и предметы, о которых он заговаривает, освещены у него, как у Гомера, ровным светом» [15, с. 47]. Образ рассказчика или условного автора-нарратора иногда может частично совпадать, но чаще все же отличается от личности автора.

Создатель произведения использует данный образ, с одной стороны, для сокрытия собственного лица, а с другой – для имплементации возможности сквозь призму чужого, не присущего самому автору мировоззрения выразить идейно-смысловую концепцию художественного текста. На наш взгляд, одним из наиболее иллюстративных примеров в данном случае может стать роман английского писателя Уилки Коллинза «Лунный камень». В этом произведении одни и те же события описаны совершенно разными и чрезвычайно колоритными масками-рассказчиками. Среди них нам встречаются: дворецкий с отменным чувством юмора и характером фаталиста-скептика, старая дева, фанатично преданная протестантской религии, лондонский стряпчий, известный путешественник, несчастная служанка из исправительного дома, знаменитый сыщик Скотланд-Ярда, капитан корабля, сельский доктор и молодой аристократ Фрэнклин Блэк, судьба которого непосредственно связана со всеми рассказчиками и находится в центре внимания автора и читателя до самого финала. Примечательным является тот факт, что мистер Фрэнклин Блэк как один из главных героев предстает перед читателем в совершенно разных ракурсах. Точки зрения условных авторов-рассказчиков зачастую оказываются диаметрально противоположными в отношении характера и поступков Фрэнклина Блэка. Это проявляется настолько ярко, что неизменно удивляет читателя, тем самым заставляя его самостоятельно принимать решение о том, как воспринимать личность этого героя, как именно к нему относиться: «милый мальчик» (мнение старого дворецкого Беттереджа, который знал его с детства), «лютый тиран и мучитель кукол» (из воспоминаний подруги его детства мисс Рэчел), «богатый родственник», но не «духовно богатый» (выражение старой девы мисс Клак), «убийца Фрэнклин Блэк» (мнение бедной рыбачки), «принц из волшебной сказки» (мнение влюбленной в него служанки), «мой любимец» (так говорит о нем стряпчий Брефф), «низкий, презренный, бездушный трус» (мнение Рэчел Вериндер, которая любит его), «умен и приятен» (мнение старого доктора) и так далее [132]. Так автор сплетает образ главного героя из паутины многочисленных авторских масок, представляющих читателю различные точки зрения и создающих иллюзию

объективности восприятия художественных событий. Исследование же «угла» авторских точек зрения, по мнению А.А. Чевтаева, может способствовать выявлению «смыслового потенциала художественного текста» [269, с. 105].

В результате наших рассуждений мы приходим к выводу, что авторская маска как способ сокрытия истинного лица автора объективна, а как художественный образ (даже не всегда зримый образ повествователя, ведущего рассказ от третьего лица) в структуре повествования – субъективна. В литературном произведении мы наблюдаем феномен одновременной «внеаходимости» и «внутриаходимости» автора, что достигается за счет возможности использования разнообразных форм авторской репрезентации и возможности изображения действительности с различных точек зрения.

Бинарная оппозиция «*объективность – субъективность*» находит свое логическое продолжение и обуславливает такие диалектические свойства авторской маски, как «*бестелесность-телесность*». Здесь мы также будем подразумевать дихотомию в рамках конкретного художественного образа, а не абстрактной стратегии художника слова. Признаки «бестелесности-телесности» отражают проблематику авторской маски как образа субъекта речи и идеи, в нем воплощенной (в данном случае уместна формула «авторская маска = идея образа + образ»). Идея образа – бестелесна, образ, реализующий и выражающий идею, – телесен. По мнению А.Ф. Лосева, понятия «образ» и «идея» в художественном выражении всегда взаимосвязаны, несмотря на их противоположную сущность: «в образе нет ровно ничего такого, чего не было бы в идее; <...> идея привносит новое в образ, и образ привносит новое, небывалое в идею» [172, с. 48]. Понятия образа и идеи Лосев ассоциирует с двумя слоями бытия, которые соотносятся между собой «как смысл и явление» и «вступают друг с другом в отождествление и синтез» [там же, с. 49]. Любой поэтический образ Лосев рассматривает как синтез «внутреннего» и «внешнего», а художественное выражение (*под этим словосочетанием Лосев подразумевает результат, продукт словесного творчества – К.В.*) как силу, которая заставляет «внутреннее» проявляться, а «внешнее» – тянуть в глубину «внутреннего» [там же, с. 62]. Поэзия в широком

смысле и литературный текст как инвариант художественного выражения в понимании Лосева есть «арена встречи двух энергий («внешней» и «внутренней» – К.В.), из глубины и извне, и их взаимообщение в некоем цельном и неделимом образе, который сразу есть и то, и другое» [там же]. По нашему мнению, таким целостным художественным образом является авторская маска в структуре субъектной организации повествования. Дихотомия «бестелесность – телесность» авторской маски также может быть выражена в противопоставлении «души» и «тела» или содержания и формы. Душа соответствует содержанию, а тело – форме. По мнению Лосева, тело есть «всегда проявление души, – следовательно, в каком-то смысле сама душа; тело – живой лик души» [там же, с. 75]. Лосев задается вопросом: «Как иначе могу я узнать чужую душу, как не через ее тело?» В этом вопросе обозначен *эстетический вектор* проблематики авторской маски в художественном тексте произведения: через внешние, телесные черты носителя речи мы постигаем его душу, его внутреннюю сущность, в которой заложены скрытые смыслы художественного произведения. А.Ф. Лосев заявляет: «По манере говорить, по взгляду глаз, по складкам на лбу, по держанию рук и ног, по цвету кожи, по голосу, по форме ушей, не говоря уже о цельных поступках, я всегда могу узнать, что за личность передо мною. По одному уже рукопожатию я догадываюсь обычно об очень многом» [там же]. Отсюда следует, что при рассмотрении авторской маски как субъекта речи в тексте художественного произведения необходимо обращать внимание на самые, на первый взгляд, незначительные детали этого образа, так как именно с их помощью мы можем проникнуть в душевный мир условного автора и, в результате, постичь идейно-смысловую концепцию произведения.

Данные рассуждения приводят нас к следующему выводу: в процессе анализа художественного текста необходимо учитывать неразделимость автора-создателя произведения и авторской маски, присутствующей в тексте в качестве образа того или иного субъекта речи. Причем, также чрезвычайно важно учитывать, что проявление авторского «я» может быть представлено в различных формах, с помощью нескольких авторских масок, нескольких различных

носителей речи, например, в случае смены или чередования нарративных инстанций. Кроме того, в процессе анализа необходимо обращать внимание на архетипичность авторских масок в литературном произведении, а также на их соотнесенность с произведениями других авторов и других эпох. Только в этом случае анализ художественного произведения сквозь призму авторской маски будет наиболее полным и объективным.

Подводя итоги наших размышлений, мы можем сделать вывод, что авторская маска – многозначное, сложное понятие, а ее природа амбивалентна и диалектична. В приведенных нами бинарных оппозициях (автор-личность – автор-маска, лицо – маска, личность – безличность, личность – лик, маска-принцип – маска-предмет, идеалистичность – материалистичность, непреднамеренность – преднамеренность, бессознательность – осознанность, внеличность – личность, объективность – субъективность, бестелесность – телесность) наглядно продемонстрирован диалектический закон единства и борьбы противоположностей. «Борьба» очевидна: левая сторона каждой бинарной оппозиции связана с психологией литературного творчества, правая сторона – с понятиями теории повествования (нарратологией). Так вырисовываются два структурных уровня функционирования авторской маски в тексте произведения: **психологический** (уровень содержания) и **повествовательный** (уровень формы). Мы обратили внимание, что психологический уровень соотносится с «автором», а повествовательный – с «героем» (носителем речи). Так возникает вопрос об уровне функционирования «читателя» как члена триады «автор-герой-читатель» и механизме объединения противоположных сторон бинарных оппозиций (в данном случае – противоположных свойств авторской маски), поскольку сущность бинарности предполагает наличие некоего медиатора, так называемого посредника между двумя альтернативными позициями [228].

Исходя из того, что авторская маска как форма проявления авторского «я» есть, прежде всего, «явление внутритекстовой реальности» [142, с. 512], а «автор» проявляется, по определению У. К. Бута, «в каждом речевом акте каждого персонажа <литературного – К.В.> произведения» [293, с. 18], мы приходим к

следующему выводу: именно в языке художественного текста маска автора как материальный знак авторского присутствия может быть обнаружена читателем. Значит, «медиатором», объединяющим противоположные свойства авторской маски и связывающих их в единое целое, является непосредственно язык художественного текста. Именно на этом уровне происходит и может быть выявлено взаимодействие, своего рода диалог между «автором» и «героем», «героем» и «читателем», «автором» и «читателем», в связи с чем мы можем говорить о наличии **диалогического** уровня функционирования авторской маски в литературном произведении (уровень материала). Используя данный подход, мы разделяем точку зрения М.М. Бахтина, который, дискутируя с формалистами, настаивал на осознании современным ему литературоведением тесной взаимосвязи формы и содержания: «Содержание есть необходимый <...> момент эстетического объекта, ему коррелятивна художественная форма, вне этой корреляции не имеющая вообще никакого смысла. Вне отнесенности к содержанию <...> форма не может быть эстетически значима» [25, с. 32]. Взаимодействие же формы и содержания осуществляется на уровне материала (или художественного слова). Таким образом, язык художественного текста становится третьим структурным уровнем функционирования авторской маски в литературном произведении, обеспечивающим диалектическое единство в эстетической триаде «автор-герой-читатель».

Эти структурные уровни (повествовательный, психологический и диалогический) фактически соответствуют концепции М.М. Бахтина о «трехмерном вхождении автора» в эстетический объект [там же, с. 71]. Бахтинский «телесный автор-человек» в произведении проявляется на повествовательном уровне функционирования авторской маски в образе условного нарратора, субъекта речи (это уровень формы, сфера сознательного). «Душевный автор-человек» функционирует на психологическом уровне, связанном с проблемой авторских интенций и создания образов (это уровень содержания, сфера подсознательного, скрытых смыслов). «Духовный автор» как носитель идейно-смысловой концепции произведения проявляется на

диалогическом уровне (это уровень материала, сфера взаимодействия и взаимосвязи сознательного и бессознательного, всего «авторского» и «неавторского» в произведении, коммуникации в структуре триады «автор-герой-читатель»), так как дух, идея, все смыслы произведения материализуются исключительно в художественном слове.

Необходимо понимать, что авторская маска не функционирует на каждом из обозначенных уровней сепаративно. Литературоведческая проблема понятия «авторская маска» заключается в том, что оно вплотную связано со смежными понятиями (автор, субъект или носитель речи, авторская позиция, образ автора) и часто подходит к ним настолько близко, что становится весьма сложной работой отличить его от сопредельных категорий. Как отмечает А.Ф. Лосев, «то, что мы теоретически выделили и противопоставили другому, фактически, в реально-исторических произведениях <...> литературы, <...> оказывается тесно переплетенным со своими противоположностями и часто в них переходящим» [172, с. 11]. Отсюда, на первый взгляд, следует вывод, что авторская маска не может быть точно «измерена» в тексте произведения. Однако этот вывод ошибочен. Наличие у феномена проявления авторской маски в художественном тексте определенной структуры и взаимосвязанных с ней функций предполагает, с одной стороны, ее системность, с другой же – ее целостность. Данный факт уже позволяет нам говорить о том, что «точный» анализ авторской маски возможен при использовании релевантного метода исследования.

Исследуя авторскую маску в художественном тексте произведения, мы прежде всего должны отделить абстрактное начало данного понятия от конкретного. Понимание того, что авторская маска есть творческая стратегия художника слова, что она исторична и константна как составляющая протеистической категории автора, что она является знаком авторского присутствия в произведении и функцией художественной действительности, не решает прагматических литературоведческих задач. Одного утверждения, что авторская маска является термином универсальным, а не только принадлежащим постмодернистской методологии, недостаточно. В связи с этим мы предлагаем

положить феномен авторской маски, находящий предметное выражение в образе условного автора-нарратора как субъекта или носителя речи в произведении, в основу методики анализа художественного текста. Мы считаем возможным осуществить это посредством исследования специфики функционирования авторской маски в сказовом повествовании на трех структурных уровнях (повествовательном, психологическом и диалогическом), что семантически соответствует трем текстуальным уровням, на которых и происходит традиционное изучение литературного произведения: уровне формы, уровне содержания и уровне языка художественного текста. Материалом для такого анализа мы избрали сказовые повести Н.С. Лескова, поскольку именно в этом жанре феномен авторской маски проявляется наиболее выразительно, и сознательно ограничились только одним жанром и одним автором. Тем не менее, не претендуя на бесспорность нашего подхода, мы все же хотим обратить внимание на то, что данная методика может быть применена не только в отношении сказовых повестей, но и для анализа произведений других эпических жанров. Кроме того, проблематика функционирования авторской маски в лирике и драме – обширная, интересная тема, еще ожидающая своих исследователей.

Итак, мы предлагаем рассмотреть трехуровневое проявление авторской маски в сказовом повествовании: на повествовательном уровне в качестве художественного приема (1) и на психологическом уровне в качестве художественного образа условного автора-нарратора (2), воплощенного на диалогическом уровне непосредственно в художественном слове (3). На уровне формы авторская маска является способом сокрытия писателем собственного лица. Здесь личность автора и его авторская позиция скрыта под маской рассказчика или рассказчиков, что по сути является стилистическим приемом организации текста. На данном уровне авторская маска выполняет **субъектную функцию**, отражающую нарративную организацию произведения, представленную «системой речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем, рассказчиком или рассказчиками» [49, с. 118]. На уровне содержания авторская маска проявляется в конкретном художественном образе

или образах, поскольку рассказчик (рассказчики) зачастую является одновременно и героем (героями) повествования. По этой причине уровень содержания мы можем определить как уровень функционирования образов субъектов речи. По своей природе условный автор-нарратор является «носителем карнавального начала» (терминология Бахтина) [27, с. 11], он «разыгрывает» читателя, исполняя определенную роль, иными словами, носит маску. В карнавальной концепции М.М. Бахтина маска предстает как неотъемлемая составляющая часть народной карнавальной культуры [там же], универсальной категорией которой, по мнению Н.В. Автухович, является игра, «определяющая специфику как человеческого существования, так и отражающего его искусства» [5, с. 84]. Особенно ярко карнавальная природа авторской маски выражена в жанре сказа, поэтому функцию авторской маски, проявляющуюся на уровне содержания в сказовом повествовании, мы определяем как **карнавальную**. Имплементация авторской маски как стилистического приема и художественного образа в литературном произведении происходит на уровне материала, то есть в языке художественного текста. О.Ю. Осьмухина рассуждает в этом случае о «речевой маске» [208, с. 74], однако мы полагаем, что понятие «язык» для художественного текста значительно шире, чем понятие «речь». Поскольку автор биографический не произносит, а пишет текст, то, следовательно, в процессе чтения текста мы воспринимаем не только его буквенно-звуковое оформление, но как сознательно, так и бессознательно фиксируем синтаксическое построение высказываний, знаки препинания, определенный ритм. Именно язык художественного текста становится средством коммуникации внутри эстетической триады «автор-герой-читатель», поэтому, на наш взгляд, будет уместным определить третью функцию авторской маски в сказовом повествовании как **коммуникативную**.

В процессе выявления специфической роли и значения субъектной, карнавальной и коммуникативной функций авторской маски в сказовом повествовании мы ставим перед собой следующую задачу: осуществить целостный анализ сказовых повестей Н.С. Лескова и аргументированно доказать,

что «авторская маска» является не только теоретико-литературным понятием, но также может быть практическим инструментом анализа художественного текста.

ВЫВОДЫ К РАЗДЕЛУ 1

Анализируя исторический процесс становления категории авторства, мы не могли не обратить внимания на его сходство «со стрелкой, трепещущей между противоположными знаками» [106, с. 106], диалектическим образом, предложенным ученым-палеонтологом и писателем-фантастом И.А. Ефремовым в его рассуждениях о философско-эстетической категории прекрасного. Для сохранения равновесия в природе, бытии, науке, искусстве, литературе стрелка маятника должна раскачиваться из стороны в сторону, находясь в постоянном колебании между плюсом и минусом, что является, рассуждая математически, стремлением к абсолютному нулю, иными словами, к равновесию и гармонии (примечательно, что колебательные движения маятника в математике также называются гармоническими). На наш взгляд, аналогичное амплитудное движение характерно и для процесса исторического развития категории автора, что означает постоянный и, возможно, бесконечный переход из одной крайности в другую и позволяет нам говорить о диалектической сущности данной категории и составляющих ее понятий.

Историко- и теоретико-литературное развитие категории «автор» в соотнесении с понятием «авторская маска» мы рассмотрели сквозь призму типологии художественного сознания и философско-эстетических доминант каждой значимой эпохи. Под влиянием исторических, политических, социально-экономических и многих других факторов (в том числе – оформления литературоведения в самостоятельную научную дисциплину) категория авторства

динамично видоизменялась, наполняясь разным, зачастую противоречивым содержанием. Анализируя эволюционные модификации в значении и содержании этой литературоведческой категории, мы обратили внимание на ее историческую и эстетическую связь с культурологической категорией маски, а также на перманентную дихотомию «автор-личность» – «автор-маска», проявляющуюся в словесном творчестве с момента его возникновения в бытии человеческого сообщества. Историческое развитие литературного творчества приводит в доминантное положение то одну, то другую сторону данной дихотомии, однако феномен авторской маски остается стабильным для категории авторства во всех историко-литературных периодах. «Маска» неизменно сопровождает «автора»: в период архаического художественного сознания – в ритуальных анарративных образах-масках, в устных фольклорных сочинениях, автор которых неизвестен и растворен в коллективном сознании родовой общины; в эпоху традиционализма – в литературных произведениях, построенных на основе миметического принципа подражания природе или образцу; в индивидуально-творческий период – в художественных произведениях, создатель которых использует стилистический прием «авторской маски», создавая оригинальный образ автора-нарратора с целью скрыть свое лицо, максимально привлечь интерес читателя и избежать коммуникативного провала. Все это позволяет нам предположить, что авторскую маску можно рассматривать как константную составляющую изменчивой категории автора, как творческую стратегию художника слова, характерную для всех типов художественного сознания: от архаического до индивидуально-творческого.

Творческая стратегия автора-личности с древних времен определяется его «индивидуальным обликом», «творческим лицом» (терминология Ю.М. Соколова), ликом, так или иначе проявляющимся в художественном произведении. По нашему мнению, этот конгломерат (личность автора реального плюс его особый лик, образ, проступающий в его творении) представляет собой своеобразную маску автора, принципиально необходимую для создания художественного произведения и всегда проявляющуюся тем или иным образом в

его форме и содержании. Природа авторства априори является «масочной», что определяет «маскарадный» характер литературного творчества в целом: вне авторского «маскарада» искусство художественного слова едва ли возможно, поскольку категория маски и категория авторства всегда содержат в себе, по определению В. Кайзера, так называемое «качество скрытности» [299, с. 35-39]. Мы пришли к выводу, что маска автора как абстрактный принцип литературного творчества берет свое начало еще в архаический дописьменный период на основе традиции скрытого имени, возникает из «лица безличия» (терминология О.М. Фрейденберг) и постепенно трансформируется в конкретный стилистический прием и художественный образ условного автора-нарратора. В эпоху нормативного и индивидуально-творческого художественного сознания традиция введения в текст произведения подобного «заместителя» автора уверенно продолжается. Если изначально авторская маска использовалась автором-личностью лишь в качестве приема, основная функция которого заключалась в сокрытии настоящего имени, то с течением времени значение, роль, функции и задачи авторской маски как образа условного автора-нарратора существенно расширяются. В связи с этим возникает научная полемика, обусловленная проблемой авторских интенций, поиском знаков и форм авторского присутствия как способов проявления авторского «я» в художественном тексте произведения, что предопределило необходимость дальнейшего теоретического осмысления феномена авторской маски в терминологическом, методологическом и эстетическом контексте.

Одним из наиболее значительных достижений теоретической мысли отечественных филологов первой половины XX века становится осознание «автора» как многозначного концепта и разграничения в структуре данной категории 1) биографической личности; 2) автора-создателя художественного произведения; 3) «образа автора», растворенного в целом эстетического объекта; и 4) образа условного нарратора (рассказчика или повествователя – в данном случае мы рассматриваем эти понятия как инварианты) как формы авторской репрезентации во внутритекстовом пространстве произведения. В этой структуре

«авторская маска» в силу своей диалектичности и амбивалентности занимает промежуточное положение между «образом автора» и «образом условного автора-нарратора», в сущности являясь проявлением и составляющей того и другого. Терминологический вектор данной проблематики обусловлен смысловой тождественностью понятия «авторской маски» с дефинициями «образ автора», «образ рассказчика» (терминология В.В. Виноградова), «концепированный автор» (терминология Б.О. Кормана), «имплицитный автор» (терминология американского литературного критика У. К. Бута). Также нас заинтересовал тот факт, что понятие «маска» постоянно используется в научных работах литературоведов и лингвистов в процессе теоретического осмысления категории автора и понятий, непосредственно с ним связанных. Подчеркивая наиболее тесную, но до конца не раскрытую в современной научной рецепции взаимосвязь «образа автора» и «авторской маски», мы не ставили перед собой задачу обосновать или отвергнуть тот или иной термин. В процессе изучения данной проблематики мы обратили внимание, что главным предметом обсуждения филологов становится не «автор» как таковой, а структура проявления «автора», способы ее выражения и специфика функционирования во внутритекстовом пространстве произведения. Для исследователей структуры категории автора наибольший интерес представляют «образ автора» и «образ рассказчика», поскольку они являются формами проявления авторского «я» и наиболее отчетливо связаны с феноменом авторской маски. В отечественной научной рецепции изучение взаимосвязи понятий «автор» и «образ автора», «автор» и «повествователь (рассказчик)», «автор» и «авторская маска» осуществляется в том числе и сквозь призму проблемы сказа. Это обусловлено, прежде всего, тем, что в жанре сказа авторская маска проявляется наиболее репрезентативно. Воплощенная в образе условного автора-рассказчика, она становится не только целенаправленной нарративной стратегией, но и безусловной стилистической доминантой сказового повествования. Сравнив природу жанра сказа с природой авторской маски, мы обнаружили в них общие черты, присущие и тому, и другому явлению. Структурные компоненты сказового повествования (сказ как

чужое слово; игровой признак; устный характер) оказались в значительной степени тождественны выделенным нами уровням функционирования авторской маски: повествовательному, психологическому и диалогическому. Кроме того, поскольку авторская маска представлена в сказовом повествовании сложной системой взаимосвязей и взаимоотношений между субъектами речи и скрыта в форме, содержании и языке художественного текста, мы предположили, что трем структурным уровням авторской маски в сказе соответствуют три функции: субъектная, карнавальная и коммуникативная.

Рассмотрев авторскую маску как величину абстрактную и в то же время как конкретный и вполне осязаемый элемент субъектной организации повествования, мы пришли к выводу о ее амбивалентной и диалектической сущности. Для подтверждения наших предположений мы обратились к методу структурно-функционального анализа, который обеспечил нам возможность изучить природу и свойства феномена авторской маски. С помощью метода бинарных оппозиций мы изучили авторскую маску как феномен симбиоза реальной личности автора и авторских интенций, воплощаемых этой личностью в конкретном произведении в образе носителя (или образах носителей) речи, и подтвердили свою гипотезу о трехуровневой структуре и функциях авторской маски в художественном тексте.

Таким образом, рассмотрев литературоведческую проблематику «авторской маски» в теоретическом, методологическом и эстетическом контексте, мы обозначили авторскую маску как полифункциональную структурную целостность, синтезирующую личность биографического автора и сверхличность автора-творца и представленную в художественном произведении сложной системой взаимосвязей и взаимоотношений между субъектами речи. В этом системно-организованном комплексе каждый уровень имеет определенное функциональное значение, а каждая функция несет определенную эстетическую нагрузку. Мы полагаем, что изучение специфики функционирования авторской маски как субъекта речи в сказовом повествовании обеспечит возможность разработать методику целостного анализа художественного текста, что мы и продемонстрируем в следующем разделе.

**РАЗДЕЛ 2. ПОЛИФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ АВТОРСКОЙ МАСКИ
В СКАЗОВОМ ПОВЕСТВОВАНИИ
(НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Н.С. ЛЕСКОВА)**

Традиция сказового повествования переводит абстрактную проблему авторской маски как творческой стратегии художника слова в плоскость изучения ее как осязаемого элемента поэтики литературного текста, поскольку в жанре сказа «авторская маска» воплощена в образе условного автора-нарратора, что актуализирует вопрос об анализе особенностей ее проявления в художественном пространстве произведения.

Задачей данного раздела является исследование специфики функционирования маски автора в сказовом повествовании. Функциональные особенности проявления авторской маски в жанре сказа соответствуют ее структурным уровням, выделенным и обоснованным нами ранее: повествовательному, психологическому и диалогическому. Основываясь на предложенном нами определении понятия «авторская маска» как полифункциональной структурной целостности, на модели ее структуры, мы обосновали три функции авторской маски в сказовом повествовании: субъектную, карнавальную и коммуникативную. Данные функции адекватны жанровой природе исследуемого материала, а также соответствуют трем текстуальным уровням: уровню формы, уровню содержания и уровню материала (языка художественного текста). В этом разделе мы уделим внимание каждой из этих функций, проанализировав их на материале сказовых повестей Н.С. Лескова, где феномен авторской маски представлен, на наш взгляд, наиболее ярко и динамично: «Левша», «Русское тайнобрачие», «Очарованный странник», «Скоморох Памфалон», «Колыванский муж» и некоторых других. Наиболее же подробный анализ художественного текста мы осуществим на материале повестей

«Пигмей», «Пугало» и «Воительница» как особенно интересных произведений с точки зрения их нарративной структуры.

Расшифровать скрытые смыслы сказового повествования, используя авторскую маску как инструмент анализа художественного текста, – такую задачу мы поставили, приступая к работе над этим разделом.

2.1. Субъектные связи в структуре авторской маски

Анализ художественного произведения – это всегда попытка приблизиться к пониманию его автора как «участника художественного события» (терминология М.М. Бахтина) [19, с. 172]. Как справедливо отмечает филолог О.Н. Леута, для этого «необходимо реконструировать, во-первых, систему индивидуальных кодов художника, а во-вторых, систему значимых кодов культуры, к которой принадлежал автор» [168, с. 298], поэтому и сегодня нельзя полностью отрицать значимость так называемого «биографического метода» в процессе анализа художественного текста. Именно с изучения биографии автора (его творческого пути, перипетий его судьбы, эпохи, в которую он творил) начинается изучение любого литературного произведения в современной школе. Однако для осмысления творений поэта или писателя получения общих сведений о жизни и эпохе автора будет недостаточно без учета особенностей его мировоззрения, а также взглядов на собственное ремесло. По этой причине прежде чем приступить к исследованию специфики функционирования «авторской маски» в сказовых повестях Н.С. Лескова, мы постараемся ответить на вопрос, почему он обратился именно к этому жанру.

По свидетельству А.И. Фаресова, Н.С. Лесков так определял задачу писателя и «свой» жанр: «Постановка голоса у писателя заключается в уменьше

овладеть голосом и языком своего героя и не сбиваться с альтов на басы. В себе я старался развивать это умение и достиг, кажется того, что мои священники говорят по-духовному, мужики – по-мужицки, выскочки из них и скоморохи – с выкрутасами... От себя самого я говорю языком старинных сказов...» [258, с. 273]. Желание Н.С. Лескова добиться реалистичности того, о чем он пишет, и определило особенности его повествовательной манеры, в связи с чем элементы сказового повествования встречаются практически во всех произведениях этого писателя. Таким образом, с одной стороны, использование Лесковым стилистического приема «авторской маски» было оправдано обращением к самому сказу как к наиболее «масочному» жанру. С другой стороны, поскольку авторская маска как художественный образ условного автора функционирует в сказовом повествовании прежде всего как субъект (носитель) речи, то, на наш взгляд, первым шагом в процессе анализа текста должен стать поиск и определение нарративных инстанций в системе субъектных связей произведения.

По мнению Н.К. Бонецкой, «... для художественного эффекта крайне важно, *что* сознание оказывается художественным субъектом, *кто* говорит и показывает» [32, с. 241]. Субъектная функция авторской маски связана непосредственно с носителем (или носителями) речи и является первой функцией, с которой читатель и исследователь встречаются в тексте литературного произведения. Субъектная функция в сказовом повествовании обладает денотативным значением. Ее главной задачей является название и презентация фигуры условного автора-нарратора как носителя речи в субъектной организации повествования.

Данная функция субстантивна (от латинского слова *substantia* – субстанция, сущность): в процессе поиска и определения нарративных инстанций в произведении происходит первичное познание и осознание читателем и исследователем природной сущности и смысловой нагрузки субъекта речи. По определению философского словаря, субстанция есть категория, обозначающая объективную реальность «в аспекте внутреннего единства всех форм ее проявления» [201, с. 660]. Субстанция есть то, что лежит в основе, то, что

существует самостоятельно, само по себе. Она есть первопричина происходящего, она неизменна. Данная функция задает определенную тематическую направленность повествования и реализуется автором посредством использования конкретной маски личного повествователя, повествователя или рассказчика, которая и является «первопричиной», предметно-смысловой основой и центром художественного действия. Обычно описательное эпическое повествование несколько утомительно и однообразно. В нем автор зачастую «представляет <...> какое-то принужденное и холодное лицо», на этом основании «между им и читателем выгоднее для взаимной пользы иметь посредника» [69, с. 45]. Таким посредником и становится маска условного автора.

По утверждению Л.А. Софроновой, «человек постоянно идентифицирует мир в его различных проявлениях» [239, с. 8]. Сталкиваясь с незнакомым объектом, человек стремится выяснить, что именно перед ним находится и пытается распознать это неизвестное путем его сравнения, сличения, то есть идентификации с уже известным, понятным, ясным. Зачастую человеку «достаточно знать, как этот <неизвестный – К.В.> объект именуется» [там же]. Идентификация объекта и отнесение его к ряду уже известных – «непременная ступень <...> художественного творчества и его восприятия» [там же], поэтому мы можем сделать вывод, что субъектная функция авторской маски в определенной мере направлена именно на идентификацию читателем образа условного автора, то есть на осмысление своеобразной авторской установки, формирующей горизонт ожидания читателя. Маска в этом случае представляет собой связующее звено во взаимодействии эстетической триады «автор-герой-читатель».

Сказовое повествование априори (по своей природе) предоставляет писателю широкие возможности для «маскарада». Н.С. Лесков, чьим жанровым приоритетом был, по его собственному утверждению, сказ, обращался к самым разнообразным «маскам». Классическим примером использования яркой, колоритной авторской маски является «Сказ о тульском косом Левше и о стальной блохе» [159]. Здесь автор использует маску старого оружейника,

выходца из города Тулы, который переселился на Сестру-реку во времена царствования императора Александра I. Использование маски было сознательным намерением писателя, о чем свидетельствует тот факт, что в предисловии к первым изданиям «Левши» автор отрицал свое авторство, создавая, таким образом, иллюзию сказа, а позднее признался, что Левша есть лицо, полностью им самим выдуманное [160, с. 219-220]. Впоследствии в прижизненном собрании своих сочинений Лесков полностью убирает предисловие, чтобы таким образом доказать свое авторство. Маска настолько скрыла писателя, что в дальнейшем ему пришлось от нее избавляться, ибо мало кто верил, что автор «Левши» действительно сам Лесков [42; 169].

В «Запечатленном ангеле» основная часть повествования преподносится автором, надевающим маску старовера-каменщика, который так представляет самого себя в беседе на постоялом дворе: «я не здешний, а дальний, ремеслом я каменщик, а рожден в старой русской вере» [157, с. 322-323]. В «Русском тайнобрачии» Лесков выбирает маску отца протоиерея, от лица которого читатель услышит истории о венчанных и невенчанных [164]. В «Очарованном страннике» основная часть повествования дана от лица Ивана Северьяновича Флягина, которого впервые читатель встречает на корабле, плывущем «по Ладожскому озеру от острова Коневца к Валааму» [161, с. 385]. Жизненный путь рассказчика-героя – поиск истины (устойчивый мотив памятников древнерусского фольклора и литературы) – становится основой сюжета повести. В древнерусской литературе слово «путь» имело два значения, которые условно можно обозначить как географическое (познание мира, представления о нем) и нравственное (духовный путь предполагающий самопознание и самосовершенствование). Итог нравственного пути – внутреннее преображение личности. Именно к такому преображению восходит герой повести «Очарованный странник» Иван Флягин. Здесь очевидна *маска странника, путника, путешественника*, причем первое слово, которым сам Лесков называет своего героя-рассказчика в тексте повести, есть слово «пассажир», сразу же определяя положение героя как «между небом и землей», что в определенной степени оказывается символом всей его жизни.

Таким образом, субстантивный характер данной функции в сказовом повествовании отражается в первую очередь в первичном обозначении личностной сущности носителя речи. «Маска», используемая автором для обозначения рассказчика в сказе, сразу задает общий тон его характеру, как бы заранее вкладывает определенные смыслы в его образ. По этой причине авторская маска в своей субъектной функции предметна и независима от других своих функций. «Значение предметности служит тем семантическим средством, с помощью которого из названия единичной вещи возникает обобщенное обозначение <...> или выражение отвлеченного понятия» [53, с. 46]. Денотативность и субстантивность авторской маски обеспечивают возможность осмыслить, осознать «предметно, в форме названия, даже отвлеченные понятия о качествах и действиях» [там же]. Таким образом, авторская маска в любом литературном произведении становится «художественным предметом» (терминология А.П. Чудакова), одной из тех мыслимых реалий, из которых «состоит изображенный мир литературного произведения» и которые «располагаются в художественном пространстве и существуют в художественном времени» [271, с. 254]. В художественном произведении автор изображает мир в его конкретно-предметных формах, заключая его в определенную словесную оболочку. Характерные качества изображенного мира всегда отражены в художественном предмете, и потому «его изучение – существенная и необходимая ступень установления свойств всего этого мира» [там же]. Это подтверждает, что авторская маска как художественный предмет, воплощенный в образе условного автора-нарратора, закономерно является единицей анализа литературного текста.

У Н.С. Лескова субъектная функция авторской маски зачастую реализуется в названиях его повестей, что также, по нашему мнению, подлежит обязательному рассмотрению. По мнению В.В. Виноградова, в обобщенно-характеристическом применении имена собственные также становятся образами, так как с их помощью открываются новые перспективы понимания и оценки художественной действительности [49, с. 58]. Как отмечает исследователь, «проблема

поэтического имени как характеристического обозначения или синтетического символа очень занимала Н.С. Лескова» [там же]. «Всякий имя себе в сладостный дар получает» – это выражение из «Одиссеи» Гомера Н.С. Лесков неоднократно ставил эпиграфом к своим произведениям и статьям. Его сын А.Н. Лесков рассказывает, что отец «придавал очень серьезное значение заглавию произведения, статьи и даже заметки, ставя условием соответствие его содержанию опуса и заботясь о том, чтобы оно было выразительно и заманчиво» [153, с. 219-220].

Характерной особенностью поэтики Н.С. Лескова является тот факт, что названия его произведений часто сразу представляют читателю рассказчика, от имени которого ведется повествование, то есть авторская маска сознательно и изначально определена и заявлена автором биографическим. Мы встречаем такую черту в повестях Н.С. Лескова «Пигмей», «Воительница», «Очарованный странник», «Колыванский муж», «Скоморох Памфалон», «Штопальщик» и многих других. Каждое название, несомненно, значимо, поскольку в художественном произведении нет «немых» имен, «все имена говорят» [253, с. 127]. По мнению А.А. Тахо-Годи, «назвать вещь, дать ей имя, выделить ее из потока смутных явлений, преодолеть хаотическую текучесть жизни – значит, сделать мир осмысленным» [245, с. 9]. Определение субъекта речи в произведении – это первый шаг в поиске его ключевых смыслов.

В повести «Пигмей» основная часть рассказа происходит от лица мелкого полицейского чиновника, служащего в жандармерии. Он совершает достойный, но рискованный для его дальнейшей карьеры поступок, и потому использование слова «пигмей» в названии повести можно рассматривать как прием, подчеркивающий контраст между силами маленького человека и силой его благородного поступка [162]. В данном случае идентичность названия его сущности является неполной. Авторская установка «обманывает» ожидания читателя. Подчеркивает незначительность самого героя-рассказчика и отсутствие в тексте повести полного имени героя. Читателю известна лишь первая буква –

С***, что может быть, впрочем, и намеком на *секретное* ведомство, где он служит.

В повести «Колыванский муж (из остзейских наблюдений)» название обозначает основного носителя речи в повествовании и одновременно носит иронический и даже сардонический характер. Рассказ представлен от имени русского морского офицера, женившегося в Ревеле, бывшей Колывани, на немке. Мечтая о детях, крещенных в русской православной церкви, он трижды оказывается обманутым своей собственной женой и ее родными, которые втайне от него крестят всех троих его сыновей по лютеранскому обычаю и обращают их таким образом в чужую веру. Все это происходит вопреки указаниям московских родных несчастного мужа обратить жену в православие. В названии «Колыванский муж» отчетливо прослеживается слово «Колывань», звучащее с оттенком обреченности и бессилия, что в полной мере отражает чувства и мироощущение Ивана Никитича Сипачева, а также символизирует финал его жизни. Он навсегда останется «колыванским мужем», побывав мужем двух немок и полностью оторвавшись от русских корней, и никогда больше не вернется в Россию. Все его дети (три сына и три дочери), никогда не считавшие себя русскими, пребудут в чужих землях и чужой вере. А самого Сипачева похоронят «в Дрездене не на русском кладбище; он, как бычок, окончательно отмахнул и от Москвы и от Калуги и кончил свой курс немцем» [158, с. 449]. Таким образом, в самом названии данной повести мы находим не только определение авторской маски, используемой автором в данном произведении и фиксирующей носителя речи, но и предсказание судьбы героя-рассказчика.

Название повести «Скоморох Памфалон» предполагает веселую историю о скоморохе да еще с таким забавным именем, произошедшем, по-видимому, от одной из масок итальянской комедии дель арте – Панталоне. Однако на деле история выходит трагичной и поучительной. Скоморох Памфалон оказывается большим праведником, чем отрешившийся от суеты земной отшельник Ермий, который только благодаря Памфалону постепенно преодолевает свой грех

гордыни и самомнения [165]. Здесь также срабатывает прием контраста, построенный на разрушении автором горизонта ожидания читателя.

Название «Штопальщик» режет слух своим оттенком пренебрежительности. Однако и здесь образ обыкновенного штопальщика «из беднейшего звания» резко противопоставлен его рассудительному, степенному, прагматичному характеру, его материальному достатку и философскому пониманию жизни [166, с. 96]. Название повести, как и профессиональная деятельность носителя речи, подчеркивают его необычную судьбу: волей нелепого случая бедный русский штопальщик Василий Коныч Лапутин превращается в известного французского портного Лепутана. В противовес своему нечаянному благодетелю-однофамильцу простой штопальщик в течение всей жизни ведет себя намного достойней своего богатого, пытающегося проникнуть в великосветское общество визави. Финалы их судеб также различны: неблагородных кровей штопальщик «остался французом для пользы своего замоскворецкого закоулка, а его знатный однофамилец без всякой пользы сгнил под псевдонимом у Пер-Лашеза» [там же, с. 109].

Итак, денотативность и субтантивность авторской маски заключается в том, что за каждой «маской» стоит конкретный предметный образ, определяющий дальнейшее повествование и, следовательно, читательское восприятие этого повествования. Читатель активизирует общие знания о предмете (профессии, роде деятельности условного автора-нарратора), что создает определенный горизонт ожидания и поддерживает интерес к рассказываемой истории. На основании этого мы приходим к выводу, что смысловая «заданность», направленность авторской маски обусловлена сущностью ее названного имени, организующего и упорядочивающего все повествование: «мысль носилась по неупорядоченному космосу, при помощи названий наводя в нем порядок» [38, с. 212]. Таковы денотативная и субстантивная задачи субъектной функции авторской маски в сказовом повествовании.

Еще Аристотель настаивал на том, что «поэт должен говорить от своего лица как можно меньше, потому что не в этом его задача как поэта» [12, с. 674]. В

эпическом произведении, по мнению философа, «нелогичное незаметно, удивительное приятно. Доказательством этого служит то, что в рассказе все добавляют что-нибудь свое, думая этим доставить удовольствие» [там же, с. 675]. Н.С. Лесков уверенно следовал правилу Аристотеля. В его сказовых повестях, изобилующих разнообразными повествователями и рассказчиками, часто обнаруживается полифоническая система субъектных взаимоотношений.

Собственно нарративной задачей данной функции является демонстрация и маркировка смены повествовательных инстанций в тексте художественного произведения. В повестях Н.С. Лескова очень редко слышен только один «голос» (личного повествователя или рассказчика), а чаще всего происходит постоянная смена «голосов» и «масок», так как в сказовом повествовании функционируют не один, а несколько условных авторов. В прозе, по справедливому замечанию М.М. Бахтина, «разноречие <...> всегда персонифицировано, воплощено в индивидуальные образы людей с индивидуализированными разногласиями и противоречиями» [26, с. 139]. Нам важно установить не сам факт смены нарративных инстанций, а особенности их взаимоотношений, взаимовлияний и взаимозависимостей. Эти связи отражены в смене авторских масок и зашифрованных в них смыслах, поскольку авторская маска, будучи конкретным художественным образом, есть «способ передачи специфической художественной информации» [7, с. 5].

Рассмотрим это подробнее на примерах из произведений Н.С. Лескова. В «Русском тайнобрачии» повествование начинается от первого лица, а именно от лица племянника дяди Никса, который уже фигурировал у писателя в «Мелочах архиерейской жизни». Здесь личный повествователь носит *маску*, по его собственному утверждению, «литературного старовера», «не приручившего себя к картам» и составляющего на званом вечере «для хозяев известное бремя» [164, с. 579]. Автор обращается к *маске писателя*, которую впоследствии заменяет маска рассказчика-героя. Фактически в «Русском тайнобрачии» Н.С. Лесков максимально сближает *маску писателя-литератора* со своей собственной личностью, поскольку личный повествователь в тексте произведения

будет представлен как автор «дьякона Ахилки» [там же, с. 580]. Это естественным образом отсылает читателя к известной и в некоторой степени скандальной повести Н.С. Лескова «Соборяне». Однако маска писателя не тождественна личности самого автора, что мы увидим впоследствии из беседы личного повествователя и рассказчика, где *маска писателя* преобразуется в *маску наивного обывателя*. Это можно увидеть из тех наивных и удивленных расспросов, которыми повествователь будет одолевать рассказчика. Итак, происходит знакомство с «почтенным духовником» хозяев приема, «столичным протоиереем», «преподобным отцом» [там же, с. 579-580]. Здесь личный повествователь передает свой «голос» рассказчику, который поведет повествование далее и будет представлен *маской добродушного батюшки*, чьи интонации будут лишены привычной для церковника серьезности, важности и внушительности. Характерной чертой рассказчика действительно становится добродушие, жизне- и человеколюбие. Причем личный повествователь в маске обывателя все время будет призывать батюшку к серьезности и настраивать его на «правильный» лад: «– (писатель) *И вот это-то, эту болтовню с дворником вы называете справкою или сведением!* – (протоиерей) *А как же это, по-вашему, надо назвать?* – *Да так и назвать, пустяками, вздором. Да вы, извините меня, я думаю, что вы шутите.* – *Нет, не шучу.* – *Не могу верить!* – *Почему же?* – *Да потому, что вы не можете не знать, что на слова таких людей, как мужик дворник, твердо полагаться нельзя.* – *Нет, я этого не знаю и совсем другое думаю»* [там же, с. 599]. Также необходимо отметить, что в самом тексте повести «Русское тайнобрачие» личный повествователь называет отца протоиерея «рассказчиком», «собеседником». Действительно, читатель воспринимает писателя-повествователя и протоиерея-рассказчика прежде всего как собеседников. Особенностью повествовательной манеры в данной повести является ее яркая диалогичность. В процессе повествования и личный повествователь, и рассказчик постоянно вступают в диалог, надевая *маски философов-собеседников* и тем самым обозначая некоторую аналогию «Русского тайнобрачия» с произведениями Платона, построенными по диалогическому

принципу «вопрос – ответ»: « – (писатель) *Возможно ли, чтобы бесследно исчез брак, «петый в церкви»?* – (протоиерей) *Возможно.* <...> – *Мне кажется – это удивительное и малопонятное дело. – Удивительного мало, а непонятного еще менее. – Однако что же вы подумали: как это могло сделаться?* – *Я подумал только: должно быть, их отец N. венчал.* – *Почему вы узнали, что это венчание трудов отца N.?* – *Вот странный вопрос: а по чему вы узнаете работу одного мастера от работы другого?* – *По красоте исполнения, по прочности, иногда по фасону. Но ведь это совсем иное.* – *То же самое. Отец N. это тоже своих дел портной без узелка...* <...> – *Но какая же ему выгода так шить?* – *Его выгода. – Он рискует, с такою манерою шитья, остаться со временем без работы?* – *Очень может быть, только это будет еще не скоро – не ранее как иже по просвещению.* – *То есть когда это «по просвещению»?* – *А когда в обществе распространятся настоящие понятия **о тайне брачия** и люди не будут вертеть этого дела как попало и с кем попало, лишь бы скорее да подешевле*» [там же, с. 584-585]. Философский характер их диалогов заранее predetermined тематикой беседы – таинство православного бракосочетания, проблема современных им нравов, нравственный упадок института церкви. В конце они пожмут друг другу руки, как персонажи, успешно выполнившие свою работу в организации и представлении своей истории. В данной повести, как мы видим, субъектная функция авторской маски тесно переплетается с диалогическим уровнем функционирования авторской маски в сказовом повествовании и ее коммуникативной функцией, о которой мы будем говорить далее.

В повести «Колыванский муж» Н.С. Лесков снова прибегнет к *маске писателя*, человека, отдыхающего в Остзейском крае. Здесь маска писателя снова принадлежит «я»-повествователю, через восприятие которого читатель знакомится с рассказчиком-героем – морским офицером Иваном Никитичем Сипачевым. Передача «голоса» происходит от писателя к рассказчику, предстающего в *маске оскорбленного мужа*, рассказывающего историю своей несчастливой жизни [158]. В финале повести рассказчик умолкает и снова передает «слово» личному повествователю, который и сообщает читателю о

последних аккордах судьбы колыванского мужа, оставшегося русским только в чужих воспоминаниях.

Чрезвычайно оригинальна субъектная организация повести Н.С. Лескова «Железная воля», посвященной сравнению русского и немецкого национальных характеров. Повествование начинается по классической сказовой формуле: в одной мужской компании во время чаепития после работы разгорается горячий спор о том, что *«у немцев железная воля, а у нас <русских людей – К.В.> ее нет – и что потому нам, слабовольным людям, с немцами опасно спорить – и едва ли можно справиться»* [155, с. 5]. Это убеждение отстаивают все присутствующие (по-видимому, рабочие какой-то артели), кроме разливающего чай старика Федора Афанасьевича Вочнева, который, единственный, не разделяет подобное мнение. Сначала рассказ ведется от безымянного «я»-повествователя во множественном числе: *«мы во всю мочь спорили», «мы невольно засмеялись и заметили Вочневу, что он, однако, престранно хвалит своих земляков»* [там же, с. 5, 7]. Затем «голос» так называемого «мы»-повествователя передается непосредственно самому Федору Афанасьевичу, который предлагает на примере одной житейской истории рассказать про железную волю и объяснить, *«что бывает при встрече немецкого железа с русским тестом»* [там же, с. 7]. Использование автором обезличенного и обобщенного местоимения «мы» в данном случае не случайно. Здесь, на наш взгляд, авторская маска является слепком общественного мнения того времени, отражающим один из стереотипов современного автору общества – уверенность в силе немцев и слабости русских как двух исторически и политически противостоящих друг другу народов: *«мы вели спор, самый в наше время обыкновенный и, признаться сказать, довольно скучный, но неотвязный»* [там же, с. 5]. Маска общественного мнения противопоставлена маске мудрого русского старца, что подчеркнуто очень русскими по звучанию фамилией, именем и отчеством рассказчика, который спокойно признает как достоинства немцев, так и недостатки русской нации, но, тем не менее, не считает это ни в малейшей степени критичным фактором: *«ну, железные они, так и железные, а мы тесто простое, мягкое, сырое,*

непропеченное тесто, – ну, а вы бы вспомнили, что и тесто в массе топором не разрубешь, а, пожалуй, еще и топор там потеряешь» [там же, с. 6]. Он справедливо рассуждает: *«я не хвалю моих земляков и не порицаю их, а только говорю вам, что они себя отстоят, – и умом ли, глупостью ли, в обиду не дадутся»* [там же, с. 7]. Так формируется первый художественный антагонизм данного произведения: общественное мнение («мы») – одинокий голос («Федор Афанасьевич Вочнев»), обозначенный Лесковым с помощью вышеперечисленных авторских масок.

Далее повествование снова ведется от первого лица – в роли «я»-повествователя уже постоянно выступает Вочнев и начинает историю немца Гуго Карловича Пекторалиса, с которым ему довелось быть знакомым и вместе работать в одной торговой компании. В тексте повести между ними часто происходят концептуальные диалоги, ярко демонстрирующие различные ценностные позиции каждого персонажа. Причем, необычной художественной деталью, по нашему мнению, является тот факт, что философия «железной воли», которую исповедует Пекторалис, раскрывается только в его собственных словах, исключительно в его речи. Сам рассказчик подчеркнуто отстранен, он часто с иронией недоумевает по поводу принципов Гуго, пытается его понять и не может, но с самого начала истории постоянно и искренне его жалеет. Возможно, по этой причине антагонизм этих двух персонажей – русского человека Вочнева, состоящего в России на службе в английской торговой фирме, и немца, приехавшего в Россию в качестве инженера на работу туда же, – учитывая существенные различия в их мировоззрении, хоть и очевиден, но не обострен. В этой части повести рассказчик преобразуется: *маска старца* сменяется *маской биографа*. Он пытается сохранять бесстрастность и беспристрастность честного биографа на протяжении всего повествования, но иногда не может избежать некоторых эмоциональных размышлений и комментариев, в связи с чем читатель постоянно ощущает его присутствие в тексте произведения. Федор Афанасьевич описывает предысторию появления Гуго Карловича в России, а затем осуществляет его подробное жизнеописание с момента их встречи на постоялом

дворе до самой смерти и похорон Пекторалиса, что снова вызвало в рассказчике глубокую грусть и жалость, несмотря на очевидную победу «русского теста» над немецкой железной волей.

Наиболее ярко субъектная функция авторской маски проявляется, на наш взгляд, в произведениях Н.С. Лескова «Пугало», «Воительница» и «Пигмей».

В повести «Пугало» повествование ведется от первого лица, свидетеля и непосредственного участника всех событий. Его имя ни разу не упоминается на страницах повести и остается для читателя неизвестным. Тем важнее, на наш взгляд, понять причины, побудившие Н.С. Лескова прибегнуть к подобному приему. Рассказчик появляется перед нами в *маске взрослого*, вспоминающего свое детство. Повесть открывается словами: «*Мое детство прошло в Орле*» [163, с. 5]. Но уже через несколько строк мы абсолютно естественно начинаем воспринимать рассказчика как маленького мальчика из благородной семьи. Он повествует о своей приличной, а потому не очень веселой жизни в городе, а далее – о привольной жизни в деревне, которая началась с переездом его семьи в Кромской уезд. Теперь перед читателем предстает ребенок восьми лет. Таким образом, на смену *маске взрослого* приходит *маска ребенка*. По нашему мнению, писатель использует такой переход для более точного и детального воссоздания атмосферы прошлого. В тексте повести от начала до конца мы будем наблюдать постоянное чередование «масок»: взрослый – ребенок, ребенок – взрослый. Если с событиями повести читатель знакомится сквозь призму детского мировоззрения и мировосприятия, то в комментировании и оценках происходящего явственно слышен «голос» взрослого, поскольку они даются с позиций жизненного опыта и обретенных духовных ценностей. Маска ребенка понадобилась Н.С. Лескову неслучайно: ему было нужно показать историю глазами того, кто все видел, но ничего не понимал, а значит, был наиболее честным, откровенным и объективным. Такой же прием использует У. Эко в книге «Имя Розы». В своих комментариях к произведению писатель аналогично объясняет, что когда восьмидесятилетний Адсон рассказывает о событиях, свидетелем которых он стал в восемнадцатилетнем возрасте, то настоящим рассказчиком истории является не

один, а оба Адсона: и старый, и молодой [283]. Целью У. Эко как автора произведения стало раскрытие сюжета романа от имени и лица человека, который принимает участие во всех событиях, фиксирует их фотографической памятью подростка, но сам не понимает происходящего. Старый Адсон комментирует свои же переживания, эмоции молодого паренька, пытается осознать все то, что он видел и слышал, будучи молодым Адсоном. Данный прием У. Эко, по его собственным словам, почерпнул из романа Т. Манна «Доктор Фаустус», значит, использование подобной «двойной» авторской маски можно считать прецедентным.

Повесть «Воительница» начинается с диалога главной героини Домны Платоновны и личного повествователя: «– Э, ге-ге-ге! Нет, уж ты, батюшка мой, со мною, сделай милость, не спорь! – Да отчего это, Домна Платоновна, не спорить-то? Что вы это, в самом деле, за привычку себе взяли, что никто против вас уж и слова не смей пикнуть?» [154, с. 144]. Такое начало с одной стороны демонстрирует читателю приятельские отношения Домны Платоновны и повествователя, а с другой стороны характеризует их как закадычных спорщиков. Отличительной чертой повествования в «Воительнице» является чередование «голосов» личного повествователя и героини-рассказчицы. Повествование постоянно осуществляется от первого лица, но этим лицом оказывается то безымянный повествователь, то сама Домна Платоновна. Для создания подобного впечатления у читателя Н.С. Лесков использует *маску друга / приятельницы* и *маску спорщика / спорщицы*. Именно такой тон и стиль общения эти двое будут поддерживать на протяжении всего произведения. Мы увидим, как идеалистическое мировоззрение личного повествователя («*Будто уж-таки везде один обман на свете?..*»); «*ну есть же все-таки и добрые люди на свете*»; «*что ж это так, Домна Платоновна, по-вашему выходит, что все уж теперь плут на плуте и никому уж верить нельзя?*»; «*Как <...> украла? Что вы это! Матушка Домна Платоновна, вспомните, что вы говорите-то? Как это даме красть?*» [там же, с. 145-146]) часто будет идти вразрез с материалистическими взглядами «знающей жизнь» петербургской кружевницы («*да уж нечего тебе со мною*

*спорить: на чем же, по-твоему, нынешний свет-то стоит? – на обмане да на лукавстве»; «на кладбищах, между родителей, может быть, есть и добрые; ну только проку-то по ним мало; а что уж из живой-то из всей нынешней сволочи – все одно качество: отврат да и только»; «а уж что, мой друг, свет этот подлый я знаю, так точно знаю. На ладонке вот теперь, кажется, каждую шельму вижу» [там же, с. 145-146]). Таким образом, в повести Н.С. Лескова «Воительница» субъектная функция авторской маски реализуется в двуступенчатой и двусторонней передаче «голосов»: от личного повествователя к героине-рассказчице и наоборот. Эта двусторонность и своеобразная двойственность авторской маски проявится и в финале повести. Здесь повествователь и рассказчица предстанут перед читателями в *масках праведников*. В последней главе личному повествователю *«привелось <...> свезти в одну из временных тифозных больниц одного бедняка. Сложив его на койку, <он> искал, кому бы его препоручить хоть на малейшую ласку и внимание»* [там же, с. 217]. До этого нигде в повести мы не встречаем ни малейшего намека на подобные занятия безымянного приятеля Домны Платоновны. Сама она также предстает перед нами в чрезвычайно аскетической обстановке: *«каморочка сырая, ни мебели, ни шторы, только койка да столик с самоваром и сундучок крашенный»* [там же, с. 218]. Торговля ее прекратилась. Домна Платоновна говорит, что теперь ее торговля – *«землю продать, да небо купить»* [там же]. На вопрос своего друга, как она оказалась на должности *«старшой»* в тифозной больнице, поблекшая воительница отвечает, что *«Бог так велел»* [там же]. А на просьбу повествователя позаботиться о его больном бедняке, обещает побережь его *«как своего родного»* [там же]. Наносное благочестие и смирение, которое можно заметить в характере Домны Платоновны в начале повести, теперь сменяется подлинным благочестием и смирением. Бескорыстно помогая другим людям, Домна Платоновна спасает свою собственную душу.*

Повесть «Пигмей» начинается от первого лица: *«Расскажу вам одно истинное событие, о котором недавно вспомнили в одном скромном кружке, по поводу замечаемого нынче чрезмерного усиления в нашем обществе холодного и*

бесстрастного эгоизма и безучастия» [162, с. 34]. Затем автор передает слово одному из собеседников и представляет его читателю следующим образом: *«мой земляк, пожилой и весьма почтенный человек», «рассказчик»* [там же]. В этом случае автор скрывает свое лицо, используя *маску почтенного человека*, «чтобы привлечь внимание читателя и придать достоверность, документальность и вес изложенной ниже истории» [63, с. 28]. К данной маске Н.С. Лесков обратится и в святочном рассказе «Жемчужное ожерелье», где рассказ будет дан именно от лица *«почтенного человека, который часто умел сказать слово кстати. Потому нам всем и захотелось его слушать»* [156, с. 433].

В свою очередь почтенный «рассказчик» в «Пигмее» представляет читателю следующего рассказчика и одновременно главного героя повести – *«одного старичка, самого мелкопоместного дворянина, настоящего пигмея»* [162, с. 34]. Так почтенный человек отступает в тень, скрыв себя под *маской пигмея*, от лица которого читатель и услышит рассказ о таком деле, *«что этому даже, пожалуй, и поверить трудно»* [там же]. Здесь субъектная функция отражает трехступенчатую передачу «голосов» от личного повествователя к первому рассказчику, а от него – к рассказчику-герою [59]. Ни к личному повествователю, ни к первому рассказчику повествовательная «эстафета» больше не возвращается. Постоянная смена нарративных инстанций, чередование «голосов» и «масок» в сказовом повествовании подтверждает тезис В.В. Виноградова «о «протеистической» природе субъекта повествования, подобного самой неуловимой действительности» [32, с. 243]. Оригинальный выбор носителей речи в произведениях Лескова создает иллюзию достоверности представленных читателю историй: *«чужое» слово «раскрывает как массовую, так и индивидуальную характерность народной жизни»* [198, с. 13].

Мы обратили внимание на тот факт, что субъектную функцию авторской маски в сказовом повествовании можно соотнести с первой функцией текста, выделяемой Ю.М. Лотманом, поскольку с точки зрения семиотики (теории знаков) художественное произведение можно рассматривать как текст или знак, состоящий из нескольких уровней [112]. Первая функция текста, по Лотману,

состоит в передаче константной информации, которая лежит в тексте на поверхности и легко считывается. В данном случае текст предстает как «сообщение, зашифрованное одним языком и, следовательно, одноканальное, внутренне однородное» [168, с. 299; 184]. Субъектная функция авторской маски также заключается в передаче читателю некой статичной, неподвижной информации, где нет никакого скрытого смысла. Ю.М. Лотман рассматривает текст в данной функции как «вместилище некоторого неизменного смысла» [там же]. Действительно, на протяжении всего повествования «обозначенность», предметная сущность рассказчика остается статичной и неизменной: военный остается военным, штопальщик – штопальщиком, странник – навсегда странником. Мы говорим здесь не о развитии характера или переменах в судьбе рассказчика-героя, которые, разумеется, происходят, а об определенной заданности значения его образа. По этой причине «авторская маска» в своей субъектной функции относится к сознательной деятельности автора биографического. Выбор и использование автором определенной маски изначально являются процессами сознательными. Данная функция ориентирована на максимальное понимание читателем авторской маски, зашифрованной в тексте повествования. Текст рассматривается здесь лишь как «пассивный носитель информации, лишь посредник между отправителем и получателем», поскольку его главная задача – донести до читателя смысл без потерь и изменений [168, с. 300; 184]. Данный смысл, по Лотману, является простым кодом, которым адресант (*автор – К.В.*) зашифровывает текст, а адресат (*читатель – К.В.*) декодирует. Причем, в этом случае «код, которым адресант кодирует текст, и код, который используется адресатом для расшифровки сообщения, – один и тот же» [там же].

Нельзя сбрасывать со счетов тот факт, что разные читатели, обладая различным жизненным опытом, даже очевидный смысл авторской маски могут воспринимать по-разному или не воспринимать вовсе. Лишь в теории текст передает информацию без помех и искажений, в действительности же можно говорить только о приблизительной эквивалентности исходного смысла,

передаваемого автором, и конечной его трактовки. Тем не менее, субъектная функция выражает прямое, буквальное значение авторской маски, что обеспечивает читательскую интерпретацию, максимально приближенную к изначальному коду автора. Эта функция авторской маски реализуется на уровне формы художественного произведения (в данном случае мы говорим о субъектной организации сказового повествования), который мы обозначаем как повествовательный уровень в структуре авторской маски. Целью субъектной функции является обозначение в произведении субъектов (носителей) речи, а также маркировка их взаимосвязей и взаимоотношений, что является, на наш взгляд, одним из первых необходимых шагов в процессе анализа художественного текста. Этот шаг является достаточно очевидным и доступным даже для понимания школьника. Представив литературное произведение как определенного рода квест (головоломку), в котором необходимо отыскать маски, используемые автором биографическим для создания образа условного нарратора (сначала на повествовательном уровне функционирования авторской маски), учитель может добиться реализации нескольких немаловажных задач:

- 1). Заинтересовать учащихся как предметом «Русская литература», так и конкретным художественным произведением, что в век доминирования компьютерных технологий и, судя по сегодняшнему состоянию дел в общеобразовательной школе, уже представляется почти невероятным. Прискорбным является тот факт, что на уроке русской литературы в школе интересуются предметом и читают программные произведения лишь единицы из общей массы обучающихся.
- 2). Мотивировать как можно большее количество учащихся к чтению литературных произведений, что на сегодня является одной из самых трудновыполнимых задач. Причины такого положения дел сложны и многочисленны: прежде всего, многие произведения русских писателей и поэтов достаточно трудны для восприятия их юным читателем. Составители учебной программы по русской литературе далеко не всегда руководствуются принципом природосообразности и не всегда адекватно подбирают класс и возраст для

изучения того или иного произведения. Традиции и быт прошлых веков мало интересуют учащихся, жизнь которых поглощена гаджет-бумом последних лет, ведь прошлое экстремально отличается от современности. Кроме того, после распада Советского Союза на постсоветском пространстве выросло уже несколько «нечитающих» поколений, что привело к ситуации, когда родители сами полностью игнорируют литературу и вследствие этого не могут привить любовь к книге и своим детям. О причинах нежелания современных детей читать произведения русской классики можно говорить долго, однако нас больше интересуют пути преодоления тех трудностей и противоречий, которые наметились у современного урока литературы в последние десятилетия.

3). «Развивать у учащихся логическое мышление и аналитические способности, поскольку в условиях современной школы в связи с преобладанием в обучении репродуктивного метода умение ребенка логически мыслить и анализировать оказывается практически не востребованным и, следовательно, не может сформироваться должным образом. К сожалению, на уроках русской литературы работа с художественным текстом в большинстве случаев сводится к пересказу его фабулы и описанию характеров героев, системный же и целостный анализ не производится вовсе» [60, с. 224].

На наш взгляд, сегодня в условиях общеобразовательной школы учитель на уроке русской литературы реализует скорее воспитательные, нежели учебные задачи. Причем, выводы, которые делаются в процессе их выполнения, носят скорее догматический, нежели эвристический характер, что, во-первых, отдаляет учителя и учащихся от непосредственно анализа художественного текста литературного произведения, а во-вторых, также становится причиной отдаления ученика от литературы в целом. Перед современным учителем стоят задачи по реформированию урока литературы и преобразованию его в динамическую форму организации учебно-воспитательного процесса, что, как мы считаем, может быть осуществлено только на научно-литературоведческой основе. Именно поэтому мы предлагаем методику анализа художественного текста, в основе которой лежит понятие авторской маски, структурные уровни ее проявления и непосредственно

ее функции. Рассмотрев субъектную функцию авторской маски в сказовом повествовании, мы переходим к не менее интересной и яркой функции авторской маски – к функции карнавальной.

2.2. Карнавальная модальность в структуре авторской маски

Феномен карнавала исторически и экзистенциально связан с культурологическим феноменом маски и маскарада. В дописьменный период архаического художественного сознания существовало поверье, что ритуальные маски открывают двери в загадочный мир неизведанного, в мир, где возможно общение с таинственными высшими силами. Анарративная маска рассматривалась как ключ к этой двери, а жрецы, шаманы и ограниченный круг посвященных фактически становились актерами, создающими и исполняющими театрализованный ритуал. В обрядовых таинствах ритуальные маски символичны и ориентированы на восприятие коллективным бессознательным, что позволяет «актерам» создавать с их помощью значимые мифологические и мифопоэтические образы. Так феномен архаичной маски и первобытного маскарада как онтологический аспект мифотворчества родовой общины стал основой словесного и – позднее – литературного творчества. Именно по этой причине, на наш взгляд, маска автора в художественном тексте является вмещением многослойной информации, скрытой в вековой памяти поколений, магическим зеркалом, отражающим коллективный опыт человеческого сознания и подсознания.

Карнавальную функцию авторской маски в сказовом повествовании мы будем рассматривать в контексте проблематики авторских интенций и карнавальной концепции М.М. Бахтина: как «карнавальное мироощущение»

автора-творца и как «язык символических форм» [24, с. 163], выраженных системой художественных образов в структуре субъектной организации произведения.

Существование проблемы авторских интенций предопределена как спецификой психологии литературного творчества, так и антропоцентристской парадигмой категории автора. Психоаналитическая философия З. Фрейда и К. Г. Юнга, совершает попытку проникнуть в мир инстинктов, в тайны человеческого подсознания, определяющего мотивы поведения личности, и открывает, что «за покровом сознания скрыт глубинный, «кипящий» пласт не осознаваемых личностью могущественных стремлений, влечений, желаний» [260, с. 3]. Данная философия отразилась в появлении литературных произведений, написанных под воздействием гипноза, алкоголя, наркотиков или голода [44, с. 431], авторы которых стремились раскрыть глубины своего подсознания (сюрреализм, экспрессионизм) и извлечь оттуда нечто, неведомое им самим. В этот период создание текстов становится неконтролируемым – авторы используют метод так называемого автоматического письма. Они не оставляют попыток «уменьшить свое собственное активное участие в возникновении произведения, чтобы дать больше простора активному участию галлюцинаторным способностям духа» [227, с. 61]. Несмотря на относительную недолговечность данной тенденции, стремление художников слова проникнуть в таинство процесса создания образов обусловило проблему психологической идентификации личности автора, когда «колебания человека относительно его собственного Я и других стали основным объектом художественного воспроизведения» [239, с. 11]. В той или иной степени это проявляется во всех типах повествования (менее очевидно – в повествовании от третьего лица), но наиболее отчетливо мы видим это в текстах, где функционирует личный повествователь и условный автор-рассказчик как образы, замещающие автора, скрывающие его лицо и выражающие определенную ценностную и нравственную позицию.

Особенно ярко проблема авторской репрезентации и идентификации проявляется в литературе XIX-XX веков, где сквозь призму образа условного автора-нарратора мы зачастую наблюдаем этапы развития характера героя и осознаем глубинные изменения внутри его личности. И условный автор, и герой художественного произведения как носители речи автора-творца часто задаются вопросом о собственной сущности, пытаются проникнуть как в свой внутренний мир, так и во внутренний мир других персонажей, разобраться в мотивах своих и чужих поступков. Однако на пути к истинной идентификации всегда происходит ряд идентификаций ложных: «мы – все до единого подобны луковице. Отслоите одну оболочку, под ней другая. Отлущите ее, найдете новую. Оторвите и эту, а там еще и еще. И так до бесконечности. Так – слой за слоем – сложена наша личность словно луковица. Мы постоянно обременены кипой масок» [37]. Возможно, по этой причине образ литературного героя XIX-XX веков находится в постоянном движении, он изменчив и нестабилен, скрыт не под одной, а под множеством масок, что представляет чрезвычайно широкую основу для читательских интерпретаций.

Как мы уже отмечали, субъектная функция авторской маски в сказовом повествовании ориентирована на нарративную структуру повествования, карнавальная же функция, мы считаем, имеет дело непосредственно с художественными образами носителей речи, в которых традиционно заложены смысловые доминанты произведения. Карнавальная функция содержит в себе игровое начало, присущее словесному творчеству в целом. По мнению Й. Хейзинги, «то, что язык поэзии делает с образами, есть игра» [265, с. 132]. Он утверждает, что именно она «располагает их в стилистической упорядоченности», «облекает их тайнами, так что каждый образ – играя – разрешает какую-нибудь загадку» [там же]. В свою очередь факт зашифровки в художественном образе какого-то определенного смысла Хейзинга объясняет древним требованием, которое гласит, что «слово поэта должно быть темным» [там же, с. 133]. По мнению А.Ф. Лосева, художественный образ – это «внешняя материальность, в которой адекватно и наглядно выражена вся внутренняя сущность данной вещи»

[174], отсюда следует, что образ условного автора-нарратора одновременно реален и ирреален, материален и идеален. Мы можем выделить в нем две грани: внешнюю оболочку и внутреннюю сущность: как тело и душа, они живы, пока неразлучны. Таким образом, если субъектная функция авторской маски в сказовом повествовании рассматривает образ условного автора-нарратора как телесную сущность, то карнавальная функция исследует его «душу», его внутренний мир. Кроме того, с помощью приема «авторской маски» автор-творец не только создает внешний облик носителя речи, но и воплощает в нем определенную идею. Вместе они выражают «два слоя бытия, относящиеся друг к другу как смысл и явление, <...> и вступают друг с другом в отождествление и синтез» [172, с. 49].

Если субъектная функция денотативна и реализуется в тексте произведения на уровне формы, то карнавальная функция авторской маски в сказовом повествовании является коннотативной, концептуальной и проявляется на уровне содержания. Ее задача заключается в сокрытии в образе условного автора-нарратора смысловых доминант художественного произведения, в «зашифровке» содержания текста. Одной из наиболее сложных задач читателя и исследователя является декодирование информации, скрытой в этом образе, что повлечет за собой разгадывание и осмысление идейно-смысловой концепции литературного произведения: ведь в сказовом повествовании условный автор является знаковой фигурой, вокруг которой сконцентрированы все коннотации и символы художественного текста. Сложность же этой «декодирующей» задачи обусловлена, как мы полагаем, соотносительностью карнавальной модальности авторской маски с проблематикой психологии литературного творчества.

Процесс создания автором художественного образа диалектичен: он является одновременно осознанным и неосознанным. Если внешний облик определенного носителя речи выбирается художником слова в большинстве случаев сознательно, то в процессе сотворения, «прорисовывания» его образа в тексте произведения в эту работу включается и бессознательная часть психики автора-творца. Фактически художественная действительность формируется под

воздействием так называемого «метода активного воображения» (терминология К. Г. Юнга) [285], представляющего собой такой способ работы личности автора-творца с бессознательной частью своей психики, при котором сознание остается «бодрствующим», активно чувствующим и интенсивно взаимодействующим с архетипическими образами-фантазиями, извлекаемыми из глубин подсознания. Эти первообразы спонтанно проникают в сознание автора-творца, где и происходит своего рода смешение личностной идентичности автора (его «эго») и идентичности созданных его воображением образов (его «альтер эго»). Это позволяет предположить, что внутренний мир автора-творца становится естественной частью созданного им образа, а новый образ органически вбирает в себя, синтезирует и персонифицирует незримое взаимодействие осознанной творческой воли и бессознательного движения авторской фантазии.

В осуществлении такой персонификации активно участвует культурологический и антропоцентристский феномен маски, который в психологии трактуется прежде всего как «мотив поведения» (С.А. Зелинский, И.С. Кон [111; 134]): с одной стороны, «маску надевают, чтобы скрыться, обрести анонимность», с другой – чтобы «присвоить себе чужое, не свое обличье» [134, с. 138]. В процессе создания художественного образа маска трансформирует мироощущение писателя, меняет его взгляд на жизнь, так сказать, помогает изменить точку зрения или точку фокусировки, создавая условия для многогранного проявления и выражения авторской позиции на всех текстуальных уровнях. Будет не совсем верно считать, что автор полностью теряет себя, а его личность полностью стирается и поглощается маской. Сознательно выбранная и сознательно применяемая автором в качестве художественного приема, маска помогает создавать и вживаться в новый образ и в значительной степени детерминирует его облик, манеры, речь и характер. В то же время это подразумевает, что, примеривая маску, автор уже не может в полной мере оставаться самим собой, поскольку его внутренний мир неизбежно претерпевает экзистенциальные изменения. Художник слова замечает, что, надев определенную маску, он уже вынужден ей соответствовать. Модель поведения,

которую символизирует и воплощает маска, становится настолько устойчивой, что «личность не может уклониться от ее осознания» [там же, с. 141]. Так, авторская маска как образ носителя речи, будучи одновременно психологическим и художественным явлением, формируется под влиянием сознательных и бессознательных устремлений личности автора-творца, интегрируя «мнемонические образы» коллективного бессознательного (терминология К. Г. Юнга) [285, с. 259], унаследованные человечеством с древних времен. По мнению Юнга, которое разделяем и мы, «в каждом из этих образов кристаллизировалась частица человеческой психики и человеческой судьбы, частица страдания и наслаждения – переживаний, несчетно повторявшихся у бесконечного ряда предков и в общем и целом всегда принимавших один и тот же ход» [там же, с. 260]. Здесь подразумевается, что сама жизнь, на протяжении веков повторяя «ту специфическую сцепленность обстоятельств», способствует формированию «праобраза» (архетипа) [там же]. Автор-творец в процессе создания литературного произведения совершает «художественное развертывание» архетипов, позволяющее ему говорить «как бы тысячью голосов» (а значит, и обличий), что, в свою очередь, обеспечивает ему возможность поднять «описываемое им из однократности и временности в сферу вечнующего» и «возвышает личную судьбу <как самого автора, так и его маски-персонажа – К.В.> до судьбы человечества» [там же, с. 260]. Данный подход позволяет предположить, что в процессе такого «художественного развертывания» архетипические первообразы могут проявляться, как мы полагаем, не только в образах героев-персонажей, но и во всех художественных элементах произведения (в композиции, мотивах, сюжетах, художественных деталях и так далее).

По меткому замечанию М.М. Бахтина, все художественно-образные формы есть по сути своей «формы карнавальные» [27, с. 11], в связи с чем мы полагаем, что авторская маска, подобно настоящей карнавальной маске, в вихре художественного маскарада увлекает автора за собой и направляет творческий процесс в соответствующее своей сущности русло. Кроме того, поскольку

авторская *маска* (как художественный прием) в сказовом повествовании (с его *игровой* природой), в процессе имплементации своей *карнавальной* функции, становится основой для создания художественных образов рассказчиков-героев произведения и содержит в себе зашифрованную идею литературного произведения, мы можем говорить в этом случае о маске автора в третьей математической степени. Это означает, что функционирование авторской маски на психологическом уровне (ее карнавальная функция) является наиболее сложным для восприятия и исследования.

В своей карнавальной концепции Бахтин раскрывает понятие «карнавального мироощущения» на материале произведений Франсуа Рабле, творчество которого характеризуется «радикальной народностью всех <его – К.В.> образов» [там же, с. 6]. По мнению филолога, это объясняет тот факт, что «образы Рабле еще и до сегодняшнего дня во многом остаются загадкой» [27, с. 7]. Удивительно, но в равной степени эти рассуждения могут быть отнесены к творчеству Н.С. Лескова, в произведениях которого М. Горький справедливо отмечал исключительное для писателя знание народной жизни: «он прекрасно чувствовал то неуловимое, что называется «душою народа»» [81]. Лесков, так же, как и Рабле, является ярчайшим выразителем «единой и целостной народно-смеховой, карнавальной культуры» [27, с. 8], проявлениями которой пронизаны все его произведения.

Героями его книг становятся как Христа ради, так и чрева-ради юродивые («Одnodум», «Шерамур», «Некрещеный поп»), праведники, которых он отыскивает в разных сословиях («Соборяне», «Житие одной бабы», «Кадетский монастырь», «Пигмей», «Человек на часах», «Инженеры-бессребреники»), чудаки русского и иностранного происхождения и другие «антики» («Несмертельный Голован», «Железная воля», «Островитяне», «Печерские антики»), скоморохи, цыгане, блудницы («Скоморох Памфалон», «Очарованный странник», «Прекрасная Аза», «Чертовы куклы»), и многие другие «шуты и дураки», которые, по мнению Бахтина, являются «постоянными, закрепленными в обычной (то есть некарнавальной) жизни носителями карнавального начала» [27, с. 13]. Однако следует отметить, что проявления народно-смеховой культуры и

карнавальные художественно-образные формы в творческом наследии Н.С. Лескова до сих пор остаются малоизученными, а значит, рассмотрение карнавальской функции авторской маски в его сказовых повестях становится достаточно актуальным.

В ходе нашей работы мы обратили внимание на своеобразие функционирования авторской маски в повести Н.С. Лескова «Воительница». Как отмечает И.В. Поздина, данная повесть «в силу своей уникальной художественной природы по-прежнему остается загадкой для исследователей» [216, с. 4]. Б.С. Дыханова обозначает в «Воительнице» исключительную роль рассказчицы, чье слово предстает как универсальный эстетический инструмент авторского постижения реальности [104]. И.В. Поздина также обращает внимание на то, что в данной повести эстетическая природа лесковского слова обнаруживает глубокую взаимосвязь с карнавальной поэтикой [216]. По справедливому замечанию Б.С. Дыхановой, «артистизм» – одна из главных «поэтических идей <повести – К.В.>, расшифровываемая всем составом повествования» [104, с. 53]. Отличительной чертой и особенностью повести является неподражаемая театрализация художественного слова и художественного пространства в тексте произведения, а также тесное переплетение комического и трагического пафоса. Внимательно проанализировав противоречивый образ неунывающей рассказчицы Домны Платоновны, мы пришли к выводу, что Н.С. Лесков раскрывает его перед читателем с помощью масок итальянской комедии дель арте: *маски Арлекина и маски Пьеро*. Докажем это с помощью конкретных примеров из текста повести.

Маска Арлекина. Арлекин (итал. Arlecchino) – персонаж, маска итальянской комедии дель арте. Название маски восходит к имени предводителя бесов Эллекеана (франц. Hellequin) из старинных французских легенд [101]. Демоническое начало есть и в образе *Домны Платоновны* (имя героини в некоторой степени созвучно слову «демон») – искусной в делах определенного рода сводни. Отчество же по созвучию и по прозвищу «*Панталовна*» и «*Панталониха*» отсылает нас к еще одной маске итальянской комедии дель арте –

маске Панталоне. Он богатый старик, но почти всегда очень скуп. Панталоне, как правило, является центром интриги, и, как правило, всегда остается чьей-либо жертвой, чаще всего Арлекина, его слуги. Парадоксально, но Домна Платоновна чаще всего становится жертвой из-за своих собственных оплошностей. Образ Панталоне, намеченный в отчестве воительницы, предсказывает ее судьбу: в комедии дель арте Панталоне – человек безнравственный, он страстно добивается любви юных красавиц, но всегда терпит неудачу [там же]. В повести Н.С. Лескова ситуация видоизменяется: старуха добивается любви юного красавца, ее чувства сильны, но эта любовь остается исключительно *платонической* (здесь также прослеживается взаимосвязь с отчеством главной героини).

Мы предлагаем рассмотреть в деталях, как маска Арлекина воплощается в образе рассказчицы-героини Домны Платоновны, посредством сравнительного анализа происхождения, рода занятий, поведения, костюмов и масок «воительницы» и театрального шута.

1. *Происхождение.* Арлекин родился в Бергамо, но переезжает в поисках лучшей доли в большую и богатую Венецию. Домна Платоновна родом из Орловской губернии, после смерти мужа переехала на *север* – в Петербург. Примечательно, что и Арлекин – представитель *северного* (имеется в виду – венецианского) квартета масок.

2. *Род занятий.* Традиционно Арлекин – слуга двух господ. Домна Платоновна *«официально <...> была только кружевница... Но кроме кружевной торговли <...> были еще другие private дела, при орудовании которых кружева и воротнички играли только роль пропускного вида»* [154, с. 150]. Из этой характеристики деятельности «воительницы» можно сделать вывод, что Домна Платоновна была слугой многих господ и успешно выполняла их достаточно щекотливые поручения.

3. *Поведение.* Арлекин *весел* и наивен. Он *лентяй* и *обжора*, *ищет* любой возможности увильнуть от работы и *подремать*, но при этом учтив и скромен. Домна Платоновна *«впоперек себя шире»*, у нее *«могучий сон»* [там же, с. 147-148]. *«Нрава Домна Платоновна была самого общительного, веселого, доброго,*

необидчивого и простодушно-суеверного» [там же, с. 149]. Арлекин вызывает сочувствие зрителя к его смешным невзгодам и ребяческим горестям. Похожие чувства у читателя возникают и по отношению к корыстно-бескорыстной «воительнице».

4. *Костюм.* Традиционная одежда Арлекина – крестьянская рубаха (как будто подчеркивающая его незнатное происхождение) и *панталоны*, обшитые разноцветными заплатками – кусками ткани в форме ромбов. Неслучайно Домну Платоновну, по ее собственным словам, все военные называли не иначе, как «Домна **Панталоновна**» или «**Панталониха**». Костюм Арлекина очень красочный, преимущественно желтый, но иногда встречаются куски разных цветов – зеленого, *голубого*, красного. Описание «рабочей» одежды Домны Платоновны несколько раз встречается в тексте повести. Создается впечатление, что отправляясь по своим разнообразным петербургским делам, Домна Платоновна одевает своего рода униформу, «мундир»: «<...> **шелковый коричневый капот, голубая французская шаль**» и «**на голове либо фиолетовая, либо серизовая** <от французского – *la cerise* – вишня, то есть вишневого цвета – К.В.> **гроденаплева повязочка**» [там же, с. 151, 153]. Интересно сочетание цветов в наряде «воительницы»: вишневый / коричневый с голубым. Здесь можно провести параллель с цветами трико у более позднего Арлекина: вишневый / коричневый и голубой у Домны Платоновны – это приглушенные арлекиновские красный и синий цвета [101]. На поясе у Арлекина всегда висит *кошель*. Домна Платоновна не может обойтись без своих кружев: «**всегда у нее на рученьке вышитый саквояж с кружевами**» [154, с. 151].

5. *Маска.* Маска Арлекина *черного* цвета, *лоб и брови нарочито выделены*, *волосы черные*, *взъерошенные*, *впалые щеки* и *круглые глаза*. У героини повести «Воительница» маску заменяет макияж. Мы находим у Лескова такое описание внешности Домны Платоновны: «**Брови у Домны Платоновны словно как будто из черного атласа наложены: черны** несказанно и **блестят ненатуральным блеском**, *потому что Домна Платоновна сильно наводит их черным фиксатуаром и вытягивает между пальчиками в инурочек. Глаза у нее как есть*

две черные сливы...» [там же, с. 148]. Доминирующий черный цвет также подчеркивает демоничность образа «воительницы». «*Блеклые щеки*» и осунувшееся лицо Домны Платоновны напоминают впалые щеки маски Арлекина. Через некоторое время автор-повествователь замечает, что «*...все лицо ее поблекло и обвисло, будто оно еще слегка подштукатурено и подкрашено*» [там же, с. 218]. Он обращает внимание и на непонятную тревогу героини, возникшую при его «*замечании, что она осунулась...*» [там же]. Старая изношенная маска Арлекина начинает давать трещины, и под ней мы находим такую же старую маску Пьеро.

Маска Пьеро. Пьеро (франц. Pierrot – уменьшительная форма имени Пьер) – один из персонажей французского народного ярмарочного театра. Его прототип – Педролино из итальянской комедии дель арте (комедии масок) – ловкий, изворотливый, но часто попадающий впросак. Этот персонаж представляет собой тип ловкого слуги, который добивается своей цели, прикрываясь добродушием [101]. Домна Платоновна также объясняет свою популярность и обширные знакомства в Петербурге «*своей простотой, решительно одной простотой*» [154, с. 145]. У исполнителя роли Пьеро не было маски как таковой, однако для создания образа Пьеро актер обсыпал лицо мукой. У Домны Платоновны также «*лицо <...> белое*» [там же, с. 148]. Также любит «воительница» посыпать лицо румянами. Традиционный костюм Пьеро — белая рубашка с жабо, с большими пуговицами и широкие белые панталоны [101]. Белый цвет присутствует и в одежде Домны Платоновны: «*на плечах голубая французская шаль с белою каймою; в свободной руке белый как кипень голландский платочек*» [154, с. 151], что говорит о неоднозначности и противоречивости образа рассказчицы. На фоне доминирующего черного цвета во внешнем облике героини, как лучи света во мраке, появляются белые детали. В финале повести неутомимая собеседница повествователя предстает перед нами в маске несчастного Пьеро – отвергнутого влюбленного. В комедии дель арте бедняга обычно мучается от неразделенной любви и от насмешек остальных комедиантов. В финале повести воительница спрашивает своего верного друга-повествователя: «*Скажи, пожалуйста, <...>*

жаль ли хоть тебе меня, дуру неповитую? <...> А людям ведь небось и не жаль, смех им небось только. И всякий, если кто когда-нибудь про эту историю узнает, посмеется – непременно посмеется, а не пожалеет...» [там же, с. 220-221]. Цинизм Арлекина, всегда присущий Домне Платоновне, обернулся против нее самой. Последним аккордом в ее жизни становится смена масок и смена декораций. Маску Арлекина сменила маска Пьеро. Речь героини, события ее жизни комичны, судьба же ее последней любви к молодому Валерке и итог жизни драматичны [58; 62].

Жизнь Домны Платоновны раскрывается перед нами в своей черно-белой контрастной сущности. В свое время филолог Б.М. Гаспаров обратил внимание, что А. Блок в «Балаганчике» называет Арлекина двойником Пьеро, а сочетание черного и белого цвета считает изначально присущим карнавальной балаганной традиции [71, с. 7]. Что примечательно, в семантике русских цветообозначений лексема *черный* – это не только «слово, связанное с областью обозначения конкретного цветового признака, это колоратив, в котором зафиксирована отчетливо негативная семантика» [74, с. 39]. В цветовом же коде «колоратив *белый* интерпретируется как слово, которое связано с областью обозначения светлого цвета» [там же, с. 35]. Наряду с этим значением белый цвет несет в себе семантику святости и праведности. Черно-белый контраст, как во внешности «воительницы», так и в ее масках, подчеркивает резкую переориентацию нравственных ценностей Домны Платоновны в конце ее жизни. Белый цвет означает свет, а также невидимость и прозрачность [154, с. 221], то есть символизирует близость к смерти, чем и заканчивается повесть Н.С. Лескова «Воительница».

Таким образом, в повести «Воительница» многочисленные авторские маски в своей карнавальной функции демонстрируют характерологические особенности образа рассказчицы-героини, подчеркивая удивительную взаимосвязь внешнего облика и внутреннего мира Домны Платоновны, и символизируют не только сущность рассказчицы-героини, но и ее судьбу. В данном случае связь понятий «автор» и «маска» прослеживается не только в повествовательной плоскости, где

условный автор-нарратор как субъект речи замещает реального автора, но и в плоскости карнавальной, игровой. Если в театре задачу сыграть в соответствии со своей маской выполняют актеры, то в литературном произведении автор (в отличие от театрального режиссера) одновременно «раздает» и «надевает» маски, тем самым воплощаясь в созданных им самим героях. Здесь автор-творец в процессе создания художественной действительности пребывает одновременно на позициях творца, исполнителя (сознательное) и зрителя-созерцателя (бессознательное). Так создаются новые образы, новая жизнь, новый мир, обретающие плоть и кровь, время и пространство в пределах литературного произведения, где автор и текст слиты воедино.

Карнавал – это ярмарка всевозможных масок: маскарад и переодевания по исторически сложившейся традиции были естественной частью любого карнавала. «Карнавальная функция обеспечивает эмоционально-психологическую окраску» «голосов» и «масок», становится мотивом и одновременно манерой их поведения» [65, с. 430]. В данном случае неслучаен и выбор образа «пугала» в одноименной повести Н.С. Лескова. Пугало – это кукла, сделанная из самых простых, дешевых материалов, обычно одетая в лохмотья и лишенная возможности двигаться. «Пугало неподвижно, потому что ему некуда больше идти. Селиван жил так, поскольку другого дома у него не было да и быть по бедности не могло» [там же]. Избранный Лесковым образ пугала подчеркивает трагизм и обреченность положения Селивана и его жены.

Как мы уже упоминали, в субъектной организации повествования повести «Пугало» Н.С. Лесков использует попеременно *маску взрослого* и *маску ребенка*. Необходимо отметить, что повесть «Пугало» относится к святочным повестям Н.С. Лескова, поскольку кульминация произведения приходится на канун Рождества, что уже само по себе подразумевает элемент карнавальности. Характерной чертой рождественско-святочного действия и его карнавальной стилистики является инфантильный, детский колорит [71, с. 17]. Неслучайно восьмилетний рассказчик остается у Н.С. Лескова безымянным: на первый план выходит не личность ребенка, а его эмоции, чувства, переживания. Первое

детское впечатление связано у рассказчика с солдатами: *«Я всякий день смотрел, как их учили и как их били. <...> Я никак не мог к этому привыкнуть и всегда о них плакал»* [163, с. 5]. Таким образом, ребенок еще в раннем детстве знакомится с насилием, и, несмотря на то, что насилие не направлено на самого ребенка, его душа восстает против установившегося порядка вещей. Особенно яркие эмоции и впечатления мальчика связаны с деревенской жизнью. В деревне рассказчик впервые знакомится с народной демонологией и однажды даже «встречает» в толчейном амбаре настоящую кикимору. Использование маски ребенка дает писателю возможность очень точно передать детское чувство страха, которое при этом испытал мальчик, чувство, знакомое каждому из нас. Из-за этого случая мать ребенка сделала выговор старому мельнику, дедушке Илье, который и ввел мальчика в волшебный «мир <...> сказочных существ» [там же, с. 8]. Мельник обижается и не хочет более иметь дело с ребенком, но на выручку нашему рассказчику приходит отличительная черта детского характера – хитроумие. Ребенок стремится помириться со старым Ильей и восстанавливает отношения с помощью небольшой хитрости, *«принеся <...> чашку вишен из-под слитой наливки»* [там же, с. 9]. Но главное в ребенке (то, чего зачастую не найти у взрослого) – это, конечно же, чистота помыслов. Узнав о существовании якобы знавшего с нечистой Селивана, ребенок реагирует двояко. С одной стороны, в нем поселяется тревожное чувство страха, подогреваемое взрослым окружением. С другой стороны, рассказчик питает к Селивану *«в глубине <...> души большое сердечное влечение»* [там же, с. 21]. Ребенок утверждает: *«Я бесповоротно верил, что настанет час, когда мы с Селиваном встретимся – и даже полюбим друг друга...»* [там же, с. 21]. Примечательно, что главный «злодей» окружи неоднократно являлся ребенку во сне и в этих сновидениях находился с мальчиком *«в самом приятном согласии»* [там же, с. 21]. А наяву ребенка снова одолевал страх перед Селиваном. В этом противопоставлении восприятия действительности «во сне и наяву» Н.С. Лесков чрезвычайно правдиво показывает механизм уничтожения чистоты ребенка. Представления взрослого мира преломляются в детском сознании, и ребенок начинает бороться с самим

собой. Наяву ему не хочется «отстать от других», он вооружается кинжалом против колдуна Селивана. Здесь уже проявляются навязанные ребенку стереотипы взрослого мышления, формируется мировоззрение взрослого. Во сне собственная чистота ребенка подталкивает его к разгадке сущности «пустого дворника», ибо сон – это полет души. Кто победит: ребенок или взрослый? Эта битва продолжается в сознании ребенка и в ночь перед Рождеством, во время бури, застигшей в пути рассказчика с его кузенами, тетушкой и ее прислугой. Мальчику снова снится сон о Селиване: *«Все спуталось... так что никак не разберу, что происходит во сне, что наяву»* [там же, с. 41]. В рождественское утро и погода, и история Селивана окончательно прояснились. Доброе имя «пустого дворника» было восстановлено. Своеобразным итогом повести стало высказывание православного священника, отца Ефима, адресованное рассказчику: *«Твоя душа в день рождества была – как ясли для святого младенца, который пришел на землю, чтобы пострадать за несчастных. Христос озарил для тебя тьму, которую окутывало твое воображение – пусторечие темных людей. Пугало было не Селиван, а вы сами, – ваша к нему подозрительность, которая никому не позволяла видеть его добрую совесть»* [там же, с. 52]. По нашему мнению, маска ребенка-рассказчика и маска взрослого-рассказчика понадобились Н.С. Лескову, чтобы наиболее полно отобразить темный, а потому бессмысленный и, как следствие, беспощадный характер народных суеверий и стереотипов мышления. Именно противоборство, противостояние ребенка и взрослого постоянно и неизменно происходит в душе каждого человека: проблема нравственного выбора, будучи «вечной» для истории литературы, является также безусловной органической частью истории всего человеческого существования.

В сказовом повествовании маска автора как структурная целостность обеспечивает реализацию авторского замысла – реализацию той идеи, которую художник слова стремится выразить в своем творении. Неслучайно Н.С. Лесков для одной из своих повестей цикла «Праведники» выбирает название «Пигмей». Такой заголовок сразу же вызывает у читателя недоумение: может ли пигмей быть праведником? В этом случае необходимо вспомнить, что Н.С. Лесков

стремился отыскать праведных людей, во что бы то ни стало и где бы они ни были. Все герои повестей «праведнического» цикла – люди по социальному и материальному положению незначительные, но по своим моральным устоям и поступкам, несомненно, высоконравственные. *Маска пигмея* передает и подчеркивает этот контраст. Почему же не лилипут, не карлик, а именно «пигмей»? Здесь нам представляется возможным говорить о наличии культурологического и, возможно, снова-таки бессознательного аспекта в феномене авторской маски. Согласно «Энциклопедическому словарю» Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона, «пигмеи – от греч. «люди величиною с кулак» – в греческой мифологии сказочный народ карликов» [281, с. 574]. Мы предполагаем, что «определение «люди величиной с кулак», с одной стороны, выражает незначительность этого народца» [59, с. 90], а с другой стороны, в мировой мифологии карлики часто отличаются злобным нравом, они воинственны и агрессивны. Учитывая специфический род деятельности лесковского «пигмея» (служба в царской жандармерии), мы можем сделать вывод, что образ человека «величиной с кулак» характеризует героя как представителя «царской охраны», поскольку слово «кулак» достаточно символично характеризовало методы этого учреждения. Следует также отметить, что долгое время пигмеи считались сказочным народом, то есть людьми, которых не существует в природе. Этот факт подчеркивает нетрадиционность, нетипичность характера и поведения героя-рассказчика для того времени и того ведомства, где он служил, его уникальность и исключительность, поскольку он спасает невинного француза, рискуя собственной судьбой и судьбой своих близких. Использование *маски пигмея* в структуре повести помогает Н.С. Лескову создать необычный образ «маленького человека», экстраординарный образ праведного полицейского – справедливого и честного дворянина-чиновника. Необходимо также отметить, что авторская маска в сказовом повествовании в своей карнавальной функции воплощает игровое начало жизни, в ее основе лежит особое соотношение действительности и образа. М.М. Бахтин рассматривает маску как многозначный мотив народной культуры, связывает ее «с веселым же отрицанием тождества и однозначности, с

отрицанием тупого совпадения с самим собой» [27, с. 48]. Данное утверждение подтверждает герой-рассказчик повести «Пигмей»: он сам постоянно подтрунивает над своей добротой, сочувствием к несправедливо обвиненному французу, говорит с издевкой и насмешкой о своем благородстве, комично описывает свой животный страх во время «операции спасения» француза от сурового и несправедливого приговора. Иными словами, «пигмей» отрицает сам себя, говорит и ведет себя так, как будто его удивляет свое собственное существование, как будто он не уверен в своем праве быть таким, каким он есть.

В повести «Колыванский муж» авторская маска рассказчика, представленная *маской оскорбленного мужа*, на поверку оказывается *маской рыцаря Печального Образа*, чье предназначение – до конца жизни служить мишенью насмешек и издевательств тех, кто сильнее его духом, характером, убеждениями, властью. Рыцарем Печального Образа с иронией называют человека, желающего совершать доблестные подвиги, но попадающего в трагикомичные ситуации из-за неловкости или неуместности своего поведения. Он верит в идеалы, а жизнь и «добрые» люди их развенчивают. Все это вполне соответствует сюжету с колыванским мужем. Неудачи и насмешки как будто преследуют рассказчика. Вся его жизнь (первых два брака) были крайне неудачными и обременительными. Безмерно веря в честность и порядочность своих немецких жены и тещи, он и предположить не мог, что они не посчитаются с его желаниями крестить детей в православной вере и тайно обратят их в лютеранство. Слово «рыцарь» мы выбрали неслучайно. Его упоминает повествователь, который стал свидетелем сцены между Сипачевым и его женой и тещей: «у меня уже утвердилось такое понятие, что «рыцарь ездил в Палестину», а в это время баронесса плохо смотрела за своей дочкой» [158, с. 397].

Борьба против предательства в своей собственной семье по результативности живо напоминает сражение Дон Кихота с ветряной мельницей. Мельница остается на своем месте, а шутовское положение колыванского мужа усугубляется. Когда мы встречаем Сипачева на страницах повести впервые после его настоящей «битвы» (как словесной, так и физической) с женой и тещей после

рождения третьего ребенка, также успешно окрещенного лютеранином, в руках у нашего рассказчика мы видим ветку сирени. К тому же, повествователь с рассказчиком оказываются вдвоем «в беседке из купы сирени» [там же, с. 405], где последний и начинает свою повесть. На наш взгляд, двойное упоминание этой детали не может быть случайным: как отмечает Н.К. Бонецкая, «каждый элемент <художественного мира – К.В.>, будучи порожденным творческой волей художника <слова – К.В.>, служит некой художественной цели» [32, с. 253]. Мы полагаем, что в данном случае сирень является символом печали рассказчика, символом его маски рыцаря Печального Образа, поскольку «фиолетовый цвет в католической традиции – цвет траура» [235, с. 248]. Кроме того, в западной традиции сирень считается символом печальной и несчастливой любви, символом горя и даже смерти, что, на наш взгляд, также может рассматриваться как знак, предвестник судьбы главного героя. В данном случае мы опираемся на мнение В.В. Виноградова о том, что характерной особенностью символа является «обусловленность его значения *всей* композицией <...> «эстетического объекта» (*курсив В.В. Виноградова*)» [48, с. 374]. Примечательно, что при первом прочтении повести эта дважды обозначенная сирень остается совершенно незамеченной читателем. Обратив на нее внимание можно только после неоднократного прочтения текста, что как раз и подчеркивает необходимость сформировать у читателя потребность перечитывать художественное произведение в процессе поиска карнавальных значений авторской маски.

Карнавальная маска рыцаря Печального Образа становится для «колыванского мужа» шутовской личиной, которую Сипачеву приходится носить всю жизнь. Точно также выглядел и Дон Кихот в глазах окружающих его людей и в глазах своих близких. В книге Сервантеса Дон Кихота, рыцаря Печального Образа, побеждает рыцарь Белой Луны, бакалавр Сансон Карраско. Сипачева побеждают образованные немецкие женщины. Здесь интересна аналогия: во-первых, луна в мифологии – символ женского начала, во-вторых – ученость бакалавра аналогична образованности Лины и баронессы Винегреты (жены и тещи Сипачева). В-третьих, причина, по которой Карраско выдает себя за рыцаря

Белой Луны и вызывает на бой Дон Кихота, заключается в желании заставить печального рыцаря вернуться домой, к родным. У немецких женщин – такое же желание: сделать Сипачева неотъемлемой частью своей лютеранской семьи и лютеранской веры. Это подразумевает стремление полностью оторвать детей Ивана Никитича и его самого от русских корней, а также спровоцировать окончательный разрыв взаимоотношений с православными родственниками. В книге Сервантеса Дон Кихот предстает перед нами как человек с помутившимся рассудком. Точно также и в голове у Сипачева, узнавшего, что и его третьего сына тайком от него окрестил лютеранский пастор, происходит некое помрачение: он начал кричать, «швырять вещи и стулья» и, наконец, «прибил и жену и баронессу, и выгнав их вон из квартиры, выкинул им в окна подушки, и одеяла, и детскую колыбель, а сам с старшими мальчиками заперся и плачет над ними» [235, с. 397].

Победив Дон Кихота в поединке, Сансон Карраско вынуждает его дать обещание вернуться к семье. Однако Дон Кихот, возвратившись домой, не может пережить своего поражения и умирает. Умиравший идальго называет Карраско «наилучшим рыцарем из всех», но «жестоким рыцарем» [там же, с. 247]. По мнению Б.В. Соколова, Дон Кихот «выражает светлое начало, примат чувства над разумом», а ученый бакалавр, «символизируя рациональное мышление, вопреки своим намерениям творит черное дело» [там же, с. 247]. Немецкая рациональность побеждает добрую, чувствительную русскую натуру Сипачева. Он признает великолепную образованность своих жены и тещи (*«по образованию я мужик в сравнении с моею женою, особенно с ее матерью»*), но говорит о том, что они поступили с ним *«непростительно дурно, зло»*, *«отравили <его – К.В.> спокойствие, лишили возможности откровенных отношений с родными, сделали всех детей лютеранами, когда они должны быть русскими»*, и сетует на их *«жестокое упрямство»* [158, с. 403, 444-445]. Однако изменить положение дел Сипачев, как и Дон Кихот, уже не в силах. Фактически в своей собственной семье он становится лишним человеком. Постепенно колыванский рыцарь Печального Образа превращается в покорного и обреченного рыцаря. Жена Сипачева на

смертном одре «перепоручает» его своей кузине Авроре, настояв на том, чтобы, овдовев, он женился на ней. Сипачев выполнит эту просьбу, но его земной путь будет короток. Печаль и горечь до конца жизни будут сквозить в его облике и во всех его интонациях.

В повести «Железная воля» мы наблюдаем художественную антитезу между названием произведения и его эпиграфом «Ржа железо точит», подписанным как «Русская поговорка», что, собственно, и отражает как основную тему и идею повествования, так и его субъектную структуру. В субъектной функции авторской маски мы концентрируем внимание на смене нарративных инстанций: «мы»-повествователь передает «голос» рассказчику Вочневу, который в свою очередь предоставляет объективную возможность главному герою Пекторалису свободно демонстрировать свою мировоззренческую позицию, не вступая с ним в откровенное противоборство. В карнавальной же функции нас больше интересует символика авторских масок. В образе «железного» Гуго Карловича сатирически воплощен немецкий национальный характер: аккуратность, педантичность, расчетливость и целеустремленность Пекторалиса, принимая карикатурно-экстремальные формы, оборачиваются твердолобостью, упрямством, ограниченностью и недальновидностью, что в конечном итоге приводит к крушению всей жизни главного героя. «Ржа» или то самое «русское тесто», о котором говорит в самом начале истории Вочнев, представлена в образе «ленивого, вялого и беспечного» чугуноплавильщика Василия Сафроныча. Рассказчик характеризует его как *«бедного, слабовольного человека с его русским незлобием, самонадеянностью и беспечностью»* [155, с. 44], который чрезвычайно любил выпить. Историю Гуго Пекторалиса, после того, как он, заработав неплохой капитал в услужении у англичан, решил обустроить собственное дело, мы наблюдаем далее как противостояние с Сафронычем, по меткому определению рассказчика, как «русскую войну с настоящим русским же человеком» [там же, с. 43]. Здесь условный автор-нарратор продолжает сохранять беспристрастность в описании и оценках событий, свидетелем которых ему довелось побывать. Однако если в первой части истории рассказчик часто

предоставляет слово «железному» немцу, обеспечивая читателю возможность «увидеть» происходящее с точки зрения Пекторалиса, то во второй части он ведет повествование с позиции «проржавевшего» Сафроныча – теперь читатель больше «слышит» его «голос» и рассматривает события с «русской» точки зрения. Неслучайно, на наш взгляд, Сафроныч обозначен Лесковым как «чугуноплавильщик»: он действительно совершенно по-русски, во многом полагаясь на Бога и русские «авось» да «небось», уверенно «переплавляет» железную волю немца из Доберана.

Итак, мы приходим к выводу, что карнавальная функция авторской маски в сказовом повествовании концептуальна, поскольку сквозь призму образа условного автора-нарратора преломляются суть, содержание, смысловые доминанты художественного произведения. Она коннотативна, ассоциативна и символична. В процессе восприятия и интерпретации художественного текста читатель и исследователь зачастую обращаются к так называемому методу параллельных мест. Как отмечает А. Компаньон в своей книге «Демон теории», «когда некоторый пассаж текста ставит нас в тупик своей сложностью, темнотой или неоднозначностью, мы ищем к нему параллельное место в этом же или другом тексте, чтобы прояснить смысл спорного пассажа» [133, с. 80-81]. Причем процесс отыскания этих «параллельных мест» может осуществляться как сознательно, так и бессознательно. По справедливому мнению Компаньона, «мы пользуемся им <данным методом – К.В.> постоянно, чаще всего не задумываясь об этом» [там же, с. 81]. Мы автоматически прибегаем к нему, используя свой читательский опыт, обращаясь к воспоминаниям о прочитанных когда-то текстах. Однако возникает логичный вопрос, насколько правомерна и объективна такая интерпретация лесковских и других текстов в рамках данной методики их анализа. Компаньон предостерегает читателя и исследователя «против неумеренных аллегорических толкований», говорит о необходимости ставить их «под контроль контекста» [там же, с. 81]. В защиту нашего подхода мы хотели бы подчеркнуть, что все изложенные выводы основаны исключительно на информации, извлеченной из текста сказовых повестей Н.С. Лескова, которую мы

смогли проанализировать и интерпретировать. Фактически в карнавальной функции авторской маски объединено сознательное и бессознательное начала творческого процесса в единстве и борьбе их противоположностей. Отделить же одно от другого не только не представляется возможным, но и, на наш взгляд, не является необходимым, поскольку, в сущности, это две стороны одной медали, это (условно) «лицевая» и «внутренняя» сторона авторской маски. Если читатель и исследователь будут постигать литературное произведение лишь рациональным путем, потеряется магия художественного слова, которое даже спустя века позволяет отыскать в себе новые значения. Если мы слишком увлечемся поиском неуловимых коннотаций, то окажется под сомнением адекватность нашего анализа.

Для авторской маски в ее карнавальной функции характерно, что «одна и та же личность может быть <...> представлена и изображена бесконечно разнообразными формами» [172, с. 88]. Мы полагаем, это можно объяснить тем, что «история, «осевшая» в психике человека, предполагает огромное разнообразие типов» [28, с. 79]. Данные рассуждения позволяют предположить бесконечность познания художественного текста читателем и исследователем, так как автор является своего рода «отправителем» информации, «зашифрованной многократно и разными кодами» [180, с. 205]. Сложность, многозначность и многоликость как авторской маски, так и художественного произведения в целом создают каждый раз предпосылки для нового его восприятия. По мнению А.Ф. Лосева, «чтобы понять образ, мало всматриваться в него как в таковой. Нужно еще <...> мыслить особый отвлеченный привесок, чтобы понять смысл и назначение этого образа» [172, с. 47]. Необходимо пояснить, что же мы будем понимать под этим «особым отвлеченным привеском». Карнавальная функция авторской маски соотносится, как мы полагаем, с такой функцией текста как «функция коллективной культурной памяти» (понятие «маска» рассматривается здесь в значении культурного кода) [181; 182, с. 132;]. Эта функция особенно значима для текста художественного, поскольку он есть текстом многослойным и семиотически неоднородным, способным вступать в сложные отношения как с

окружающим культурным контекстом, так и с читательской аудиторией. Он представляет собой гораздо больше, чем «элементарное сообщение, направленное от адресанта к адресату» [182, с. 132].

Филолог О.Н. Леута рассуждает, что текст есть не только «генератор новых смыслов, но и конденсатор культурной памяти» [168, с. 309]. Он обладает удивительной способностью к сохранению памяти о своих контекстах. Без этой способности текст оставался бы в сознании воспринимающего только самим собой, и «прошлое представлялось бы нам мозаикой несвязных отрывков» [там же, с. 309]. Однако у человека также есть замечательная природная способность воспринимать отдельный текст в его тесной связи с контекстами окружающего мира, возобновляемыми нашим сознанием и хранящимися в нашей памяти. По мнению структуралистов, память текста есть сумма контекстов, в которых текст приобретает осмысленность и которые определенным образом заложены в его смысловом потенциале [112; 168; 181]. Текст создает вокруг себя так называемое «смысловое пространство», «семиосферу» (терминология Ю.М. Лотмана), которая является подвижной субстанцией, меняющейся в зависимости от того, какие культурные коды актуальны на данном историческом этапе в данном конкретном обществе [184]. Значит, при анализе художественного произведения память читателя и исследователя входит в своеобразный контакт и резонирует со смысловым пространством или семиосферой текста. В этом случае также нет четкой возможности определить, в какой мере этот процесс является сознательным, а в какой – бессознательным. Тем не менее, процесс соотнесенности художественного текста с тем, что уже знакомо и известно читателю или исследователю, определенно имеет место, ибо «неотъемлемой чертой творческого процесса (*то есть создания художественного текста – К.В.*) является превращение непохожего в похожее» [179, с. 43]. При декодировании текста читателем и исследователем происходит обратный, но, в сущности, подобный процесс. Мы всегда стремимся превратить непохожее в похожее, незнакомое в знакомое, а затем в похожем и знакомом найти отличительные особенности и разъяснить их. Метод параллельных мест в полной мере

соответствует этому: «понимание и толкование текста всегда неизбежно представляет собой превращение тождеств в различия, того же самого – в иное; на фоне повторений мы выделяем отличия» [133, с. 81].

Таким образом, сказанное выше позволяет нам заключить, что «отвлеченным привеском», необходимым, по утверждению А.Ф. Лосева, для понимания художественного образа, является наша собственная память как хранилище культурных контекстов и смысловых кодов (то есть понятий, явлений и других образов), составляющих вместе базовый комплекс наших ценностей, знаний, убеждений. Для анализа художественного текста важно научиться обращаться к этому багажу и извлекать из текста закодированные «смыслы». Осознание наличия у авторской маски карнавальной модальности само по себе дает определенную установку исследователю, направляет его мысль в «карнавальное» русло и таким образом настраивает его ассоциативное мышление, что в свою очередь способствует более глубокому пониманию произведения, расширению семантики художественного текста и постижению его идейно-смысловой концепции.

Применение данной методики (отыскания авторских карнавальных масок в художественном тексте произведения) позволит учителю литературы выполнить несколько более чем актуальных в современных условиях общеобразовательной школы задач:

- 1). С помощью инновационной игровой технологии (когда учащиеся воспринимают художественный текст в качестве некоего квеста, который необходимо разгадать) постоянно расширять кругозор и словарный запас учащихся. Сегодня на уроках литературы мы сталкиваемся с неадекватным восприятием учащимися художественных текстов минувших эпох: дети зачастую не знают значений архаизмов, не понимают реалий того времени или той эпохи, которые представлены в тексте. В результате, чтение этих произведений не представляет для детей никакого интереса, что негативно сказывается на отношении к литературе в целом. К сожалению, современный учитель тоже далеко не всегда уделяет этому внимание на уроке литературы. В процессе же

отыскания значений карнавальных масок он, например, может разрешить проблему постоянного использования Интернет-сети учениками во время уроков. Интернет-связь в смартфоне современного подростка обеспечит быстрый поиск значения того или иного слова, значения символов и ассоциаций.

2). Развивать абстрактное и ассоциативное мышление, развивать логическое и аналитическое мышление. Использование «метода параллельных мест» будет способствовать этому: «ведь читать, а особенно перечитывать значит сравнивать» [там же, с. 81]. В процессе подобного анализа, в основе которого лежит исследование проявлений авторской маски в художественном тексте произведения, у учащихся сформируется умение сопоставлять и сравнивать, проводить аналогии и обращаться к уже имеющемуся читательскому опыту. На сегодняшний момент даже такое простое, на первый взгляд, умение у большинства школьников отсутствует либо является совершенно неактуальным для урока литературы.

3). Научить ребенка внимательно вчитываться в художественный текст произведения, привить привычку многократно его перечитывать в поисках сокровенных смыслов, возможно, упущенных при первичном прочтении. Это позволит учащимся вплотную приблизиться к целостному анализу художественного текста и постижению авторского замысла во всей его полноте. Данный подход в определенной степени соотносится с рассуждениями Н.К. Бонецкой о подходе к изучению и постижению «образа автора». По ее мнению, «образ автора в отдельном произведении вырисовывается более четко при многократном обращении к нему; затем он уточняется, если учитывать контекст всего художественного творчества данного писателя; гораздо живее мы видим автора произведения, если знакомимся с его эпистолярным и дневниковым наследием, подключаем к исследованию свидетельства современников» [32, с. 262]. Однако подобное отношение к изучению произведений практически невозможно встретить в современной школе.

Таким образом, резюмируя вышесказанное, мы можем сделать вывод, что карнавальная модальность авторской маски позволяет говорить об

интертекстуальности последней. Данный термин, введенный в литературоведческий обиход французским теоретиком постструктурализма Юлией Кристевой в 1967 году, обозначает «спектр межтекстуальных отношений» и подразумевает, что «любой текст всегда является составной частью широкого культурного текста» [223]. В определенной степени каждый новый текст существует за счет множества других, предшествующих ему текстов. Причем нужно понимать, что «в некоторых случаях попытка автором «вобрать» в себя или, наоборот, «преодолеть» какое-либо предшествующее произведение, часто носит чисто бессознательный характер» [там же]. Интертекстуальность здесь рассматривается как метод прочтения любого текста и затрагивает проблему диалога между текстами, озвученную еще в работах Бахтина. Текст, по Бахтину, представляет собой некую открытую структуру, в которой всегда присутствуют отсылки, аллюзии, цитаты из других текстов. Благодаря этим межтекстуальным связям тексты с помощью многих разнообразных способов явно или неявно ссылаются друг на друга. Так авторская маска в своей карнавальной функции предстает перед нами как интертекстуальный феномен.

Авторская маска в своей субъектной функции реализуется на текстуальном уровне формы произведения, выступая в качестве художественного приема, и позволяет выделить субъектов (носителей) речи в организации структуры повествования. В своей же карнавальной функции она действует на уровне содержания, воплощаясь в одном или нескольких художественных образах условного автора-нарратора и зашифровывая смысловые доминанты текста в символах и знаках. Авторская маска как прием и как образ имплементируется в художественном слове – на уровне языка (или материала – по Бахтину), что закономерно приводит нас к необходимости рассмотрения коммуникативной функции авторской маски.

2.3. Коммуникативная интрига в структуре авторской маски

Генетической основой культурологического феномена маски является, по мнению философа О.М. Гребенниковой, биологическое поведение и сигнальные системы животных [83]. При этом маска рассматривается как «средство невербальной коммуникации, механизм социального взаимодействия, знаковое выражение стереотипных, типических черт в коммуникативно-демонстрационном поведении» [там же, с. 9]. Именно в формах активности животных этнологи, социологи и психологи обнаруживают зачатки социальности человеческой культуры [145], в формировании которой значительную роль сыграло становление системы коммуникации. Сигнальный уровень коммуникации животных представлен в их морфологических и поведенческих чертах, сформировавшихся в процессе эволюции как особые средства передачи информации. Обмен подобными сигналами лежит в основе демонстрационного поведения всех млекопитающих, к которым традиционно относят и представителей *homo sapiens*. В процессе общения, диалога в системе «человек – человек» издревле присутствует элемент «театральности» в виде игры, ритуализации, подражания и даже непроизвольного или намеренного обмана. Так, изначально подражая природе, познавая и осознавая явления окружающего мира, подсознательно обращаясь к архетипическим первообразам, накопленным эйдетической памятью поколений, человек изобретает «маску», одним из предназначений которой становится передача определенной информации от одного человека другому. Феномен авторской маски в литературном произведении также является средством художественной коммуникации в эстетическом триединстве «автор-герой-читатель», соответствующем семиотической триаде «автор-текст-адресат», что мы и рассмотрим более подробно в данном параграфе. В этом случае нас будет интересовать диалогический уровень проявления авторской маски, воплощенной в образе

условного автора-нарратора, и соответствующая этому уровню коммуникативная функция.

В сказовом повествовании именно образ нарратора, будучи вторым «я» автора-творца, осуществляет виртуальную коммуникацию, «диалог» между сознанием автора и сознанием читателя. Как отмечает Н.К. Бонецкая, читая художественное произведение, мы воспринимаем автора «отчасти как образ своего собеседника», поскольку одной из характерных особенностей авторской интенции является «обращенность к воспринимающему сознанию» [32, с. 257]. Бонецкая обозначает это свойство как «диалоговый компонент произведения» [там же], благодаря которому устанавливается взаимосвязь между личностью, созидающей художественную действительность, и личностью, которая ее воспринимает. Таким образом, авторская маска в качестве образа условного автора-нарратора в произведениях сказового типа может трактоваться как своеобразная точка фокусировки авторского и читательского сознания в динамике повествования, как точка материализации их «диалога», что в сказе проявляется особенно ярко и экспрессивно.

Выделив в структуре авторской маски три уровня функционирования (повествовательный, психологический и диалогический), мы последовательно соотнесли их с тремя функциями данного феномена в сказовом повествовании: субъектной, карнавальной и коммуникативной. Субъектная функция по своей сути репрезентативна и фактически знакомит читателя с носителем или носителями речи в организации повествования. Карнавальная функция авторской маски заключается в кодировке концепции художественного произведения внутри взаимоотношений между его нарративными инстанциями. Если субъектная функция экспонирует авторскую маску в ее денотативном значении, как определенный предмет, то карнавальная функция выявляет психологическую, внутреннюю сущность данного предмета и представляет нам коннотативные значения авторской маски. Здесь мы с уверенностью можем повторить вслед за А.Ф. Лосевым, что «эйдос (*идея* – К.В.) – сущность предмета» [245, с. 12]. Однако в художественном произведении ни предмет, ни его идея не существуют в

отвлеченном виде, не функционируют сепаративно и независимо. Художественная литература есть прежде всего искусство слова, поэтому авторская маска (как конкретный предмет и как абстрактная идея) воплощается в художественном слове, на языковом уровне: «логос – сущность эйдоса» [там же]. Язык же, по мнению М.М. Бахтина, «это та живая среда, в которой живет сознание художника слова» [26, с. 101], в связи с чем все авторские интенции, смыслы и идеи могут быть выражены (сознательно и бессознательно) и обнаружены исключительно в языке художественного текста.

Если М.М.Бахтин средством коммуникации автора и читателя считает язык, то Ю.М. Лотман в качестве такого средства рассматривает весь художественный текст [26; 184]. На наш взгляд, эти две точки зрения не исключают, а скорее дополняют друг друга и являются двумя сторонами одной и той же медали, поскольку инструмент познания литературного произведения в обоих случаях один и тот же – слово. В художественном слове, как в зеркале, отражается отношение автора к окружающему миру, раскрываются особенности его восприятия действительности. В сказовом повествовании на диалогическом уровне функционирования авторской маски именно посредством *художественного* слова происходит эмоциональный информационный контакт между автором текста и его читателем. В.В. Виноградов детерминирует язык как «смысловой материал, релевантный воплощаемому в нем содержанию» [49, с. 51]. Именно с его помощью читатель и исследователь познают замысел автора, постигают литературное произведение: по мнению А.Ф. Лосева, «слово <...> всегда есть выражение, понимание, а не просто вещь или смысл сам по себе» [172, с. 62]. Более того, художественное слово диалогично по своей сути, что неоднократно обозначает в своих работах М.М. Бахтин. Он говорит, что «диалогическая ориентация слова – явление, свойственное <...> всякому слову. Это <его – К.В.> естественная установка» [26, с. 92]. Между тем, диалогичность прозаического слова предполагает «разноречивость и разноязычие», которое «всегда персонифицировано, воплощено в индивидуальные образы людей с индивидуализированными разногласиями и противоречиями» [там же, с. 139]. В

сказовом повествовании все это находит рельефное отображение «в многообразных формах словесной маскировки, «не прямого говорения» и в более сложных художественных формах организации разноречия» [там же, с. 88], что снова возвращает нас к понятию авторской маски. Кроме того, так возникает, по определению В.Е. Хализева, «проблема взаимоотношений изображающей и изображаемой речи» [263, с. 122], поскольку язык в литературном произведении становится одновременно и субъектом, и объектом изображения.

В своей коммуникативной функции авторская маска растворена как непосредственно в речи субъекта (субъектов) повествования в их тесном взаимодействии с другими героями-персонажами, так и в художественном тексте в целом. С одной стороны, как мы уже отмечали, авторская маска в качестве стилистического приема и художественного образа условного автора-нарратора является прочным связующим звеном между автором-творцом и читательской аудиторией. С другой стороны, прямая коммуникация между автором и читателем устанавливается на уровне художественного слова: 1) посредством речи членов субъектной организации (повествователя, личного повествователя, рассказчика) и героев-персонажей, 2) языковыми средствами, с помощью которых эта речь вводится в повествование, и, наконец, 3) средствами выразительности, пронизывающих весь художественный текст. На основании вышеизложенного, мы приходим к выводу о том, что в процессе знакомства читателя и исследователя с литературным произведением осуществляется трехплановая коммуникация:

- во-первых, возникает естественная взаимосвязь между внутренним миром реального автора и реального читателя (*внешняя коммуникация*);
- во-вторых, с помощью разнообразных языковых средств выразительности, используемых в речи участников повествования, обнаруживаются определенные взаимоотношения между условным автором-нарратором (нарраторами) и другими героями произведения (*внутренняя коммуникация*);
- в-третьих, происходит специфическое взаимодействие между каждым конкретным читателем и самим художественным текстом (*метакоммуникация*).

В сказовом повествовании *внешняя коммуникация* (реальный автор – реальный читатель) проявляется наиболее красочно и явственно. Жанр сказа сам по себе подразумевает слушающую и внимающую аудиторию, и по этой причине автор не может допустить «коммуникативного провала». А это значит, что и язык сказа, и речь его рассказчиков и персонажей должны быть настолько интересно и необычно организованы, чтобы читатель имел желание дочитать и «дослушать» до конца. Классическим произведением Н.С. Лескова, где наиболее рельефно представлена коммуникативная функция авторской маски, на наш взгляд, является «Сказ о косом тульском Левше». Речь полуграмотного рассказчика пестрит неправильно выговоренными словами, перефразированными изречениями, исковерканными фамилиями, что в конечном итоге производит комический и трагикомический эффект. *Маска полуграмотного мастера-оружейника* является здесь тем самым средством коммуникации автора и читателя, с помощью которого поддерживается интерес читателя от начала и до конца повести.

Мы также полагаем, что внешняя коммуникация может быть реализована в процессе изучения и отыскания автобиографических аспектов в феноменологической структуре авторской маски. В произведениях Н.С. Лескова это проявляется особенно выразительно. В них часто используется *маска писателя*, который становится свидетелем некоторых чрезвычайных событий и повествует о них читателю, причем эта маска наделяется очевидными автобиографическими чертами. Например, в повести «Шерамур» писатель, рассказывающий историю чрева-ради юродивого, проживает в Париже, в «Колыванском муже» писатель, наблюдающий историю несчастного Сипачева, находится в Ревеле, что соотносится с путешествиями самого Лескова во Францию и Германию [153]. В повести «Русское тайнобрачие» писатель называет себя «литературным старовером», а хозяева, на приеме у которых он обедает, представляют его гостям как «автора «дьякона Ахилки»» [164, с. 579-580].

Образ условного автора-нарратора в повести «Железная воля» также является в некоторой степени автобиографичным. Прототипом рассказчика

Федора Афанасьевича Вочнева является, с одной стороны, сам Лесков, некоторое время действительно служивший в иностранной торговой компании «Шкотт и Вилькенс», точно так же, как и рассказчик истории «железного» Гуго. С другой стороны, Лесков наделяет Вочнева красноречием генерала Степана Александровича Хрулева, героя Крымской войны, с которым, по-видимому, Лесков был каким-то образом знаком (точные сведения об этом в биографии писателя отсутствуют). Вот как пишет об этом его сын А.Н. Лесков в жизнеописании творческого пути и судьбы отца: *«о хлебосольном хозяине вечера, отменном храбреце и мастере меткого и острого слова, Хрулеве, Лесков (отец – К.В.) любил помянуть к месту и часу»; «а красноречие у Хрулева было отменное, свое, ни у кого не занятое, нравившееся Лескову, без затруднений исчерпывающее какой угодно сложности вопросы, вплоть до отношений России с Германией»* [153, с. 171-172]. Далее А.Н. Лесков приводит такие слова, будто бы принадлежащие Хрулеву: *«Что такое нам этот немецкий Бисмарк? Эка невидаль! Говорят: «умен». Что ж такое? Очень нужно! Ну и пусть его себе будет умен – нам это и не в помеху. И пусть он, как умный человек, все предусмотрит и разочтет, а наши, батюшка, дураки такую ему глупость отколют, что он и рот разинет: чего он и вообразить не мог, мы то самое и удерем. И никакой его расчет тогда против нас не годится»*. Эта тирада Хрулева, направленная против «железного» немецкого канцлера, трансформируется в почти идентичное выступление разливающего чай Вочнева в защиту «русского теста», причем сам рассказчик в своем повествовании ссылается на слова какого-то русского генерала: *«...не слишком ли вы много уже придаете значения воле и расчетам? Мне при этом всегда вспоминаются довольно циничные, но справедливые слова одного русского генерала, который говорил про немцев: какая беда, что они умно рассчитывают, а мы им такую глупость подведем, что они и рта разинуть не успеют, чтобы понять ее. И впрямь, господа, нельзя же совсем на это не понадеяться»* [155, с. 6]

Маска ребенка, к которой прибегает Н.С. Лесков в повести «Пугало» формируется под влиянием настоящих детских воспоминаний писателя: о том,

как избивали солдат на ученьях, проходивших в селе, где жила семья Лесковых, о домашней прислуге (происшествие с Аннушкой Шибанком, которую укусила за палец крыса, дружба с дедушкой Ильей) и темных суеверных страхах простого народа, которые часто оборачивались неоправданно жестоким отношением к людям, в силу различных политических и религиозных причин считавшимся изгоями русского общества того времени (к бывшему палачу, евреям, каторжным и всяким, кто жил не так, как все) [153, с. 90-94, 101-105]. *Маска странника* Ивана Северьяновича Флягина в повести «Очарованный странник», поведавшего историю своей непростой жизни, которая прошла в бесконечных поисках истины, тяжелых мытарствах и испытаниях, напоминает о сложной бурной жизни самого Лескова, его исканиях самого себя и своего пути.

Внутренняя коммуникация (условный автор-нарратор – другие герои или коммуникация внутри нарративных инстанций) отражает взаимодействие между носителями речи. В повести «Пугало», как мы уже обозначали, *маска ребенка* чередуется с *маской взрослого*. Например, рассказчик-ребенок сообщает читателю, что он «хорошо знал и любил священную историю» [163, с. 8], а рассказчик-взрослый комментирует: «... я и до сих пор готов ее перечитывать» [там же]. «Голос» ребенка рассказывает о своей дружбе с крепостной прислугой: «Мы <помещичьи дети – К.В.> даже покрывали, как умели, грехи и проступки «своих людей» перед родителями», «через них мы знали все нужды и все заботы бедной жизни их родных и друзей на деревне» [там же, с. 34], а «голос» взрослого анализирует этот факт и дает ему оценочную характеристику: «Но этот добрый народ, к сожалению, сам не всегда был справедлив и иногда был способен для очень неважных причин бросить на ближнего темную тень, не заботясь о том, какое это может иметь вредное влияние» [там же]. Страшная и трагическая история «пугала» Селивана и его несчастной жены, рассказанная читателю мальчиком со слов старого мельника, дедушки Ильи, сопровождается саркастическими и едкими комментариями взрослого человека, до глубины души возмущенного жестоким поведением и тупой, злобной ограниченностью сознания людей того времени. Например, мы узнаем, что «хозяин-калачник очень хвалил

Селивана за его усердие и верность, но все другие люди, **по искреннему своему доброжелательству**, говорили, что **истинное благоразумие** все-таки заставляет его остерегаться и много ему не доверять, – потому что «бог плута метит» (на лице Селивана была красная метинка, как огонь – К.В.) [там же, с. 10]. Рассказ о судьбе Селивана связан с историей палача Борьки и его пятнадцатилетней дочери. Комментарии этого сюжета становятся все более жесткими и беспощадными: «... в Кромах палач, **разумеется**, ни для кого не был желанным гостем, а, напротив, **все им пренебрегали, как люди чистые**, и ни его, ни его девочку **решиительно** никто не захотел пустить к себе на двор» [там же, с. 11]. «Милостыню палачу с дочерью иногда подавали, **не для них, конечно, а Христа ради**, но в дом никуда не пускали» [там же]. Когда злополучный палач с девочкой стали проситься в острог обогреться от осенней мокроты и стужи, то снова получили отказ: «*потому что срок их острожной неволи миновал, и они теперь были люди вольные. Они были свободны умереть под любым забором или в любой канаве*» [там же]. Таким образом, используя маску взрослого, Н.С. Лесков демонстрирует нравственную оценку происходящего. Особенно ярко это проявляется в завершении рассказа о палаче и его дочери: «А за то, что палач <...> знал (колдовское – К.В.) слово, – **люди высокой нравственности убили его собаку. Оно, конечно, так и следовало, чтобы не давать поблажки колдовству; но это было большим несчастьем для нищих, так как <...> (собака – К.В.) уделяла (им – К.В.) часть теплоты, которую имела в своей шерсти. Однако для таких пустяков, разумеется, нельзя было потворствовать волшебствам, и все были того мнения, что собака уничтожена совершенно правильно. Пусть колдунам не удастся морочить правоверных**» [там же, с. 12]. В этих комментариях мы чувствуем сарказм и злость от бессилия что-либо изменить в существующем мироустройстве. Мы обращаем внимание на использование автором вставных слов «**конечно**» и «**разумеется**», на словосочетания «**искреннее доброжелательство**», «**истинное благоразумие**», «**люди чистые**», выражающие злую, едкую иронию и придающие циничную остроту этим высказываниям. Особенно бросается в глаза слово «**разумеется**»,

корнем которого является существительное «*разум*». На наш взгляд, оно еще сильнее подчеркивает жестокость, несправедливость и абсурдность происходящего. Простое односоставное и безличное предложение «*Пусть колдунам не удастся морочить правоверных*» [там же] своей краткостью и «безличностью» выражает обреченность и одновременно оскорбление. Наше внимание сразу привлекает слово «*правоверные*»: если рассматривать его как прилагательное к существительному «*христиане*», то следует заметить, что так в христианской традиции называли тех, кто строго и непоколебимо придерживался установленных церковью правил и догматов. Если же рассматривать это слово как субстантивированное прилагательное, выступающее в роли имени существительного, то получается, что представители христианской веры оскорбительно названы мусульманами, то есть иноверцами, врагами христианского мировоззрения. Здесь выражена идея Н.С. Лескова о том, что между словом «*правоверный*» и «*праведный*» нельзя поставить знак равенства. По-настоящему праведным оказывается именно Селиван, спасший от голодной и холодной смерти дочь замерзшего одной зимней ночью палача. Совершив это, герой и сам становится отверженным. Замкнутый образ жизни Селивана и его жены (дочери палача) представляется окружающим странным и таинственным. Загадку разгадывают недолго и приходят к выводу, что Селиван знается с нечистой силой. Так Селиван превращается в местное «пугало». Это слово Н.С. Лесков вкладывает в уста разных субъектов речи. Сначала мы слышим это слово из уст ребенка, затем – из уст орловского священника Ефима Остромысленного, которому мальчик рассказал о счастливом завершении истории Селивана: «*Пугало был не Селиван, а вы сами, – ваша к нему подозрительность, которая никому не позволяла видеть его добрую совесть. Лицо его казалось темным, потому что око ваше было темно*» [там же, с. 52]. В самом конце повести автор еще раз упоминает слово «пугало». До рокового Рождества Селиван жил в постоянном страхе, что кто-нибудь узнает в его жене дочь палача и оскорбит ее, «*и эта скрытность и тревога сообщились всему его существу и отчасти на нем отпечатлелись. Так, каждый, кто называл Селивана*

«пугалом», в гораздо большей мере сам был для него «пугалом»» [там же, с. 54]. Так в тексте выражена мысль Н.С. Лескова, оформленная еще в эпитафии данной повести, – «у страха большие глаза» [там же, с. 5].

В повести «Пигмей» маска пигмея создается необычным образом. Прежде всего, примечательна характеристика рассказчика-«пигмея», данная от имени «почтенного» повествователя: «самый маленький человек», «мелкопоместный дворянин», «самый мелкопоместный дворянин», «старичок», «настоящий пигмей», «доживает свой век в своем маленьком хуторочке», «служил <...> на самом ничтожном месте», «никогда в жизни не играл никакой значительной роли» [162, с. 34]. Используя ласкательно-уменьшительные суффиксы **-ок**, **-очк** и слова с уменьшительной семантикой, Н.С. Лесков формирует в сознании читателя образ «маленького человека». Подчеркивает его незначительность и отсутствие в тексте повести полного имени рассказчика-героя. Читателю известна лишь первая буква – С***. Описание главного героя «почтенным повествователем» полностью совпадает с представлением пигмея о самом себе. С*** также называет себя «пигмеем», «ничтожным исполнительным чиновником», «дураком», «изменником», «маленьким полицейским исполнительным чиновником» [там же, с. 36-39]. Речь «пигмея» пестрит существительными с ласкательно-уменьшительными суффиксами **-ок**, **-ик**, **-инк**, **-онк**, **-к**, **-чик**, **-очк**, **-ишк**, **-ошк** и другими («ручонки, сестренка, кузинка, бантик, апельсинчик, бомбошки, полтинничек, тельце, бумажонка, орденочек, окошечко, одним глазком, дверца, дамки (вместо дамы – К.В.), галантерейщинка, душки (вместо духи – К.В.), помадка (вместо помада – К.В.), колясочка, щелочка, узенький переулочек, носик, рубчик, калиточка, ангелок, платьице, номеришка») [там же, с. 35-46]. Также для его речи характерны ласкательно-уменьшительные формы обращения к равным и нижестоящим, что наглядно демонстрирует христианское отношение героя к окружающим: «возлюби ближнего своего, как самого себя». Невинно осужденного француза «пигмей» называет «беднягой французшишкой», «французиком», «мон ами», «давнишним крестником», своим «старым знакомым» [там же, с. 35-45]. К своему приятелю «пигмей» обращается

«голубчик», а к француз-гувернеру, служащему у приятеля, – «любезный друг», «мусье» [там же, с. 38-39]. Своего проводника в Париже он называет «батюшка», а кучера – «братец», «брат» [там же, с. 45]. Такие черты его натуры, как вежливость и богобоязненность раскрываются в следующих междометных выражениях: «*Ах ты, господи боже мой*», «*помилуйте*», «*батюшки мои, думаю, как заиграло*», «*этак я сладко вырыдался, что мое вам почтение*», «*бог его еще знает там*», «*бог разберет*» [там же, с. 35-43]. Основной же чертой характера лесковского «пигмея» является, на наш взгляд, милосердие. Невинному француз-у он говорит: «*<...> бог напраслины не допустит: – молись и надейся*» [там же, с. 37]. Однако у читателя складывается впечатление, что герой боится чувства жалости, переполнившего его сердце, и не совсем уверен в правильности своего порыва спасти несправедливо осужденного француз-а: «*И, вообразите себе, я, действительно, в то время так чувствовал, что это богу угодно совершить то, что я делаю. Разумеется, самомнение*» [там же, с. 39]. Так Н.С. Лесков раскрывает перед читателем характерологические особенности образа рассказчика-героя, история которого вошла в лесковский цикл о праведниках.

Диалогичность авторской маски на уровне внутренней коммуникации отчетливо представлена в повести «Железная воля». «Мы»-повествователь, говорящий от имени группы лиц, и герой-рассказчик Вочнев ведут довольно пространственный диалог в самом начале повести, задающий в конечном счете тон всему произведению: антагонистические позиции общего мнения приятелей Вочнева о силе немцев и слабости русских и единоличного мнения Федора Афанасьевича в защиту русского человека и его характера отражены буквально в каждой реплике их диалога. В этой беседе между Вочневым и остальной аудиторией мы видим колоритное чередование междометных фраз, вопросов и ответов, вопросов-переспросов, ответов вопросом на вопрос: «*Ну, положим, что у господ немцев есть хорошая, твердая воля, а у нас она похрамывает, – все это правда, но все-таки в отчаяние-то отчего тут приходиться? – ровно не от чего. – Как не от чего? – и мы и они чувствуем, что у нас с ними непременно будет*

столкновение. – Ну что же такое, если и будет? – Они нас вздуют. – Ну, как же! – Да разумеется, вздуют. – Полноте, пожалуйста: не так-то это просто нас вздуть. – А отчего же не просто: не на союзы ли вы надеетесь? – Кроме авоськи с небоськой, батюшка мой, не найдется союзов. – Пускай и так, – только опять: зачем же так пренебрегать авоськой с небоськой? Нехорошо, воля ваша, нехорошо. Во-первых, они очень добрые и теплые русские ребята, способные кинуться, когда надобно, и в огонь и в воду, а это чего-нибудь да стоит в наше практическое время» [155, с. 6]. Здесь идеологически и семантически сталкиваются *маска обывателя* и *маска патриота*, осуществляя таким образом коммуникацию с читателем посредством диалога внутри самой авторской маски между разными нарративными инстанциями. Уже перед самым началом рассказа между условными нарраторами происходит следующий диалог: «– А не длинно это, Федор Афанасьич? – Н-нет! не длинно; это совсем маленькая история, которую как начнем, так и покончим за чаем. – А если маленькая, так валяйте; маленькую историю можно и про немца слушать. – Сидеть же смирно – история начинается» [там же]. На поверку же история оказывается довольно длинной, на что читателю намекает ответ Вочнева на соответствующий вопрос с некоторой заминкой «Н-нет!»: рассказчик как будто боится охладить пыл слушателей, если признается в том, что их на самом деле ожидает достаточно долгая повесть. Такой обмен репликами между рассказчиком и его визави является в целом характерным для сказовой манеры повествования: в этом случае авторские маски выполняют свою коммуникативную функцию, поддерживая интерес читателя к рассказываемой истории. История жизни и смерти Гуго Карловича Пекторалиса, рассказанная Вочневым, заканчивается убедительной победой русских «авоськи с небоськой» и иллюстрирует полное поражение немецкого «железного характера» в борьбе с русским православным духом. Таким образом, позиция, представляющая пораженческое мнение большинства, оказывается опровергнутой, и точку в диалоге с «мы»-повествователем ставит рассказчик Федор Афанасьевич, доказывая тем самым, что бывают случаи, когда и один в поле воин.

В данном подходе к анализу художественного текста находят свое подтверждение размышления филологов о языковой маске (В.В. Виноградов, Г.О. Винокур) и речевой маске (М.В. Шпильман, О.Ю. Осьмухина) автора. Внешняя и внутренняя коммуникация в структуре авторской маски фактически реализуется на уровне языка художественного текста, представленном фонетическими, лексическими, морфологическими и синтаксическими единицами (здесь мы подразумеваем особенности их использования в процессе создания текста), а также всеми средствами художественной выразительности, имеющимися в арсенале писателя. Таким образом, авторская маска в своей коммуникативной функции является своего рода проводником, организующим «диалог» автора и читателя, что помогает последнему в процессе анализа литературного произведения осознать авторский замысел и определить смысловые доминанты художественного текста.

Уровень *метакоммуникации* является, на наш взгляд, наиболее сложным для анализа. По мнению М.М. Бахтина, «эстетическое *целое* (*курсив Бахтина – К.В.*) не соперживается, но активно создается (и автором и созерцателем)» [19, с. 65], что позволяет говорить о том, что сам художественный текст в своей целостности также может рассматриваться как феномен авторской маски, поскольку автор-творец воплощает в художественном произведении объективные смыслы окружающего мира через неповторимый спектр собственных субъективных интерпретаций. Читатель в это же время совершает «художественное развертывание» (терминология К. Г. Юнга) произведения сквозь призму своего личностного (как жизненного, так и читательского) опыта. Так возникает литературоведческая проблема интерпретации смысловых доминант художественного текста, поскольку, как утверждает А.А. Большакова, «любое творение, как и сама жизнь, всегда остается незавершенной завершенностью» [29, с. 62]. Рассуждая, что «нельзя завершить книгу», поскольку «она живет в сознании читателя», и, следовательно, потому бесконечна, филолог обосновывает идею о том, что ни у одного написанного литературного текста нет и не может быть «обреченной конечности» [там же, с. 61]. Осмысление и интерпретация

литературного произведения в сознании читателя есть, по мнению К. Г. Юнга, «его перевод на язык современности», в результате чего каждому человеку предоставляется возможность постичь идейно-смысловую концепцию эстетического объекта, сотворенного личностью другого человека, личностью автора-творца. Юнг говорит о том, что в этом сложном процессе раскрывается социальное значение искусства, поскольку «оно неустанно работает над воспитанием духа времени» и «дает жизнь тем фигурам и образам, которых духу времени как раз всего больше не доставало», способствуя тем самым «высвобождению в нас всех тех спасительных сил, что извечно помогали человечеству избавляться от любых опасностей и преодолевать даже самую долгую ночь» [285, с. 260-261].

Историческую ситуацию в Российской империи лесковского времени замечательно выражают названия некоторых повестей писателя. В сущности, вся Россия второй половины XIX века – это «*Чающие движения воды*». С одной стороны, этот период был переходным этапом между феодальным и буржуазным строем и соответствующими экономическими отношениями: дворянство постепенно превращается в угасающий «*Захудалый род*», который со все большим теплом вспоминает «*Старые годы в селе Плодомасове*», в то же время понимая, что они ушли безвозвратно. Наряду с этим в государстве и обществе ощущается нестерпимая жажда перемен. Например, постепенно теряет свою привлекательность среди представителей передовой интеллигенции «*Русское тайнобрачие*», и в русском православном обществе зарождается институт так называемого гражданского брака. С другой стороны, одновременно намечается тенденция «*чрезмерного усиления в <русском – К.В.> обществе холодного и бесстрастного эгоизма и безучастия*» [162, с. 34]. Именно эта причина, на наш взгляд, обусловила одну из главных эстетических задач Н.С. Лескова-писателя – поиск праведников на Руси-матушке, что одновременно предполагало и поиск утраченных его современниками нравственных ценностей. Несмотря на преобладание «эгоизма и безучастия», Русь еще была полна «*пугалами*», «*левшами*», «*пигмеями*», «*однодумами*» и другими «*Христа-ради юродивыми*»,

которые и составили в конечном итоге целый сонм образов русских праведников, до сих пор поражающих читателя силой своего духа, честностью и нравственной чистотой. Таким образом, в центре художественного мира Лескова оказывается многоликая Русь во всех ее сложных и неоднозначных проявлениях. Он стремится отыскать и продемонстрировать читателю забытые современниками русские духовные ценности, которые, сохранившись в глубинах народной жизни, в конечном счете определили судьбу России. Именно эти ценности воплощены в образах лесковских праведников, одним из наиболее ярких представителей которых становится Иван Северьянович Флягин, герой повести «Очарованный странник».

В фокусе внимания писателя – очарованная русская душа с ее вечным вопросом: «В чем смысл жизни человеческой?» Создать неповторимый, колоритный образ Ивана Флягина помогает постоянное обращение Лескова к мифологическому, фольклорному и литературному материалу Древней Руси. Жизненный путь героя – поиск истины (устойчивый мотив памятников древнерусского фольклора и литературы) – становится основой сюжета повести. В древнерусской литературе слово «путь» имело два значения, которые условно можно обозначить как географическое (познание мира, представления о нем) и нравственное (духовный путь предполагающий самопознание и самосовершенствование). Итог нравственного пути – внутреннее преображение личности, именно к такому преображению идет герой повести «Очарованный странник» Иван Флягин.

Личный повествователь в данной повести говорит от первого лица во множественном числе («мы») и представляет группу пассажиров на корабле, плывущему по Ладожскому озеру. Именно обезличенный «мы»-повествователь представляет читателю рассказчика-героя Ивана Флягина: *«Он (Флягин – К.В.) до сих пор молчал, и на него никто не обращал никакого внимания, но теперь все на него оглянулись и, вероятно, все подивились: как он мог до сих пор оставаться незамеченным»* [161, с. 386]. Следует отметить, что структура повести, где приключения с битвами «не на живот, а на смерть» следуют одно за другим,

напоминает сюжетное построение русских *былин*, героических песен эпического характера, сложенных народом и отражавшим историческую действительность. В былинах мы находим образы богатырей, «наделенных высокими моральными качествами, самоотверженно преданных Родине, отличавшихся спокойной уверенностью в себе и чуждой аффектации силой» [72, с. 59-60]. Именно таким и предстает перед читателем Иван Флягин в самом начале повести, когда впервые вступает в беседу с пассажирами. «Мы»-повествователь представляет героя как могучего, богатырского вида мужчину: *«это был человек огромного роста, с смуглым, открытым лицом и густыми, волнистыми волосами свинцового цвета: так странно отливала его проседь. <...> По виду (ему) можно было дать с небольшим лет за пятьдесят; но он был в полном смысле слова богатырь, и притом типический, простодушный, добрый русский богатырь, напоминающий дедушку Илью Муромца в прекрасной картине Верещагина и в поэме графа А.К. Толстого»* [161, с. 386-387]. Мы обнаруживаем аналогию с образом былинного героя, обладающего необыкновенной силой, и в сюжете повести. Действительно, Голован (прозвище Флягина) обладает недюжинной силой, выносливостью (спор с татаринном, жизнь в плену) и удивительной находчивостью (укрощение свирепого коня, побег из плена). Воинская доблесть богатыря проявилась во время его службы в армии, где Флягин (под именем Петра Сердюкова) выполнил неосуществимую, на первый взгляд, операцию и выжил там, где другие погибли.

Далее «мы»-повествователь передает «слово» непосредственно герою повести. Мы уже упоминали, что Н.С. Лесков использует здесь *маску странника*, что подсказывает нам как название, так и сюжет повести. Далее повествование идет от лица самого Флягина в оригинальной древнерусской жанрово-стилистической манере. Повествование о судьбе очарованного странника напоминает не только былинку, но и *народную сказку* как «один из основных жанров устного народно-поэтического творчества» [217, с. 383]. Здесь рассказчик скрывается под *маской сказочника*, причем особенностью композиции повести о

Головане является, на наш взгляд, необычное сочетание трех основных жанровых разновидностей сказки: авантюрной, бытовой и волшебной.

В повести «Очарованный странник» проявляются прежде всего черты *авантюрной сказки*. В таких сказках традиционно излагаются необыкновенные приключения героя, но трактуются они довольно обыденно, без волшебной фантастики [там же]. Этому полностью соответствует простая, исполненная достоинства манера повествования Ивана Северьяновича. Он говорит «*лениво и мягко выпуская слово*», «*с повадкой*», «*смело, самоуверенно, хотя и без неприятной развязности*» [161, с. 387]. На замечания своих слушателей Флягин «*нимало не обижается*» [там же]. Герои авантюрных сказок, как и Иван Флягин, проявляют в своих приключениях гибкий ум, находчивость, силу и ловкость, ведь дух авантюризма исторически присущ русскому народу (не отсюда ли родом «авоська» с «небоськой»?). Одним из ярких примеров, подтверждающих данный тезис, является ситуация, когда Иван вместо офицера-ремонтёра садится сечься нагайками с татаринном Савакиреем за чудесного каракового жеребенка.

В истории Голована мы выделяем элементы *бытовой сказки*, характерные особенности которой также прослеживаются в сюжете повести. Бытовая сказка обычно повествует о бедном крестьянине, наемном работнике или солдате [217, с. 383], кем, собственно, и был Флягин в разные периоды своей жизни. Повествование Ивана Северьяновича соответствует и манере *волшебной сказки*, что нашло свое отражение даже в самом названии повести. «*Очарованный*», «*чары*», «*чародей*», «*зачаровать*» – эти слова являются синонимами слов «волшебный», «волшебство», «колдун», «заколдовать». Волшебные сказки традиционно связаны с мифологией и магическим началом. В них герой часто после какого-либо испытания получает, а затем в случае необходимости (а чаще опасности) расстаётся с волшебными предметами [там же]. Примером этого у Н.С. Лескова выступает получение героем (правда, всего на несколько минут) жеребенка, «*какого и описать нельзя*» [161, с. 425], поразившего его воображение волшебной красотой. Описание этого коня тоже походит на сказочное: «*будто <...> едет по воздуху*», «*точно не своей силой неся*» [там же]. Волшебство всегда

ассоциируется с чем-то иррациональным, потусторонним и необъяснимым. Такими эпитетами можно охарактеризовать, например, встречу Груши с загадочным старичком в лесу. *«Тут подошел ко мне (Груше – К.В.) старый старичок, говорит – неразборчиво шамкает, а сам весь в воску и ото всего от него медом пахнет, и в желтых бровях пчелки ворочаются»* [там же, с. 496]. Этот персонаж оказывается обладателем древних языческих знаний, народной магии, и подсказывает цыганке, как найти Флягина: *«Кличь его, молодка, раз под ветер, а раз супротив ветра: он затоскует и пойдет тебя искать, – вы и встретитесь»* [там же]. «Сказочность» данного эпизода эмоционально выделена, как будто подчеркнута удивительными народными знаниями, уходящими своими корнями во времена дохристианской Древней Руси, и антиномична спокойному, размеренному и реалистичному повествованию Голована.

Рассказывать необычную историю «Очарованного странника» помогает авторская маска *Шахерезады*. Иван Северьянович Флягин очаровывает и завораживает слушателей своим рассказом, как восточная сказочница Шахерезада из арабского эпоса «Тысяча и одна ночь», «с любовью и удовольствием» повествуя о своих странствиях по разным странам, среди людей разных вероисповеданий. В тексте повести обращают на себя внимание постоянные повторы выражения *«с удовольствием»*, которое произносит Иван Северьянович в ответ на просьбы попутчиков продолжать такую увлекательную историю, паузы героя-рассказчика, которые и определяют границы между смысловыми частями повести. Флягин использует такие обороты речи: *«Повествуют так, что...; и что же вы изволите полагать? Извольте, могу рассказать, но только я иначе не могу-с, как с самого первоначала; ну уж не знаю-с, будет ли это сколько-нибудь интересно, а извольте слушать»* [там же, с. 388, 395, 425]. Использование данной авторской маски позволяет Н.С. Лескову поддерживать неизменный интерес слушателей Голована к его повествованию, а также способствует реализации коммуникативной задачи художественного текста в целом.

Нам также представляется возможным говорить о наличии в «Очарованном страннике» маски *летописца*. Особенности повествовательной манеры

писателя являются черты, роднящие эту повесть с *летописью*. Рассказчик-герой превращается здесь в бесстрастного летописца-сказителя, спокойно и последовательно излагающего историю прошлых лет. На наш взгляд, для понимания маски летописца ключевым является слово «бесстрастность», мы разделяем мнение Д.С. Лихачева о том, что летописец – это «старец, *равнодушно* (*курсив наш – К.В.*) внимающий добру и злу» [171, с. 57]. Сам Флягин сознательно отказывается от оценочных или морализаторских интонаций, искренне стремится к максимальной объективности изложения: сохраняет нейтралитет и действует согласно принципу «невмешательства», предоставляя читателю возможность самостоятельно разобраться в его характере и поступках.

Повествование Голована в некоторой степени походит и на рассказ о житии святого. *Житие* – «один из основных литературных жанров средневековья, представляющий биографию духовных или светских лиц, канонизированных христианской церковью» [41, с. 108]; оно повествует о человеке, достигшем идеала святости, рассказывает об испытаниях и искушениях, преодолеваемых героем на пути к Богу. С детства герой жития знает о цели своей жизни и следует ей, он узнает о своем предназначении из видения, сна или предсказания, подтверждающего его избранность [там же, с. 108-109]. Похожее происходит и с Иваном Северьяновичем: призрак убитого им монаха говорит, что путь героя лежит в монастырь, но в отличие от традиционных, житийных героев Флягин желает изменить свою судьбу, сознательно отойти от предопределенной ему дороги, однако его хождения по мукам заканчиваются в монастыре, как и было ему на *роду* предначертано.

Маска странника изначально предполагает поиск смысла жизни. В чем же находит смысл своей жизни Иван Флягин? «*Мне за народ очень помереть хочется*» [161, с. 513], – произносит очарованный странник в конце своей исповеди. Предназначение свое Иван Северьянович видит в бескорыстном служении своей Родине, своему народу. Тема тоски по Родине, по родной земле и родной душе постоянно звучит в «Очарованном страннике». Древнерусское слово «род» становится ключевым словом повести. Здесь снова заслуживает внимания

обращение Лескова к древнерусскому язычеству. В переводе со старославянского именно слово «язычество» несет в себе русское понятие «родство», обозначает почтение уз своего рода [99]. Одним из древнерусских верховных богов был «Род – прародитель мира и человека, Божество всей природы и плодородия» [82]. Как утверждает Н.В. Демин, «имя его было настолько смыслозначимым, что по сей день живет в русской речи. Как Бог Род породил все <...> во Вселенной и саму Вселенную, так корень слова «род» породил целую семью однокоренных понятий, имеющих непреходящее значение для русских людей: «Родина», «природа», «народ», «род» (семья, племя, династия), «родня», «родичи», «порода», «родник», «родить», «рожать», «урожай»» [там же]. У молодого Ивана любовь к Родине еще не осознана, не прочувствована всем сердцем. Однако в пылкой и страстной речи героя читатель слышит произнесенные с необыкновенным чувством слова (однокоренные и родственные слову «Родина»). На конной ярмарке, увидев прекрасную лошадь, Иван восклицает: «...*Ах ты, змея!.. ах ты, стрепет степной, аспидский! Где ты только могла такая зародиться?*» И продолжает рассказ: «*И чувствую, что рванулась моя душа к ней, к этой лошади, родной страстию*» [161, с. 413]. После десяти лет плена в знойной калмыцкой степи Иван Флягин начинает понимать смысл молитвы «о плавающих и путешествующих, страждущих и плененных». Осознание любви к Родине приходит через физическую боль и страдания плоти. Чувство необыкновенного восторга охватывает уже зрелого Флягина, когда он входит в трактир, где поет красавица-цыганка Груша. «*Так <...> меня и обдало не знаю чем, но только будто <...> мне сродным*» [там же, с. 469]. А глядя на лицо Груши, Иван Северьянович восхищенно замечает: «*Вот она <...> где настоящая-то красота, что природы совершенство называется <...>*» [там же, с. 470]. Замечательные эти слова «зародиться», «родной», «сродный», «природа» указывают на органическую связь героя с Родиной, родным краем. Так мы приходим к выводу, что «для Н.С. Лескова праведником является тот, кто, преодолевая свои недостатки, стремится подчинить жизнь служению Родине и своему народу» [61, с. 157]. К сожалению, для современного человека эпохи

научно-технического прогресса и глобализации понятия «любовь к Родине», «патриотизм», утрачивают свое глубокое значение. На наш взгляд, именно поэтому в постиндустриальном информационном обществе тема любви к Отечеству в классических литературных произведениях приобретает особенно острое звучание и становится более чем актуальной.

В «Очарованном страннике» сказовое повествование представляет собой своеобразную контаминацию древнерусских жанров (народные сказки, летопись, житие, былина), что естественным образом отражается в повествовательной манере «мы»-повествователя и рассказчика, обуславливает постоянную смену авторских масок и помогает читателю погрузиться в художественный текст и проникнуть в его скрытые смыслы.

Суммируя все вышесказанное, мы можем обозначить, что коммуникативная функция авторской маски в сказовом повествовании – это прежде всего функция многопланового взаимодействия автора и читателя, их взаимопроникновения в сознание друг друга. В основу этого процесса положены образы условного автора-нарратора, которые всегда в той или иной мере использует художник слова. Рассмотрев коммуникативную интригу, создаваемую авторской маской в сказовых повестях Н.С. Лескова, мы приходим к выводу, что данная функция соотносится с творческой функцией текста или функцией смыслообразования (терминология Ю.М. Лотмана) [184, с. 159]. Если изначально текст является лишь передатчиком некой константной информации (в этом заключается его первичная, прямая задача), то в данном случае речь идет о способности текста вырабатывать новые смыслы. Художественные произведения Ю.М. Лотман неслучайно называет «текстами наивысшей категории сложности» [168, с. 302]. В них смысловая концепция выражена целым текстом, а содержание неотделимо от языка, которым они написаны.

Сложность постижения смыслов художественного текста определяется коммуникативной природой этого эстетического объекта. Если автору неведомо, насколько адекватно его замыслу читатель интерпретирует его творение, то читатель также не может быть уверен в том, что правильно истолковал идеи

автора. Авторские интенции в литературном произведении всегда (сознательно и бессознательно) выражены автором-творцом в пространстве художественного текста, но в то же время, как отмечает В.Е. Хализев, «смысл высказывания – это не только вложенное в него говорящим (сознательно или непреднамеренно), но также и то, что извлек из него толкователь» [263, с. 143]. С одной стороны, не следует упускать из виду тот факт, что «язык» автора, которым закодирован текст, в большинстве случаев не совпадает с «языком» читателя, которому надлежит дешифровать этот текст. В то же время, если распознавание смысла было бы полностью невозможно, то контакта и коммуникации между автором и читателем не происходило бы вовсе. Особенностью художественного текста является его перманентная активность, поскольку он всегда адресован читателю, всегда открыт, всегда существует в объективной реальности, а, следовательно, постоянно включен в процесс коммуникации. Именно этим свойством «постоянной включенности», направленности адресату обусловлена способность художественного текста продуцировать все новые и новые смыслы для каждого последующего читателя, бесконечно создавая и поддерживая коммуникативную интригу (несмотря на то, что с течением времени в процессе бытия текста его адресаты естественным образом меняются).

При передаче информации текст является субъектом коммуникации, связующим звеном между авторским и читательским сознанием, а при создании новых смысловых доминант – объектом, поскольку идеи и смыслы порождаются только им самим и только в нем самом. Авторская маска в своей коммуникативной функции является таким же дуалистическим понятием. В качестве передатчика информации (от реального автора к реальному читателю; от условного автора-нарратора к другому носителю речи; от художественного текста к читателю) она выступает субъектом коммуникации и в то же время является ее объектом, поскольку объективная информация о содержании литературного произведения заложена в ней самой. В данном случае мы будем понимать авторскую маску не просто как отдельный элемент, содержащий информацию о смысловых структурах произведения, но как «смыслообразующий центр»

(терминология М.М. Гиршмана) [77], как целостный художественный смысл, реализующийся в речи условного автора-нарратора (или нарраторов) и других героев, организованной с помощью определенных языковых и художественных средств выразительности. В.В. Виноградов рассматривал искусство как «знаковую систему, упорядоченную в результате художественного творчества» и утверждал, что оно выполняет коммуникативную функцию, «реализуя возможности, заложенные в исходных изобразительно-выразительных средствах» [49, с. 51]. Художественный текст – это не только система знаков, но и единый целостный знак, а это предполагает, что в сложной структуре произведения словесного творчества все элементы обретают особое значение в своей совокупности [112; 168]. В свою очередь, конкретизация их значения происходит по той причине, что «они становятся элементами целостного произведения искусства», поясняет филолог [49, с. 51].

Подводя итоги всего вышеизложенного, мы пришли к следующим выводам. Если авторская маска в своей субъектной функции выступает как предмет, а в карнавальной функции – как символ, знак, то в коммуникативной функции она проявляется в живом слове, что в свою очередь привлекает внимание читателя и исследователя к стилю автора, к особенностям его индивидуальной манеры письма, к жанровой и сюжетной специфике его произведений, к концепции мотивов, пронизывающих текст и выраженных в системе нарративных инстанций и художественных образов. Коммуникативная функция авторской маски приобретает особую значимость в сказовом повествовании, поскольку именно жанр сказа максимально ориентирован на читателя. Важнейшее свойство сказа – «установка на воспроизведение разговорного монолога героя-рассказчика», «имитация «живого» разговора, рождающегося как бы сию минуту, здесь и сейчас, в момент его восприятия» [125, с. 12]. Кроме того, сказ сам по себе является «формой общения читателя и автора» [198, с. 272]. Авторская маска, более чем характерная для сказового повествования, значительно сокращает дистанцию между членами эстетической триады «автор-герой-читатель», в результате чего возникает особая атмосфера доверия читателя к автору и ко всему

повествованию в целом. Задача исследователя при анализе данной функции по-прежнему заключается в извлечении скрытых в произведении смыслов, но уже ориентируясь на речевую и языковую маски автора, растворенные в целом художественного текста. Рассматривая проявления авторской маски в ее коммуникативной функции, учитель на уроке литературы сможет добиться реализации следующих задач:

1) сформировать у учащихся привычку к вдумчивому, внимательному чтению, постепенно перерастающую в устойчивый навык, что является одним из необходимых условий для качественного анализа художественного текста. Такой подход позволит осознать литературное произведение в единстве с его создателем, ведь понять произведение – значит понять его автора. Как отмечает Н.К. Бонцакая, «на начальной, непосредственно-наивной стадии восприятия читатели не думают об авторе: для них реальны «подражательная» сторона эстетического, иллюзорные события, вымышленный мир»; «лицо автора», скрытое художественными образами, «все отчетливее начинает проступать лишь в процессе углубления в прочитанное» [32, с. 261-262];

2) привлечь внимание учащихся к языку художественного текста, с помощью которого и устанавливается своеобразный диалог между автором и читателем, и, как следствие, вызвать интерес к изучению авторского стиля и индивидуальной манеры, в которой он создает свои творения. Это в свою очередь может побудить ребенка прочесть не только программные произведения определенного поэта и писателя, но и вызвать интерес к другим его текстам. Исследование коммуникативной функции авторской маски в данном случае позволяет продемонстрировать учащимся единство и тесную метапредметную взаимосвязь «Русской литературы» и «Русского языка» и мотивировать их к более глубокому изучению этих предметов, что немаловажно для школ донбасского региона, где два последних десятилетия из-за тотальной украинизации русский язык и литература практически не изучались;

3) в процессе исследования речевых особенностей условного автора-нарратора или нарраторов рассматривать на конкретных примерах тропы, стилистические

фигуры речи и другие языковые средства, используемые автором-творцом для достижения художественного эффекта и выполнения эстетических задач. Это чрезвычайно важно, поскольку, по утверждению Ю.М. Лотмана, смысл литературного текста в его целостности также передается читателю через художественные средства выражения [183, с. 34]. К сожалению, традиционно даже изучение элементарных основ теории литературы, наличествующих в школьной программе (прежде всего, это касается художественно-речевых явлений), создает для учащихся определенные трудности, поэтому сегодня на уроке литературы необходимо применять такую методику анализа художественного текста, которая в обязательном порядке предусматривает скрупулезную работу с языком носителей речи, но позволяет осуществить это в доступной и интересной для учащихся форме;

4) конечной целью работы учителя на уроках русской литературы в школе должны стать, на наш взгляд, воспитание и обучение будущих писателей и поэтов, подготовка «литературной» смены для грядущих поколений. Привлечь внимание ребенка к художественному слову – значит разграничить в его сознании язык, используемый в повседневной жизни, и язык как «материал художественного творчества» (терминология М.М. Бахтина). Бахтин под маской В.Н. Волошинова в статье «Стилистика художественной речи», рассуждая о языке литературного произведения, обозначает две проблемы, возникающие перед каждым начинающим автором: «Первая – заключает в себе все связанное с самим языком, с *выбором* тех или иных слов. Другая <...> относится к *размещению* этих слов, к *составлению* целого произведения, другими словами, к *композиции* произведения. Но в том и другом случае автор чувствует, что тот привычный язык <...> кажется теперь необычайно трудным и сложным явлением» [20, с. 517]. И здесь вырисовывается самая трудная задача, стоящая перед школьным учителем: передать ребенку посредством изучаемых литературных произведений опыт творческой деятельности, научить создавать новое художественное целое, новое произведение словесно-литературного искусства. К сожалению, это невозможно выполнить без прекрасного знания языка, поэтому его углубленное изучение на

всех возможных уровнях является на сегодняшний день одной из основных перспективных целей уроков русского языка и русской литературы.

Таким образом, коммуникативная функция позволяет взглянуть на авторскую маску и художественный текст как на субъект и одновременно объект коммуникации автора и читателя. В сказовом повествовании этот диалог осуществляется с помощью образа условного автора-нарратора (нарраторов) и отражается в стилистических особенностях речи и повествовательной манеры, выраженных различными языковыми средствами и художественными средствами выразительности речи. На наш взгляд, пристальное внимание к авторскому слову позволяет читателю и исследователю достаточно объективно интерпретировать смысловые доминанты художественного текста произведения.

Рассмотрев три функции авторской маски (субъектную, карнавальную и коммуникативную), мы обратили внимание, что все они выполняют одну задачу: помогают читателю постичь, «разгадать» художественное произведение, и в этом, безусловно, все функции органично взаимодействуют между собой и существенно дополняют друг друга. На протяжении всего повествования автор скрывает свое лицо, «играет» с читателем, постоянно меняет маски, как будто «запутывая» свои следы. Разгадка же авторских масок в их эстетическом многообразии приближает нас к осмыслению и интерпретации идейно-смысловой концепции художественного текста в единстве его формы, содержания и материала.

ВЫВОДЫ К РАЗДЕЛУ 2

В данном разделе мы рассмотрели полифункциональную структуру проявления авторской маски в сказовом повествовании. Определив, что маска

автора в сказе функционирует на трех структурных уровнях: повествовательном, психологическом и диалогическом, мы соотнесли их с текстуальными уровнями формы, содержания и материала (или языка художественного текста) и в соответствии с ними выделили три функции авторской маски в сказовом повествовании: субъектную, карнавальную и коммуникативную.

В ходе нашего исследования мы установили, что субъектная функция авторской маски в сказовом повествовании имеет предметное, денотативное значение. Ее задача – репрезентация полифонической системы субъектных связей: определение всех нарративных инстанций, присутствующих в тексте художественного произведения, и маркировка специфики их взаимодействия в процессе передачи «голосов» от одного условного автора-нарратора к другому, что является, на наш взгляд, одним из первых необходимых шагов в процессе анализа художественного текста. Данная функция выражает прямое (буквальное) значение авторской маски и обеспечивает читательскую интерпретацию, максимально приближенную к изначальному коду автора, поскольку в этом случае читатель идентифицирует образ условного автора-нарратора с уже знакомыми ему объектами.

Проанализировав особенности имплементации карнавальной модальности авторской маски в сказовом повествовании (в рамках проблематики авторских интенций и карнавальной концепции М.М. Бахтина), мы пришли к выводу, что в данной функции маска автора коннотативна, ассоциативна и символична. Она представляет собой комплекс зашифрованных смыслов художественного текста, которые автор в процессе создания, а читатель в процессе прочтения извлекают из эйдетических образов подсознания, сформированных опытом коллективной памяти человечества.

Карнавальная функция содержит в себе игровое начало, присущее словесному творчеству в целом, и определяется игровой природой как маски автора, так и самого сказового повествования. Здесь авторская маска активно проявляется в системе образов носителей речи: в сказе условный автор-нарратор – ключевая, знаковая фигура, вокруг которой сконцентрированы все коннотации и

символы художественного текста. Если в субъектной функции маски автора образ условного автора-нарратора рассматривается как телесная сущность, то карнавальная функция раскрывает его психологический мир и воплощенные в нем символы и идеи автора-творца. Таким образом, мы оцениваем карнавальную функцию авторской маски в сказовом повествовании как функцию концептуальную, поскольку сквозь призму образа условного автора-нарратора преломляются смысловые доминанты художественного произведения и раскрывается его идейно-тематическое содержание.

Коммуникативная функция авторской маски в сказовом повествовании проявляется особенно рельефно, что дает основание рассматривать данный феномен как средство художественной коммуникации внутри эстетической триады «автор-герой-читатель». В этом случае авторская маска как образ условного автора-нарратора осуществляет материализацию виртуального диалога между авторским и читательским сознанием в динамике сказового повествования. В своей коммуникативной функции авторская маска является своеобразной сигнальной системой, маркирующая знаки авторского присутствия, которые могут быть обнаружены читателем и исследователем исключительно в языке художественного текста. Маски автора растворены как непосредственно в речи субъектов повествования (в их взаимодействии с другими носителями речи), так и в художественном тексте в целом. В процессе нашей работы мы определили, что в процессе знакомства / изучения произведения сказового типа читателем и исследователем происходит трехплановая коммуникация, которую мы обозначили как *внешнюю* (естественная психологическая взаимосвязь между внутренним миром реального автора и реального читателя); *внутреннюю* (стилистические взаимоотношения между условным автором-нарратором и другими героями произведения, обозначенные разнообразными языковыми средствами художественной выразительности) и *метакоммуникацию* (специфическое взаимодействие между каждым конкретным читателем и самим художественным текстом).

В сказовом повествовании *внешняя коммуникация* проявляется наиболее отчетливо, так как сказ в силу своих жанрово-стилистических особенностей наиболее диалогичен, ориентирован на «слушающую» читательскую аудиторию и в некоторых случаях (как, например, в произведениях Н.С. Лескова) чрезвычайно автобиографичен. *Внутренняя коммуникация* фактически отражает стилистическое взаимодействие между носителями речи, отраженное в специфике использования фонетических, лексических, морфологических и синтаксических единиц, а также всех средств художественной выразительности. *Метакоммуникация* предполагает своеобразный контакт художественного текста с личностью, его воспринимающей. Она обусловлена множеством субъективных факторов (личным читательским опытом каждого человека, личными ассоциациями, индивидуальными особенностями восприятия, системой нравственных ценностей). По этой причине интерпретации одного и того же художественного текста разными реципиентами (читателями и исследователями) будут естественным образом отличаться между собой. Если автор-творец отражает в своем произведении объективную реальность окружающего мира в оригинальном субъективном освещении, то читатель так же субъективно оценивает и воспринимает подаренный ему художественный мир. Способность художественного текста воспроизводить новые смыслы для каждого своего читателя, перманентно поддерживая коммуникативную интригу, обусловлена особенностями его эстетической природы: бесконечной активностью художественного слова, неизменной направленностью текста на адресата, а, значит, и его постоянной включенностью в процесс коммуникации. Проявляясь непосредственно в языке художественного текста, авторская маска в своей коммуникативной функции привлекает внимание не только к особенностям индивидуальной манеры письма автора, но и к жанрово-стилистической и сюжетной специфике его произведений, к системе мотивов, отраженных в конструкции субъектных связей и художественных образов. Таким образом, коммуникативная функция авторской маски в сказовом повествовании иллюстрирует процесс многопланового взаимодействия автора и читателя, в

основе которого лежит сложный образ условного автора-нарратора как проводника-посредника, осуществляющего эту взаимосвязь.

Следует подчеркнуть, что субъектная, карнавальная и коммуникативная функции авторской маски определены нами исключительно для сказового повествования. Фактически в нашем исследовании мы рассмотрели специфику функционирования *сказовой маски автора* и предполагаем, что в художественных произведениях других жанров особенности проявления авторской маски могут в определенной мере отличаться от ее функций в сказе. В связи с этим дальнейшее исследование феномена авторской маски является перспективным, поскольку рассмотрение особенностей его функционирования в произведениях других родов и жанров может дать интересные научные результаты и способствовать более глубокому пониманию поэтики и семантики художественных текстов.

Рассмотрев особенности проявления маски автора на повествовательном, психологическом и диалогическом уровнях художественного текста, мы обратили внимание, что в этом случае понятие «авторская маска» оказывается инструментом литературоведческого анализа. С его помощью мы осуществили целостный анализ сказовых повестей Н.С. Лескова «Пигмей», «Воительница», «Пугало», «Очарованный странник» и других, несмотря на то, что в структуре нашей работы мы рассматривали каждую функцию авторской маски сепаративно. По мнению Р. Барта, художественный текст всегда «нуждается в собственной тени: толика идеологии, толика изобразительности, толика субъектности – все это миражи, туманные следы, шлейфы, с необходимостью тянущиеся за текстом» [17, с. 487-488], что косвенным образом подтверждает феномен авторской маски, выполняющий в сказовом повествовании субъектную (субъектность), карнавальную (изобразительность) и коммуникативную (идеология) функции.

Подытожив все вышеизложенное, мы пришли к выводу, что весь художественный текст в своей целостности может трактоваться как своеобразная маска автора. Здесь мы понимаем авторскую маску не просто как отдельный элемент, содержащий информацию о смысловых структурах произведения, но как

«смыслообразующий центр» (терминология М.М. Гиршмана), как целостный художественный смысл, растворенный в разнообразных языковых и речевых масках автора. Такой подход позволяет обозначить явление авторской маски в целом как функцию художественной действительности, существующую в объективной реальности окружающего мира. Это в свою очередь обуславливает возможность определить феномен маски автора как литературоведческую категорию, поскольку научная категория – это наиболее общее, фундаментальное понятие, отражающее определенную сторону объективного мира, а также «существенные всеобщие свойства и отношения явлений действительности» и «универсальную закономерность вечно движущейся <...> природы» [240, с. 527].

Если в субъектной функции авторской маски в сказовом повествовании читатель и исследователь воспринимают *текст* буквально, то в карнавальной функции они концентрируют внимание на широком диапазоне коннотативных значений, иными словами, на *контексте*. В коммуникативной же функции значение авторской маски диалогично и в значительной степени выражено посредством *метатекста*, способствующего осуществлению целостного анализа художественного произведения. На этом основании мы считаем возможным сделать вывод о том, что феномен авторской маски – категория интертекстуальная, характеризующая межтекстуальные взаимосвязи и актуализирующая «свойство произведения ассоциироваться с другими произведениями» (определение Н.В. Кораблевой) [138, с. 9] в процессе его прочтения.

ОБЩИЕ ВЫВОДЫ

В результате нашего исследования мы пришли к следующим выводам.

1. Развитие антропоцентричной категории маски исторически и эстетически синхронизировано с процессом становления литературоведческой категории автора. Проследив эволюцию данных категорий сквозь призму типологии художественного сознания, мы обратили внимание на культурологическую и психологическую соотнесенность понятий «автор» и «маска», а также на устойчивую дихотомию «автор-личность» – «автор-маска», проявляющуюся в поэтике словесно-литературного творчества. Амплитудное историческое развитие литературного творчества в системе философско-эстетических координат приводит в доминантное положение то одну, то другую сторону этой дихотомии, однако феномен авторской маски остается стабильным для категории авторства во всех историко-литературных периодах. «Маска» неизменно сопровождает «автора»: в период архаического художественного сознания – в ритуальных анарративных образах-масках, в устных фольклорных сочинениях, автор которых неизвестен и растворен в коллективном безличии родовой общины; в эпоху традиционализма – в литературных произведениях, выстроенных на основе миметического принципа подражания природе и образцу; в индивидуально-творческий период – в произведениях, автор которых использует стилистический прием «авторской маски», создавая оригинальный образ условного автора-нарратора с целью скрыть свое лицо и заинтриговать читателя. Все это позволяет нам утверждать, что авторская маска представляет собой не только эстетическую и художественную константу исторически подвижной категории автора, но и творческую стратегию художника слова, принципиально необходимую для создания произведения словесного творчества и характерную для всех типов художественного сознания.

2. В конце XX века абстрактное понятие «авторская маска», метафорически употреблявшееся филологами в процессе теоретического осмысления категории автора, трансформируется в конкретный внутритекстовый элемент постмодернистского дискурса, но уже в начале XXI столетия выходит за его рамки и значительно расширяет поле своего функционирования. В процессе исследования авторской маски в современной научной рецепции мы выделили терминологический вектор в структуре теоретико-литературной проблематики данного феномена, обусловленный отчетливой взаимосвязью понятия «авторская маска» с дефинициями «образ автора», «образ рассказчика» (терминология В.В. Виноградова), «концепированный автор» (терминология Б.О. Кормана), «имплицитный автор» (терминология американского литературного критика У. К. Бута) и необходимостью определить, что же мы будем понимать под термином «авторская маска». Данный аспект проблематики авторской маски включает в себя поиск знаков авторского присутствия и изучение структуры и форм проявления авторского «я», способов его выражения и специфики функционирования во внутритекстовом пространстве литературного произведения, что тесно коррелирует с проблемой сказа и образом условного автора-нарратора.

3. В жанре сказа авторская маска, воплощенная в образе условного автора-рассказчика, является не только целенаправленной нарративной стратегией художника слова, но и безусловной стилистической доминантой сказового повествования, что позволяет говорить о двойственной (амбивалентной, диалектической) природе данного феномена. Так в процессе исследования теоретико-литературной сущности и природы авторской маски нами был выделен методологический вектор в структуре ее проблематики. В сказе авторская маска проявляется наиболее ярко и репрезентативно: сравнив природу этого жанра с природой феномена маски автора, мы обнаруживаем в них общие черты, присущие и тому, и другому явлению. Смыслообразующим центром как для сказа, так и для авторской маски является образ условного автора-нарратора, определяющий структуру субъектной организации сказового повествования.

Структурные компоненты сказового повествования (сказ как чужое слово; игровая природа; устный характер) в значительной степени тождественны выделенным нами структурным уровням проявления и функционирования авторской маски: повествовательному, психологическому и диалогическому и соответственно ориентированы на всех членов эстетической триады «автор-герой-читатель». Мы также обратили внимание, что в художественном произведении авторская маска функционирует на трех текстуальных уровнях: на уровне формы, содержания и материала (языка художественного текста). Эти факторы спровоцировали обращение к методу структурно-функционального анализа с целью более детального изучения структуры и особенностей функционирования авторской маски в сказовом повествовании.

4. С помощью структурно-функционального подхода мы предложили определение авторской маски: в нашей трактовке это полифункциональная структурная целостность, синтезирующая личность автора биографического и сверхличность автора-творца и представленная в художественном произведении системой взаимосвязей и взаимоотношений между субъектами (носителями) речи. Используя метод бинарных оппозиций, мы обосновали выделение в модели структуры авторской маски три уровня: повествовательный уровень (реализуется на внешнем уровне формы произведения), психологический (соответствует внутреннему уровню содержания), диалогический уровень (объединяет форму и содержание, проявляясь в материале или языке художественного текста. Эти структурные уровни (повествовательный, психологический и диалогический) фактически соответствуют идее М.М. Бахтина о трехмерности проявления «автора» в эстетическом объекте. Бахтинский *«телесный автор-человек»* проявляется на повествовательном уровне функционирования авторской маски в образе условного нарратора как носителя речи (это уровень формы, сфера сознательного). *«Душевный автор-человек»* функционирует на психологическом уровне, связанном с проблемой авторских интенций и создания образов (это уровень содержания, сфера подсознательного, скрытых смыслов). *«Духовный автор»* как носитель идейно-смысловой концепции произведения проявляется на

диалогическом уровне (это уровень материала, сфера взаимодействия сознательного и бессознательного, всего «авторского» и «неавторского» в произведении, коммуникации в структуре триады «автор-герой-читатель»), так как дух, смыслы произведения и все авторские интенции материализуются исключительно в художественном слове. В соответствии с данными уровнями мы обозначили три функции авторской маски в сказовом повествовании: субъектную, карнавальную и коммуникативную. Мы считаем такое разделение целесообразным, поскольку данные функции наглядно демонстрируют особенности поэтики сказового повествования, то есть адекватны жанрово-стилистическим особенностям анализируемого материала.

5. В ходе нашей работы мы установили, что субъектная функция авторской маски в сказовом повествовании имеет прямое, предметное, денотативное значение. Ее задача – репрезентация полифонической системы субъектных связей: определение всех нарративных инстанций, функционирующих в тексте художественного произведения, и маркировка специфики их взаимодействия в процессе передачи «голосов» и «масок» от одного условного автора-нарратора к другому, если таковая имеет место в структуре повествования.

Карнавальную функцию авторской маски в сказовом повествовании мы рассмотрели в рамках проблематики авторских интенций и карнавальной модальности и пришли к выводу, что в данной функции маска автора коннотативна, ассоциативна, символична и концептуальна. Проявляясь в системе образов носителей речи, вокруг которых сконцентрированы все коннотации и символы художественного текста, авторская маска в данной функции представляет собой сложный спектр зашифрованных смыслов произведения, которые автор в процессе его созидания, а читатель в процессе его прочтения извлекают из эйдетических первообразов подсознания, сформированных опытом коллективной памяти человечества.

Коммуникативная функция авторской маски в сказовом повествовании выражена особенно экспрессивно, поскольку в данном случае феномен авторской маски выступает средством художественной коммуникации внутри эстетической

триады «автор-герой-читатель». Авторская маска как образ условного автора-нарратора осуществляет виртуальный диалог между авторским и читательским сознанием в динамике сказового повествования. Главная черта коммуникативной функции авторской маски в сказовом повествовании – это ее диалогичность, направленная на построение системы многоплановой коммуникации: - *внешней коммуникации*, отражающей естественную психологическую взаимосвязь между внутренним миром реального автора и реального читателя; - *внутренней коммуникации*, осуществляющей стилистические взаимоотношения между условным автором-нарратором и другими героями произведения, обозначенные разнообразными языковыми средствами художественной выразительности; - *метакоммуникации*, иллюстрирующей специфическое взаимодействие между каждым конкретным читателем и самим художественным текстом, что предполагает бесконечность читательских интерпретаций и, значит, бесконечную жизнь художественного текста. Феномен авторской маски в ее карнавальной и коммуникативной функциях является интертекстуальным, поскольку в данных функциональных аспектах он представлен широким диапазоном коннотативных и метакоммуникативных значений.

6. Данные функции авторской маски определены нами для сказового повествования, что позволяет сделать вывод о наличии в произведениях этого типа сказовой маски автора и предположить, что в произведениях других жанров особенности проявления авторской маски могут в некоторой степени отличаться от ее функций в сказе. В связи с этим дальнейшее исследование феномена авторской маски является перспективным, поскольку рассмотрение особенностей его функционирования в произведениях других родов и жанров может дать интересные научные результаты и способствовать более глубокому пониманию поэтики и семантики художественных текстов.

7. Анализ субъектной, карнавальной и коммуникативной функций авторской маски в нашем исследовании позволяет обосновать, что данный феномен является смыслообразующим центром, в котором растворен целостный художественный смысл произведения. Это приводит нас к выводу о том, что весь

художественный текст в своей целостности может рассматриваться как своеобразная авторская маска, и обуславливает возможность детерминировать данный литературоведческий феномен как объективную функцию художественной действительности и предположить его категориальность.

8. В нашем диссертационном исследовании мы осуществили попытку преодолеть давно сложившееся в литературоведении расхождение между теоретическими достижениями в разрешении проблемы автора и практикой анализа художественных текстов в современных учебных заведениях. Положив в основу анализа художественного текста структуру проявления авторской маски в сказовом повествовании на повествовательном, психологическом и диалогическом уровнях художественного текста в единстве ее функционирования на уровне формы, содержания и материала, мы осуществили целостный анализ сказовых повестей Н.С. Лескова «Пигмей», «Воительница», «Пугало», «Очарованный странник» и других. Структурно-функциональный подход к исследованию авторской маски в сказе обеспечивает целостное восприятие данного феномена как прикладного инструмента литературоведческого анализа художественного текста. Это дает возможность применить данную методику на материале не только сказовых повестей, но и произведений других родов и жанров, в которых наблюдается многоступенчатая субъектная организация повествования, что намечает дальнейшие перспективы исследования феномена авторской маски.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Абашева М. П. Литература в поисках лица (русская проза конца XX века : становление авторской идентичности) / Марина Петровна Абашева. – Пермь : Изд-во Пермского ун-та, 2001. – 320 с.
2. Абрамович Г. Л. Введение в литературоведение : учебник для студентов филол. специальностей пед. ин-тов / Григорий Львович Абрамович. – [6-е изд., испр. и доп.]. – М. : Просвещение, 1975. – 352 с.
3. Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания : статьи / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров и др. – М. : Наследие, 1994. – С. 3-38.
4. Аверинцев С. С., Роднянская И. Б. Автор / С. С. Аверинцев, И. Б. Роднянская // Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. – [Гл. ред. А. А. Сурков]. – М. : Советская энциклопедия, 1962-1978. – Т. 1. – 1962. – Стлб. 28-34.
5. Автухович Н. В. Проблема «лица» и «маски» в «Максимах» Ларошфуко (к проблеме игровой поэтики) / Н. В. Автухович // XVII век в диалоге эпох и культур: материалы научной конференции : серия «Symposium». – Выпуск 8. – СПб. : Издательство Санкт-Петербургского философского общества, 2000. – С.84-86.
6. Анарина Н. Г. Японский театр Но / Нина Григорьевна Анарина. – М. : Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1984. – 213 с.
7. Андреев А. Н. Целостный анализ литературного произведения / Анатолий Николаевич Андреев. – Минск : НМЦентр, 1995. – 144 с.

8. Андреев М. Л. Литература / Михаил Леонидович Андреев // Словарь средневековой культуры. – [Под ред. А. Я. Гуревича]. – М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2007. – С. 256-260.
9. Андреева Г. М. Психология социального познания : учебное пособие для студентов, аспирантов, преподавателей, психологических и педагогических специальностей вузов / Галина Михайловна Андреева. – [2-е изд., перераб. и доп.]. – М. : Аспект Пресс, 2000. – 139 с.
10. Аникин В. П., Круглов Ю. Г. Русское народное поэтическое творчество : Пособие для студентов нац. отд-ний пед. ин-тов по спец. № 2101 «Рус. яз. и лит. в нац. школе» и «Рус. яз. и лит. с доп. спец. «Педагогика» / В. П. Аникин, Ю. Г. Круглов. – Л. : Просвещение, 1983. – 416 с.
11. Аникин Г. В., Михальская Н. П. История английской литературы. Учеб. пособие для студентов педагог. ин-тов и фак. иностр. яз. / Г. В. Аникин, Н. П. Михальская. – М. : Высшая школа, 1975. – 528 с.
12. Аристотель. Поэтика. / Аристотель. Сочинения : в 4 т. [общ. ред. А. И. Доватура]. – М. : Мысль, 1983. – Т. 4. – 1983. – 830 с. – С. 645-680.
13. Арнаудов М. Психология литературного творчества [Электронный ресурс] / М. Арнаудов. – [Пер. с болгар. Д. Николаева]. – М. : Прогресс, 1969. – 656 с.
Режим доступа к книге : [https://www.e-reading.club/bookreader.php/1038136/Arnaudov -
_Psihologiya_literaturnogo_tvorchestva.html](https://www.e-reading.club/bookreader.php/1038136/Arnaudov_-_Psihologiya_literaturnogo_tvorchestva.html). – [Электронная библиотека E-reading.club](https://www.e-reading.club).
14. Артамонов С. Д. История зарубежной литературы XVII-XVIII вв. Учебник для студентов пед. ин-тов по спец. № 2101 «Рус. яз. и лит.» / Сергей Дмитриевич Артамонов. – М. : Просвещение, 1978. – 608 с.
15. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Эрих Ауэрбах. – [Пер. с нем. Ал. В. Михайлова; предисл. Г. М. Фридендера; ред. С. Д. Комаров]. – М. : Прогресс, 1976. – 556 с.

16. Барт Р. Нулевая степень письма / Р. Барт // Избранные работы. Семиотика. Поэтика [пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Косикова Г. К.]. – М. : Прогресс, 1989. – С. 306-349.
17. Барт Р. Удовольствие от текста / Р. Барт // Избранные работы. Семиотика. Поэтика [пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Косикова Г. К.]. – М. : Прогресс, 1989. – С. 462-569.
18. Барт Р. Смерть автора / Р. Барт // Избранные работы : Семиотика. Поэтика [пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Косикова Г. К.]. – М. : Прогресс, 1989. – С. 384-391.
19. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности / Михаил Михайлович Бахтин // Собрание сочинений : в 7 т. – М. : Русские словари, 2003. – Т. 1 : Философская эстетика 1920-х гг. – С. 69-326.
20. Бахтин М. М. Бахтин (под маской). Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка : статьи / Михаил Михайлович Бахтин. – М. : Лабиринт, 2000. – 640 с.
21. Бахтин М. М. Из записей 1970-1971 годов / Михаил Михайлович Бахтин // Эстетика словесного творчества. – [Сост. С. Г. Бочаров; 2-е изд.]. – М. : Искусство, 1986. – С. 355-378.
22. Бахтин М. М. Из предыстории романного слова / Михаил Михайлович Бахтин // Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 408-446.
23. Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук / Михаил Михайлович Бахтин // Эстетика словесного творчества. – [Сост. С. Г. Бочаров; 2-е изд.]. – М. : Искусство, 1986. – С. 381-393.
24. Бахтин М. М. Проблема поэтики Достоевского / Михаил Михайлович Бахтин. – [2-е изд.]. – М. : Советский писатель, 1963. – 362 с.
25. Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве / Михаил Михайлович Бахтин // Вопросы литературы и эстетики : исследования разных лет. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 6-71.

26. Бахтин М. М. Слово в романе / Михаил Михайлович Бахтин // Вопросы литературы и эстетики : исследования разных лет. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 72-233.
27. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / Михаил Михайлович Бахтин. – [2-е изд.]. – М. : Худ. лит-ра, 1990. – 543 с.
28. Белая Г. Искусство есть смысл... / Г. Белая // Вопросы литературы. – 1973. – № 7. – С. 62-94.
29. Большакова А. Авторская фокализация и концепт мира / А. Большакова // Південний архів : збірник наукових праць. Сер. : Філологічні науки. – 2009. – Вип. 45. – С. 55-63.
30. Большакова А. Рождение теории автора : генезис и полемический спектр / А. Большакова // Південний архів : збірник наукових праць. Сер. : Філологічні науки. – 2009. – Вип. 46. – С. 10-20.
31. Большакова А. Ю. Теория автора у М.М. Бахтина и В.В. Виноградова (на материале русской «деревенской прозы») / А. Ю. Большакова // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1999. – № 2. – С. 4-22.
32. Бонецкая Н. К. «Образ автора» как эстетическая категория / Н. К. Бонецкая // Контекст-1985 : Литературно-теоретические исследования. – М. : Наука, 1986. – С. 241-269.
33. Бочаров С. Г. Загадка «Носа» и тайны лица / С. Г. Бочаров // О художественных мирах. – М. : Советская Россия, 1985. – С. 124-160.
34. Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина : Очерки / Сергей Георгиевич Бочаров. – М. : Наука, 1974. – 208 с.
35. Брандес М. П. Стилистический анализ (на материале немецкого языка) / Маргарита Петровна Брандес. – М. : Высшая школа, 1971. – 191 с.
36. Браун Д. Утраченный символ [Электронный ресурс] / Дэн Браун. – М. : АСТ, 2009. – 544 с. Режим доступа к книге : fictionbook.ru/author/dyen_braun/utrachenniyyi_simvol. – Электронная библиотека Fictionbook.ru.

37. Бредбери Р. Маски [Электронный ресурс] / Рэй Бредбери. – [Пер. с англ. А. Оганяна]. – М.: Эксмо, 2015. – 304 с. Режим доступа к книге : <http://loveread.ec/contents.php?id=50873>. – Электронная библиотека Loveread.ec.
38. Бредбери Р. Песочный Человек / Рэй Бредбери // Вино из одуванчиков : повесть и рассказы. – [Пер. с англ.; сост. и послесл. Р. Л. Рыбкина]. – М. : Художественная литература, 1989. – С. 210-217.
39. Бройтман С. Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики : субъективно-образная структура / Самсон Наумович Бройтман. – М. : Изд-во РГГУ, 1997. – 306 с.
40. Буало Н. Поэтическое искусство / Никола Буало. – [Пер. Э. Л. Линецкой; вступит. статья, с. 7-52, и коммент. Н. А. Сигал]. – М. : Гослитиздат, 1957. – 231 с.
41. Буланин Д. М. Жития святых / Дмитрий Михайлович Буланин // Литературный энциклопедический словарь / [под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева; редкол. : Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др.]. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – С. 108-109.
42. Бухштаб Б. Я. Сказы о народных праведниках («Очарованный странник», «Левша», «Тупейный художник» Н. С. Лескова) / Борис Яковлевич Бухштаб // Вершины : книга о выдающихся произведениях русской литературы. – [Сост. В. И. Кулешов]. – М. : Детская литература, 1983. – С. 5-21.
43. Введение в литературоведение : учеб. для филол. спец. ун-тов / [Г. Н. Поспелов, П. А. Николаев, И. Ф. Волков и др.] ; под ред. Г. Н. Поспелова. – [3-е изд., испр. и доп.]. – М. : Высшая школа, 1988. – 528 с.
44. Великовский С. И. Сюрреализм / С. И. Великовский // Литературный энциклопедический словарь / [под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева; редкол. : Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др.]. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – 752 с. – С. 431.
45. Вершинина М. А. Автор и герой в прозе В. С. Маканина 1990-2000-х годов : дисс. ... кандидата филологических наук : 10.01.01. / Вершинина Марина Александровна. – Волгоград, 2011. – 180 с.

46. Веселовский А. Н. Избранное. На пути к исторической поэтике / Александр Николаевич Веселовский. – М. : Автокнига, 2010. – 688 с.
47. Веселовский А. Н. Малорусские народные предания и рассказы / Александр Николаевич Веселовский // Собрание сочинений : в 26 т. – Л. : Изд-во АН СССР, 1938. – Т. 16 : Фольклор и мифология: Статьи о сказке (1868-1890). – 1938. – 368 с.
48. Виноградов В. В. О поэзии Анны Ахматовой : (Стилистические наброски) / В. В. Виноградов // Поэтика русской литературы : Избранные труды. – М. : Наука, 1976. – С. 367-459.
49. Виноградов В. В. О теории художественной речи / Виктор Владимирович Виноградов. – М. : Высшая школа, 1971. – 240 с.
50. Виноградов В. В. О языке художественной литературы / Виктор Владимирович Виноградов. – М. : Гослитиздат, 1959. – 655 с.
51. Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей / Виктор Владимирович Виноградов. – М. : Государственное издательство «Художественной литературы», 1961. – 612 с.
52. Виноградов В. В. Проблема сказа в стилистике / В. В. Виноградов // О языке художественной прозы. Избранные труды. – М. : Наука, 1980. – С. 42-54.
53. Виноградов В. В. Русский язык (грамматическое учение о слове) / Виктор Владимирович Виноградов. – [2-е изд.]. – М. : Высшая школа, 1972. – 615 с.
54. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / Виктор Владимирович Виноградов. – М. : Изд-во АН СССР, 1963. – 256 с.
55. Виноградов В. В. Силь «Пиковой дамы» / В. В. Виноградов // Избранные труды : О языке художественной прозы. – М. : Наука, 1980. – С. 176-239.
56. Виноградов В. В. Язык Зощенки (заметки о лексике) / В. В. Виноградов // Михаил Зощенко. Статьи и материалы. – Л. : Academia, 1928. – С. 51-92.
57. Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку / Григорий Осипович Винокур. – М. : Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства просвещения РСФСР, 1959. – 492 с.

58. Водопьянова К. М. Авторская маска как средство реализации коммуникативной и эстетической задачи художественного текста в повестях Н. С. Лескова «Очарованный странник» и «Воительница» / Ксения Михайловна Водопьянова // Русская филология : вестник Харьковского национального педагогического университета имени Г. С. Сковороды. – 2009. – № 4 (41). – С. 89-93.
59. Водопьянова К. М. Авторская маска как художественный образ сказового повествования (на материале повести Н. С. Лескова «Пигмей») / Ксения Михайловна Водопьянова // Мова і культура : науковий журнал, секція «Лінгвокультурологічна інтерпретація тексту». – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. – Вип. 13. – П. IV (140). – С. 86-92.
60. Водопьянова К. М. Анализ художественного текста сквозь призму сказовой маски: к проблеме изучения литературного произведения в современной школе // Вестник Донецкого педагогического института : научный журнал. – Донецк, 2017. – С. 218-226. (Вып. 2).
61. Водопьянова К. М. Древнерусская жанровая традиция в структуре повести Н. С. Лескова «Очарованный странник» / Ксения Михайловна Водопьянова // Східнослов'янська філологія. – Випуск 15. – Літературознавство. – Горлівка : Видавництво ГДПШМ, 2009. – С. 152-160.
62. Водопьянова К. М. Маска автора как художественный образ сказового повествования (на материале повести Н. С. Лескова «Воительница») / К. М. Водопьянова // Современные подходы к исследованию ментальности : сборник статей. – СПб : СПбГУ, 2011. – С. 558-567. (Вып. 6).
63. Водопьянова К. М. Структурно-функциональный анализ авторской маски в сказовом повествовании (на материале произведений Н. С. Лескова) / К. М. Водопьянова // Літературний процес: структурно-семіотичні площини: матеріали Всеукр. наук. конф. (6-7 квітня 2012 р., м. Київ) / МОНмолодьспорт України; Київ. ун-т ім. Б. Грінченка: ред. колегія : Бондарева О. Є., Єременко О. В., Буніятова І. Р. [та ін.]. – К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2013. – С. 26-30.

64. Водопьянова К. М. Теоретико-литературная проблематика авторской маски в современной научной рецепции : терминологический вектор / К. М. Водопьянова // Жанр, метод, стиль в произведениях мировой литературы. Особенности художественной коммуникации : Материалы Международного аспирантского семинара по истории и теории мировой литературы (Донецк, 22 ноября 2017 г.). – [Отв. ред. Т. Г. Теличко]. – Донецк : ДонНУ, 2018. – С. 9-19.
65. Водопьянова К. М. Функции авторской маски в сказовом повествовании (на материале повести Н. С. Лескова «Пугало») / К. М. Водопьянова // Восточнославянские языки и литературы в историческом и культурном контекстах : когнитивная лингвистика и концептуальные исследования : сборник научных статей. – К. : Издательский дом Дмитрия Бураго, 2012. – Серия «Концептуальные исследования». Вып. 13. – С. 426-432.
66. Водопьянова К. М. Эволюция значения и содержания теоретико-литературной категории автора и понятия «авторская маска» в истории литературоведения / К. М. Водопьянова // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського : збірник наукових праць. – Випуск 4.10. – Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2012. – Серія «Філологічні науки». – С. 45-50.
67. Вольперт Л. И. Пушкинская Франция / Лариса Ильинична Вольперт. – [2-е изд., испр. и доп.; ред. О. Н. Паликова; предисл. Е. П. Гречаной]. – Тарту : Тартуский университет, 2010. – 570 с.
68. Выготский Л. С. Психология искусства / Лев Семенович Выготский [под ред. М. Г. Ярошевского]. – М. : Педагогика, 1987. – 344 с.
69. Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика / Петр Андреевич Вяземский. – [Сост., подгот. текстов, вступ. ст. и коммент. Л. В. Дерюгиной]. – М. : Искусство, 1984. – 463 с.
70. Гальцева Р. А., Роднянская И. Б. Ответственность художника перед миром гуманного / Р. А. Гальцева, И. Б. Роднянская // Самосознание европейской культуры XX века : Мыслители и писатели запада о месте культуры в современном обществе. – М. : Политиздат, 1991. – С. 154-171.

71. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века / Борис Михайлович Гаспаров. – М. : Наука, Изд. Фирма «Восточная лит-ра», 1994. – 304 с.
72. Гаспаров М. Л. Былины / М. Л. Гаспаров // Литературный энциклопедический словарь. – [Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева; редкол. : Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др.]. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – С. 59.
73. Геймбух Е. Ю. Языковая маска и языковая личность в «Повестях Белкина» / Елена Юрьевна Геймбух // Русский язык в школе. – 1999. – № 3. – С. 46-54.
74. Герасименко И. А. Семантика русских цветообозначений : монография / Ирина Анатольевна Герасименко. – Горловка : Изд-во ГДПИИМ, 2010. – 440 с.
75. Гинзбург Л. Я. О лирике / Лидия Яковлевна Гинзбург. – М. : Интрада, 1997. – 408 с.
76. Гиршман М. М. Литературное произведение : теория и практика анализа / Михаил Моисеевич Гиршман. – М. : Высшая школа, 1991. – 160 с.
77. Гиршман М. М. Литературное произведение : Теория художественной целостности [Электронный ресурс] / Михаил Моисеевич Гиршман. – [2-е изд., доп.]. – М. : Языки славянских культур, 2007. – 560 с. Режим доступа к книге : <https://www.libfox.ru/390685-mihail-girshman-literaturnoe-proizvedenie-teoriya-hudozhestvennoy-tselostnosti.html#book>. – Электронная библиотека Libfox.ru.
78. Головин Е. В. манера и маньеризм : лекция, прочитанная в «Новом университете» [Электронный ресурс] / Евгений Всеволодович Головин. Режим доступа : www.texts.vniz.net/manera.html.
79. Головня В. В. История античного театра / Валентин Владимирович Головня. – М. : Искусство, 1972. – 400 с.
80. Гончарова Е. А. Пути лингвистического выражения категорий автор – персонаж в художественном тексте / Елена Алексеевна Гончарова. – Томск : Изд-во Томского гос. университета, 1984. – 149 с.
81. Горький М. А. Н. Лесков [Электронный ресурс] // Несобранные литературно-критические статьи / М. Горький. – [Ред., введение и примеч. проф.

С. М. Брейтбурга]. – М. : Государственное издательство «Художественная литература», 1941. – С. 85-93. Режим доступа к статье : http://dugward.ru/library/leskov/gorkiy_leskov.html. – [Электронная библиотека Dugward.ru](http://dugward.ru).

82. Горяев Н. В. Сравнительный этимологический словарь русского языка / Николай Васильевич Горяев. – Тифлис : тип. канц. главнонач. 1 гр. ч. на Кавказе, 1896. – 558 с.

83. Гребенникова О. М. Маска в социокультурном пространстве : генезис, функции, сущность : дисс. ... кандидата философских наук : 09.00.13 / Гребенникова Ольга Михайловна. – Омск, 2006. – 148 с.

84. Григулевич И. Р. Инквизиция / Иосиф Ромуальдович Григулевич. – [3-е изд.]. – М. : Политиздат, 1985. – 448 с.

85. Гришелева Л. Д. Театр современной Японии / Лидия Диомидовна Гришелева. – М. : Искусство, 1977. – 237 с.

86. Груздев И. Лицо и маска // Серапионовы братья : зарубежный альманах / Илья Груздев. – Берлин : Русское творчество, 1922. – С. 207-237.

87. Грякалов А. А. Структурализм в эстетике : (критический анализ) / Грякалов Алексей Алексеевич. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1989. – 173 с.

88. Гуковский Г. А. Изучение литературного произведения в школе : Методологические очерки о методике / Григорий Александрович Гуковский. – Тула : Автограф, 2000. – 224 с.

89. Гуляев Н. А. Теория литературы : [учеб. пособие для филол. специальностей ун-тов и пед. ин-тов] / Николай Александрович Гуляев. – М. : Высшая школа, 1977. – 278 с.

90. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры / Арон Яковлевич Гуревич. – [2-е изд., испр. и доп.]. – М. : Искусство, 1984. – 350 с.

91. Демидова А. К. , Рудакова И. А. Русская и советская поэзия : для студентов-иностранцев [Электронный ресурс] / А. К. Демидова, И. А. Рудакова. – М. : Высшая школа, 1969. – 384 с. – Режим доступа к книге :

<http://rupoem.ru/tyutchev/molchi-skryvajsya-i.aspx>. – Электронная библиотека Русская поэзия www.rupoem.ru.

92. Дербенева Л. В. Автор «под маской» в диалоге с традицией (Рецензия на книгу О. Ю. Осьмухиной «Авторская маска в русской прозе XIII – первой трети XIX века : генезис, становление традиции, специфика функционирования») / Лидия Викторовна Дербенева // Східнослов'янська філологія : збірник наукових праць. Серія «Літературознавство». – Горлівка : Видавництво ГДПШМ, 2009. – Випуск 15. – С. 289-292.

93. Дербенева Л. В. Архетип и миф как архаические составляющие русской реалистической литературы второй половины XIX века : монография / Лидия Викторовна Дербенева. – Ивано-Франковск : Факел, 2007. – 428 с.

94. Дербенева Л. В. Маска как социальный «футляр» личности в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» / Лидия Викторовна Дербенева // Наукові записки Харківського нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. Серія : Літературознавство. – Харків, 2006. – Вип. 1 (45). – С. 54-59.

95. Дербенева Л. В. Тетралогия Б. Зайцева «Путешествие Глеба» – взгляд из «другой жизни» : к вопросу о формах авторской репрезентации в прозе XX века / Лидия Викторовна Дербенева // Східнослов'янська філологія : збірник наукових праць. Серія «Літературознавство». – Горлівка, 2009. – Випуск 15. – С. 20-27.

96. Дербенева Л. В. Фиктивный автор в структуре произведений Джозефа Конрада / Лидия Викторовна Дербенева // Південний архів : збірник наукових праць. Філологічні науки. – Херсон, 2010. – Випуск XLIX. – С. 48-55.

97. Дербенева Л. В. Функциональная роль повествователя в художественной системе Л. Н. Толстого и А. П. Чехова / Лидия Викторовна Дербенева // Сборник филологических работ в честь 65-летия М. В. Михайловой : статьи, рецензии, эссе, публикации. – М. : Кругъ, 2011. – С. 83-93.

98. Деррида Ж. О грамматологии / Жак Деррида – [Пер. с фр. Н. Автономовой]. – М. : Ad Marginem, 2000. – 512 с.

99. Дёмин В. Н. Тайны русского народа: в поисках истоков Руси [Электронный ресурс] / Валерий Никитич Дёмин. – М. : Вече, 1997. – 110 с. Режим доступа к книге : www.heathen.narod.ru/library/demin.html.
100. Дживелегов А. К. Итальянская народная комедия / Алексей Карпович Дживелегов. – М. : Изд-во АН СССР, 1954. – 294 с.
101. Дживелегов А. К. Маски [Электронный ресурс] / Алексей Карпович Дживелегов // Ежегодник Института истории искусств Академии Наук СССР : Театр : сборник статей. – [Ред. кол. Ю. А. Дмитриев, Ю. С. Калашников, П. А. Марков; отв. ред. Ю. С. Калашников]. – М. : Издательство Академии Наук СССР, 1953. – С. 279-313. – Режим доступа к статье : http://az.lib.ru/d/dzhiwelegow_a_k/text_1953_maski.shtml. – Электронная библиотека www.Lib.ru.
102. Дильтей В. Собрание сочинений : в 6 т. / Вильгельм Дильтей. – М. : Дом интеллектуальной книги, 2001. – Т. 4 : Герменевтика и теория литературы. – 2001. – 531 с.
103. Древнегреческо-русский словарь [сост. И. Х. Дворецкий, под ред. С. И. Соболевского]. – М. : Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1958. – Т. 2. – 1958. – 1906 с.
104. Дыханова Б. С. В зеркалах устного слова. (Народное самосознание и его стилевое воплощение в поэтике Н. С. Лескова) / Берта Сергеевна Дыханова. – Воронеж : Изд-во Воронежского педуниверситета, 1994. – 191 с.
105. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учебное пособие для студентов и преподавателей филологических факультетов, учителей-словесников / Андрей Борисович Есин. – [3-е изд.]. – М. : Флинта-Наука, 2000. – 248 с.
106. Ефремов И. А. Лезвие бритвы / Иван Антонович Ефремов. – Минск : Народная асвета, 1985. – 576 с.
107. Жеребило Т. В. Словарь лингвистических терминов / Татьяна Васильевна Жеребило. – [5-е изд., испр. и доп.]. – Назрань : Пилигрим, 2010. – 486 с.

108. Жирар Р. Насилие и священное / Рене Жирар [пер. с франц. Г. М. Дашевского]. – М. : Изд-во «Новое литературное обозрение», 2000. – 448 с.
109. Жирмунский В. М. Задачи поэтики / Виктор Максимович Жирмунский // Начала. Журнал истории литературы и истории общественности. – 1921. – № 1. – С. 51–81.
110. Зарубежная литература XIX века. Романтизм. Хрестоматия. Учеб. пособие для студентов филол. специальностей пед. ин-тов / [под ред. проф. Я. Н. Засурского; сост. А. Ф. Головенченко, Н. П. Козлова, Б. И. Колесников. – М. : Просвещение, 1976. – 512 с.
111. Зелинский С. А. Манипуляции массами и психоанализ. Манипулирование массовыми психическими процессами посредством психоаналитических методик [Электронный ресурс] / Сергей Алексеевич Зелинский. – СПб. : Издательско-Торговый Дом «Скифия», 2008. – 248 с. Режим доступа к книге : <http://psyfactor.org/lib/zel.htm>.
112. Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР / Вячеслав Всеволодович Иванов. – М. : Наука, 1976. – 304 с.
113. Иванов В. В. Маска как элемент культуры / Вячеслав Всеволодович Иванов // Избранные труды по семиотике и истории культуры : в 7 т. – М. : Языки славянских культур, 1999-2010. – Т. 4 : Знаковые системы культуры, искусства и науки. – 2007. – С. 333-344.
114. Ильин И. П. Авторская маска / Илья Петрович Ильин // Постмодернизм : словарь терминов / [науч. ред. А. Е. Махов]. – М. : ИНИОН РАН: Intrada, 2001. – С. 8-10.
115. Ильин И. П. Авторская маска / Илья Петрович Ильин // Современное зарубежное литературоведение (страны Запад. Европы и США) : концепции, школы, термины : энциклопедический справочник / [отв. ред. А. Е. Махов]. – М. : Intrada-ИНИОН, 1999. – С. 182-184.
116. Ильин И. П. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм / Илья Петрович Ильин. – М. : Интрада, 1996. – 256 с.

117. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Роман Ингарден. – М. : Изд-во иностр. лит., 1962. – 572 с.
118. История зарубежной литературы XVII века : учеб. для филол. спец. вузов / [Н. А. Жирмунская, З. И. Плавский, М. В. Разумовская и др.]; под ред. М. В. Разумовской. – [2-е изд., испр. и доп.]. – М. : Высшая школа, 2001. – 254 с.
119. История эстетики : в 5 т. / [ред. М. Ф. Овсянников]. – М. : Искусство, 1970. – Т. 1 : Античность. Средние века. Возрождение [ред. В. П. Шестаков]. – 1962. – 682 с. – (Памятники мировой эстетической мысли).
120. Каверин В. Несколько лет / В. Каверин // Новый мир. – № 11. – 1966. – С. 132-158.
121. Каллистов Д. П. Античный театр / Дмитрий Павлович Каллистов. – Л. : Искусство, 1970. – 180 с.
122. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство / Альбер Камю [общ. ред., сост. и предисл. А. М. Руткевича]. – М. : Изд-во политической литературы, 1990. – 415 с.
123. Кант И. Критика способности суждения / Иммануил Кант // Сочинения : в 6 т. [под общ. ред. В. Ф. Асмуса, А. В. Гулыги, Т. И. Ойзермана]. – М. : Мысль, 1966. – Т. 5. – 1966. – 564 с. – С. 161-529.
124. Карамзин Н. М. Избранные статьи и письма / Николай Михайлович Карамзин. – М. : Современник, 1982. – 350 с.
125. Каргашин И. А. Сказ в русской литературе. Вопросы теории и истории / Игорь Алексеевич Каргашин. – Калуга : Институт усовершенствования учителей, 1996. – 166 с.
126. Карпова В. В. Автор в современной постмодернистской литературе (на материале романа А. Битова «Пушкинский дом») : дисс. ... кандидата филол. наук : 10.01.01 / Карпова Василина Валерьевна. – Тамбов, 2003. – 197 с.
127. Катаев В. Б. К постановке проблемы образа автора / В. Б. Катаев // Филологические науки (Научные доклады высшей школы). – № 1. – 1966. – С. 29-41.

128. Квятковский А. П. Сказ / А. П. Квятковский // Поэтический словарь. – [Науч. ред. И. Роднянская]. – М. : Советская энциклопедия, 1966. – С. 269.
129. Киселев В. Л. Девочка и птицелет / Владимир Леонтьевич Киселев // Девочка и птицелет. Только для девочек. – К. : Издательство ЦК ЛКСМУ «Молодь», 1989. – 384 с.
130. Кобяк Н. А. Индексы отреченных и запрещенных книг в русской письменности / Н. А. Кобяк // Древнерусская литература. Источниковедение : Сборник научных трудов [отв. ред. Д. С. Лихачев]. – Л. : Наука, 1984. – С. 45-54.
131. Кожевникова Н. А. О типах повествования в советской прозе / Наталья Алексеевна Кожевникова // Вопросы языка современной русской литературы. – М. : Наука, 1971. – С. 97-163.
132. Коллинз У. Лунный камень [Электронный ресурс] / Уилки Коллинз. – М. : Детская литература, 1989. – 494 с. Режим доступа к книге : <https://www.e-reading.club/book.php?book=28550>. – Электронная библиотека E-reading.club.ru.
133. Компаньон А. Автор / Антуан Компаньон // Демон теории [пер. с фр. С. Зенкина]. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2001. – С. 56-112.
134. Кон И. С. В поисках себя. Личность и ее самосознание / Игорь Семенович Кон. – М. : Политиздат, 1984. – 335 с.
135. Кон И. С. Открытие «Я» / Игорь Семенович Кон. – М. : Политиздат, 1978. – 367 с.
136. Кондрашов В. А. Новейший философский словарь / В. А. Кондрашов, Д. А. Чекалов, В. Н. Копорулина. – [Под общ. ред. А. П. Ярещенко; 2-е изд.]. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2006. – 672 с.
137. Кораблев А. А. Поэтика словесного творчества : Системология целостности : монография / Александр Александрович Кораблев. – Донецк : ДонНУ, 2001. – 224 с.
138. Кораблева Н. В. Интертекстуальность литературного произведения (на материале романа А. Битова «Пушкинский дом») : дисс. ... кандидата филологических наук : 10.01.06 / Кораблева Наталья Васильевна. – Донецк, 1999. – 189 с.

139. Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения / Борис Ошеревич Корман. – М. : Просвещение, 1972. – 110 с.
140. Корман Б. О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора / Борис Ошеревич Корман // Избранные труды по теории и истории литературы. – Ижевск : изд-во Удм. ун-та, 1992. – С. 59-67.
141. Корман Б. О. Лирика Некрасова / Борис Ошеревич Корман. – [2-е изд.]. – Ижевск : Удмуртия, 1978. – 299 с.
142. Корман Б. О. О целостности литературного произведения / Борис Ошеревич Корман // Известия АН СССР : серия литературы и языка. – 1977. – Т. 36. – № 6. – С. 508-513.
143. Корман Б. О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов / Борис Ошеревич Корман // Проблемы истории критики и поэтики реализма : межвузовский сборник. – [Отв. ред. Л. А. Финк]. – Куйбышев : Куйбышевский государственный университет, 1981. – С. 39-54.
144. Косиков Г. К. Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе / Г. К. Косиков // Зарубежная эстетика и теория литературы. – XIX-XX вв. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1987. – С. 5-38.
145. Костомаров А. С. Маска как способ объявления лица в социокультурном пространстве : дисс. ... кандидата философских наук : 09.00.11 / Костомаров Артур Сергеевич. – Самара, 2006. – 166 с.
146. Коэльо П. Ведьма с Портобелло / П. Коэльо. – [Пер. с португ. А. Богдановского]. – М. : София, 2007. – 320 с.
147. Крайнюченко И. В., Попов В. П. Системное мировоззрение. Теория и анализ : учебник для вузов [Электронный ресурс] / И. В. Крайнюченко, В. П. Попов. – Пятигорск : Издательство ИНЭУ, 2005. – 218 с. Режим доступа к книге : www.holism.narod.ru/Systems/6.htm.
148. Кристева Ю. Слово, диалог и роман / Юлия Кристева // Избранные труды : Разрушение поэтики. – [Пер. с фр. Г. Косикова, Б. Нарумова]. – М. : РОССПЭН, 2004. – С. 165–193.

149. Кристи А. Миссис Макгинти с жизнью рассталась [Электронный ресурс] / Агата Кристи. – [Пер. с англ.]. – М. : ЭКСМО-пресс, 2010. – 288 с. Режим доступа к книге : http://loveread.ec/view_global.php?id=1149. – [Электронная библиотека Loveread.ec](http://loveread.ec).
150. Леви-Стросс К. Путь масок / Клод Леви-Стросс [пер. с фр., сост., вступ. ст. и примеч. А. Б. Островского]. – М. : Республика, 2000. – 399 с.
151. Леви-Стросс К. Структурная антропология / Клод Леви-Стросс [пер. с фр. Вяч. Вс. Иванова]. – М. : ЭКСМО-Пресс, 2001. – 512 с.
152. Левидов А. М. Автор – образ – читатель / Александр Михайлович Левидов. – [2-е изд., доп.; предисловия В. Н. Мясищева и В. Г. Иванова, И. И. Тихомирова]. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1983. – 350 с.
153. Лесков А. Н. Жизнь Николая Лескова. По его личным, семейным и несемейным записям и памятям / Андрей Николаевич Лесков. – М. : Гослитиздат, 1954. – 683 с.
154. Лесков Н. С. Воительница / Николай Семенович Лесков // Собрание сочинений : в 11 т. / Николай Семенович Лесков [под общ. ред. В. Г. Базанова, Б. Я. Бухштаба, А. И. Груздева, С. А. Рейсера, Б. М. Эйхенбаума]. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1958. – Т. 1. – 1956. – 508 с. – С. 144-221.
155. Лесков Н. С. Железная воля / Николай Семенович Лесков // Собрание сочинений : в 11 т. / Николай Семенович Лесков [под общ. ред. В. Г. Базанова, Б. Я. Бухштаба, А. И. Груздева, С. А. Рейсера, Б. М. Эйхенбаума]. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1958. – Т. 6. – 1956. – 559 с. – С. 5-87.
156. Лесков Н. С. Жемчужное ожерелье / Николай Семенович Лесков // Собрание сочинений : в 11 т. / Николай Семенович Лесков [под общ. ред. В. Г. Базанова, Б. Я. Бухштаба, А. И. Груздева, С. А. Рейсера, Б. М. Эйхенбаума]. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1958. – Т. 7. – 1958. – 571 с. – С. 432-447.

157. Лесков Н. С. Запечатленный ангел / Николай Семенович Лесков // Собрание сочинений : в 11 т. / Николай Семенович Лесков [под общ. ред. В. Г. Базанова, Б. Я. Бухштаба, А. И. Груздева, С. А. Рейсера, Б. М. Эйхенбаума]. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1958. – Т. 4. – 1957. – 559 с. – С. 320-384.
158. Лесков Н. С. Колыванский муж / Николай Семенович Лесков // Собрание сочинений : в 11 т. / Николай Семенович Лесков [под общ. ред. В. Г. Базанова, Б. Я. Бухштаба, А. И. Груздева, С. А. Рейсера, Б. М. Эйхенбаума]. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1958. – Т. 8. – 1958. – 635 с. – С. 390-449.
159. Лесков Н. С. Левша (сказ о тульском косом Левше и о стальной блохе) / Николай Семенович Лесков // Собрание сочинений : в 11 т. / Николай Семенович Лесков [под общ. ред. В. Г. Базанова, Б. Я. Бухштаба, А. И. Груздева, С. А. Рейсера, Б. М. Эйхенбаума]. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1958. – Т. 7. – 1958. – 571 с. – С. 26-59.
160. Лесков Н. С. О русском левше (Литературное объяснение) / Николай Семенович Лесков // Собрание сочинений : в 11 т. / Николай Семенович Лесков [под общ. ред. В. Г. Базанова, Б. Я. Бухштаба, А. И. Груздева, С. А. Рейсера, Б. М. Эйхенбаума]. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1958. – Т. 11. – 1958. – 863 с. – С. 219-220.
161. Лесков Н. С. Очарованный странник / Николай Семенович Лесков // Собрание сочинений : в 11 т. / Николай Семенович Лесков [под общ. ред. В. Г. Базанова, Б. Я. Бухштаба, А. И. Груздева, С. А. Рейсера, Б. М. Эйхенбаума]. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1958. – Т. 4. – 1957. – 559 с. – С. 385-513.
162. Лесков Н. С. Пигмей / Николай Семенович Лесков // Собрание сочинений: в 12 т. / Николай Семенович Лесков [сост., общ. ред. В. Ю. Троицкого]. – М. : Правда, 1989. – Т. 2 : Праведники. – 1989. – 416 с. – С. 34-46.
163. Лесков Н. С. Пугало / Николай Семенович Лесков // Собрание сочинений : в 11 т. / Николай Семенович Лесков [под общ. ред. В. Г. Базанова, Б. Я. Бухштаба,

- А. И. Груздева, С. А. Рейсера, Б. М. Эйхенбаума]. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1958. – Т. 8. – 1958. – 635 с. – С. 5-54.
164. Лесков Н. С. Русское тайнобрачие / Николай Семенович Лесков // Собрание сочинений : в 11 т. / Николай Семенович Лесков [под общ. ред. В. Г. Базанова, Б. Я. Бухштаба, А. И. Груздева, С. А. Рейсера, Б. М. Эйхенбаума]. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1958. – Т. 6. – 1957. – 687 с. – С. 578-623.
165. Лесков Н. С. Скоморох Памфалон / Николай Семенович Лесков // Собрание сочинений : в 11 т. / Николай Семенович Лесков [под общ. ред. В. Г. Базанова, Б. Я. Бухштаба, А. И. Груздева, С. А. Рейсера, Б. М. Эйхенбаума]. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1958. – Т. 8. – 1958. – 635 с. – С. 174-231.
166. Лесков Н. С. Штопальщик / Николай Семенович Лесков // Собрание сочинений : в 11 т. / Николай Семенович Лесков [под общ. ред. В. Г. Базанова, Б. Я. Бухштаба, А. И. Груздева, С. А. Рейсера, Б. М. Эйхенбаума]. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1958. – Т. 7. – 1958. – 561 с. – С. 93-109.
167. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Готхольд Эфраим Лессинг // Избранные произведения [пер. Е. Эдельсона; под ред. Н. Н. Кузнецовой]. – М. : Художественная литература, 1953. – С. 385-516.
168. Леута О. Н. Ю. М. Лотман о трех функциях текста / Оксана Николаевна Леута // Юрий Михайлович Лотман. – [Под ред. В. К. Кантора]. – М. : РОССПЭН, 2009. – С. 294-309.
169. Литвин Э. С. Фольклорные источники «Сказа о тульском косом Левше и о стальной блохе» / Эсфирь Соломоновна Литвин // Русский фольклор : материалы и исследования. – [Ред. А. М. Астахова, В. Г. Базанов, М. О. Скрипиль]. – Вып. 1. – М.; Л. : Наука, 1956. – С. 125-134.
170. Лихачев Д. С. Исследования по древнерусской литературе / Дмитрий Сергеевич Лихачев [отв. ред. О. В. Творогов]. – Л. : Наука. Ленинградское отделение, 1986. – 406 с.

171. Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы / Дмитрий Сергеевич Лихачев. – СПб. : Алетейя, 2001. – 566 с.
172. Лосев А. Ф. Диалектика мифа / Алексей Федорович Лосев // Философия. Мифология. Культура. – М. : Политиздат, 1991. – С. 21-186.
173. Лосев А. Ф. История античной философии в конспективном изложении / Алексей Федорович Лосев. – М. : Мысль, 1989. – 205 с.
174. Лосев А. Ф. История античной эстетики : в 7 т. [Электронный ресурс] / Алексей Федорович Лосев. – М. : АСТ; Харьков : Фолио. – 2000. – Т. 3 : Высокая классика. – 2000. – 623 с. Режим доступа к книге : www.psylib.ukrweb.net/books/lose003/txt06.htm.
175. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения / Алексей Федорович Лосев. – М. : Мысль, 1978. – 623 с.
176. Лосский Н. О. Избранное : Обоснование интуитивизма. Мир как органическое целое. Свобода воли / Николай Онуфриевич Лосский. – М. : Правда, 1991. – 624 с.
177. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста : структура стиха / Юрий Михайлович Лотман. – Л. : Просвещение, 1972. – 271 с.
178. Лотман Ю. М. Куклы в системе культуры / Юрий Михайлович Лотман // Избранные статьи : в 3 т. – Таллинн : Александра, 1992-1993. – Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. – 1992. – С. 377-380.
179. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике / Юрий Михайлович Лотман // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М. : Гнозис, 1994. – С. 11-246.
180. Лотман Ю. М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» / Юрий Михайлович Лотман // Избранные статьи : в 3 т. : статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллинн : Александра, 1992-1993. – Т. 1. – 1992. – С. 204-216.
181. Лотман Ю. М. Память в культурологическом освещении / Юрий Михайлович Лотман // Избранные статьи : в 3 т. : статьи по семиотике и

топологии культуры. – Таллинн : Александра, 1992-1993. – Т. 1. – 1992. – С. 200-203.

182. Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста / Юрий Михайлович Лотман // Избранные статьи : в 3 т. : статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллинн : Александра, 1992-1993. – Т. 1. – 1992. – С. 130-133.

183. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Юрий Михайлович Лотман // Об искусстве. – СПб. : Искусство – СПб, 1998. – С. 14-285.

184. Лотман Ю. М. Три функции текста / Юрий Михайлович Лотман // Внутри мыслящих миров (человек – текст – семиосфера – история). – М. : Языки русской культуры, 1996. – С. 155-163.

185. Луканов Д. М. Дуализм / Дмитрий Михайлович Луканов // Философский энциклопедический словарь [гл. ред. Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалев, В. Г. Панов]. – М. : Советская энциклопедия, 1983. – С. 178.

186. Луначарский А. В. Собрание сочинений : в 8 т. / Анатолий Васильевич Луначарский [гл. ред. И. И. Анисимов, ред. четв. тома Р. М. Самаркин]. – М. : Художественная литература, 1963-1967. – Т. 4 : История западноевропейской литературы в ее важнейших моментах. На западе. – 1964. – 542 с.

187. Лютикова Е. В. Маска как функция текста в романной прозе Г. Джеймса и Ф. М. Достоевского : (романы «Княгиня Казамассима» и «Бесы») : дисс. ...кандидата филологических наук : 10.01.05 / Лютикова Евгения Викторовна. – М., 1996. – 175 с.

188. Манн Ю. В. Автор и повествование // Историческая поэтика : Литературные эпохи и типы художественного сознания: статьи / Юрий Владимирович Манн. – М. : Наследие, 1994. – С. 431-481.

189. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Надежда Борисовна Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 с.

190. Марголис Дж. Личность и сознание : перспективы нередуктивного материализма / Джозеф Марголис [пер. с англ.]. – М. : Прогресс, 1986. – 424 с.

191. Мегре В. Анаста / Владимир Мегре. – СПб. : Диля, 2012. – 288 с.

192. Мейлах Б. С. Психология творчества / Борис Соломонович Мейлах // Литературный энциклопедический словарь / [под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева; редкол. : Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др.]. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – 752 с. – С. 312-313.
193. Метласова Т. М. Интертекстуальность, реминисценции и авторские маски в романе Н. Б. Чернышевского «Повести в повести» : дисс. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Метласова Татьяна Михайловна. – Саратов, 2006. – 219 с.
194. Моруа А. Искусство беседы. Афоризмы и максимы / Андре Моруа // Письма незнакомке. Избр. произведения. – Львов : Выща шк. Изд-во при Львовском ун-те, 1989. – 296 с. – С. 35, 230.
195. Моруа А. Три Дюма. Литературные портреты / Андре Моруа. – [Пер. с фр.]. – К. : Выща шк. Изд-во при Киев.ун-те, 1988. – 560 с.
196. Мукаржовский Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве / Ян Мукаржовский // Исследования по эстетике и теории искусства. – [Пер. с чешск. В. А. Каменской; сост. и коммент. Ю. М. Лотмана и О. М. Малевича]. – М. : Искусство, 1994. – С. 198-244.
197. Мусвик В. А. Маска / Виктория Александровна Мусвик // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [Глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин]. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – Ст. 511-512.
198. Мущенко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е. Поэтика сказа / Е. Г. Мущенко, В. П. Скобелев, Л. Е. Кройчик. – Воронеж : Изд-во Воронежского университета, 1978. – 287 с.
199. Никитина И. В. Маски массовой культуры / Ирина Владимировна Никитина // Человек. – 2004. – № 6. – С. 103-113.
200. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки, или Эллинство и пессимизм / Фридрих Ницше [пер. с нем. Г. А. Рачинского; ред., сост. и примеч. К. А. Свасьяна] // Сочинения : в 2 т. – М. : Мысль, 1990. – Т. 1. – 1990. – С. 47-157.

201. Огурцов А. П. Субстанция / Александр Павлович Огурцов // Философский энциклопедический словарь [гл. ред. Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалев, В. Г. Панов]. – М. : Советская энциклопедия, 1983. – С. 660.
202. Орлова Е. И. Образ автора в литературном произведении : учебное пособие / Елена Ивановна Орлова. – М. : УПЛ ф-та журн. МГУ, 2008. – 44 с.
203. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства / Хосе Ортега-и-Гассет // Эстетика. Философия культуры. – [Пер. с исп.; вступ. ст. Г. М. Фридендера]. – М. : Искусство, 1991. – С. 218-260.
204. Осовский О. Е. Авторская маска / Олег Ефимович Осовский // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [Глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин]. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – Ст. 511-512.
205. Осьмухина О. Ю. Авторская маска в русской прозе XIII – первой трети XIX века : генезис, становление традиции, специфика функционирования / Ольга Юрьевна Осьмухина. – Саранск : Изд-во Мордовского ун-та, 2008. – 188 с.
206. Осьмухина О. Ю. Авторская маска в русской прозе 1760-1830-х гг. : автореф. дис. на соискание учен. степени докт. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Ольга Юрьевна Осьмухина. – Саранск, 2009. – 40 с.
207. Осьмухина О. Ю. Маска / О. Ю. Осьмухина // Знание. Понимание. Умение. – 2007. – № 2. – С. 226-229.
208. Осьмухина О. Ю. Русская литература сквозь призму идентичности : маска как форма авторской репрезентации в прозе XX столетия : монография / Ольга Юрьевна Осьмухина [науч. ред. О. Е. Осовский]. – Саранск : Изд-во Мордовского ун-та, 2009. – 288 с.
209. Павлова С. Ю. Литературная маска : генезис, специфика функционирования / С. Ю. Павлова // Филологические этюды. – 2001. – Вып. 4. – С. 138-141.
210. Падучева Е. В. Семантические исследования : Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива / Елена Викторовна Падучева. – М. : Школа «Языки славянской культуры», 1996. – 464 с.
211. Пирогов Л. В. Смыслообразование в постмодернистском тексте / Лев Васильевич Пирогов // Русская постмодернизм : предварительные итоги.

Межвузовский сборник научных статей. – Ставрополь : Изд-во СГУ, 1998. – С. 154-161.

212. Платон. Горгий / Платон. Сочинения : в 3 т. [под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса]. – М. : Издательство социально-экономической литературы «Мысль», 1971. – Т. 1 / [ред. перв. тома А. Ф. Лосев]. – 1968. – 623 с. – С. 255-365.

213. Платон. Государство / Платон. Сочинения : в 3 т. [под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса]. – М. : Издательство социально-экономической литературы «Мысль», 1971. – Т. 3. Часть 1 / [ред. трет. тома В. Ф. Асмус]. – 1971. – 687 с. – С. 89-454.

214. Платон. Софист / Платон. Сочинения : в 3 т. [под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса]. – М. : Издательство социально-экономической литературы «Мысль», 1971. – Т. 2 / [ред. втор. тома А. Ф. Лосев]. – 1970. – 611 с. – С. 319-399.

215. Платон. Тимей / Платон. Сочинения : в 3 т. [под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса]. – М. : Издательство социально-экономической литературы «Мысль», 1971. – Т. 3. Часть 1 / [ред. трет. тома В. Ф. Асмус]. – 1971. – 687 с. – С. 455-541.

216. Поздина И. В. Повести Н. С. Лескова 1860-х годов в аспекте жанрового синкретизма, мифопоэтики и народной культуры : автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01. «Русская литература» / Ирина Васильевна Поздина. – Екатеринбург, 2009. – 22 с.

217. Померанцева Э. В. Сказка / Эрна Васильевна Померанцева // Литературный энциклопедический словарь / [под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева; редкол. : Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др.]. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – С. 383.

218. Постмодернизм : словарь терминов / [науч. ред. А. Е. Махов]. – М. : ИНИОН РАН: Intrada, 2001.–384 с.

219. Потebня А. А. Мысль и язык / Александр Афанасьевич Потebня // Слово и миф. – М. : Правда, 1989. – С. 17-200.

220. Прихожан А. М. Я-концепция [Электронный ресурс] / Анна Михайловна Прихожан // Большой психологический словарь [сост. Мещеряков Б.,

Зинченко В.]. – СПб. : Прайм-ЕВРОЗНАК; М. : Олма-Пресс, 2003. – 666 с. Режим доступа к книге : www.vocabulary.ru/dictionary/30.

221. Ранович А. Мифология / Абрам Ранович // Литературная энциклопедия : в 11 т. / [отв. ред. В. М. Фриче ; гл. ред. А. В. Луначарский]. – М. : ОГИЗ РСФСР, 1929-1939. – Т. 7. – 1934. – Стлб. 347-371.

222. Ремизова Н. А. Библиографический указатель по проблеме автора в художественной литературе : в 2 ч. / Нелли Александровна Ремизова. – [2-е изд., расш.; отв. ред. Д. И. Черашняя; предисл. Е. А. Подшивалова]. – Ижевск : Изд-во Удмурт. ун-та, 2010. – 269 с.

223. Родионова Е. В. Интертекстуальность / Елена Викторовна Родионова // Культурология. XX век. Энциклопедия : в 2 т. – [Гл. ред., сост. и авт. проекта С. Я. Левит; Отв. ред. Л. Т. Мильская]. – СПб. : Университетская книга; ООО «Алетейя», 1998. – Т. 1 : А-Л. – 447 с. – С. 267-268.

224. Роднянская И. Б. Лирический герой / Ирина Бенционовна Роднянская // Лермонтовская энциклопедия / АН СССР. Институт рус. лит-ры (Пушкинский Дом). – М. : Советская энциклопедия, 1981. – С. 258-262.

225. Роднянская И. Б. Образ автора / Ирина Бенционовна Роднянская // Литературный энциклопедический словарь / [под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева; редкол. : Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др.]. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – С. 13-14.

226. Романичева Е. С. Уроки Александра Белецкого [Электронный ресурс] / Елена Станиславовна Романичева // Литература. – Москва, 2006. – № 1 (592). – Режим доступа к журналу : www.lit.1september.ru/article.php?ID=200600116.

227. Рославец Е. Н. Разрушение образа : о некоторых тенденциях современного искусства / Елена Николаевна Рославец. – К. : Мистецтво, 1984. – 200 с.

228. Руднев В. П. Бинарная оппозиция / Вадим Петрович Руднев // Словарь культуры XX века / В. П. Руднев. – М. : Аграф, 1997. – С. 38-40.

229. Рымарь Н. Т., Скобелев В. П. Теория автора и проблема художественной деятельности / Н. Т. Рымарь, В. П. Скобелев. – Воронеж : ЛОГОС-ТРАСТ, 1994. – 264 с.

230. Сент-Бев Ш. Литературные портреты. Критические очерки / Шарль Сент-Бев. – М. : Художественная литература, 1970. – 585 с.
231. Скафтымов А. П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы (1923) // Русская литературная критика / В. В. Прозоров, О. О. Милованова. – Саратов : Изд-во Саратовского университета, 1994. – С. 134-159.
232. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература : учеб. пособие для студентов филологических факультетов вузов / Ирина Степановна Скоропанова. – [3-е изд., испр. и доп.]. – М. : Наука, 2001. – 608 с.
233. Словарь литературоведческих терминов [ред.-сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев]. – М. : Просвещение, 1974. – 509 с.
234. Современное зарубежное литературоведение (страны Запад. Европы и США) : концепции, школы, термины : энциклопедический справочник / [отв. ред. А. Е. Махов]. – М. : Intrada-ИНИОН, 1999. – 320 с.
235. Соколов Б. В. Булгаковская энциклопедия / Борис Вадимович Соколов. – М. : Локид-Миф, 1998. – 592 с.
236. Соколов Ю. М. Русский фольклор / Юрий Матвеевич Соколов. – М. : Государственное учебно-педагогическое издательство Наркомпроса РСФСР, 1941. – 559 с.
237. Сомова Е. В. «Маска» и ее разновидности и приемы художественного воплощения в творчестве Ч. Диккенса : дисс. ... кандидата филологических наук : 10.01.05 / Сомова Елена Викторовна. – Н. Новгород, 1998. – 212 с.
238. Софронова Л. А. Маска как прием затрудненной идентификации / Л. А. Софронова // Культура сквозь призму идентичности. – М. : Индрик, 2006. – С. 343-359.
239. Софронова Л. А. О проблемах идентичности / Л. А. Софронова // Культура сквозь призму идентичности. – М. : Индрик, 2006. – С. 8-24.
240. Спиркин А. Г. Категории / Александр Георгиевич Спиркин // Большая советская энциклопедия : в 30 т. / [гл. ред. А. М. Прохоров]. – 3-е изд. – М. : Издательство «Советская энциклопедия», 1978. – Т. 11. – 1973. – С. 526-527.

241. Спиркин А. Г., Юдин Э. Г. Методология / А. Г. Спиркин, Э. Г. Юдин // Большая советская энциклопедия : в 30 т. / [гл. ред. А. М. Прохоров]. – 3-е изд. – М. : Издательство «Советская энциклопедия», 1978. – Т. 16. – 1974. – С. 164-166.
242. Страда В. Между романом и реальностью : история критической рефлексии / В. Страда // Бахтинский сборник. Выпуск V. – [Отв. ред. и сост. В. Л. Махлин]. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 632 с.
243. Тмарченко Н. Д. Автор / Натан Давидович Тмарченко // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [Глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин]. – М. : НПКи «Интелвак», 2001. – Ст. 17-18.
244. Тмарченко Н. Д. Мимесис / Натан Давидович Тмарченко // Литературная энциклопедия терминов и понятий. / [Глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин]. – М. : НПКи «Интелвак», 2001. – Ст. 544-545.
245. Тахо-Годи А. А. Вступительная статья / Аза Алибековна Тахо-Годи // Философия. Мифология. Культура. – М. : Политиздат, 1991. – С. 5-21.
246. Теория литературы. Теория художественного дискурса : Учебное пособие для вузов : в 2 т. / Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. – [Под ред. Н. Д. Тмарченко]. – М. : Академия, – 2004. – 510 с.
247. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы : [учеб. пособие для ун-тов и пед. ин-тов] / Леонид Иванович Тимофеев. – М. : Учпедгиз, 1959. – 447 с.
248. Тихомирова Е. Г. Феномен маски : культурные смыслы : дисс. ... кандидата философских наук : 24.00.01 / Тихомирова Екатерина Григорьевна. – Ростов-на-Дону, 2005. – 129 с.
249. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Цветан Тодоров; [пер. с фр. Б. Нарумова]. – М. : Дом интеллектуальной книги, 1994. – 144 с.
250. Толстой А. К. Полное собрание стихотворений в 2 т. [Электронный ресурс] / Алексей Константинович Толстой. – [Вступ. статья Л. И. Емельяновой; составление, подготовка текста и примечания Е. И. Прохорова]. – Л. : Советский писатель, 1984. – Т. 1 : Стихотворения и поэмы. – Режим доступа к книге : <http://rupoem.ru/tolstoj/tschetno-xudozhnik-ty.aspx>. – Электронная библиотека Русская поэзия www.rupoem.ru.

251. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика : Учеб. пособие / Борис Викторович Томашевский. – М. : Аспект Пресс, 1996. – 334 с.
252. Троицкий В. Ю. Стилизация // Слово и образ: сборник статей / Всеволод Юрьевич Троицкий. – М. : Просвещение, 1964. – С. 164-196.
253. Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы / Юрий Николаевич Тынянов. – Л. : Прибой, 1929. – 596 с.
254. Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) / Ю. Н. Тынянов // Литературная эволюция : избранные труды. – М. : Аграф, 2002. – С. 300-339.
255. Тынянов Ю. Н. Блок / Ю. Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. – М. : Наука, 1977. – 574 с.
256. Тюпа В. И. Анализ художественного текста / Валерий Игоревич Тюпа. – М. : Издательский центр «Академия», 2009. – 336 с.
257. Успенский Б. А. Поэтика композиции / Борис Андреевич Успенский // Семиотика искусства. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1995. – С. 9-220.
258. Фаресов А. И. Против течений. Н.С. Лесков : его жизнь, сочинения, полемика и воспоминания о нем / Анатолий Иванович Фаресов. – СПб. : Типография М. Меркушева, 1904. – 411 с.
259. Фрайзе М. После изгнания автора : Литературоведение в тупике? / М. Фрайзе // Автор и текст / [ред. В. Маркович, В. Шмид]. – СПб. : Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1996. – С. 25-32.
260. Фрейд З. Психология бессознательного : Сборник произведений / Зигмунд Фрейд. – [Сост. науч. ред., авт. вступ. ст. М. Г. Ярошевский]. – М. : Просвещение, 1990. – 448 с.
261. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. – [2-е изд., испр. и доп.]. – М. : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. – 800 с.
262. Фуко М. Что такое автор? / Мишель Фуко // Воля к истине : по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. – [Пер. с фр. С. Табачниковой]. – М. : Касталь, 1996. – С. 54-67.

263. Хализев В. Е. Теория литературы : учебник / Валентин Евгеньевич Хализев. – [3-е изд., испр. и доп.]. – М. : Высшая школа, 2002. – 437 с.
264. Хализев В. Е. Теория подражания / Валентин Евгеньевич Хализев // Литературный энциклопедический словарь / [под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева; редкол. : Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др.]. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – 752 с. – С. 283-284.
265. Хейзинга Й. Homo Ludens Человек играющий [Электронный ресурс] / Й. Хейзинга. Режим доступа к книге : http://royallib.com/book/heyzinga_yohan/Homo_Ludens.html. – Электронная библиотека RoyalLib.com.
266. Хованская З. И. Принципы анализа художественной речи и литературного произведения / Зинаида Ильинична Хованская. – Саратов : Издательство Саратовского университета, 1975. – 429 с.
267. Цейтлин А. Методы домарксистского литературоведения / Александр Цейтлин // Литературная энциклопедия : в 11 т. / [отв. ред. В. М. Фриче ; гл. ред. А. В. Луначарский]. – М. : ОГИЗ РСФСР, 1929-1939. – Т. 7. – 1934. – Стлб. 241-288.
268. Цендровский О. Ю. Культурно-мировоззренческие основания глобального сетевого общества XXI века / О. Ю. Цендровский // Человек и культура. – № 5. – 2015. – С. 1-57.
269. Чевтаев А. А. Повествовательность в лирике и концепция Б. О. Кормана / Аркадий Александрович Чевтаев // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена : общественные и гуманитарные науки (философия, языкознание, литературоведение, экономика, право, история, социология), ч. 1. – 2006. – № 7 (21). – С. 103-114.
270. Чудаков А. П. В.В. Виноградов и теория художественной речи первой трети XX века (послесловие) / Александр Павлович Чудаков // Избранные труды. О языке художественной прозы / В. В. Виноградов. – М. : 1980. – С. 285-315.
271. Чудаков А. П. Предметный мир литературы. (К проблемам категорий исторической поэтики) / Александр Павлович Чудаков // Историческая поэтика.

- Итоги и перспективы изучения : сборник статей. – [Редкол. : М. Б. Храпченко и др.]. – М. : Наука, 1998. – С. 251-291.
272. Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства / Фридрих Вильгельм Йозеф Шеллинг. – [Пер. с нем. П. С. Попова]. – М. : Мысль, 1966. – 496 с.
273. Шестаков В. П. Очерки по истории эстетики. От Сократа до Гегеля / Вячеслав Павлович Шестаков. – М. : Мысль, 1979. – 372 с.
274. Шестаков В. П. Эстетика Ренессанса. Антология : в 2 т. / Вячеслав Павлович Шестаков. – Т. 2. – М. : Искусство, 1981. – 641 с.
275. Шкловский В. Б. Искусство как прием / Виктор Борисович Шкловский // О теории прозы. – М. : Советский писатель, 1983. – С. 9-25.
276. Шкловский В. Б. О Зощенке и большой литературе / Виктор Борисович Шкловский // Михаил Зощенко. Статьи и материалы. – Л. : Academia, 1928. – С. 13-25.
277. Шлегель Ф. Из «Критических (ликейских) фрагментов» / Фридрих Шлегель // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М. : Изд-во Московского университета, 1980. – С. 51-54.
278. Шмелева Е. Я., Шмелев А. Д. Русский анекдот. Текст и речевой жанр / Е. Я. Шмелева, А. Д. Шмелев. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 144 с.
279. Шмид В. Нарратология [Электронный ресурс] / Вольф Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с. Режим доступа к книге : www.yanko.lib.ru/books/lit/shmid=narratology=a.htm.
280. Шпильман М. В. Коммуникативная стратегия «речевая маска» : на материале произведений А. и Б. Стругацких : автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.01 «Русский язык» / Марина Владимировна Шпильман. – Новосибирск, 2006. – 23 с.
281. Щ. А. Пигмеи / А. Щ. // Энциклопедический словарь : в 86 т. / [издатели : Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон]. – Санкт-Петербург : Типо-Литография И. А. Ефрона, 1898. – Т. 23 А. – 1898. – 962 с.

282. Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя / Борис Михайлович Эйхенбаум // О прозе. Сборник статей. – Л. : Худож. лит., Ленингр. отд-ние, 1969. – С. 306-326.
283. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / Умберто Эко [пер. с итал. Е. Костюкович]. – М. : Астрель, Corpus, 2011. – 160 с.
284. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике / Умберто Эко; [пер. с итал. А. П. Шурбелев]. – СПб. : АЛТЕЙЯ, 2003. – 256 с.
285. Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного / Карл Густав Юнг // Архетип и символ. – [Сост. и вступ. статья А. М. Рудкевича]. – М. : Ренессанс, 1991. – С. 95-129.
286. Юрасова Ю. О. О некоторых особенностях новеллы Джозефа Конрада «Аванпост прогресса» / Юлия Олеговна Юрасова // Східнослов'янська філологія : збірник наукових праць. Серія «Літературознавство». – Горлівка : Видавництво ГДПШМ, 2009. – Випуск 15. – С. 266-272.
287. Юрасова Ю. О. Функциональная роль авторской маски в цикле рассказов Артура Конан Дойла о Шерлоке Холмсе / Юлия Олеговна Юрасова // Південний архів : збірник наукових праць. Філологічні науки. – Херсон, 2009. – Випуск XLVII. – С. 104-108.
288. Якобсон Р. О. Работы по поэтике / Роман Осипович Якобсон [сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова; вступ. ст. В. В. Иванова;]. – М. : Прогресс, 1987. – 464 с.
289. Олійникова К. Г. Авторська маска в романі П. Загребельного «Я, Богдан» / Катерина Григорівна Олійникова // Актуальні проблеми літературознавства. – 2005. – Т. 17. – С. 59-65.
290. Остапенко Л. М. «Щоденник письменника» Ф. М. Достоєвського в його художньому світі : пошуки пророчого слова : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.02 «Російська література» / Л. М. Остапенко. – К., 1999. – 20 с.
291. Сулейманова Н. В. Модифікаційні форми психологізму у художній системі роману М. Ю. Лермонтова «Герой нашого часу» : автореф. дис. на здобуття наук.

- ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.02 «Російська література» / Н. В. Сулейманова. – Дніпропетровськ, 2011. – 20 с.
292. Bennett A. *The Author* / Andrew Bennett. – N.Y. : Routledge, 2005. – 151 p.
293. Booth W. C. *The Rhetoric of Fiction*. – Chicago : The University of Chicago Press, 1961. – 455 p.
294. Burke S. *The Death and Return of the Author : Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida* / Sean Burke. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 1992. – 216 p.
295. Ching E. D. and Ching K. *Faces of Your Soul : Rituals in Art, Maskmaking, and Guided Imagery with Ancestors, Spirit Guides and Totem Animals* / Elise Dirlam Ching and Kaleo Ching. – North Atlantic Books, 2006. – 240 p.
296. Emigh J. *Masked Performance : The Play of Self and Other in Ritual and Theater* / John Emigh. – Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1996. – 336 p.
297. Fokkema D. W. *The Semantic and Syntactic Organization of Postmodernist Texts* / Douwe Wessel Fokkema // *Approaching Postmodernism*. – Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 1986. – P. 81-98.
298. Foreman J. *Maskwork : The Background, Making and Use of Masks* / Jennifer Foreman. – Lutterworth Press, 1997. – 156 p.
299. Kayser W. *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft* / Wolfgang Kayser. – [15. Auflage]. – Bern; München : Francke, 1973. – 437 S.
300. Lodge D. *Working with Structuralism : Essays and Reviews on nineteenth and twentieth-century literature* / David Lodge. – Boston; L.; Henley : Routledge and Kegan Paul, 1981. – 207 p.
301. Lommel A. *Masks. Their Meanings and Function* / Andreas Lommel. – NY : Excalibur, 1970. – 226 p.
302. Mack J. *Masks : The Art of Expression* / John Mack. – NY : Harry N. Abrams, Inc., 1994. – 224 p.

303. Malmgren C. D. *Fictional Space in the Modernist and Postmodernist American Novel* / Carl Darryl Malmgren. – Lewisburg; L.; Toronto : Bucknell univ. press; Assoc. univ. presses, 1985. – 240 p.
304. Sollod R. N., Monte Ch. F. *Beneath the Mask : An Introduction to Theories of Personality* / R. N. Sollod, Ch. F. Monte. – John Wiley & Sons, Inc., 2008. – 640 p.
305. Verdenius W. J. *Mimesis. Plato`s Doctrine of Artistic Imitation and Its Meaning to Us* / Willem Jacob Verdenius. – Leiden : E. J. Brill, 1949. – 190 p.
306. Wherry J. *Indian Masks and Myths of the West* / Joseph Wherry. – NY : Bonanza, 1969. – 273 p.