

Ирина А. Щирова (Санкт-Петербург)

К проблеме сложного: оппозитивные отношения в системе персонажей как средство выявления авторской мирооценки

✦ **Ключне речи:**
проблема сложного, мирооценка, персонаж, прагматическое фокусирование, эмоционально-оценочный смысл, оппозитивные отношения, интенциональный текст, психологический текст, сознание, подсознание.

У раду се разматра сложени проблем опозитне зависности у интенционалном психолошком тексту. Додељујући књижевним јунацима вредносне оријентације, аутор на посредан начин репрезентује своју оцену фикционалног и реалног света. Ополитне зависности у систему књижевних јунака формирају део интерпретационог програма текста и служе као путокази за идентификацију спецификума ауторског погледа на свет.

В структуре содержания художественного текста традиционно выделяется структура автора – когнитивного субъекта, осуществившего акт творческого познания и реконструировавшего мир в художественной форме. Поскольку творческое познание представляет собой не механическое копирование мира, а его действительную интерпретацию, а авторское намерение, в конечном счёте, сводится к стремлению передать на примере «как бы мира» текста своё отношение к реальному миру, задача выявления объективируемой текстом индивидуально-авторской

мирооценки включается в число важнейших исследовательских задач.

Решение этой задачи представляется сложным. Концептуальный материал в художественном тексте организуется по индивидуально-авторским моделям через фиктивные (вымышленные) сущности и связывающие их отношения. Так как эти сущности соответствуют интенционалам языка и не предполагают обязательной завершенности в виде экстенционалов; на первый план текста выдвигается его интенционал (смысл), экстенционал же, если и играет в нём, то очень незначи-

тельную роль (Степанов 1998, 452–453). Акцент на интенциональной природе текста усиливается, если предметом изображения в нём выступают не перипетии сюжета, а субъективные акты восприятия и мышления, идеальные процессы сознания и подсознания, как это имеет место, например, в психологической литературе или литературе воспоминаний. Поскольку «субъективная реальность» сознания принадлежит области непредметной референции, роль интенционала в литературе такого рода возрастает максимально, что и оправдывает применение к ней термина «интенциональная». В отличие от экстенциональной литературы, интенциональная литература не сосредотачивает внимание читателя на превратностях судьбы героя, а прослеживает его внутреннее состояние в момент кризиса автоидентичности (Смирнов 1996, 92–93). Интенциональный текст, т.о., служит примером семиотической системы, с помощью которой моделируется сложнейший фрагмент мира – внутренний универсум.

Сложность выявления языковых маркеров авторского «Я» в интенциональных текстах запрограммирована, в первую очередь, сложностью моделируемого в них объекта, а поэтому остановимся на вопросе организации эмпирического внутреннего мира более подробно.

Наглядным подтверждением тому, что психика человека – «предмет такой безграничной сложности, что её можно наблюдать и изучать с самых разных сторон» (Юнг 1997: 33), выступают всевозможные теоретические обобщения по поводу устройства человеческого сознания. Отдельные фазы в работе сознания восходят ещё к платоновской оппозиции «чувственный» \ «умопостижимый» (образ-бытие как эйдос) и, хотя обсуж-

дались многочисленными философскими и философски ориентированными психологическими школами, так и не получили однозначного толкования в науке. Сохраняются различия и в понимании дистанции, которая их разделяет. Например, «чувство» и «мысль» разграничиваются при описании реального когнитивного цикла от восприятия к знанию: способность человека выходить за рамки непосредственных впечатлений и абстрагировать признаки вещей, постигая их сущность, не оспаривается (ср. «мироощущение и «мироосмысление»), однако, проведение жестких границ между этими призмами миропознания признаётся невозможным. Неслучайно В. Дильтей предлагал использовать для описания внутренних процессов обтекаемые характеристики: «чувственные круги», «округи побуждений», «переживаемая структурная связь», «смутные чувства», – все эти именованья подразумевают сложность и динамизм психики, взаимопроникновение и взаимообусловленность её компонентов (Дильтей 1996: 82). Близкий взгляд на описание внутреннего мира обнаруживаем у А. А. Потебни, убежденно в том, что понятия разума, чувства и воли являются не более чем «общими и потому неясными» очерками, повторяющимися события, изображенные нам самонаблюдением» (Потебня 1993: 41) (курсив мой – И. Ш.).

Сложность организации внутреннего мира и несостоятельность представлений о нём как о рациональной Вселенной во многом стали очевидны благодаря «глубинной психологии». Основным изъяном науки, предшествующей эпохе психоанализа, З. Фрейд назвал игнорирование знаний, которые возникали в результате откровения, интуиции или предвидения, и сведение источников познания к ин-

теллектуальной обработке проверенных наблюдений. Компенсировать ограниченность научного мировоззрения, «столь же бедного, сколь и неутешительного», поскольку оно не учитывало притязаний человеческого духа и потребностей человеческой души, должна была «специальная наука» – «психология бессознательного». Основным научным достижением психоанализа объявлялся учет «душевного в картине мира» и рассмотрение «духа и души» в качестве объектов научного исследования (Фрейд 2001: 362). Теорию бессознательного в научных кругах восприняли с энтузиазмом, однако, работы её создателя зачастую трактовались не с позиций строгой научности, а как художественное творчество, канонические литературные тексты, т.е. неоднозначно. Причиной тому служил их импровизационный характер, колебания Фрейда, переосмысление им клинических данных, если они противоречили его концепции, а также тот факт, что, заявив о себе изначально как о терапевтической практике, психоанализ стал постепенно переноситься на сложные творческие процессы. В результате такого переноса неоправданно демонстрировалась «нагота и однообразие *Homo sapiens*», а уникальная творческая личность превращалась в «клинический казус», *psychopathia sexualis* (Юнг 1997: 317–318).

Против психологии «чисто биологической ориентации» выступил ученик и соратник Фрейда К. Г. Юнг, также не отрицавший важность и самих бессознательных процессов, и их учёта при описании творческой деятельности. «Истинной основой индивидуальной души» Юнг, в отличие от Фрейда, назвал не индивидуальное, а коллективное бессознательное, которое, наряду с сознанием и личным бессознательным, формировало «уровни

души». А если точнее, коллективное бессознательное – мышление в изначальных образах и символах, данных человеку от рождения и живущих во всех поколениях (совокупность архетипов), составляло, по Юнгу, её фундамент, общий для всех людей, и образовывало «родовое наследие возможностей репрезентации». Восприятие коллективного бессознательного как хранилища человеческого опыта не мешало отмечать его активное начало, видеть в нём не «мёртвые залежи», а «живую, активную систему реакций и диспозиций», которая определяла жизнь человека незаметным, а значит более эффективным образом. Обусловленное историей бессознательное порождало творческий импульс (там же 48, 54).

Сложность структуры души подтверждали вычлняемые Юнгом психические функции: мышление, чувство, ощущение и интуиция. В результате сочетания сознательной и «относительно бессознательной» функций в реальной действительности возникали «разнообразные картины»: практическое мышление в союзе с ощущением; спекулятивное мышление, ведомое интуицией; художественная интуиция, отбирающая свои образы с помощью оценок и чувства; философская интуиция, которая «систематизирует свои прозрения в понятную мысль благодаря могучему интеллекту» (там же 282). Акценту на взаимосвязи содержаний внутреннего мира сопутствовало понимание *самости* как психической целостности, гораздо более обширной и сложной, чем *эго* субъекта: если *самость* включала бессознательное, то *эго* представляло собой «центральную точку сознания» (там же: 245). Интересно заметить, что подходы Юнга к «структуре души», его стремление преодолеть разобщенность между содержаниями созна-

ния и бессознательным обнаруживают свою философскую основу в универсальном принципе энантиодромии, который сформулировал Гераклит: *всё рано или поздно переходит в свою противоположность*. Юнг использует этот принцип по отношению к внутреннему миру человека, называя энантиодромией «выступление бессознательной противоположности, притом именно во временной последовательности». Там, «где сознательной жизнью владеет крайне одностороннее направление», – пишет Юнг, – «со временем вырабатывается столь же мощная бессознательная противоположность, которая проявляется сначала в виде тормоза (*Hemmung*) при сознательной работе, а затем в виде перерыва в сознательном направлении» (Юнг 1995: 584).

Интерпретация внутреннего универсума с фрейдистско-юнгианских позиций, как, впрочем, и с позиций иных теоретических подходов, подтверждая его сложность, убеждает в сложности проблем, стоящих сегодня перед исследователями. Она же во многом обусловлена природой самого человека. Являясь существом биологическим, рациональным, эмоциональным и социальным, человек превращается в точку отсчёта научного анализа. Соответственно, наука переосмысливает декартовское *Cogito ergo sum*, не признает рациональное начало единственно достоверным началом бытия и не стремится к поиску аналитической истины в логическом смысле, т.е. истины абстрактной, хотя и демонстрирующей «согласованность внутри языка» (Болинджер 1987: 29). Истина принимается как идея, – ведь без неё невозможно стремление к знанию, но не возводится в ранг абсолюта. Ориентация знаний на человека предопределяет актуальность интенциональных модальных логик, трактующих истин-

ность подвижно, по отношению лишь к одному из возможных миров. В качестве возможного мира целесообразно рассматривать и художественный текст. Мир «внутри текста» (вымышленный, возможный мир) может в этом случае восприниматься как условно автономный, а истина по отношению к составляющим его вымышленным компонентам – субъектам, свойствам и действиям – как истина, релевантная лишь для этого мира. Описание художественного текста как возможного мира, связанного с реальным миром, но отличного от него, приближает к гибкому пониманию и текста, и того, что объявляется в нем истинным. Думается, что это видение соответствует размытости любых устанавливаемых сегодня границ, неопределенности и неоднозначности, которые неизменно акцентируются в процессе научных поисков и коренятся в текучести мира, сознания и специфике историко-культурного контекста эпохи. Сошлёмся на Ю.М. Лотмана: «Интеллектуализация исторического процесса в сфере культуры фактически означает стремление к предельному увеличению ситуаций, при которых автоматизм последовательности поступков сменяется актом выбора. А это резко увеличивает роль случайности» [Лотман 2002: 133].

Обретая «человеческое» измерение, наука настаивает на усилении позиции субъекта, чья пристрастность и избирательность процесса освоения мира принимается как данное. В абсолютно антропоцентричном художественном тексте примером такой избирательности служат базовые принципы текстопостроения – селекция и комбинация, маркирующие субъективность авторского мировосприятия. Многие понятия авторской семантики – «авторский замысел», «авторская интенция», «интерпретационная про-

грамма» и пр. подразумевают вербализацию концептуально-тематической сути текста, в которой реализует себя творческая языковая личность с присущим ей уникальным набором ценностных мотиваций, мировоззренческих представлений и языковых компетенций. Постигание этой сути приближает к пониманию «ценностной ориентации» (М. М. Бахтин) автора и закономерно является задачей интерпретатора. Даже те понятия авторской семантики, которые эксплицируют лишь одного из литературных коммуникантов (ср. «авторский замысел»), неизбежно учитывают активное сосуществование двух когнитивных субъектов: творческого субъекта, реализующего интенцию через избранные им способы прагматического фокусирования, и «сотворца-рецептора» (Д. С. Лихачёв), который воспринимает и декодирует эту интенцию через эмотивно-оценочные смыслы, формирующие прагматические текстовые фокусы. Запечатленное в артефактах творческое воображение достигает в искусстве профессиональных высот развития. Выдающийся ученик Э. В. Ильенкова, Ф. Т. Михайлов называет продуктивное (творческое) воображение основанием креативности «всех сил души»: интуиции, интеллекта, высших эмоций и аффектов, нравственного чувства и воли (Михайлов 1999: 34, 48). Более того, – пишет философ, – все способности (силы) души «есть не что иное, как она же сама – способность продуктивного воображения, способность творчества, реализующая себя не иначе как в предметно-разных сферах человеческой деятельности, а потому вырабатывающая для себя субъективно разные формы переживания и осознания» (там же: 70). Единственно верный образ, облечённый в единственно верную (опти-

мальную) языковую форму, позволяет автору эффективно воздействовать на читательскую ментальность и выражать силу «всех сил души». Программируемые им точки контакта с читателем (маркеры\сигналы адресованности) конденсируют текстовые смыслы и ориентируют читателя в структуре текста как частном варианте концептуализации мира – совокупности индивидуально-авторских личностных конструкторов.

Однако авторские оценки в современной художественной литературе обычно не декларируются открыто. Они репрезентируются в речевых сегментах многообразных и порой весьма причудливо переплетающихся повествовательных инстанций, фикциональных субъектов (квазисубъектов) «Коммуникация внутри коммуникации» может быть общением персонажей, повествователей (если их несколько), персонажей и повествователей или самообщением (автокоммуникацией) повествователей или персонажей. В плане реальной коммуникации (автор-текст-читатель) коммуникация фикциональных субъектов является квазиобщением. Она изображается вербальными средствами, вне зависимости от того, какую форму – вербальную (внешняя или внутренняя речь) или невербальную (жесты, мимика, кинесика, поступки) – придаёт ей автор. В плане изображённой коммуникации (повествователь-персонаж) общаются «реальные фигуры», чья реальность гарантируется статусом эстетически возможного мира как мира художественной действительности.

Наиболее важным способом выражения авторской мирооценки в художественной прозе традиционно признаётся выстраивание системы «медиумов авторского сознания» (Е. А. Гончарова) – персонажей, по отношению к которой автор

выдерживает принцип прагматического фокусирования. Сложные совокупности персонажных подструктур формируют целостные структуры (образы) и складываются в единую систему действующих лиц, фиксируя авторские представления о мире. Через присваиваемые персонажу ценностные установки происходит опосредованная репрезентация авторской системы ценностей и того отношения автора к миру, конденсатом которого становится глубинный текстовый смысл. Но и репрезентация эмоционально-оценочных мнений персонажей сегодня также нередко носит имплицитный характер: компоненты внутриличностного ряда текста не называются, а экстерииорируются через компоненты внешнесобытийного ряда, что усиливает вероятностный характер их интерпретации. Более того, как и в реальной действительности, в фикциональном мире текста не только «внешний человек» противопоставляется «внутреннему человеку», но и изображенные «движения души» демонстрируют отсутствие равновесия. В некоторых интенциональных психологических текстах можно справедливо увидеть художественное воплощение асимметричной концепции человека, которая в 18 в. была предложена украинским философом Г. Сковородой (Сковорода 1973). Принимая такое допущение с осторожностью, поскольку Сковорода рассматривал человека в его связи с Богом, Библией и Миром, трудно не признать, что «двойственность» человека, антитеза души и тела, разнонаправленные «движения души», контрастирующие с «внешним человеком» как с маской, способны проявить себя и в не столь высоких сферах (ср. (Софронова 2006: 363)). Однако даже эксплицитное выражение эмоций персонажем, например, присутствие в его речевом сегмен-

те слов эмотивной семантики, которые называют, обозначают, описывают или выражают эмоции, не может служить основанием для категоричных выводов о специфике оценочного мнения автора, – эти слова образуют нечеткие семантические множества, и, следовательно, их употребление и интерпретация также отличаются высокой степенью субъективности (Шаховский 1987: 91).

Сложность выявления эмотивно-оценочных смыслов, объективирующих авторскую мирооценку, усугубляется доминированием эмоционального восприятия при осмыслении художественного текста как произведения искусства: описание эмоциональной сферы «противится» жёстким рамкам систематизации. Эстетически-выразительные формы отражают ценностные установки творческой личности, несут в себе ценностные значения и возбуждают сложную гамму чувств. Вспомним Л. С. Выготского, который сравнивает «чудо искусства» с одним из евангельских чудес – претворением воды в вино. «...настоящая природа искусства, – говорит Выготский, – «всегда несёт в себе нечто претворяющее, преодолевающее обыкновенное чувство, и тот же самый страх, и та же самая боль, и то же волнение, когда они вызываются искусством, заключают в себе ещё нечто сверх того, что в них содержится. И это нечто преодолевает эти чувства, просветляет их, претворяет их воду в вино, и таким образом осуществляется самое важное назначение искусства» (Выготский 1997: 297). Если в иных сферах ценностной ориентации эмоциональная основа необязательна или невозможна, как например, в тексте официального документа, то основу восприятия художественного текста всегда составляет эмоциональное переживание. Характер и сила испытан-

ного чувства становятся «единственным необходимым и достаточным основанием оценочного суждения». Эмоциональность эстетического восприятия объекта искусства «втягивает» человека более глубоко и полно, чем его познавательное отношение к миру, и хотя любое познание осуществляется субъектом, эстетическое чувство является «наиболее сокровенно, интимной и неотрывной от индивидуальности формой субъективного» (Каган 1997: 133).

Всё сказанное выше убеждает в сложности обнаружения специфики авторского мировосприятия через моделируемые в тексте оценочные мнения. Здесь можно было бы сослаться на предостережение Д. Н. Овсяннико-Куликовского: «...«души» человеческие не сундуки, которые можно раскрывать, а чувства и мысли и все вообще душевные состояния не «вещи», которые можно переключать из одного сундука в другой» (Овсяннико-Куликовский 1981: 106). Однако признание сложности задачи не означает отказа от попыток её решения. Скорее оно ориентирует на поиск такого способа решения, который бы учитывал эту сложность. Представляется, что одним из таких способов может явиться построение иерархии оппозитивных эмотивно-оценочных текстовых смыслов, фиксирующих ценностные ориентации персонажей-антиподов: протагониста и антагониста. Важность систематизации оппозитивных смысловых зависимостей как таковых подтверждается важностью моделей и механизмов семантического противопоставления для описания реальных структур знания. «Из стилистических соображений» в этом случае в качестве синонима «противоположность» используются термины «контраст», «оппозиция» и их производные (Никитин 2007: 401). Дихотомия

противоположностей называется «самым ярким проявлением конструктивизации действительности сознанием», её жесткого упорядочивания, «укладывания в двузначную схему, основанием которой служит диалектичность мира как единства противоположностей» (там же: 414). Можно предположить, что жесткость исследовательской модели, выстраиваемой на основе оппозитивов, явится своего рода противовесом той неопределённости, которую программирует сложность объекта исследования – представленные опосредованно, через ценностные ориентации фикциональных субъектов, ценностные ориентации творческой языковой личности. Сравнение ценностных структур протагониста и антагониста и выявление различий на фоне сходств (контраста на фоне подобий) позволит исследователю сделать выводы о личности автора, закрепившего те или иные, противоположные по направленности оценки мира за положительными или отрицательными персонажами. Наделяя персонажей свойствами, которые получают в сознании социума положительную или отрицательную оценку, автор невольно обнаруживает своё отношение и к этим свойствам, и к их носителям.

В сравниваемых сущностях – структурах персонажей-антиподов – подобие формируется составляющими их частными подструктурами, которые можно условно разделить на две группы: подструктуры бытия персонажа и подструктуры его косвенной характеристики. Первую группу составят детали поступков и речи персонажа, в том числе её эмотивно-оценочные компоненты, вторую – детали портрета персонажа, например, его мимика, жесты и движения, а также детали ситуационных явлений, пейзажные детали (разомкнутое пространство), детали

интерьера (замкнутое пространство) и пр. В психологических интенциональных текстах все перечисленные подструктуры функционально направлены на представление внутренних процессов, которые могут изображаться непосредственно (эксплицитно) или опосредованно (имплицитно). В первом случае в тексте доминирует внутренний монолог, включающий языковые репрезентанты эмоций, во втором – детали внешнесобытийного ряда, через которые экстерииорируются «события в сфере сознания» (см. подробнее Щирова 2003). Независимо от того, в структуре какого образа – протагониста или антагониста выделяются перечисленные подструктуры, они, как подчёркивалось, формируют подобие сравниваемых сущностей: согласно авторской интенции, все персонажи действуют, говорят, отличаются теми или иными особенностями внешности и т.д. На фоне этого подобия закономерно прослеживается ряд частных оппозитивных отношений. Не забывая о высокой степени огрубления выстраиваемой модели, можно противопоставить *внешнее внутреннему*, и, в частности, «внешнего человека» как человека действующего или говорящего «внутреннему человеку» как человеку чувствующему, мыслящему, вспоминающему или, напротив, мечтающему. Описывая «внутреннего человека», можно противополжить *мысль чувству* и, соответственно, человека рационального – человеку эмоциональному. Полярные эмоции служат примером противопоставления *чувства иному чувству*, а модусы пропозициональной установки, маркирующие разную степень приближения персонажа к знанию (ср. *I am sure vs. I doubt*), – примером противопоставления *мысли иной мысли*. Все эти оппозитивы целесообразно трактовать как

компоненты оценки протагонистом или антагонистом познаваемого им мира и себя как его части, рассматривая их сквозь призму базового контраста текста формируемого оценочными полюсами «хорошо – плохо».

Ценностный конфликт, образующий основу целостного текстового смысла и являющийся результатом столкновения ценностных установок персонажей-антиподов, может охватывать компоненты внутриличностного ряда и одной персонажной структуры. Изображенные «движения души» в таком психологизированном повествовании показывают «расщепление личности», её внутреннюю разорванность, а антагонист и протагонист совмещаются в одном лице. Говоря словами М. М. Бахтина, точка зрения «извне» и точка зрения «изнутри на себя самого», принципиально не способные «покрыть друг друга» и «слиться», образуют точку несовпадения, где и происходят основные события. «Вечная тяжба в процессе самопознания себя и другого» (Бахтин 1996: 64). Формирующие ценностный конфликт отношения контраста могут реализовываться и иначе, например, через противопоставление ценностных ориентаций персонажа и социума; в функции антагониста может выступать мир, окружающий персонажа, или его судьба. Всё это означает, что конфликт не следует упрощать, сводя к сюжетным коллизиям, которые возникают в результате столкновения персонажей, наделённых противоположными по направленности ценностными установками, а следует понимать широко – как обязательное условие существования человека, необходимую составляющую человеческого сознания и бытия. Это видение конфликта отражает и сложность мира, и сложность текста, являющегося его моделью.

Осмысляя оппозитивные зависимости, читатель расставляет в тексте более или менее чёткие смысловые акценты. Его согласие с авторской оценочной позицией, даже если она не совпадает с оценочной позицией персонажа и той мировоззренческой моделью, которую он воплощает, а реализуется в тексте «методом от противного», является конечной целью текста как сложного высказывания. Иными словами, освоение и принятие читателем авторской системы ценностей возможно не иначе, как путём его согласия или несогласия с системой ценностей персонажей. В справедливости этого тезиса убеждают данные экспериментальной психосемантики. Эксперименты, материалом для которых послужили суждения «персонажей» о жизненных ценностях, стилях поведения и пр., показали, что в процессе освоения их читателем категориальная структура читательского сознания (содержание личностных конструктов) трансформируется по направлению, задаваемому художественными конструктами, заложенными автором (Петренко 2005: 284).

Оппозитивные зависимости в системе персонажей художественного текста формируют часть его интерпретационной программы, маркируют авторскую мирооценку и служат вехами для её идентификации читателем. Особую значимость имеет изучение оппозитивных зависимостей для понимания текстов интенциональной литературы, референциальные особенности которых и свойственный им глубокий подтекст программируют высокую степень смысловой неоднозначности, множественность и даже конфликт интерпретаций. Те же характеристики, заметим, должны служить предостережением от категоричных выводов о сравниваемых сущностях в моделируемой аксиологи-

ческой иерархии: закрепляя противоположные по оценочной направленности отношения персонажей к внешнему и внутреннему миру, оппозитивные зависимости не могут не запечатлеть вероятностный характер этих миров и размытость границ между их составляющими. Анализ оппозитивных зависимостей с необходимостью должен учитывать вхождение некоторых пар в один ряд как его сильных и слабых противопоставлений (ср. *скверный-плохой-хороший-отличный*), а не утверждать некие тотально господствующие репрезентации. Не меньшим основанием для отказа от излишне чётких акцентов является сложность творческого процесса, который неслучайно уподобляется «живому существу, имплантированному в человеческую душу». По Юнгу, эта «отделившая часть души» способна вести самостоятельную жизнь «за пределами теократии сознания» и использовать человека «как питательную среду, эксплуатируя его способности в согласии со своими законами и создавая самоё себя во исполнение собственной творческой цели». Свобода поэта иллюзорна: «он воображает, будто плывёт, хотя на самом деле его несёт невидимое течение» (Юнг 1997: 321–323).

Размышления Юнга возвращают нас к теме, заявленной в заглавии статьи – проблеме сложного. Решение любой частной научной задачи не может быть успешным, если исследователь не рассматривает её в контексте широкого комплекса общих знаний, к которым следует отнести и знание процесса познания мира, и знание организации человеческой психики, и знание механизмов творческого процесса, и знание природы фикционального текста. И человек, и созданный им артефакт (художественный текст), и изображённый в тексте внутренний мир, лишь отчасти

запечатлевающий сложность эмпирического аналога, несомненно, выступают примерами сложного. Стремление выявить ценностные авторские ориентации путём систематизации оппозитивных ценностных ориентаций персонажей отражает естественное желание исследователя обнаружить «островки организо-

ванности» (фразеология И. Р. Гальперина) в сложном, многомерном, полифункциональном и многозначном тексте и таким образом упростить, «укротить» сложное, подчинив его исследовательским задачам. Сложность этих задач, однако, аргументирует исключает безапелляционность любых предлагаемых решений.

summary

Σ On the problem of complexity: oppositions in the system of characters as a means of defining the author's viewpoints

Living in a complex world we have to deal with complex problems one of them being the problem of discovering the author's subjective evaluation of two worlds – the fictional world as the model of reality and the world of reality itself, the author's attitude to the latter being more relevant for the interpreter. A possible way of interpreting this evaluation is to treat a system of characters in a fictional text as a system of mediums of the author's mind. The task is far from being simple, however. First, the author's evaluation is often conveyed by means of a too complicated system of fictional quasi-subjects: characters, narrators, narratees etc. Second, modern literature is often full of the author's deep psychological insights. In such psychological prose the spiritual, emotional and mental lives of the characters rather than the plot and the action are the main concern. The author shows the workings of the mind explicitly or implicitly through the character's actions, words, facial expressions, movements and other details associated with the character's inner world, but in any case we can't hear the author's voice distinctly. As the author's evaluation is implied, the process of decoding becomes more intricate. To say more, the influence of the subconscious both on the creative process and on "the quasi-subjects' thoughts and actions" should not be ignored. Thus, to discover the author's subjective evaluation represented in the characters opinions of reality is difficult. The most promising approach here is to build up a hierarchy of binary oppositions embracing the system of characters and implying various levels of abstraction (Cf. *protagonist vs. antagonist* and *the protagonist's fidelity vs. the antagonist's treachery*) to trace the evaluative connotations the members of the oppositions are charged with. Showing something as good or bad the author, in fact, exposes his subjective perception of the world. However, any rigid borders here are out of the question, because of the potential open-endedness of interpretation and the complexity of the problem discussed.

Библиографический список

- Бахтин 1996: **Бахтин, М. М.** Собрание сочинений. Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов. – М.: Русские словари – 731 с.
- Болинджер 1987: **Болинджер, Д.** Истина – проблема лингвистическая \ Язык и моделирование социального взаимодействия. – М.: Прогресс. – С. 23–44
- Выготский 1997: **Выготский, Л. С.** Психология искусства. – М.: Лабиринт. – 416 с.
- Дильтей 1996: **Дильтей, В.** Описательная психология. – М.: Алетейя. – 160 с.
- Каган 1997: **Каган, М.** Эстетика как философская наука. – СПб.: Петрополис. – 544 с.
- Лотман 2002: **Лотман, Ю. М.** История и типология русской культуры. – СПб.: Искусство–СПб. – 768 с.
- Михайлов 1999: **Михайлов, Ф. Т.** Фантазия – главная сила души \ Э. В. Ильенков: личность и творчество. М.: Языки русской культуры. – С. 28–74.
- Никитин 2007: **Никитин, М. В.** Курс лингвистической семантики. – СПб.: Изд-во ргпу им. А. И. Герцена. – 819 с.
- Овсяннико-Куликовский 1981: **Овсяннико-Куликовский Д. Н.** К психологии понимания / Осьмаков, Н. В. Психологическое направление в русском литературоведении. Д. Н. Овсяннико-Куликовский. Приложение – М: С. 103–109.
- Потебня 1993: **Потебня, А. А.** / А. А. Потебня. – Киев: синто. – 192 с.
- Сковорода 1973: **Сковорода, Г.** Повне зібрання творів У 2-х т. – К.: Наукова думка. Т. 1. – 532 с.
- Смирнов 1996: **Смирнов, И.** Бытие и творчество \ Приложение к альманаху “Канун” под общ. ред. Д. С. Лихачева. Вып. 1. СПб. – 192 с.
- Софронова 2006: **Софронова, Л. А.** Культура сквозь призму поэтики. М: Языки славянских культур. – 832 с.
- Степанов 1998: **Степанов, Ю. С.** Язык и метод. К современной философии языка. – М.: Языки русской культуры. – 784 с.
- Петренко 2005: **Петренко, В. Ф.** Основы психосемантики. – СПб.: ПИТЕР. – 480 с.
- Фрейд 2001: **Фрейд, З.** Введение в психоанализ. Лекции. СПб.: Питер. – 384 с.
- Шаховский 1987: **Шаховский, В. И.** Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. Воронеж, Изд-во Воронежского ун-та. – 192 с.
- Щирова 2003: **Щирова, И. А.** Психологический текст: деталь и образ. – СПб.: Изд-во СПбГУ. – 120 с.
- Юнг 1995: **Юнг, К. Г.** Психологические типы. СПб.: Ювента, М.: Прогресс-Универс. – 718 с.
- Юнг 1997: **Юнг, К. Г.** Сознание и бессознательное. СПб. М.: Университетская книга – АСТ. С. 544