

Розова І.В.

ВЕРТИКАЛЬНИЙ КОНТЕКСТ ЯК ЗНАЧЕННЄВИЙ КОМПОНЕНТ САТИРИЧНОГО ТЕКСТУ: СИСТЕМА СИМВОЛІВ САТИРИЧНОГО ТЕКСТУ (на матеріалі англійської художньої літератури ХХ сторіччя)

Сатиричний текст у дзеркалі інтерпретації – це словесний художній твір, який представляє реалізацію концепції автора, створену його творчою уявою індивідуальну картину світу, втілену в тканину художнього тексту за допомогою цілеспрямовано відібраних відповідно до задуму мовних засобів (у свою чергу, також інтерпретуючих дійсність), і адресований читачеві, який інтерпретує його відповідно до власної соціокультурної компетенції [Бабенко 2003, с.64].

Вертикальний контекст забезпечує багатомірність і гетерогенність змістового простору сатиричного тексту, виявляючи різні форми „субтекстового симбіозу” [Лотман 1981, с.105]. При вертикальному розгляді сатиричний текст можна характеризувати як „пристрій, на вхід якого подаються тексти, що колись циркулювали в культурі, які, перетинаючи його внутрішні кодові межі, трансформуються в нові повідомлення” [Лотман 1981, с.105]. Актуалізуючи в новому тексті той або інший шар культури, вертикальний контекст становить інтерес не просто в плані наявності вихідного тексту, але й у плані його модифікації, тобто вертикальний контекст характеризується настановою на створення принципово нового і інформаційно насиченого тексту [Levinson 2000, с.355].

Об’єктивно існуючи в сатиричному тексті, вертикальний контекст виявляє себе як категорія імпліцитності. Однак це не означає, що вертикальний контекст ніяк не виражається, інакше це явище не сприймалося при читанні художнього твору.

Вертикальний контекст може бути декодований на основі наявних у тексті сигналів, що носять як вербальний так і невербальний характер. Набір таких сигналів не однаковий у сатиричних текстах малих і великих форм, але, незважаючи на різнотипність, усі сигнали вертикального контексту містять вказівку на збільшення змісту, унаслідок чого постають як стимулятори асоціативного пошуку в процесі рецензії. При цьому вербальні сигнали вертикального контексту, організуючи проекцію в навколишній текст сфери культури, можуть семантично компресувати цілі тексти, що характерно для цитат, алюзій, епіграфів, символів, ключових слів, наприклад:

Were you now? I’ve seen Oxford and Cambridge and Eton and Harrow. That’s me all over; That’s what I like see? I appreciate art. There’s plenty coloured people come over here and don’t see nothing but a few night clubs. I read Shakespeare, said pokey: Hamlet, Macbeth, King Lear. Ever read them?

Yes, said the Doctor, ‘as a matter of fact, I have!’ ‘My race, said Chokey, is essentially an artistic race. We have the child’s love of song and colour and the child’s natural good taste. All you white folks despise the poor coloured man...

(Waugh, *Decline and Fall*, 67)

Прочитання мовних одиниць крізь призму іншого культурного коду вказує на двоплановість їхньої семантики, оскільки вони включаються як мінімум у два семантичних простори, одночасно належачи текстові – джерелу і новому текстові. Тому вербальні сигнали вертикального контексту являють собою своєрідні латентні тексти, що здійснюють кореляцію різних культурних парадигм у процесі формування смислового простору нового тексту [Софронова 1993, с.133].

Вступаючи в складні смислові відношення між собою і цілим текстом, сигнали вертикального контексту можуть складати багатоступінчасті асоціативні-смислові ланцюжки, що розгортаються по вертикалі, які утворюють потенційний, неявний, неочевидний текст як „певну зв’язку сукупність внутрішніх тем і предикатів” [Toolan 2001, с.245].

У нашому дослідженні сигналами вертикального контексту постають символи. Символи являють собою „особливу систему, особливу мову будь-якої культури” [Шама 2000, с.364].

Символ характеризується сукупністю таких властивостей, як асоціативність, антропоцентричність, емоційність культурна детермінованість, багатозначність, контекстуальна обумовленість. Завдяки цьому прочитання сатиричного тексту через символи, у ньому присутні, дає можливість глибше зрозуміти будь-який із контекстів на будь-якому рівні мовностилістичного аналізу (мікротекстовому, текстовому або гіпертекстовому). Зокрема символіка істотно прояснює систему персонажів сатиричного тексту, особливості його хронотопу, композиції сюжету.

В оповіданні І.Во „Bella Fleace gave a Party” художній простір замкнутий в основному стародавнім будинком, де вже протягом багатьох років живе родина Флісів, наприклад:

The present home had been built on extravagant lines in the middle of the eighteenth century, when the family, though enervated, was still wealthy and influential. It would be tedious to trace its gradual decline from fortune: enough to say that it was due to no heroic debauchery. The Fleaces just got unobtrusively poorer in the way that families do who make no effort to help themselves.

(Waugh, *The Complete Short Stories*, 105)

Саме місце розташування будинку в системі символічних координат свідчить про те, що цей locus сприяє контактові двох світів, свого (світу дійсних і колишніх мешканців) і чужого (світу спадкоємців). Насамперед, Fleacetown є символічною межею зіткнення двох світів, а сама господарка будинку – символ його колишньої величі, наприклад:

They know Bella, though she did not know them. She had become a by – word in the neighbourhood, a much – valued joke.

(Waugh, The Complete Short Stories, 106)

У наведеному прикладі лексична одиниця a by – word є формальним знаком імпліцитної сатиричної модальності, тобто автор скептично ставиться до „шляхетності” героїні, яка нехтує спілкуванням з оточуючими.

Символіка має прогностичну функцію, тобто за нею можна задалегідь визначити трагічний хід подій у сатиричному тексті. Ця гіпотеза знаходить підтвердження у введенні певних лексичних і стилістичних засобів, описі топосу, уведенні додаткових деталей топосу, наприклад:

It was under one of her brother’s paintings – Abraham Lincoln in his box at the theatre – that Miss Fleace was sitting one colourless morning in November when the idea came to her to give a Christmas party.

(Waugh, The Complete Short Stories, 105)

Портрет Авраама Лінкольна – символ прихильності сімейним традиціям, символ колишньої величі і багатства, символ поступового „вмирання” будинку.

Символіка деталей безпосередньо узгоджується із символікою імені власниці будинку: Miss Annabel Rochford-Doyle-Fleace. Багатокомпонентність імені вказує на приналежність персонажа до знатного ірландського роду. Ім’я „визначає особистість і окреслює ідеальні межі її життя” [Флоренський 1999. с.115]. В імені давнього роду Флісів закладена можливість веліти керувати всім, що відбувається у будинку, саме Беллі належить заслуга ретельної підготовки до Різдвяного Балу, наприклад:

In all these works Bella was indefatigable. She trotted from draning – room to hall, down the long gallery, up the staircase, admonishing the hireling servants lending a hand wind the lighter objects of furniture, sliding, when the time came, up and down the mahagony floor of the drawing room to work in the French chalk.

And in the evenings Bella sat up far into the night turning the pages of cookery books comparing the estimates of rival caterers, inditing long and defailed letters to the agents for dance bands and most important of all, draning up her list of guests and addressing the high double piles of engraved cards that stood in her escritoire.

Bella had her list painfully compiled from works of reference. Riley’s more up-to date social knowledge and her own suddenly animated memory.

Many of those whose names were transcribed were dead or bedridden; some whom she just remembered seeing as small children were reaching retiring age in remote corners of the globe; many of the houses she wrote down were blackened shells burned during the troubles and never rebuilt; some had “no one living in them, only farmers”. But at last, none too early the last envelope was addressed...

There had been several notable and deliberate omissions from that list...

(Waugh, The Complete Short Stories, 109)

Введення в оповідь великої кількості запрошень, зміст яких вступає з „благими намірами” господарки будинку є показником імпліцитної сатиричної модальності, тобто презирливого негативного ставлення автора до манірності та пихатості „шляхетної” леді. Коло гостей чітко обкреслене, тому поява надалі людей незапрошених є індикатором символічно мертвого простору будинку, наприклад:

The Mock stocks and the Gordons stood aghast; saw the mad eyes of their hostess, her crimson dress; the ball room beyond, looking immense in its emptiness; heard the dance music echoing through the empty house. The air was charged with the scent of chrysan the mums. And then the drama and unreality of the scene were dispelled. Miss Fleace suddenly sat down, and holding out her hands to her butler, “I don’t quite know what’s happening”.

He and two of the hired footmen carried the old lady to a sofa. She spoke only once more. Her mind was still on the same subject. “They came uninvited, those two... and nobody else”. A day later she died.

(Waugh, The Complete Short Stories, 112)

Символічна антинорма оповідання виражається через безліч символічних ситуацій.

Таким чином, символіка сатиричного тексту дозволяє розглядати сатиричний текст як частину національної культури. Саме через символи приходиться глибоке розуміння образів, відображених автором у сатиричному тексті.

Дослідження показує, що особливістю символів вертикального контексту сатиричного тексту є те, що вони містять згорнуту, максимально компресовану інформацію, яка у процесі рецепції може бути розгорнута до обсягу цілих текстів, а може залишитися частково або цілком лакунізованою. Остання обставина залежить від обсягу культурного тезаурусу читача і ступеня його збігу з культурним тезаурусом автора.

Вертикальний контекст моделює фрагмент світу з позицій конкретної культурної свідомості. Він будується на основі загальнокультурних знань і акумулює в собі духовні цінності людства, що є домінуючими в ціннісній шкалі конкретної творчої особливості. У цьому зв’язку зміст сатиричного тексту споконвічно розгортається як культурно-смысловий простір, організація якого ускладнена більш-менш значимими для автора культурними парадигмами. Характер такої взаємодії визначається культурним тезаурусом автора як представника певного етномовного колективу.

Література:

1. Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Филологический анализ текста (Практикум). – М.: Академический проект, Екатеринбург. Деловая книга, 2003. – 400с.
2. Лотман Ю.М. Текст как динамическая система// Структура текста – 81: Тез. Симпозиума АН СССР – ин-т славяновед и балканистики. – М., 1981. – С.104-105.
3. Софронова И.Н. Художественный текст как культурно-смысловое пространство/Язык и культура. – Киев. Изд-во Киевского гос.университета им. Т.Шевченко, 1993. – С.130-134.
4. Флоренский П. Имена. – М.:Эксмопресс; Харьков:Фолио. 1999. – 180 с.
5. Шама И.Н. Через символы культуры к пониманию образов художественного текста//Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО Київського державного лінгвістичного університету. Філологія, педагогіка і психологія в антропоцентричних парадигмах. Філологія. Педагогіка. Психологія. – Вип. 3А. – Видавничий центр КДЛУ. – Київ, 2000.– С.364–370.
6. Levinson C. Presumptive meanings. The Theory of generalized Conversational Implicature. – Cambridge. Massachussets, London: MIT, 2000. – 480 p.
7. Toolan M.I. – Narrative: A Critical Linguistic Introduction. – London/New York:Routledge, 2001. – 260 p.
8. Waugh E. The Complete Short Stories – London.: David Campbell Publishers Ltd, 1999. – 592 p.
9. Waugh E. Decline and Fall – London.: David Campbell Publishers Ltd, 1999. – 273 p.

Рочняк Е.В.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРИЕМА КОНТРАСТА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Р. ВАГНЕРА

Манипуляция как элемент социального взаимодействия возникла давно и не вдруг. Безусловно, она имеет свои предпосылки и исторические прецеденты. Однако актуальность проблемы особенно возросла за последние 30-40 лет, превратившись в одну из глобальных проблем современного общества. Активный интерес к ней ученых разных специальностей свидетельствует о переходе моментов манипулятивного взаимодействия на качественно новый уровень.

Одним из тех, кто стоял у истоков сознательного использования манипулятивных технологий и приемов для воздействия на публику и не скрывал этого, был немецкий композитор и мыслитель Р. Вагнер. Не удивительно, что его наследие переживает сегодня своеобразный ренессанс. В монографиях, статьях, философских очерках и других публикациях находим немало интересных наблюдений, ученых выводов, серьезных обобщений, отчасти затрагивающих и социально-философскую проблематику, в основном, характеризующих эстетические взгляды Р. Вагнера (работы Э.В. Ильенкова, А.Ф. Лосева, Г.Г. Макаренко, С.А. Маркус, Н.Л. Самосюк, А.А. Филиппова).

Исходя из выше сказанного, целью нашей статьи является рассмотрение манипулятивных средств воздействия, используемых Р. Вагнером в музыкальных произведениях, а точнее, ввиду ограниченности объема работы, одного из них – приема контраста.

Освещение проблемы влияния Р. Вагнера на формирование теоретических положений процесса манипуляции массовым сознанием, а также успешное практическое использование им в своих произведениях конкретных техник и приемов суггестивного воздействия является достаточно новым направлением в современной социальной философии. Хотя еще в 1969 г. авторитетный немецкий философ, социолог и музыкальный критик Т. Адорно в своей работе „Философия новой музыки” высказывает мысль о том, что Р. Вагнер умеет „манипулировать порывами души, находя им глубинные технические корреляты ... [1, с. 274]”.

Эта идея по своей сути довольно точно совпадает с точкой зрения Ф. Ницше касательно средств, которыми Р. Вагнер добивается своего эффекта: „... подозрительным образом они напоминают средства, коими добиваются успеха гипнотизеры (выбор темпов, тембров своего оркестра; отвратительная манера увливать от логики и квадратуры ритма; притворный, кокетливый, прикидывающийся таинственным характер – одним словом, истерия – его „бесконечной мелодии”). И состояние, в которое, например, вступление к „Лоэнгрина” вводит слушателя, а тем паче слушательницу, по сути ли оно отлично от сомнамбулического экстаза? [2, с. 150]”.

Спектр аналогий из социальной и психологической сфер, приводимых различными исследователями, свидетельствует о несводимости вагнеровской рецепции к кругу явлений сугубо музыкальной культуры. Весьма показательна реакция аудитории на музыку Р. Вагнера: слушатели неоднократно описывают свои впечатления как экстремальный психический опыт, нередко провоцировавший измененные состояния сознания. Размышляя над природой столь необычного воздействия произведений композитора, психиатр М. Нордау предполагает действие в них суггестивных техник, в ряду которых называл, в частности, эффект контраста [3].

Как известно, основой психического влияния контраста является ориентировочная реакция как „особый отклик на неожиданность, который заключается в автоматическом обострении внимания, в активизации восприятия, в повышении тонуса мышц и уровня жизнедеятельности [4, с.224]”. Функции ориентировочной реакции – „заражение” слушателя эмоциональными параметрами произведения и акцентуация более важных его моментов. „Заражающее действие основано на свойстве поднимать тонус организма и активность восприятия... функция (контраста) основана на свойстве моментально приковывать внимание слушателя [4, с. 225]”.