

крыс, которых привлекает запах мяса в миске, оставленной для арестанта монахами-палачами, столь изобретательными по части пыток.

Но, как это ни парадоксально, именно крысы – “бешеные, наглые, жадные” – стали частью того плана избавления, который возник в сознании рассказчика, когда к нему (за несколько минут до казалось бы неминуемой смерти) пришло “ясное спокойствие отчаяния” [1: 116]. Натерев жиром ремень, которым он был накрепко привязан к раме, обречённый на мучительную смерть арестант стал дожидаться, пока голодные крысы не перегрызут его путы: “... я не ошибся в своих расчётах, я не напрасно терпел. Наконец, я почувствовал, что **свободен**” [1: 117]. Но тут же он понял, что “**всего лишь избежал одной смертной муки ради другой муки, горшей, быть может, чем сама смерть**” [1: 118]. Монахи следили за всем происходящим и каждая попытка заключенного спасти свою жизнь могла привести только к новому, более изощрённому испытанию. В конце концов, он был обречён, и вопрос его смерти был лишь вопросом её способа и времени. Едва он поднялся со своего деревянного ложа – “**ложа ужаса**”, – как маятник прекратил своё движение и снова был поднят под потолок.

Неожиданно герой обнаруживает, что железные стены его темницы не соединены с полом – именно сквозь эту щель пробивается лёгкий фосфорический свет... Более того, стены начали постепенно раскаляться, наполняя камеру удушливым воздухом. Чтобы не задохнуться, узник вынужден был искать спасения в центре комнаты, у колодца. Неожиданно и комната начала менять свои очертания. Стены стали сдвигаться, не оставляя герою свободного пространства: “**Двукратное моё спасение подстрекнуло инквизиторскую месть, игра в прятки с Костлявой шла к концу...**” [1: 118]. Казалось, что герою не удастся избежать предназначенной ему смерти в “**колодце ужаса**”, но в соответствии с законом новеллистического жанра в последний момент к нему приходит неожиданное избавление в лице наполеоновского генерала Лассалья – французские войска вошли в Толедо: “**И вдруг <...> Кто-то схватил меня за руку, когда я, теряя сознание, уже падал в пропасть...**” [1: 119].

Эта новелла не случайно считается одним из лучших произведений Э.По. Она содержит практически все элементы поэтики американского писателя, который в своём творчестве иронически опирается на романтические штампы, по-постмодернистски преодолевая, но в то же время – в силу своей гениальности – и утверждая их (возможно, помимо собственной воли) в глазах неискущённых читателей.

#### БИБЛІОГРАФІЯ

1. По Э. Собрание сочинений: В 4 т. – Т. 4. — М.: Пресса, 1993. – 336 с.
2. Thompson G. Poe's fiction. Romantic irony in the gothic tales. – Madison, 1973.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Сергій Тузков** – доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури та компаративістики Кіровоградського державного педагогічного університету ім.В.Винниченка.

*Наукові інтереси:* типологія та поетика новелістичного жанру.

**Інна Тузкова** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології Кіровоградського державного педагогічного університету ім.В.Винниченка.

*Наукові інтереси:* класична англійська та американська література.

## **ПРИНЦИП ПАСТИШУ В ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОМУ ІРОНІЧНОМУ СТИЛІ ПИСЬМА**

**Оксана БАБЕЛЮК (Київ, Україна)**

*Стаття присвячена аналізу пастишу в постмодерністському художньому тексті, який тлумачиться автором як постмодерністська іронія. Завдяки використанню пастишу синтезується інформаційний потік, перетворюючись в іронію без параметрів, без ціннісних орієнтацій.*

*The paper explores the notion of pastiche in postmodern fiction text which is interpreted by the author as postmodern irony. Due to pastiche use the information flow is synthesized turning into irony without parameters, without value orientations.*

**Постановка проблеми у загальному вигляді, її актуальність та зв'язок з науковими завданнями.** Зміна світоглядної парадигми, що відбулася наприкінці ХХ

століття, призвела до нового розуміння сучасного світу, стимулювавши пошук і відповідно нових способів його пояснення. У цьому зв'язку особливої актуальності набули наукові дослідження, що сприяли розкриттю специфіки мовної діяльності людини, зокрема її креативного потенціалу.

Чимало художніх творів, створених в стилістиці постмодернізму, відрізняються, насамперед, свідомою настановою на іронічне зіставлення різних літературних стилів, жанрових форм і художніх течій і привертають увагу саме в аспекті їхнього іронічного стилю письма. Ця специфічна властивість постмодерністської пародії отримала назву *пастиш* (від італ. *Pasticcio* – опера, скомбінована з уривків інших опер; суміш, попури, стилізація).

**Метою** цієї статті є визначення особливостей постмодерністського іронічного текстотворення на матеріалі сучасних американських оповідань. Поставлена мета передбачає розв'язання наступних завдань:

- ♦ визначити поняття пастишу в постмодерністському розумінні;
- ♦ проаналізувати дію принципу пастишу в художніх текстах малої форми в аспекті їх постмодерністського іронічного текстотворення.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Пастиш визначається в двох аспектах: 1) як спосіб співвідношення між собою текстів (жанрів, стилів і т.п.) в умовах тотальної відсутності семантичних або аксіологічних пріоритетів; 2) як метод організації тексту, який вважають програмно-еклектичною конструкцією з семантично, стилістично й аксіологічно різнорідними фрагментами, відношення між якими (через відсутність ціннісних орієнтирів) не можуть бути задані як конкретні [3: 37].

У модернізмі пастиш витлумачували як прийом пародіювання або автопародіювання. Термін пов'язаний з ім'ям Р. Пойр'єра [10], який ставив під сумнів саму можливість пародії в сучасній культурі у традиційному її розумінні, тобто таку, що передбачає наявність конкретної точки зору: класики, так званого “високого стилю”, правильної літературної мови і т.п. Замість концепту “пародія” дослідником використовується поняття “самопародія”. Таким чином, “якщо пародія традиційно прагнула довести застарілість деяких літературних стилів, то література самопародії, яка абсолютно невпевнена в авторитеті подібних орієнтирів, підлягає висміюванню” [10: 327].

Саме цей вектор інтерпретації процедури пародіювання лежить в основі постмодерністської концепції П.Ч. Дженкс, що фіксує характерний для постмодернізму принцип “парадоксального дуалізму або подвійного кодування”. Останній, як ми вже мали можливість спостерігати, спрацьовує при зіткненні в одному інтертекстуальному просторі двох і більше фрагментів, змістовно й стилістично різних “текстуальних світів” як неминуче виникнення квазіпародійного ефекту, в рамках якого кожний фрагмент іронічно долає всі інші і, у свою чергу, “іронічно долається” кожним з них [9: 67].

Пастиш, або в термінології М.Тернера «змішування» (*blending*), виявляється на рівні композиції, завершення твору й детальної розробки сюжету [11: 83]. Змішування – це процес, який при породженні тексту може застосовуватися неодноразово. Отримана в результаті змішування суміш експлуатує та розвиває зв'язки між аналогом і його дублікатом, які можуть бути в просторі одного тексту (а можуть і не бути). Вона дозволяє створити великий діапазон концептуальної структури нашого знання, навіть якщо ми цього не усвідомлюємо. Іноді буває важко визначити, що було покладено в основу постмодерністського пастишу, особливо, якщо мають місце багато реалізованих можливостей створення аналогій. До того ж суміш часто стає джерелом інших сумішей [там само].

Принцип пастишу задає аксіологічний простір тотальної автопародії й одночасно слугує її результатом, оскільки у постмодерністській системі є принципово процесуальним і не об'єктивується у завершеному продукті, тобто тексті, що має певне значення. Це означає неможливість пародії в традиційному її значенні. Пародія «стала неможливою» через втрату віри в «лінгвістичну норму». На противагу їй пастиш виступає одночасно і як «зношування стилістичної маски» (тобто в традиційній функції пародії), і як нейтральна практика стилістичної мімікрії, в якій уже немає прихованого мотиву пародії, немає вже відчуття, що ще існує щось нормальне на тлі зображуваного в комічному світлі [8: 120]. Тому саме пастиш визначають як основний модус постмодерністського мистецтва.

У постмодерністському розумінні пастиш сприймається як наслідування, користування стилістичною маскою. Однак принципова відмінність пастишу від пародії полягає в тому, що процесуальність першого виявляється емоційно нейтральною, позбавленою енергії заперечення (тоді як пародія заперечує те, що вона пародіює) і пафосу ствердження (оскільки пародія завжди має на увазі кращу альтернативу тому, що вона пародіює). “Це нейтральна практика [...] наслідування без будь-яких прихованих пародійних намірів, з ампутованим сатиричним началом, позбавленим сміху й упевненості в тому, що поряд з аномальною мовою [...] усе ще існує деяка здорова лінгвістична норма” [8: 68].

На відміну від модернізму, постмодернізм не воює з канонем, оскільки в основі такої боротьби лежить імпліцитна презумпція визнання влади останнього, він навіть не заперечує саме поняття канону – він його ігнорує. У подібному аксіологічному просторі пародія виступає єдиним способом буття інтертекстуального тексту: пародист, “пропонуючи імітацію твору його автором”, у свою чергу, імітує роль автора імітації, тим самим “пародіюючи себе в акті пародії” [7: 438].

В організаційному аспекті пастиш також виступає як феномен принципово ізоморфний і ацентричний: конструкція, організована за принципом пастишу, не передбачає ані можливості виділеної семантики, ані можливості вертикально вибудованих співвідношень значень. Окреслюючи ареал поширення пастишу в культурі постмодернізму, останній фіксує, що він практично не має предметних (і будь-яких інших) обмежень. Таким чином, можна констатувати “всюдисущість пастишу” [4] у сучасній культурі. Взагалі, термін “пастиш” у постмодерністському лексиконі певний час займав провідну позицію, незважаючи на його семантичну розмитість. Парадоксально вилучене із професійно-академічних наукових контекстів, (із адаптованого жаргону популістської публіцистики) це поняття увійшло в сленг інтелектуалів поряд з іншими налічками, такими як “деконструкція”, “диференціація” і т.п.

Чому саме периферійний і раніше знижений у цінності “пастиш” (який позначав, наприклад, комічні опери – аранжування чужих арій) піднімається на щит критичної мови 80-х і стає популярною культурною етикеткою? У модерністському каноні малася на увазі імітація запозичених стилів, риторик і прийомів [1: 18]. У 70-80 рр. у критичних роботах щодо фактури постмодерністського тексту (у трактуваннях І. Гассана [7: 182], або Д. Гартмана [5: 323]) пастиш перетворився на універсальний мета метамовний принцип. Тепер він – не скрупульозна імітація, а потокове репродукування чужих манер (або асорті привласнених технік письма, складений без будь-якого нормативного фактора відбору). У композиції пастишу культурні коди й мови змішуються й нівелюються. Енциклопедичними екземплярами пастишної продукції для критиків вважаються твори постмодерністського мейнстріму: “Химера” Д. Барта, “V” або “Веселки тяжіння” Т. Пінчона, “Ім’я троянди” У. Еко, “Останні дні Оскара Уайльда” П. Акройда та інш.

Формально нагадуючи фрагментно-цитатне попури, індивідуально маркована мова зводить пастиш до калейдоскопу готових, заздалегідь тиражованих культурних шаблонів. У пастиші поєднуються два магістральні критерії постмодерністського письма – заміна прямого авторського висловлювання гіперцитатною мозаїкою і скасування ієрархічних параметрів, стирання ціннісних вертикалей [2].

Іронічний модус постмодерністського пастишу, у першу чергу, визначається негативним пафосом, спрямованим проти ілюзійності мас-медіа й масової культури. За принципом пастишу твориться іронічний стиль письма в усіх проаналізованих нами американських оповіданнях, наприклад, в оповіданні Д. Бартельмі “*The Balloon*”:

*Now we have had a flood of original ideas in all media, works of singular beauty as well as significant milestones in the history of inflation, but at that moment, there was only this balloon, concrete particular, hanging there.*

Власне пастишем вважаємо наступну частину речення: *as well as significant milestones in the history of inflation*.

Величезна повітряна куля за своєю важливістю на даний момент замінила жителям села всі значні віхи історії, ідеї мас-медіа, твори мистецтва (*a flood of original ideas in all media, works of singular beauty as well as significant milestones in the history*). Зараз вони

сприймають тільки кулю, їхня увага прикута тільки до неї (*but at that moment, there was only this balloon, concrete particular, hanging there*). Тут присутня також і постмодерністська суперечливість, відсутність пієтету до історії – *significant milestones in the history of inflation*. Значні, важливі віхи в історії знецінилися – постмодерністський хаос у потоці свідомості й справедлива іронія щодо сучасного світу. Змальована в оповіданні ситуація нагадує жителів-аборигенів, які перший раз бачать літак, телефон, вертоліт або кока-колу. На семантичному рівні спостерігається поєднання двох семантично протилежних понять „*significant*” та „*inflation*”. На когнітивному рівні семантизується концепт “ІСТОРИЯ”.

За принципом пастишу в речення вводиться із того ж оповідання виділене словосполучення:

*Too, the number of people, children and adults, who took advantage of the opportunities described was not so large as it might have been; a certain timidity, lack of trust in the balloon, was seen.*

На граматичному рівні – це вільне словосполучення, компоненти якого базуються на колокаційній невідповідності, яка виявляється у порушенні внутрішніх семантичних зв'язків *lack of trust in the balloon*. Довіряти або не довіряти можна лише людині, інформації, але аж ніяк не повітряній кулі. Нестача довіри до кулі схожа на передвиборну кампанію політика (в даному випадку цієї кулі), а не на здорову цікавість до неї. На когнітивному рівні семантизуються концепти “ДОВІРА”, “ПОЛІТИЧНА АГІТАЦІЯ”, які впливають із загального змісту оповідання.

Наступний діалог з оповідання Д. Бартельмі “*The Captured Woman*” можна вважати пастишем як пародією автора на самого себе:

*“Is she good at it?”*

*“She’s good at everything.”*

*There was a pause.*

*“Mine plays the flute,” M. says. “She’s asked for a flute.”*

*“Mine probably plays the flute too but I haven’t asked her. The subject hasn’t come up.”*

Коли герої вихваляються талантами своїх нових дівчат, один з них, щоб не поступитися суперникові, у відповідь на його репліку: “Моя грає на флейті”, відповідає, що його дівчина, можливо, теж вміє грати, але він її ще не запитував про це. Повторення коротких односкладних речень “*Mine plays the flute*”, “*Mine probably plays the flute too*” вказує на пародію автора на зосереджений аналіз, в якому наявний дисонанс з серйозним тоном героїв та несерйозним предметом розмови. Пастиш наявний у реченні *Mine probably plays the flute too but I haven’t asked her*. На граматичному рівні – це експресивна синтаксична конструкція, що складається із ядерного слова *mine* та залежних від нього членів речення, рівноцінних граматично, але семантично різнопланових, що реалізують свої смислові відтінки. На семантичному рівні ядерне слово, з’єднане із кожним членом речення, створює неоднорідний іронічний стиль письма.

У подальшому діалозі героїв фраза *M.’s is a no-ass woman of great style and not inconsiderable beauty* стосується зовнішності дівчини їхнього товариша М. Ймовірно, глянцевої журналі міцно вкорінилися у свідомості героїв, адже худа фігура дуже в моді *a no-ass woman of great style*. Така позиція щодо жіночої краси виражає світогляд і світовідчуття людини кінця ХХ ст.

На граматичному рівні – це експресивна синтаксична структура, яку можна поділити на два вільні атрибутивні словосполучення:

*no-ass woman of great style;*

*no-ass woman of not inconsiderable beauty.*

Компоненти словосполучень набули абстрактних ознак, які були їм приписані. Іронія створена через стилістичну невідповідність компонентів. *Great style and not inconsiderable beauty* – книжковий стиль, у той час як *no-ass* – жаргон і лайка. На когнітивному рівні семантизується концепт “МОДА”.

Узагальнюючи, можна зробити висновок, що пастиш у постмодерністському художньому тексті виступає насамперед як постмодерністська іронія. Людина намагається вижити в сучасному світі, набуваючи шаблонної поведінки і насолоджуючись своїми

здібностями, адже вона скептично дивиться на оточуючий світ. Довкола неї – інформаційний потік, що трансформується в потік ідей та ілюзій (симулякрів) сучасної людини епохи постмодернізму. У результаті виникає пародія й самопародія стилів поведінки, соціальних підвалин, реалізованих у різноманітному поєднанні стильових прийомів. Пастиш – це пародія автора на себе, на світ у цілому. У пастиші зміщуються не тільки літературні стилі, але й образи, мовні особливості тих, які іронізують і тих, над ким іронізують. У результаті чого сумбур у голові героя сприймається читачем як особливий світ, у якому головне місце надається грі випадку. Суть пастишу полягає в миттєвому поясненні істини на основі інтуїції. Людина постмодернізму здатна керувати соціальним середовищем, але в душі у неї повний хаос. Завдяки використанню пастиша синтезується інформаційний потік, перетворюючись в іронію без параметрів, без ціннісних ієрархій.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Андреев Л.Г. Порывы и поиски двадцатого века // Называть вещи своими именами: Программное выступление мастеров западноевропейской литературы XX в. / Под ред. Л.Г. Андреева. – М.: Прогресс, 1986. — С. 3 – 18.
2. Деррида Ж. Лист до японського друга. — Питання філософії [Електронний ресурс] // [www.krugosvet.ru/articles/](http://www.krugosvet.ru/articles/) - 26k —
3. Ильин И. П. Английский постструктурализм и традиция социального историзма // Диапазон. — 1992. — № 2. — С. 32—38.
4. Можейко М.А. История философии. Энциклопедия [Електронний ресурс] // [velikanov.ru/philosophy/simuljagr.asp](http://velikanov.ru/philosophy/simuljagr.asp) — 12k
5. Hartman G. A. Criticism in the wilderness: The study of lit. today. – New Haven; L., 1980. — XI, 323 p.
6. Hassan I. Making sense: the trials of postmodernist discourse // New Literary History. – Baltimore, 1987. – Vol. 18. - № 2. – P. 437 – 459.
7. Hassan I. Paracriticism: Seven speculations of the times. — Urbana, 1975. — XVIII, 184 p.
8. Jameson F. Postmodernism or the cultural logic of late capitalism // New left rew. — L., 1984. — № 146. — P. 62—87.
9. Jencks Ch. What is Postmodernism? — L., 1986. — 123 p.
10. Poirier R. The politics of self-parody // Partisan review. — N.Y., 1968. — Vol 35. — № 3. — P. 327–342.
11. Turner M. The Literary Mind. – New York; Oxford: Oxford University Press, 1996. – 187 p.

#### ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

Barthelme D. 60 stories. – New York: Penguin Books, 1993. -- 457 p.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Оксана Бабелюк** – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри лексикології і стилістики Київського національного лінгвістичного університету.

*Наукові інтереси:* лінгвістика тексту.

## **ЗАСОБИ ВИРАЖЕННЯ АНТРОПОЦЕНТРИЧНОСТІ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ В РОМАНІ ВІЛЬГЕЛЬМА ҐЕНАЦІНО “ПЛЯМА, КУРТКА, КІМНАТИ, БІЛЬ”**

**Тетяна БУЙНИЦЬКА (Львів, Україна)**

*У статті проаналізовано особливості вираження антропоцентричності художнього простору в романі німецького письменника В. Ґенаціно. Відзначено, що для героя-спостерігача, мешканця міста, характерно життя під впливом урбаністичного пейзажу та тісний зв'язок між закритим простором кімнати та відкритим простором вулиці.*

*The article deals with peculiarities of anthropocentric description of literary fiction space regarding the novel „Spot, Coat, Rooms, Pain“ written by the German writer Wilhelm Genazino. It is noted that urban life has influenced the protagonist-observer who experienced relationship between the aria of closed room and open aria of the street.*

Простір як важлива змістовна універсалія художнього тексту бере участь у створенні загальної антропоцентричності твору. Пейзаж чи інтер'єр подають обов'язково інформацію про персонажа: його настрій, думки, переживання або смаки та уподобання. Антропоцентричність художнього простору розуміють як освоєння суб'єктом певного простору, як відносність просторових складових у контексті.

Ю.М. Лотман, який присвятив дослідженню художнього простору багато уваги, визначає художній простір як індивідуальну модель світу певного автора, вираз його просторових уявлень. Це континуум, в якому діють герої, тому тут не важлива фізична природа простору, а характер та об'єм, параметри об'єктів, що наповнюють простір навколо людини. Саме вони корелюють із суб'єктом, створюючи закритий, обмежений простір (кімната, будинок), або відкритий (вулиця, місто), або панорамний, космічний.

Оскільки у художньому тексті відображено реальний світ, то, звичайно, він несе в собі усі суттєві особливості простору як об'єктивної категорії буття. Проте, як відзначає