НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНА СПЕЦИФІКА ТЕКСТОВОЇ СЕМАНТИКИ

Бабелюк О. А.
Київський національний лінгвістичний університет

ЛІНГВОКУЛЬТУРНІ КОДИ ПАСТІШУ В АМЕРИКАНСЬКОМУ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОМУ СТИЛІ ПИСЬМА

Основним модусом постмодерністського мистецтва є іронічне бачення сучасного життя, яке стало однією з головних ознак міжособистісного спілкування. У художньому тексті функцію цього модусу виконує пастіш, який 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, тобто програмно-еклектична конструкція з семантично, стилістично й аксіологічно різнорідними фрагментами, відношення між якими (через відсутність ціннісних орієнтирів) не можуть бути задані як конкретні [2, 37].

Мета статті – проаналізувати лінгвокультурні коди пастішу в американському постмодерністському стилі письма.

У модернізмі пастіш витлумачували як прийом пародіювання або автопародіювання. Термін пов'язаний з ім'ям Р. Пойрієра [9], 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 й т.п.

Замість концепту "пародія" 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" [9, 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 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 [8, 67].

Принцип пастішу задає аксіологічний простір тотальної аутопародії і 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. "Створюється таке відчуття, що існує ще щось нормальне на тлі висміювання. У цій ситуації

"пародія виявляє власну непотрібність: вона вичерпала себе, і цей дивний новий феномен пастішу поступово займає її місце" [7, 125].

У постмодерністському розумінні пастіш як і пародія сприймається як наслідування [...], користування стилістичною маскою. Однак принципова відмінність пастішу від пародії полягає в тому, що процесуальність першого виявляється емоційно нейтральною, позбавленою енергії заперечення (тоді як пародія заперечує те, що вона пародіює) і пафосу стверджування (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" [7, 68].

На відміну від модернізму, постмодернізм не воює з каноном, 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" [5, 438].

В організаційному аспекті пастіш також виступає як феномен принципово ізоморфний і ацентричний: конструкція, організована за принципом пастішу, не передбачає ані можливості виділеної семантики, ані можливості вертикально вибудуваних співвідношень значень. Окреслюючи ареал поширення пастішу у культурі постмодернізму, останній фіксує, що він практично не має предметних (і будь-яких інших) обмежень. Таким чином, можна констатувати "всюдисущність пастішу" [3] у сучасній культурі.

Термін "пастіш" у постмодерністському лексиконі певний час займав провідну позицію, незважаючи на його семантичну розмитість. Парадоксально вилучене від професійно-академічних наукових контекстів, (від адаптованого жаргону популістської публіцистики) це поняття увійшло в сленг інтелектуалів поряд з іншими ярликами такими, як "деконструкція", "диференціація" і т.п.

Чому саме периферійний і раніше знижений у ціннності "пастіш" (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. Хассана або теоретиків єльського критицизму Д. Гартмана [6, 182], [4, 323]) пастіш перетворився на універсальний метаметамовний принцип. Тепер пастіш – не скрупульозна імітація, а потокове репродукування чужих манер (або асорті привласнених технік письма, складений без будь-якого нормативного фактора відбору). У композиції пастішу культурні коди й мови змішуються й нівелюються. Енциклопедичними екземплярами пастішної продукції для критиків вважаються твори постмодерністського мейнстріму: "Химера" Д. Барта, "V" або "Веселки тяжіння" Т. Пінчона, "Ім'я троянди" У. Эко, "Останні дні Оскара Уайльда" П. Акройда та ін.

Формально нагадуючи фрагментно-цитатне попурі, індивідуально маркована мова зводить пастіш до калейдоскопу готових, заздалегідь тиражованих культурних шаблонів. У пастіші поєднуються два магістральні критерії постмодерністського письма – заміна прямого авторського висловлювання гіперцитатною мозаїкою й скасування ієрархічних параметрів, стирання ціннісних вертикалей. Чимало художніх

творів, створені в стилістиці постмодернізму, відрізняються насамперед свідомою настаною на іронічне зіставлення різних літературних стилів, жанрових форм і художніх течій. Іронічний модус постмодерністського пастішу, в першу чергу, визначається негативним пафосом, спрямованим проти ілюзіонізму мас-медіа й масової культури.

Принцип пастішу є смислоутворювальним 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 пастіш становитьцей фрагмент: as well as significant milestones in the history of inflation.

Величезна повітряна куля за своєю важливістю на даний момент замінила людям 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*. Асоціативно в уяві читача постає постмодерністський хаос, і як наслідок, іронія щодо сучасного світу. Змальована ситуація нагадує жителів-аборигенів, які перший раз бачать літак, телефон, вертоліт або Кока-Колу, живучи на незаселеному острові. Спостерігається поєднання двох семантично протилежних понять "*significant*" та "*inflation*".

За принципом пастішу вводиться в 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. Брак довіри до кулі нагадує передвиборчу кампанію цієї кулі, але не здорову цікавість до неї.

В оповіданні Д. Бартельмі "The Captured Woman" пастішем як пародією автора на самого себе можна вважати діалог:

"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. Повтори односкладних речень *"Mine plays the flute,", "Mine probably plays the flute too* є пародією автора на зосереджений аналіз, в якому наявний дисонанс з серйозним тоном героїв та несерйозним предметом розмови.

Пастіш 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, поєднане із кожним членом речення, створює неоднорідний стиль письма.

У подальшому діалозі героїв фраза *M.'s is a no-ass woman of great style and not inconsiderable beauty* стосується зовнішньості дівчини їхнього товариша М. Ймовірно, глянцеві журнали 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 XX 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 же час як ***no-ass –*** жаргон і лайка.

Узагальнюючи, можна зробити висновок, що пастіш у постмодерністському художньому тексті виступає насамперед як постмодерністська іронія. Людина намагається вижити в сучасному світі, набуваючи шаблонної поведінки і насолоджуючись своїми здібностями, адже скептично сприймає реальний 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, реалізованих в оповіданнях шляхом поєднання різних стилістичних прийомів. Суть пастішу полягає в миттєвому поясненні істини на основі інтуїції. Людина постмодернізму здатна керувати соціальним середовищем, але в душі у неї повний хаос. Завдяки пастішу синтезується інформаційний потік, перетворюючись на іронію без параметрів, без ціннісних ієрархій.

Л і т е р а т у р а :

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. Ильин И. П. Английский постструктурализм и традиция социального историзма // Диапазон. – 1992. – № 2. – С. 32–38.
3. Можейко М. А. [електронний ресурс] Новейший философский словарь // terme.ru/dictionary/179/word/%-31k
4. Hartman G. A. Criticism in the wilderness: The study of lit. today. – New Haven; L., 1980. – XI, 323 p.
5. Hassan I. Making sense: the trials of postmodernist discourse // New Literary History. – Baltimore, 1987. – Vol. 18. – № 2. – P. 437 – 459.
6. Hassan I. Paracriticism: Seven speculations of the times. – Urbana, 1975. – XVIII, 184 p.
7. Jameson F. Postmodernism and consumer society // The Antiaeshetic: Essays on Postmodern Culture / edited by Forster H. – Port Townsend, 1984. – P. 111–126.
8. Jencks Jencks Ch. What is Postmodernism? – L., 1986. – 123 p.
9. Poirier R. The politics of self-parody // Partisan review. – N.Y., 1968. – Vol 35. – № 3. – P. 327–342.