



УДК 821.111(73)-225Бартелмі7.09'06(045)
DOI 10.35433/philology. 3 (98).2022.35-45

ПОСТМОДЕРНА ПАРОДІЯ ЯК ОНТОЛОГІЗАЦІЯ РЕАЛЬНОСТІ (НА МАТЕРІАЛІ ОПОВІДАННЯ Д. БАРТЕЛМІ "ЗОЛОТИЙ ДУШ")

О. І. Кретьова*, П. В. Кретьов**

У статті розглянуто проблему постмодерної пародії під кутом зору її онтологізувального потенціалу, а саме інтерпретації в її межах проблеми суб'єкта. Поняття онтологізації тлумачено в традиції опозиції парадигми філософії присутності позасуб'єктивним версіям онтології, зокрема постмодерній концепції інтертекстуальності. Актуалізація концепції пародії як формотворчого засобу поряд із явним чи неявним акцентуванням цілісності картини світу тлумачиться як пошук метафізичних підстав для естетичної системи постмодерну та поетики Д. Бартелмі. Обґрунтовано філософський аспект прийнятої в науковій літературі інтерпретації пародії як модусу організації структури тексту та формозмісту тексту назагал для постмодерної естетики. Окреслено універсальний характер пародійності як інтерпретативної оптики та постмодерної техніки текстуального колажу для літератури в умовах візуального повороту ХХ–ХХІ ст. З'ясовано, що для поетики Д. Бартелмі характерне використання техніки колажування у вигляді каталогізації реальності як її переформатування. Показано, що пародійність для письменника є формальним і змістовним принципом, художньо-естетичною настановою, а не лише прийомом. Демонстративність, «оголеність» пародії досягається завдяки зміні фразових режимів, чергуванням діалогів та описів, візуалізації дії. Структурні рівні пародії взаємопереходять як на формальному рівні інтертекстуального, так і на рівні численних претекстів і опорних смислових та символічних рядів. Отже, трансгресія пародії виявляє себе через єдність і розділеність кодера й декодера в момент формування етосу фрагментованого тексту як його переживання. Зроблено висновок, що гротеск і пародія можуть бути розглянуті як синестетичні смислогенеративні моделі постмодерної літератури. Пародія як життєва рецептивна та когнітивна форма може онтологізувати суб'єкта тексту. Гротеск є парадоксальною, фіналізованою, об'єктивованою ентелехією пародії, яка при цьому практично ніколи не онтологізується й не набуває рис суб'єктності. Постмодерна пародія переформатовує суб'єкта наративу й тексту як формальної структури, надаючи йому додаткових смислових вимірів.

* кандидат педагогічних наук, доцент
(Черкаський національний університет
ім. Б. Хмельницького),
ekretova@ukr.net
ORCID: 0000-0002-3947-4479

** кандидат філософських наук, доцент
(Черкаський національний університет
ім. Б. Хмельницького),
ataraksia@ukr.net
ORCID: 0000-0003-2593-3731

Ключові слова: пародія, іронія, гротеск, текстуальний бриколаж, онтологія тексту, етос, візуальність, метафікціонізм, постмодерн, філософія, суб'єкт, Д. Бартелмі.

POSTMODERN PARODY AS ONTOLOGIZATION OF REALITY (BASED ON THE STORY BY D. BARTHELMI "A SHOWER OF GOLD")

Kretova O. I., Kretov P. V.

The article examines the problem of postmodern parody from the point of view of its ontologizing potential, namely the interpretation within its limits of the problem of the subject. The concept of ontologization is interpreted in the tradition of the opposition to the paradigm of the philosophy of presence to extra-subjective versions of ontology, in particular the postmodern concept of intertextuality. The actualization of the parody concept as a formative tool along with the explicit or implicit accentuation of the integrity of the world picture is interpreted as a search for metaphysical grounds for the aesthetic system of postmodernism and D. Barthelemy's poetics. The article substantiates the philosophical aspect of the interpretation of parody accepted in the scientific literature as a mode of organization of the structure of the text and the form-content of the text in general for postmodern aesthetics. The universal nature of parody as an interpretive optics and postmodern technique of textual collage for literature in the conditions of the visual turn of the 20th-21st centuries is outlined. It has been found that the use of the collage technique in the form of cataloging reality as its reformatting is inherent in the poetics of D. Barthelemy. It is shown that parody for the writer is a formal and substantive principle, an artistic and aesthetic instruction, and not just a technique. The demonstrativeness, or "nakedness" of the parody is achieved by changing phrasal modes, alternating dialogues and descriptions, and visualizing the action. The structural levels of parody overlap both at the formal intertextual level and at the level of numerous pretexts and supporting semantic and symbolic series. Therefore, the transgression of parody manifests itself through the unity and separation of the coder and the decoder at the moment of forming the ethos of the fragmented text as its experience. It is concluded that grotesque and parody can be considered as synesthetic sense-generative models of postmodern literature. Parody as a vital receptive and cognitive form can ontologize the subject of the text. The grotesque is a paradoxical, finalized, objectified entelechy of parody, which is practically never ontologized and does not acquire features of subjectivity. Postmodern parody reformats the subject of the narrative and the text as a formal structure, thus giving it additional semantic dimensions.

Keywords: parody, irony, grotesque, text bricolage, text ontology, ethos, visibility, metafictionalism, postmodernism, philosophy, subject, D. Barthelmy.

Постановка наукової проблеми.

Стрімке повернення України до європейського простору в царині культури й гуманітаристики передбачає зміну статусу компаративних досліджень у сучасних літературознавстві, мистецтвознавстві, естетиці, культурології, філософії. Трансформація типів ідентичності, які обирають індивіди та соціальні групи, призводить до втрати вказаними дослідженнями статусу маргінальних порівняно, наприклад, із проблематикою економіки чи соціології. Саме потреба легітимізації пошуків нової самототожності в царині гуманітарних смислів, подолання постколоніальних рудиментів в

естетиці та філософії літератури зумовляє актуальність нашої розвідки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематику, дотичну до теми статті, розглядали вітчизняні та зарубіжні дослідники, зокрема проблему пародії вивчали Д. Затонський, Л. Гатчен, Ф. Джеймсон, Р. Нич, О. Зозуля, У. Тиха та ін. Під біографічним кутом зору творчість Д. Бартелмі вивчали Г. Бартелмі [7] та Т. Доєрті [10]. Особливості малої прози Д. Бартелмі та тематика його новел були в полі зору таких учених, як М. Кутюр'є та Р. Дюран [8], Л. Гордон [11], С. Трахтенберг [17], Ч. Моулзворт [14], В. Стенгель [16] та ін. Специфіку американського постмодерну досліджували А. Ковач-Петрушенко [2],

М. Нестелеєв [4; 5], Т. Денисова [1], Т. Бовсунівська, А. Кондрацька, С. Ольжин, Ф. Гушман [9] та ін. Труднощі перекладу творів автора вивчали В. Павленко, поетику постмодерну принагідно до творчості письменника досліджували Н. Барбара, О. Мащенко, В. Нев'ярович, Г. Зела [18], Дж. Міллер [13] та ін.

Мета дослідження – проблематизація концепту пародії принагідно до смислогенеративних моделей постмодерної літератури на матеріалі творчості Д. Бартелмі, а також окреслення онтологізувального потенціалу постмодерної пародії.

Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням отриманих наукових результатів.

Пародія, за А. Гатчен, є таким інтертекстуальним мовним і смисловим режимом формування та виразу змісту, який може бути коротко визначений як відтворення претексту з його критичним переосмисленням [12: 32] і з необхідністю має два рівні – структурний і прагматичний. Відповідно, зі структурної позиції пародія є бітекстуальним синтезом, що діє на двох рівнях – рецепції й осмислення тексту: первинного чи поверхневого та вторинного, який формується на основі створеного реципієнтом розуміння кінцевого тексту. Тому поверхневий рівень – трансгресія глибинного вторинного рівня. За А. Гатчен, пародія є місцем взаємодії між двома текстами чи групою канонічних і кінцевим текстом. На прагматичному рівні дослідниця, спираючись на ситуативно уведений нею термін етос, який є "наміченою реакцією, мотивованою текстом" [12: 55], обґрунтовує наявність агента, що генерує текст, "кодера", й агента, який сприймає та розшифровує текст, – "декодера". При цьому етос пародії набуває універсальної можливості для мовного й смислового маркування та є значно ширшим, ніж традиційна насмішка в літературній традиції до ХХ ст. Приймавши цю модель пародії за вихідну, розглянемо оповідання

Д. Бартелмі "Золотий душ" (1963) зі збірки "Повертайтеся, доктор Калігарі" (1964), щодо формозмісту якої видавець зазначав, що "Бартелмі... досконалий майстер точності й стислості, його процес рецепції та правки був авторським (process of revision was self-inflicted)" [13]. З іншого боку, постмодерна форма нарративу проблематизувала сам простір часовості соціального: "Технічний підхід Бартелмі до історії свідомо ставить запитання: якщо все більше людей формують свої єдині зв'язки із суспільством або встановлюють свої єдині зв'язки з іншими людьми шляхом купівлі-продажу, то як новітня література фіксує цю реальність, не маючи вигляду просто декорованої абсурдистської драми (refurbished absurdist drama)?" [18: 621].

Від початку варто зазначити, що простий перелік елементів фабули й южету, мотивів та образів, символіки, алюзій і ремінісценцій, фразових режимів у діалогах і дискурсі наратора, графічні й ейдетичні експерименти автора не дають змоги остаточно інтерпретувати зміст і смислові ряди текстів Д. Бартелмі. Важливою також є настанова письменника на драматизм і синестетичність рецепції літератури, яка свідчить про те, що його тексти "варто сприймати як картини, написані словами, адже для нього саме живопис був провідним мистецтвом ХХ століття. Він неодноразово шкодував, що слово не має фізичних властивостей посередника, які приступні, наприклад, художнику", – зауважує сучасний дослідник М. Нестелеєв [4: 168]. Його тексти є відкритими структурами як на формальному, так і на смисловому рівні, тому будь-яка їхня фіналізація видається неможливою або неостаточною. Це зумовлено саме інтонацією пародійності та пародією, які забезпечують трансгресію рівнів тексту. Тому аналіз текстів письменника може бути лише фрагментарним [3]. Але при цьому

пародія дає підстави для утворення нової смислової цілісності, для якої канадійська дослідниця й уводить поняття етосу. На нашу думку, фіксація такого етосу як його дескрипція позбавляє його статусу виняткового й унікального та автоматично вбудовує в систему пародійних претекстів-текстів у метафікціонізмі Д. Бартелмі, що призводить до посилення пародійного ефекту аж до такого рівня деформації тексту, коли він набуває рис гротескності. Тому, наприклад, численні спроби психоаналітичних інтерпретацій оповідань Д. Бартелма з використанням техніки шизоаналізу чи клінічного досвіду вивчення афазії врешті-решт можна вважати реалізацією провокативного задуму автора або самої авторської манери та його дискурсу як від початку пародійних. Якщо друга половина ХХ ст. вустами теоретиків постмодернізму проголошує неможливість для автора звільнитися від текстової традиції і, власне, його "смерть", то пародія стає чимось більшим, ніж літературний прийом, своєрідною естетикою для літературної творчості та життєвою філософією для письменників. Також особливу роль відіграла причетність Д. Бартелмі до американської літератури "чорного гумору", яку, за всієї подібності художньо-естетичних програм, можна вважати антитетичною маніфестам європейського екзистенціалізму: якщо перша спирається на пародію та гумор, то друга трагічно пафосна та гранично серйозна. Варто відзначити також край скептичне ставлення автора до біологізаторських інтенцій психоаналізу [15] щодо людини, які нівелюють поняття норми та девіації та відтак інтерпретують сферу психосексуального як простір звільнення від травм раціональності й культури [9]. Д. Бартелмі жорстко пародіює алузії на практики психоаналітичних інтерпретацій сексуального. В аналізованому тексті подібна оптика представлена повною мірою.

В оповіданні "Золотий душ" ("A Shower of Gold", можливий переклад – "Злива золота"), сама назва якого є складною алузією, художник-авангардист Пітерсон на кастингу для телепередачі у відповідь на запитання про свої переконання повідомляє факти з популярного альманаху, ніяк не пов'язані між собою: про серотонін у мозкові мишей, відбитки пальців у шизофреніків, рух очних яблук під час сну (техніка бриколажу (К. Леві-Строс) як каталогу об'єктів). Автор пародіює не лише літературну традицію гумору та іронії ХІХ ст. (наприклад, у класичному оповіданні О'Генрі "Довідник Гіменея", де персонаж покладається на кишеньковий довідник під час залицяння до жінки, або повісті Дж. К. Джерома "Трое в човні", у якій оповідач намагається застосувати до себе всі статті медичної енциклопедії, аби з'ясувати свій стан), у якій комічний ефект досягається через з'ясування недоречності каталогізації фактів у зв'язку багатоманітними формами людського життя. Пародія Д. Бартелмі тотальна, оскільки її предметом є сама новочасова ідея можливості створення систематичного тезаурусу як універсального джерела знань, власне, ідея енциклопедії. Пародійність метафікціонізму Д. Бартелмі, опертого на жанр короткого оповідання, фрагментарність та інтертекстуальність як художньо-естетичні настанови, зумовлюють заперечення репресивності будь-якого гранднарративу або нарративу, що претендували б на цілісне охоплення реальності як текстової, так і інтертекстуальної. На запитання інтерв'юерки "Містер Пітерсон, ви абсурдні?", що злітає з її "велетенських губ, вимазаних сяючим білим кремом", і після наступних пояснень щодо "марного існування", "відчуття себе як зайвого", "присутності нудоти", художник припускає, що в нього збільшена печінка. Діалог як зіткнення різних фразових режимів демонструє саму сутність вітгенштайнової мовної гри, яка надає сенсу мовним знакам

лише контекстуально за умови прийняття певних правил. Але жодних правил немає. Як у пізньому романі "Мертвий батько" (1975), де велетенський труп стає прихистком живих, що займаються найрізноманітнішими справами (доволі прозора алюзія на Свіфтового Гулівера в країні ліліпутів як протопародійного образу раціональності, вивернутої навспак), метафора дає змогу продемонструвати розпад смислової реальності й виникнення ситуації, коли тіло культури утримується лише формальними структурами мови. Запитання щодо абсурдності, звернене до людини, є секретом полішинеля, вигуком хлопчика з андерсонівської казки про голого короля, що підкреслюють гротескно-еротичні деталі в дусі нью-йоркської "фабрики-студії" Е. Воргола – велетенські яскраві губи та крем як символи консумеризму культури й цивілізації. Можна додати, що ця символічна конструкція може вказувати також і на пізнішу постмодерністську концепцію "тіла без органів" (1969) Ж. Дельоза. Образ і мотив нудоти очевидністю вказування на Сартровий пафос підсилює пародійний ефект зниження етосу рецепції тексту – художник повідомляє про збільшену печінку, а у відповідь після вигуку "Чудово!" отримує компендіум екзистенціальної філософії: "Це дуже добрий початок! /.../ Люди сьогодні, згідно з нашими відчуттями, ховаються в собі, відчужені, занепали духом, вони живуть у муках, відчаї та невірі. Навіщо нас кинули сюди й покинули? /.../ Людина самотньо стоїть посеред стертого анонімного пейзажу у страхі й трепеті і її нудить до смерті. Бог мертвий. Всюди суцільне ніщо. Жах. Роз'єднаність. Кінцевість". Пафос й алюзії на гасла К'єркегора, Ніцше, Камю, Сартра, що в маскультурі набули статусу ідеологічних і втратили будь-який зв'язок із первісним змістом, свідчать про гротескну деформацію свідомості, насамперед мовної, наповненої стереотипними кліше, які є симулякрами реальності й через які

годі пробитися до неї. Бажання художника уникнути абсурду відкинуте: "Вас абсурд може і не цікавить, – твердо сказала вона, – зате ви дуже цікавите абсурд. – У мене багато проблем, якщо вам це допоможе, – сказав Пітерсон. – Для вас проблематичне існування, – з полегшенням вимовила міс Древі. – Гонорар – двісті доларів". Пародія переводить екзистенціальну проблематику на рівень тілесного низу, грошових обгородок, здійснюючи трансгресію глибинного смислового рівня. Отже, два рівні тексту є когерентними, не просто запаралеленими, вони перетинаються в точці трансгресії – моменті переходу від структурного до прагматичного рівня (точка смислової біфуркації, інтерференції смислів, насамкінець трансгресії рівнів) творення нового смислу читачем у межах етосу. У пошуках їжі та грошей, питті портвейну, роздумах про витвори мистецтва, "які не розпилюють навіл", і обмірковуванні близькості з Президентом, створенні шедевра "Святкові вітання" з трьох зварених автомобільних радіаторів, переживанні його знищення Президентом і його таємною службою та страждань, пов'язаних із печінкою ("Тут Президент підняв кувалду вище, повернувся до Пітерсона і сказав: – У тебе хвора печінка? Це добрий знак. Прогрес очевидний. Ти починаєш мислити"), змінюються картинки-фрагменти текстової континуальної реальності. Бачимо пародійне зіткнення двох мотивувальних систем – художникової, який хоче бути митцем, тобто творити нову естетичну реальність і при цьому жити у зрозумілому світі, та його співрозмовників – міс Древі, Президента, перукаря Камбуза, безіменного котоп'яніста, трьох заблуканих дівчат-гіпі з Каліфорнії, які привносять у його світ абсурд чи, швидше, розкривають його абсурдність і при цьому, за всієї квазіфілософської збитковості, постійно апелюють до простих

цінностей – грошей, їжі та напоїв, здоров'я, дому. Можна сказати, що ці системи взаємопереходять, причому цей взаємоперехід є цілком довільним, таким, що регулюється гіпотетичними правилами, які виходять за межі описуваної ситуації та людського життя взагалі. Пародійний кут зору демонструє абсурдність як обмеженість наративів і систем поглядів, коли кризь одну фрагментовану реальність не просто прозирає інша (як би це було у символізмі модерну), а водночас присутні ще безліч. Перукар, "людина на прізвище Камбуз, народний аналітик і автор чотирьох книг під назвою "Рішення бути"", посередництвом "народного психоаналізу" хоче допомогти Пітерсону "вирватися з пекла соліпсизму" і при цьому уточнює: "Чи не зняти трішечки з боків?". Подальші алюзії на П. Тіліха та Б. Паскаля знову приводять до усвідомлення тотального краху смислів як відсутності метамови для опису реальності: "– *Всі знають мову, крім мене, – роздратовано мовив Пітерсон. – Послухай, – сказав Камбуз. – Коли ти говориш про мене з кимось іншим, ти ж кажеш "мій перукар", правда? Ще б ти не казав. Так само я дивлюсь на тебе, як на мого "клієнт". Донер? Але ти сам же не вважаєш себе "своїм" клієнтом, а я не вважаю себе "твоїм" перукарем.* Пародіювання відомого софізму "Цирульник" чи то семантичної антиномії, парадоксу Б. Рассела чи Греллінга – Нельсона в контексті з пасажем про самотність із К'єркегора і все це разом з Тіліховою етикою "Мужності бути" створює з претекстів потужну підставу для визначення телепередачі (як символу масової культури споживання речей як смислів і смислів як речей) як такої, що "відгонить бібліотекою". Така сконцентрована пародійність породжує гротескную форму котоп'яно. Сенси синестетично відчуються як біль. Ця гротескна ідея, згадана в романі Ш. де Костера "Легенда про Тіля Уленшпігеля" (1867), а також у творі Ж. Б. Векерлена "Музиціана, уривки з твору про рідкісні чи дивні винаходи"

(1887), відома також завдяки німецькому єзуїту XVII ст. А. Кірхеру, енциклопедисту й винахіднику. Котоп'яно видобуває звуки з поміщених у спеціальну конструкцію котів, яким завдають болю шляхом подразнення їхніх хвостів, завдяки чому коти, розташовані в приладі відповідно до висоти тону свого нявчання, утворюють своєрідну октаву. В оповіданні Бартелмів персонаж – "на вигляд – іноземець, з відкритим викидним ножем у руці, розміром з різницький, увійшов до студії не постукавши і сказав: – *Доброго вечора, містере Пітерсон, я котоп'яніст, чи не хотіли б ви послухати децю особливе?*". Наразі спостерігаємо, як пародійований корпус ідей і текстів раціоналізованого, осмисленого світу Просвітництва, змальований автором до цього моменту в діалогах персонажів, доходить до абсурду, і пародія ініціює гротеск як певну точку біфуркації в невірноваженій системі смислів. Щодо тексту це є зміна етосу рецепції. Художник, читаючи біографію Е. Нолде, автора славетної гравюри "Пророк", яку вважають однією з найбільш значущих творів у техніці деревориту та жанру іконопису в мистецтві ХХ ст., впускає її на підлогу, коли чує: "Котоп'яно, – сказав гість, – це інструмент диявола, диявольський інструмент. Не треба так підніти, – скрушно додав він". Бачимо черговий парадокс як зіткнення не просто протилежних смислових полюсів, які утворюють смисловий простір людської етики – чуттєво дане, наявне, побутове та трансцендентне, а трансгресію рівнів пародійного тексту, яка, нагнітаючи афективне переживання агресивного абсурду, формує етос як миттєвий смисл. Причому цей смисл може бути яким завгодно, оскільки він перебуває поза системою нав'язаних мовою, ідеологією чи текстом ціннісних орієнтацій і світоглядних настанов читача. Д. Бартелмі створює гротескно-комічний ефект, "удосконалюючи" описане в літературі

котоп'яно, додаючи до "хвостових" нот "лапні" ноти, тобто котів одночасно смикають за хвіст і б'ють по лапах, видобуваючи звуки. Традиція знижується ще й через згадку про гравюру XVII ст., на якій зображена людина з дерев'яною ногою, що грає на котоп'яно. Згадаємо, що кульгавість у західній традиції – одна з атрибутивних ознак диявола, крім того, сюди можна віднести мотив деформованості тіла та його поєднання з неживим чи тваринним як ознаку гротеску, наприклад, у творчості І. Босха. У Бартелмовому оповіданні котоп'яніст демонструє свою штучну ногу, яка являє собою *"ногоподібну штуківину з дерева, металу та пластику"*. Раціоналізм, сцієнтизм і виплекана Новим часом віра в прогрес піддані наразі пародіюванню як зниженню. І ось цей гість художника пропонує йому зіграти "Мучеництво святого Себастьяна" (музична містерія К. Дебюссі), "увертюру до "Ромео і Джульєтти" (увертюра-фантазія П. Чайковського), "Свято для струнних". Очевидно, що ці культурні символи не лише алюзії на наявні музичні твори, але й символічні конструкції, що пародійно відтіняють традиційну західну християнську культуру як аудіальну, не позначаючи при цьому неодмінно відомих музичних творів. Але колізії між упорядкованим світом і світом абсурду не виникає, оскільки вони давно являють собою одне ціле: на запитання художника "Чому?" гість дає відповідь: *"Кошеня плаче і хоче молока, містере Пітерсон. А варто кошеняті заплакати, котоп'яніст заграє"*. Метафоричність цієї сцени очевидна, а далі гість роз'яснює самоототожнення художника з кошеням: *"Вибір, містере Пітерсон, вибір. Вибравши це кошеня, ви обрали спосіб зіткнення з тим, що ви, так би мовити, не кошеня. Зробили зусилля з боку *voir-soi* для..."*. Пародія актуалізує питання ідентичності, але лише актуалізує, загострює, уникаючи при цьому його розв'язання. Вибір не є дуальним чи альтернативним, він плюральний, причому жоден вибір не

анулює необраних варіантів. Власне, це відсилання до запитування людини щодо себе в західній традиції може бути започаткована ще книгою Йова і продовжене через Канта і до сучасної об'єктно-орієнтованої онтології (Г. Гарман) чи трансгуманізму включно. Але пародійність бартелмівських текстів позбавляє це запитування граничної серйозності Канта, Мільтона чи англійських поетів-метафізиків. Пародія на зіткненні двох рівнів тексту та смислових рядів генерує реальність, у якій абсурд перестає бути абсурдом, оскільки втрачає зв'язок з відсутньою нормою. Тому абсурд утрачає негативні конотації й набуває рис буденності, звичного статус-кво. Отже, етос у пародії не фіксується як маркер певної етичної чи філософської системи, дискурсу чи фразового режиму. Він є результатом впливу пародійності та гротеску тексту на читача, який, спантеличуючи останнього, змушує його піддати себе дискомфортній процедурі самоідентифікації, яка є рефлексивною за своєю природою. Жити простим біологічним життям чи спиратися на сферу когнітивного та принципово невизначувані переживання естетичних смислів культури? У цьому сенсі пошуків ідентичності людини Бартелмові пародія й гротеск – це примус повернутися до себе чи повернути собі себе, виборсатися з потоку мотивів, образів і символів традиції та масової культури, насамкінець звільнитися від диктату мови й у цьому "стертому анонімному пейзажі" віднайти себе заново, от хоча б намалювавши чи зваривши зі старих автомобільних радіаторів. Мандрівні дівчата, що прагнуть любові (*"Поцілуй мене, – сказала Шеррі, – мені потрібне кохання"*), ототожнюючи її із сексом, і цитують при цьому Паскаля, змушують художника тікати до "дружнього бару" й рятуватися випивкою. Прості речі позірно протистоять складним теоріям, але насправді вони є навзаєм зворотними сторонами одного й того ж – абсурду, тлумаченого як смислова

ентропія, відсутність поганого і хорошого, правильного і неправильного, цілого і розбитого. Будь-яка антитетичність пародійністю Бартелмі, як мінімум, ставиться під сумнів, а як максимум, заперечується як підстава, конструктивна схема нового гранднаративу чи цілісної картини світу. Завершується оповідання тим, що, потрапивши-таки на телепередачу, переcheкавши комічні зізнання інших учасників, "печінка Пітерсона стрибнула" і він озвучує свій хід думок, поєднуючи його з описом того, що з ним відбувалося й відбувається в реальності: "Я був неправий, – подумав Пітерсон. – Світ абсурдний. Абсурд карає мене за те, що я в нього не вірю. Я підтверджую абсурд. З іншого боку, сам абсурд абсурдний". І от, поєднавши внутрішній потік свідомості з простою дескрипцією реальності, художник доводить абсурд до абсурду, але в результаті не отримує впорядкованого космосу нового смислу чи картини світу, але колаж як каталог об'єктів, позірно не поєднаних смисловими зв'язками, залишається балансувати на межі між усіма наявними можливостями й варіантами описів, пояснень, дискурсів, текстів, культури, людей, життя, смерті, реальності тощо. Пітерсон стверджує: "Ось у такому світі, – казав він, – абсурдному, якщо завгодно, тим не менше навколо нас квітнуть і загострюються можливості і завжди є час почати заново". Властиво, для поезики Д. Бартелмі притаманне використання техніки бриколажу у вигляді каталогізації реальності як її переформатування. Фінальна промова Пітерсона пародіює сакралізований літературною традицією пафос апеляції до простих цінностей. Наприклад, можемо згадати наразі класичне оповідання Е. Гемінгвея "Кішка на дощі" (1925) з переліком смисложиттєвих бажань, що їх озвучує героїня: "Мені хочеться гладенько й туго зачесати коси назад і стягти їх у великий вузол на потилиці, щоб відчувати його, – сказала вона. – І

хочеться посадити на коліна кицю і щоб вона муркотіла, коли я гладитиму її. /.../ А ще хочу їсти за своїм столом, і мати своє столове срібло, і щоб горіли свічки. Хочу, щоб була весна, і хочу розчісувати коси перед дзеркалом, і хочу кицю, і хочу мати нові сукні...", які заповнюють порожнечу предметністю та дією. "Вимкніть свої телевізори, – сказав Пітерсон, – переведіть у готівку страховку життя, пустіться в безмізкий оптимізм. Ходіть по дівчатах у сутінках. Грайте на гітарі. Як ви можете відчужуватись, якщо ви ще і не зв'язалися?". "How can you be alienated without first having been connected?" – в оригіналі дієслівні форми минулого часу підкреслюють абсурдність тут-не-буття, перефразовуючи Гайдегера. Пародія фіналізується іронічною згадкою античного міфу про запліднення Данаї Зевсом у вигляді золотого дощу, що водночас амбівалентно вказує на девіантну техніку сексуальної гри. Отже, головний персонаж постає Персеєм, героєм, девіантом, основним подвигом якого традиційно вважають вбивство медузи Горгони, яка, безсумнівно, є надзвичайно прозорим, сказати б, підкресленим указуванням на первісний хтонічний хаос, темряву й абсурд, не підвладний аналітиці розуму й мови. У фінальній автобіографії Пітерсона спародійовано антропоцентризм людської картини світу й літературну традицію (згадаймо хоча б розділи епосу Ф. Рабле, присвячені дитинству та юності Гаргантюа й Пантагрюеля): "– Моя мама була цнотливою дівчиною королівської крові, – говорив Пітерсон. – А батько золотим дощем. Дитинство мое буколичним, енергійним і багатим на переживання, що загартували мій характер. Юнаком я був шляхетним розумом, безкінечний здібностями, формою виразний і похвальний, а вже у здатності схоплювати...". Пародійність виявляється за допомогою стилістичних засобів, коли вся промова видається однією велетенською цитатою, пастишем до

всієї літературної традиції назагал, як і будь-яка сукупність слів, специфічно структурована, об'єднана певним стилем, не є чимось новим, а лише цитатою цитат у безкінечній рекурсії ймовірностей і можливостей мови та культури, формою, що народжується й зникає, що є вже і формально близьким до постмодерністського пастишу. Для прикладу можемо навести класичний музичний твір "Добре темперований клавір" Й. С. Баха, що містить 24 прелюдії та фуґи, розміщені за півтонами й такими, що потребують виконання в різних тональностях. Він є зразком формального перетворення співвідношення частин цілого в його межах. Тому в постмодерністській пародії фразовий режим може бути порівняний із налаштуванням музичного ладу як засобом тотальної трансформації художньо-естетичного цілого та його рецепції. Власне, єдиною серйозною й водночас афористично-пародійною фразою, яку автор, імовірно, відносив до себе та до будь-якої людини, наділеної даром мови (відомий афоризм зі щоденників близького Бартелмові С. К'єркегора – "Людина – це істота, що верзе дурниці, натхненна даром мови"), є фінальна: "Пітерсон усе говорив і говорив, і хоча в якомусь сенсі він брехав, – в якомусь не брехав зовсім". Символічно, що сучасні конкузіональні війни, феномен постправди, постання медіафілософії, постання метакритики [6] тощо є наслідками трансформацій простору культури, які фіксує Д. Бартелмі.

Висновки та перспективи дослідження. Отже, це оповідання Д. Бартелма з його першої збірки демонструє, що пародійність для письменника є формальним і змістовним принципом, художньо-естетичною настановою, а не лише

прийомом. Демонстративність, "оголеність" пародії досягається завдяки зміні фразових режимів, чергуванням діалогів та описів. Структурні рівні пародії взаємопереходять як на формальному рівні інтертекстуального тексту, так і на рівні численних претекстів та опорних смислових і символічних рядів. Трансгресія пародії виявляє себе через єдність і розділеність кодера й декодера в момент формування етосу фрагментованого тексту як його переживання. Гротеск у постмодерністському тексті нерозривно пов'язаний на формальному та смисловому рівнях виразу та репрезентації з пародійністю як настановою, універсальним принципом і пародією та автопародією як прийомами й локальними техніками – як дискурсивними, так і символічно-образними. Пародійність є своєрідним тригером гротеску, запускаючи його як проміжну фіналізацію фрагмента смислової реальності тексту в реципієнта-читача. Гротескність постмодерністського тексту – засіб деструкції класичного суб'єкта та ознака локального конструювання ймовірного суб'єкта.

Отже, гротеск і пародія можуть бути розглянуті як синестетичні смислогенеративні моделі постмодерної літератури. Пародія як життєва рецептивна й когнітивна форма онтологізує суб'єкта. Гротеск є парадоксальною, фіналізованою, об'єктивованою ентелехією пародії, яка при цьому практично ніколи не онтологізується й не набуває рис суб'єктності. Постмодерна пародія переформатовує суб'єкта наративу та тексту як формальної структури, надаючи йому додаткових смислових вимірів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Денисова Т. Н. Коротко про історію, теорію і практику американського постмодернізму. *Сучасна американська література : проблеми вивчення та викладання*. Миколаїв: Видавництво МДГУ ім. Петра Могили, 2002. С. 5–18.

2. Ковач-Петрушенко А. Американський та європейський постмодернізм: своєрідність та характерні риси. *Проблеми гуманітарних наук. Серія: Філософія*. 2017. Вип. 37. С. 94–104.
3. Кретов П. В., Кретова О. І. Герменевтика відмінності та імовірнісний суб'єкт (на матеріалі творчості Д. Бартелмі). *Вісник Черкаського університету: Серія "Філософія". Наук. журнал*. Вип. 2. Черкаси, 2019. С. 3–14.
4. Нестелєєв М. А. Особливості постмодерністського стилю Дональда Бартелмі (на прикладі збірки "Шістдесят оповідань"). *Наукові записки Національного університету "Острозька академія": серія "Філологія"*. Острого: Вид-во НаУОА, 2021. Вип. 11(79). С. 166–168.
5. Нестелєєв М. Лабіринти американського постмодернізму. К.: Темпора, 2019. 464 с.
6. Савина А. Ю. Метакритика як літературознавча проблема. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*. 2021. Вип. 2 (95). С. 91–101.
7. Barthelme, H. Donald Barthelme: The Genesis of a Cool Sound. College Station: Texas A&M University Press, 2001. 260 p.
8. Couturier, M., Durand, R. Donald Barthelme. London: Methuen, 1982. 100 p.
9. Cushman, Ph. The Golem Must Live, the Golem Must Die : On the Moral Imperative of Writing Critical Cultural Histories of Psychology. Routledge : 1st Edition, 2017. 312 p.
10. Daugherty, T. Hiding Man: A Biography of Donald Barthelme. New York : St. Martin's Press, 2009. 592 p.
11. Gordon, L. Donald Barthelme. Boston : Twayne Publishers, 1981. 225 p.
12. Hutcheon, L. A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-century Art Forms. New York : Methuen, 1985. 168 p.
13. Miller, J. The Writing Process of Donald Barthelme. *CUNY City College. Academic Works*. 2014. URL: <https://bit.ly/3AUx4kA>. (дата звернення: 29.11.2022).
14. Molesworth, Ch. Donald Barthelme's Fiction : The Ironist Saved from Drowning. Columbia : University of Missouri Press, 1982. 89 p.
15. Moore, R. J. The psychoanalytic issue in the short stories of Donald Barthelme. McMaster University, 1988. URL: <http://hdl.handle.net/11375/15596>. (дата звернення: 29.11.2022).
16. Stengel, W. The Shape of Art in the Short Stories of Donald Barthelme. Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1985. 232 p.
17. Trachtenberg S. Understanding Donald Barthelme. Columbia: University of South Carolina Press, 1990. 275 p.
18. Zela, G. Barthelme's Vision of the Postmodern Society in His Short-Fiction. *Journal of Educational and Social Research MCSER*. Publishing, Rome-Italy, 2013. Vol. 3 No. 7. Pp. 620–624.

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Denysova, T. N. (2002). Korotko pro istoriiu, teoriuu i praktyku amerykanskooho postmodernizmu [Briefly about the history, theory and practice of American postmodernism]. *Suchasna amerykanska literatura: problemy vyvchennia ta vykladannia*. Mykolaiv: Vydavnytstvo MDHU im. Petra Mohyly. [in Ukrainian].
2. Kovach-Petrushenko, A. (2017). Amerykanskiyi ta yevropeyskiyi postmodernizm: svoieridnist ta kharakterni rysy [American and European postmodernism: originality and characteristic features]. *Problemy humanitarnykh nauk. Serii: Filozofia*. Vyp. 37. P. 94–104. [in Ukrainian].

3. Kretov, P. V., Kretova, O. I. (2019). Hermenevtyka vidminnosti ta imovirnisnyi subiekt (na materiali tvorchosti D. Bartelmi) [Hermeneutics of difference and the probabilistic subject (based on the work of D. Barthelmy)]. *Visnyk Cherkaskoho universytetu: Seriia "Filosofia". Nauk. zhurnal. Vyp. 2. Cherkasy. P. 3–14.* [in Ukrainian].
4. Nestelieiev, M. A. (2021). Osoblyvosti postmodernistskoho styliu Donalda Bartelmi (na prykladi zbirky "Shistdesiat opovidan") [Features of the postmodern style of Donald Barthelmy (on the example of the collection "Sixty stories")]. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu "Ostrozka akademiia": seriia "Filolohiia". Ostroh: Vyd-vo NaUOA. Vyp. 11 (79). P. 166–168.* [in Ukrainian].
5. Nestelieiev, M. (2019). Labirynty amerykanskoho postmodernizmu [Labyrinths of American postmodernism]. K.: Tempora. 464 p. [in Ukrainian].
6. Savyna, A. Yu. (2021). Metakrytyka yak literaturoznavcha problema [Metacriticism as a literary problem]. *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka. Filolohichni nauky. Vyp. 2 (95). P. 91–101.* [in Ukrainian].
7. Barthelme, H. (2001). Donald Barthelme: The Genesis of a Cool Sound. College Station: Texas A&M University Press. [in English].
8. Couturier, M., Durand, R. (1982). Donald Barthelme. London: Methuen. [in English].
9. Cushman, Ph. (2017). The Golem Mus Live, the Golem Must Die: On the Moral Imperative of Writing Critical Cultural Histories of Psychology. Routledge: 1st Edition. [in English].
10. Daugherty, T. (2009). Hiding Man: A Biography of Donald Barthelme. New York: St. Martin's Press. [in English].
11. Gordon, L. (1981). Donald Barthelme. Boston: Twayne Publishers. [In English].
12. Hutcheon, L. (1985). A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-century Art Forms. New York: Methuen. [in English].
13. Miller, J. (2014). The Writing Process of Donald Barthelme. *CUNY City College. Academic Works.* URL: <https://bit.ly/3AUx4kA>. (reference date: 29.11.2022). [in English].
14. Molesworth, Ch. (1982). Donald Barthelme's Fiction : The Ironist Saved from Drowning. Columbia: University of Missouri Press. [In English].
15. Moore, R. J. (1988). The psychoanalytic issue in the short stories of Donald Barthelme. McMaster University. URL: <http://hdl.handle.net/11375/15596>. (reference date: 29.11.2022) [in English].
16. Stengel, W. (1985). The Shape of Art in the Short Stories of Donald Barthelme. Baton Rouge: Louisiana State University Press. [in English].
17. Trachtenberg, S. (1990). Understanding Donald Barthelme. Columbia: University of South Carolina Press. [in English].
18. Zela, G. (2013). Barthelme's Vision of the Postmodern Society in His Short-Fiction. *Journal of Educational and Social Research MCSER. Publishing, Rome-Italy. Vol. 3 No. 7. Pp. 620–624.* [in English].

Стаття надійшла до редколегії: 02.09.2022
Схвалено до друку: 25.11.2022