

## Постмодернізм як універсальна матриця сучасної світової літератури

У статті розглядаються теоретичні основи явища постмодернізму, типологічні риси постмодерністського художнього тексту.

**Ключові слова:** *постмодернізм, постструктуралізм, інтерпретація, хаосмос, ризома, симулякр, скриптор, інтертекстуальність, іронія.*

## Постмодернизм как универсальная матрица современной мировой литературы

В статье рассматриваются теоретические основы культуры постмодернизма, типологические черты постмодернистского художественного текста.

**Ключевые слова:** *постмодернизм, постструктурализм, интерпретация, хаосмос, ризома, симулякр, скриптор, интертекстуальность, ирония.*

## Postmodernism as a Universal Matrix of Contemporary Literature

The article is about theoretical foundations of postmodernism, typological features of postmodernist literary text.

**Key words:** *postmodernism, post-structuralism, interpretation, chaosmos, rhizome, simulacrum, scripter, intertextuality, irony.*

Література постмодернізму – феномен культури ХХ ст., за опанування художніх законів якого має снагу братися не кожен шкільний учитель літератури.

Метою цієї статті є спроба структурування напрацьованих науковцями візій щодо явища постмодернізму.

Завдання її полягають у поетапному тлумаченні самого поняття «постмодернізм»; філософських засад цього явища; поясненні головних термінів; характеристиці типологічних рис постмодерністського художнього тексту на прикладі окремих творів світової та української літератури.

**Постмодернізм** (фр. *postmodernisme* – після модернізму) – термін на означення стану культури та літератури Західної Європи 50–90-х років ХХ ст. Нині постмодернізм досягається не лише як універсальна категорія культури ХХ ст., але і як виразник «духу часу» в усіх сферах людської діяльності: мистецтві, соціології, філософії, економіці, політиці тощо [1, с. 6].

Єдиного підходу до пояснення феномену постмодернізму в науці немає, зустрічається низка визначень типу «художнє явище постмодерну», «доба постмодерну», «ситуація постмодерну», «постнекласика» тощо. У

цілому наукові підходи до тлумачення постмодернізму будуються на *історичних і трансісторичних* методологічних засадах.

У концепції *історичного* підходу постмодернізм розглядається як чергова ланка в ланцюжку закономірного процесу зміни культурних епох (ренесанс, бароко, класицизм, романтизм, реалізм, модернізм, постмодернізм). Історичним ґрунтом для його з'яви став період розвінчання тоталітарних, моноідеологічних державних утворень (фашистської ідеології та держави зокрема), період кризи прогресивного мислення загалом, розчарування в дієвості моноцентристських ідей, що претендують на універсальність та світове панування. Цьому періоду історії притаманний особливий тип свідомості: світ уявляється як хаос; заперечується чи піддається сумніву будь-яка система цінностей і пріоритетів; іронія, релятивність, пародія та десакралізація найвищих авторитетів стає основою світогляду. Таке світосприймання визначає специфіку художньої практики постмодернізму: художні тексти не мають яскраво вираженої чіткої ідеї та структури, в них спостерігається дифузія стилів тощо [1, с. 7].

*Трансісторичний* підхід позиціонує постмодернізм як типологічне явище, характерне для різних етапів розвитку культури, як період перед формуванням нових художніх форм; як естетику, культуру будь-якої кризової епохи зміни цінностей, як естетику перехідного періоду (своєрідного аналога явища декадансу на межі XIX–XX ст., певного хаосу, міжбуття, інтермецо). «...Я... переконаний, що постмодернізм – не фіксоване хронологічно явище, а певний духовний стан... Kunstwollen – підхід до роботи... У будь-якої епохи є свій постмодернізм...», – зазначає відомий італійський учений У. Еко [2, с. 460]. Український літературознавець Д. Затонський твердить, що кожній епосі притаманні явища постмодерну як кризові явища, однак раніше вони мали локальний характер, нині – глобальний: нині всі боги померли, всі ідоли розвінчані [3]. Американський дослідник А. Меджілл пише: «Це втрата авторитетних і приступних розуму

стандартів добра, істини та прекрасного, втрата, обтяжена одночасно зневірою у божє слово Біблії» [4, с. 263].

Філософські засади постмодернізму ґрунтуються на *теорії постструктуралізму*, що розроблена провідними французькими вченими Жаком Лаканом, Мішелем Фуко, Жилем Дельозом, Феліксом Гваттарі, Юлією Крістевою, Жаком Дерріда, Роланом Бартом, Жаном-Франсуа Ліотаром та ін. Передтечею філософії постструктуралізму вважаються вчення Ф. Ніцше («Померли всі Боги!..»); А. Бергсона, Е. Гуссерля, М. Гайдеггера про буття як процес становлення; релятивізм, що висловлює сумнів щодо можливості відкриття єдиної для всіх часів і народів універсальної істини. Американський теоретик постмодернізму Іхаб Хассан писав: «Більшість із нас з гіркотою визнають, що Бог, Цар, Людина, Розум, Історія, Держава... як принципи непохитного авторитету давно забуті; і навіть Мова – остання святиня нашої інтелектуальної еліти – поставлена під загрозу: ще одне божество, яке не виправдало сподівань» [4, с. 269]. Постструктуралізм базується на критиці логоцентризму (інтелектуально-раціональних способів пізнання) у філософії, на визнанні пріоритету чуттєвої, емоційної реакції людини на оточуючий світ (постмодерна чуттєвість); на виявленні та критиці стратегій примушування (тоталітарних ідеологій і влад), що криються за оболонкою підсвідомого; на пошуку маргінальних зон свободи, які знаходяться за межами структури будь-чого, і художнього тексту так само. Принцип методологічного сумніву щодо всіх позитивних істин та ієрархічних структур є провідним у концепції постструктуралізму.

Отже, філософські засади постмодернізму полягають у: запереченні існування єдиної універсальної істини; сприйманні світу як багатоликої моделі: якщо світ множинний – то й істина множинна, відносна, сумнівна; законотворчий розум в цій системі мислення поступається *інтерпретуючому*: адогматичність, роздвоєність, багатозначність,

рухливість, відсутність кордонів, творче ставлення до традицій, відкритість стають основою світогляду постмодерної людини.

**Інтерпретація** – (*лат. interpretation – тлумачення, роз’яснення, розкриття змісту чого-небудь*) – «дослідницька діяльність, пов’язана з тлумаченням змістової, смислової сторони літературного твору на різних його структурних рівнях через співвіднесення з цілістю вищого порядку» [5, с. 308]; творче сприймання художнього твору, самостійне тлумачення виявлених шляхом аналізу (*грец. analysis – розкладання*) [5, с. 37] компонентів художнього тексту. Інтерпретація як спосіб сприймання та тлумачення художнього тексту продукує новий тип читача: активного співтворця тексту. Виходячи з тези про те, що будь-який феномен культури є продуктом владних стосунків, через які людині нав’язуються ідеології та цінності, а мова стає одним із головних інструментів маніпуляцій, філософи Ж. Дерріда, М. Фуко пропонують розкласти художній текст на елементи, а потім по-своєму їх інтерпретувати – деконструювати). Розкласти (проаналізувати) – це значить виявити, що внесено в текст традицією, канонам, владою, а що – бажанням, інтуїцією автора. Інтерпретувати – актуалізувати все маргінальне, приховане, задоволене (традицією, канонам, владою), укласти текст по-своєму, деконструювати його.

Роман англійського письменника **Джона Фаулза «Жінка французького лейтенанта» (1969)** визнається критиками постмодерністським насамперед через світоглядні засади його. У творі висловлюється протест проти тиранії закоренілих соціальних і духовних норм, звичних критеріїв оцінки мінливої дійсності, розвінчуються поняття абсолютної істини та абсолютної влади, проголошується поліваріантність форм буття людини та необхідність визнання цього. Події, описані в романі, відбуваються в англійській провінції вікторіанської доби (1867 року) з її системою цінностей (чини, як треба). Головний герой баронет Чарльз Смітсон, індивідуальність якого задушена стереотипами буржуазної моралі (треба одружитися з дівчиною із багаті буржуазної родини (Ернестиною, донькою власника модного магазину), аби долучитися до класу багатих буржуа, мати гроші, комфорт, авторитет у суспільстві), під впливом почуття кохання до Сари Вудраф починає діяти відповідно до внутрішніх переживань, індивідуальних бажань, а не певної суспільної норми. Сара – нестандартна маргінальна особистість, що прислухається тільки до своїх почуттів, а не до суспільної моралі. Вагання Чарльза перед здійсненням остаточного вибору призводять до розлуки із Сарою. Протягом двох років Чарльз, котрий набрався мужності одружитися із Сарою, шукає її, і нарешті, у Лондоні вони зустрічаються. Класичний читач, як і сам Чарльз, сподіваються читати далі чергову історію звабленої невинності, покритки. Але Сара – нині мама доньки Чарльза Смітсона Лалаге – працює секретарем у знаменитого художника-префаєліта

Д. Г. Росетті, і зовсім не страждає, не прагне заміжжя, навпаки – почувається самодостатньою особистістю у світі мистецтва. Очікування на *традиційний* для вікторіанського роману (одруження з розрахунку на Ернестині) чи *белетристичний* (щасливий романтичний шлюб із Сарою) фінали теж виявляються марними. Бо Д. Фаулз пропонує читачеві ще один варіант фіналу – *екзистенційний*: Чарльз, сприйнявши розрив із Сарою як утрату сенсу буття, усвідомив себе як особистість: «Он обрел наконец частицу веры в себя, обнаружил в себе что-то истинно неповторимое, на чем можно строить; он уже начал...постепенно осознавать, что жизнь (как бы удивительно не подходила Сара к роли сфинкса) все же не символ, не одна единственная загадка и не одна единственная попытка ее разгадать, что она не должна воплощаться в одном конкретном человеческом лице, что нельзя, один раз неудачно метнув кости, выбывать из игры; что жизнь нужно – из последних сил, с опустошенной душой и без надежды уцелеть в железном сердце города – **претерпевать**. И снова выходит – в слепой, соленый, темный океан» [6, с. 456].

Читач, залежно від рівня сприймання художнього тексту, обирає для себе найприйнятніший варіант фіналу – деконструє твір.

Сутнісні риси постмодернізму пояснюються низкою відносно нових термінів, а саме: *хаосмос, різома, симулякр, скриптор*.

**Хаосмос** – нестабільність – (від грец. *χάος* – хаос, *πρῖμα*: 1) безмежний простір, безладна суміш матеріальних елементів світу; 2) першоматерія; 3) перен. цілковите безладдя); від грец. *κόσμος* – *космос, устрій, порядок, світ, Всесвіт*: весь світ у цілому, Всесвіт; від грец. *ὄσμος* – *осмос, штовханина, тиснява*: процес дифузії розчинника з менш концентрованого розчину в більш концентрований розчин). Поняття постмодерністської філософії, що фіксує особливий стан середовища, що не ідентифікується однозначно ні в системі опозицій хаос – космос, ні в системі відліку сенс – нонсенс, але характеризується іманентним і безмежним потенціалом упорядкування (продукуванням смислу) – за відсутності оприявленого порядку (семантики) [7, с. 937]. Термін «хаосмос» уведений Д. Джойсом (роман «Поминки за Фіннеганом» (1939) як продукт змішування понять *хаос, космос, осмос*. Своєрідна модель світу, що накладається як матриця на будь-який рівень життя сучасного суспільства: соціум, економіку, політику, культуру, літературу. Світ як тотожність хаосу (відсутності порядку), космосу (вищого порядку) та осмосу (потенційного порядку); світ як множинне, рухливе, нелінійне, неієрархічне, безкінечне, неструктуроване,

несистемне явище: немає єдиної істини: є все – і все відносне. Хаос, здатний до самостійної організації.

**Ризома** – (фр. *rhizome* – *кореневище*) – 1) специфічна форма кореня, що не має стрижневого стебла; 2) метафора «ризоматизму» – антипод «структури» (чіткої ієрархічної системи) – поняття філософії постмодернізму, що фіксує принципово позаструктурний і нелінійний спосіб організації певного цілого, дає змогу іманентної автохтонної рухливості, і, відповідно, реалізації її внутрішнього креативного потенціалу самоконфігурації (відкритості до змін і взаємодій, рухливості) [7, с. 937]. 1976 року в контексті напрацювання базових понять постмодернізму в праці «*Rhizome*» термін уведений філософами Ж. Дельозом і Ф. Гваттарі. (У літературі постмодернізму створено кілька образів-символів на означення філософської категорії *ризомати*: бібліотека, лабіринт, супермаркет, текст, словник, енциклопедія тощо).

**Симулякр** – (фр. *simulacres*, від *simulation* – *симуляція*) – у контексті філософії постмодернізму тлумачиться як «точна копія, оригінал якої ніколи не існував» [7, с. 727]; копія копії (за Платоном), пустий знак, псевдоріч; образ, знак, не співвіднесений із реальністю; нереальний синтетичний продукт, комбінаторна модель у безповітряному просторі (наприклад, ідея та модель Діснейленду).

У праці Ж. Бодріяра «Симулякри і симуляція» (1981), що присвячена роздумам автора про сучасні економічні та культурні феномени, зазначається: «Якщо уявлення (творення художнього образу – Н. Г.) базується на відповідності, нехай і утопічній, знака й реального, то симуляція, навпаки, витікає з «утопії принципу відповідності, витікає з радикального заперечення знака як цінності» [7, с. 729]. Бодріяр визначає фази уявлення, й останню позиціонує як симулякр: 1) уявлення відбиває глибинну реальність (наприклад, образ лихваря Гобсека в однойменній повісті письменника-реаліста О. Бальзака відбиває економічні та моральні процеси в буржуазному суспільстві Франції першої половини XIX ст.) 2)

воно маскує й спотворює глибинну реальність (образ крихітки Цахеса в однойменній новелі німецького романтика Е. А. Гофмана є гротескним символом філістерського й чиновницького світосприймання); 3) маскує відсутність глибинної реальності (наприклад, в уявленні одного з персонажів романного циклу французького письменника-модерніста М. Пруста «В пошуках утраченого часу» – Сванна – кохана жінка Одетта де Кресі асоціюється із світлим біблійно-мистецьким образом Сепфори; в реальності ж Одетта – прагматична світська повія); 4) уявлення взагалі не співвідноситься з будь-якою реальністю: воно є чистий симулякр (наприклад, Жан Батіст Гренуй – головний персонаж роману «Парфум» німецького письменника-постмодерніста П. Зюскінда – є копією копії: зокрема, образу Жюльєна Сореля з роману Стендаля «Червоне і чорне»; Червона Шапочка з казки на новий лад Є. Дударя – симулякр образу Червоної Шапочки із казки Ш. Перро; Вільгельм Баскервільський, Адсон із роману італійського письменника-постмодерніста У. Еко «Ім'я троянди» – симулякри низки образів у творчості А. Конан-Дойля тощо).

**Скриптор** – той, хто пише. У текстології постмодернізму поняття, протилежне категорії «автор». «Код, не особистість, анонім», «стадія нуля» (Ю. Кристева). «Носій мови» (Р. Барт). У концепції Р. Барта («Смерть автора» (1968) суб'єкт письма – постмодерний автор: 1) не є причиною тексту; 2) особистісно-психологічні риси його не впливають на його витвір; 3) поза текстом не існує. На переконання теоретиків постмодернізму: «...не існує індивідуального твору. Твір індивіда являє собою певний вузлик, що утворюється всередині культурного полотна...» [7, с. 743–744]. Автор епохи постмодернізму просто неспроможний створити щось нове.

Художній текст літератури постмодернізму вирізняється яскраво вираженою інтертекстуальністю та іронічним пафосом.

**Інтертекстуальність** – (*лат. inter – між і textum – тканини, зв'язок, будова*) – поняття постмодерної текстології, що тлумачить процес взаємодії тексту із широким культурним контекстом [7, с. 333] і є провідною

(домінантною) художньою ознакою літератури постмодернізму. (Синонімічні поняття – гіперрецептивність, текст як палімпсест).

Спираючись на теорію поліфонічності М. Бахтіна, Ю. Крістева уводить цей термін у науковий обіг 1967 року «для виявлення різних форм і напрямів письма (цитата, центон, ремінісценція, алюзія, пародія, плагіат, трансформація інваріант, стилізація тощо) в одній текстовій площині [5, с. 309]. Р. Барт тлумачить це явище так: «Кожен текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш або менш упізнаваних формах: тексти попередньої культури та тексти оточуючої культури. Кожен текст становить собою нову тканину, зіткану зі старих цитат» [4, с. 218].

Ж. Женнет у праці «Палімпсести: література у другому ступені» (1982) здійснює класифікацію типів взаємодії текстів (інтертекстуальності):

1. *Власне інтертекстуальність* – співіснування в одному тексті одного чи кількох творів (як цитати, плагіату, алюзії, ремінісценції). (Наприклад, на цитатах, алюзіях і ремінісценціях із своїх віршів «Квітка, дана моїй доньці», романів «Портрет митця замолоду», «Улісс», Біблії, парафразах із творів Шекспіра, Ібсена тощо побудована прониклива сповідь у жанрі есе про кохання «Джакомо Джойс» Д. Джойса).

2. *Паратекстуальність* – відношення тексту до своєї частини – заголовка, епіграфа, вставної новели. (Наприклад, вставна повість «Сваннове кохання» з епопеї М. Пруста «В пошуках утраченого часу» є варіантом історії кохання головного героя романного циклу, що увиразнює провідну думку твору: справжню цінність життя складає щирість і глибина почуття кохання).

3. *Метатекстуальність* – співвідношення тексту до свого передтексту. (Так, іронічна гра М. Булгакова із текстом Біблії в романі «Майстер і Маргарита» зумовлена процесами знедуховлення радянського суспільства).

4. *Гіпертекстуальність* – пародійне співвідношення тексту з профанованими ним іншими текстами (стилізація, пародія, травестія,



пастиш). (Прикладом такого твору в українській літературі є «Енеїда» І. Котляревського – травестія за однойменним твором Вергілія).

5. *Архітекстуальність* – жанрові зв'язки текстів, жанрові запозичення (Роман У. Еко «Імя троянди» – це і детектив, і історичний роман, і філософський роздум; «Казка про калинову сопілку» О. Забужко – запозичення з української народної казки; казка на новий лад «Червона шапочка» Є. Дударя – перелицьована літературна казка Ш. Перро; роман Ю. Андруховича «Таємниця» побудований як журналістський жанр інтерв'ю тощо).

Інтертекстуальність як провідна художня характеристика постмодерних текстів обумовлює *принцип гри* в архітектоніці таких творів, *еклектику (колаж), діалогічність, дифузію стилів, розмивання кордонів між елітарною та масовою культурою* тощо. Якщо літературі модернізму притаманний художній синтез усіх видів мистецтв, то постмодернізм залучає до художнього тексту ще й різні види діяльності людини: технологічну (процеси відбирання та консервування запахів у романі П. Зюскінда «Парфум»), інноваційну (новела для комп'ютера та столярного циркуля М. Павича «Дамаскін») тощо.

**Іронія** – (*грец. ειρωνεία – лукавство, удавання*) [5, с. 313] – прихована, замаскована насмішка. За У. Еко: «Постмодернізм – це відповідь модернізмові: якщо вже минуле неможливо знищити, тому що знищення його призводить до німоти, його варто переосмислити: іронічно, без наївності» [2, с. 461]. Іронія як стала ознака постмодерного твору витікає з категорії інтертекстуальної гри і є формою відношення до світу, що дозволяє уникнути абсолютизації однієї з версій його й створює реальний простір свободи. Іронія дає змогу відкритого діалогу, подолання категоричності та жорстокості, формує іронічну терпимість як спосіб світосприймання.

Розглянемо реалізацію принципу інтертекстуальності та іронії на прикладі **старої казки на новий лад «Червона шапочка» (1993) Є. Дударя**. Казка Є. Дударя є своєрідною стилізацією відомої літературної казки французького письменника Шарля Перро «Червона шапочка». Твір Ш. Перро побудований відповідно до класичних канонів народної побутової казки. В основі сюжету – оповідь про те, як онука провідує стареньку

хвору бабусю. Головна героїня втілює риси позитивного образу, вона добра, щира, наївна. Зустріч із сірим Вовком стає значним випробовуванням для дівчинки. Але відважні дроворуби визволяють Червону Шапочку й бабусю з черева Вовка. Наприкінці казки добро перемагає зло: «...А потом распорили ему брюхо, и оттуда вышла Красная Шапочка, а за ней и бабушка – обе целые и невредимые» [8, с. 30].

У казці Є. Дударя сюжет той самий, але акценти інші. Шістнадцятирічна Червона Шапочка палить, вживає алкоголь, не боїться Вовка, ображає бабусю, «сміливого» Мисливця обзиває «браконьєром» і «зникає в лісі». Завершення казки не має чіткості, фінал розмитий: мама «*побивається, руки ламає, де її чадо неповнолітнє, не знає...*» [9, с. 44]

Імітація літературної казки європейського автора з класичними поняттями Добра і Зла зумовлена, як зазначалося, мистецькою традицією, яка уклалась у світовій культурі в 60–90 роки ХХ століття, сягнула обривів української літератури і яка тлумачиться в науці як постмодернізм.

Вітчизняні науковці твердять, що українському постмодернізму як посттоталітарному, постколоніальному явищу притаманні втрата віри «у вищий сенс людської екзистенції», розгубленість «перед сенсом буття», «гносеологічний релятивізм, поривання до будь-якої незаангажованості, іронія, гротеск, прийоми інтертекстуальності» [5, с. 553–554]. Український постмодернізм у багатьох аспектах спирається на вітчизняний досвід сміхової культури, «котлярєвщини» зокрема. «Семіотичним кодом такого стилю є травестіювання, яке виконує функції не лише пониження високого стилю класицизму, але й оформляє та закріплює провінційний та екзотичний статус «малоросійського» письменства в межах імперської культури» [10, с. 92]. В епоху постмодернізму таке пониження статусу торкається насамперед пафосу та заангажованості методу соціалістичного реалізму й іронічного освоєння «нового ідола» – західноєвропейської культури.

Очевидно, що казку на новий лад «Червона шапочка» Є. Дударя ми можемо визначити як явище постмодерної культури з яскраво вираженою інтертекстуальністю, яку можна тлумачити як іронічну стилізацію жанру літературної казки на межі гіпертекстуальності та архітекстуальності.

Стилізація – свідоме наслідування творчої манери певного письменника, зовнішніх формальних ознак його стилю, певного фольклорного чи літературного жанру, стилю чи напрямку. Стилізація здатна засвідчити актуальність їх або заперечити у формі висміювання (пародії) [5, с. 640, 641]. Пародія (*грец. parodia – пісня навиворіт*) [5, с. 522] – жанр фольклору та художньої літератури, гумористичний чи сатиричний твір, у якому імітується творча манера письменника задля осміяння її як не відповідної новим мистецьким запитам. Інколи пародія переінакшує зміст відомого твору, надає йому нового звучання.

Чи має на меті твір Є. Дударя висміяти жанр казки через невідповідність його новим мистецьким запитам? Можливо. А чи заперечує казка на новий лад українського письменника-сатирика систему цінностей твору Ш. Перро: любов до рідних, щирість, домінування добра над злом? Ні. Автор на тих самих образах показує іншу систему вартостей, але не ліпшу, не альтернативну, а негативну. Однак, щасливого фіналу казка Є. Дударя не має, вона взагалі не завершена: Червона Шапочка «зникла в лісі». «Де вона блукає, досі ніхто не знає». Мама «побивається», «де її чадо неповнолітнє, **не знає...**» (Виділення наше. Н. Г.) [9, с. 44]

Отже, стилізація імітує жанр і стиль, пародія шляхом стилізації заперечує те, що пародіює, і, зазвичай, дає певну альтернативу. Спосіб зображення в казці на новий лад Є. Дударя не має пафосу заперечення морально-етичного змісту казки Ш. Перро, бо альтернатива йому надзвичайно недолуга: агресивна Червона Шапочка, загнаний Вовк, переляканий Мисливець. Тому однозначно визначити цей текст як пародію складно, хоча

сатиричний, гротесковий струмись надає йому гірко-іронічного звучання. Очевидно, твір Є. Дударя «Червона шапочка» можна вважати пастишем.

Пастиш (*фр. pastiche: італ. pasticcio – стилізована опера-попури*) – вторинний літературний твір, що продовжує або інтерпретує сюжетну версію первинного твору, зберігаючи при цьому авторський стиль, персонажів тощо [7, с. 558]. Редукована форма пародії. Це певна іронічна містифікація, де ніщо не заперечується, де не пропонується інша концепція чи ідея; це твір, у якому через «розмитість» фіналу (що, як зазначалося, притаманно твору Є. Дударя) не простежується певна дидактична настанова. Саме відсутність виразно сформульованих концептуального стрижня, морально-етичних акцентів надає твору Є. Дударя хаотичного, ризоматичного характеру.

Отже, за формально-змістовими ознаками казку на новий лад можна тлумачити як пастиш.

Індивідуальний стиль Є. Дударя позиціонується насамперед із сатиричним зображенням дійсності, що в українській радянській і сучасній літературі є явищем унікальним. Наприклад, у творі «Поле чудес» письменник іронізує щодо активності колишніх комуністів у розбудові ринкової економіки: *«У нас знову почалося не з того боку... По-моєму, до ринку йдемо тією ж дорогою, що йшли до комунізму. І з тими спецами. Вони вже збудували для себе комунізм. Тепер створюють для того комунізму ринок. Він за мою працю вибудував собі палац у Сочі. А мене закликає: «Продається дача на Гаваях. Мільйон доларів!»*

*Я не можу купити сарай. У Глевасі. Я до мільйона й рахувати не вмю. В наших школах вчили тільки до тисячі. Долар я бачив лише на малюнку. У «Перці»... [9, с. 187]*

Пародійне використання відомих культурних, історичних, політичних, літературних образів (алюзій) є типовою рисою творів сатирика. Ця ознака яскраво проступає, наприклад, у назві багатьох його творів: *«Робінзон з Індустріальної», «Ми наш, ми новий мир постробим», «Ты все смогла, моя Россия», «Веселые ребята», «Чудо-Юдо», «ЛИСТ запорожців-вольнолюбивих хлопців – московським султанам, київським ханам, кримським ханикам, обласним, районним, місцевим мурзам, їхнім політичним наложницям і утробним заложникам», «Час розплати настав», «Сійся, родися», «Страшна помста» тощо.*

Прилаштування давно відомих форм і смислів, які з ними асоціюються, до нової реальності є провідним художнім засобом творення комічної, сатиричної, іронічної стихій у творах сучасного українського письменника-сатирика Євгена Дударя.

Образ-символ доброї, щирої дівчинки Червоної Шапочки, на захист якої завжди стане лісоруб (богачир, принц) перелицьований Євгеном Дударем з урахуванням українських реалій 90-х років ХХ ст.: перших років незалежності, періоду певного хаосу в історії України, коли радянська ідеологія розвінчана, а нова не створена.

Червона Шапочка: *«Дівчина гарненька, ставненька. Нижню половину її вроди облягали вичовгані джінси. Верхню – розписаний незрозумілими гаслами балахон. На голові хвацько сиділа червона шапочка. Подарунок від бабусі на день шістнадцятиріччя» [9, с. 43]* Червона Шапочка з'їла бабусин пиріг, випила вино, запалила цигарку й заспівала: *«Ах, эта красная рябина среди осенней желтизны...»* Вона не злякалася Вовка: *«Цвиркнула через густо напонаджену губу.*

*– Пішов геть! Шкет нещасний...*

*Дихнула Червона Шапочка на Вовка перегаром вина й тютюну. Вовк очманів» [9, с. 43].* Осідлала Червона Шапочка Вовка.

З бабусею розмовляла грубо (*«Бабки давай!»*), довела стареньку до сліз. *«Тільки десь під полудень з хати вийшла... З набитим вузликом на спині. І зникла в лісі» [9, с. 44].*

Про що це, власне? Про свободу, про європейські цінності, про нову мораль?... Свободу зрозуміли як вседозволеність (на грубощі, розбещеність); європейські цінності як моду на джінси, балахони; морально-етичні норми – як хижацькі закони диких джунглів:

виживай хто як може («сіла на нього (Вовка) верхи»). Тому Червона Шапочка й з'їла бабусин пиріжок, видрала у бабусі пенсію, власне, набула рис хижака.

Чи всі персонажі казки пережили таку метаморфозу?

Мама ніби піклується про бабусю, але передає тій пиріг і «пляшку вина». За донькою «побивається, руки ламає». Деякі атрибути архетипу української матері змінені («пляшка вина»). Але те, що її образ є на початку й наприкінці казки, формує у читача хоч якісь сподівання на сталість, непорушність класичних складових життя. Образ матері в українській культурній свідомості витримував багато випробовувань, але завжди залишався основою Всесвіту!..

Бабуся Червоної Шапочки добра, лагідна. Вона любить онучку, ладна віддати їй усе. Але вона старенька й хвора.

Жіночі образи в казці Є. Дударя кількісно переважають: Червона Шапочка, мама, бабуся. Градація їх сумна: бабуся старенька і хвора; мама – з пирогом і пляшкою; онука-донька осідлала хижака, вона груба й агресивна. Вітчизняні митці традиційно пов'язують образ України з образом жінки. У сатиричному змалюванні Є. Дударя нова Україна є агресивною, хижою, не жіночною й не українською: у джинсах, з цигаркою, з пляшкою, верхи на Вовкові, з піснею: «...Я на тебе смотрю, любимый, теперь уже со стороны». (До речі, у тексті пісні «Червона горобина» А. Софронова, яку в шляхетній романсній манері виконує Нані Брегвадзе, якраз і йдеться про втрату і неможливість відновлення щирих дотеперішніх почуттів: «...Со стороны страдний прежних, /со стороны ушедших лет, /которым, словно зорям вешним, /уже возврата больше нет...») Шляхом цитування, відсилання до іншого тексту, Є. Дудар поглиблює й увиразнює ідею твору для читача-співтворця, що не ковзає по поверхні тексту, а розгортає його глибини).

Абсолютного перетворення зазнав у казці страшений, величезний Вовк: його осідлали; він очманів, перелякався, «лежить загнаний», «язика висолопивши і хвоста відкинувши». Класичний хижак отетерів від рівня агресії традиційно добрих персонажів «казки на новий лад».

Мисливець «був сміливий. Ніколи не тремтів перед найстрашнішим звіром. А тут жижки в нього затрусилися. Він загадав свою жінку молоду. Діточок білозубих. І, знітившись, почав задкувати до виходу [9, с. 44]. Чому? Тому що Червона Шапочка нахабно обізвала його браконьєром, погрожувала скаргами й шантажем. Хижого звіра Мисливець не боїться, а що робити з брехнею, наклепом і шантажем – новим образом Зла – не знає. Тому й задкує. (Чи, можливо, це натяк на типову поведінку пересічного українця в складних життєвих ситуаціях: «Моя хата скраю?...»)

Ми не знаходимо в цьому тексті класичного позитивного казкового героя, так само нечіткий, розмитий фінал твору залишає більше запитань, аніж дає відповіді на них.

Отже, жанрово-стильові особливості казки на новий лад «Червона шапочка» – інтертекстуальність (пастиш), ризоматичність, іронія – дають змогу тлумачити її як явище постмодерної літератури. Євген Дудар передає у творі відчуття певного хаосу, в якому перебуває країна: розмивання класичних понять добра і зла й відсутність альтернативи цьому процесу.

Таким чином, постмодернізм є домінуючим культурно-філософським феноменом сучасності, що виявляється в усіх сферах діяльності людини, в тому числі і в літературі. Підсумувати узагальнені висновки щодо специфіки постмодерністської художньої практики можна за такою таблицею:

### Провідні характеристики літератури постмодернізму

Таблиця 1

1. Концептуальні засади	постструктуралізм, деконструктивізм
Світ	хаосмос, ризома

Людина	симулякр
Краса	<i>відносне, мінливе, невизначене поняття</i>
<b>2. Пафос</b>	іронія
<b>3.Спосіб зображення</b>	інтертекстуальність
<b>4. Автор</b>	скриптор
<b>6. Читач</b>	активний співтворець, інтерпретатор тексту
<b>7. Рід, жанр</b>	– гібридизація, мутація, синтез родів, жанрів літератури і науки, історії, філософії, літературознавства, масового та елітарного мистецтва
<b>8. Поетика</b>	– застосування принципу гри; – оголення прийому; – карнавалізація; травестія, пародія, пастиш; – дифузія великих стилів; – еkleктика художніх мов; – багаторівнева організація художнього тексту; – фрагментарність, колаж, монтаж

## Література

1. Киреева Н. В. Постмодернизм в зарубежной литературе. М. : Флинта : Наука, 2004. 216 с.
2. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы. М. : Книжная палата, 1989. 496 с.
3. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм : Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. Харьков : Фолио, 2000. 256 с.
4. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник. М. : Инрада – ИНИОН, 1996. 320 с.
5. Літературознавчий словник-довідник / Ред. колегія Гром'як Р. Т., Ковалів Ю. І., Теремко В. І. К. : ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
6. Фаулз Д. Любовница французского лейтенанта. М. : АСТ : АСТ МОСКВА, 2007. 475 с.
7. Постмодернизм. Энциклопедия. Мн. : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. 1140 с.
8. Сказки. Мн. : Изд-во «Белорусская советская энциклопедия» имени Петруся Бровки, 1986. 477 с.
9. Дудар Є. Штани з Гондурасу. К. : Укр. письменник, 1993. 336 с.
10. Гундорова Т. Кітч і література. Травестії. К. : Факт, 2008. 284 с.
11. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза : постмодерний період : Навч. посіб. К. : ВЦ Академія, 2008. 248 с.

Ніна Головченко,  
кандидат педагогічних наук,  
доцент кафедри видавничої справи та редагування  
Відкритого міжнародного університету розвитку людини «Україна»  
(Київ)