

## РУЙНУВАННЯ КОЛОНІАЛЬНИХ СТРУКТУР В АНДЕГРАУДНІЙ ТВОРЧОСТІ А. МУХАРСЬКОГО

*Наталія КОВТОНЮК*

Київський національний університет  
імені Тараса Шевченка

У статті аналізується синкретична творчість А. Мухарського як частина андеграундної культури, що руйнує стереотипи Російської імперії та рудименти СРСР. За допомогою поетики “низової” культури та засобів комічного автор демонтує колоніальні комплекси українців у “Смерті малороса” і десакралізує основні складові “русского міра” у “Сказках русского міра”. У цих книгах та музично-культурологічних проєктах А. Мухарського відновлюється цілісність самоусвідомлення нації, неможлива без реабілітації її бунтарської, анархічної іпостасі.

**Ключові слова:** колоніальне, постколоніальне, антиколоніальне, імперія, комічне.

В статье анализируется синкретическое творчество А. Мухарского как часть андеграундной культуры, что разрушает стереотипы Российской империи и рудименты СССР. При помощи поэтики “низовой” культуры и средств комического автор демонтирует колониальные комплексы украинцев в “Смерти малоросса” и десакрализирует основные составляющие “русского мира” в “Сказках русского мира”. В этих книгах и музыкально-культурологических проєктах А. Мухарского восстанавливается целостность самосознания нации, невозможная без реабилитации бунтарской, анархической ипостаси.

**Ключевые слова:** колониальное, постколониальное, антиколониальное, империя, комическое.

The article analyzes syncretic works by Antin Mukharskyy as a part of underground culture destroying stereotypes of the Russian empire and the rudiments of the Soviet Union. Comic techniques and poetics of low culture are used to dismantle Ukrainians' colonial complexes in *The Death of Maloross* and to desacralize spiritual components of the ‘Russian world’ in *The Fairytales of the ‘Russian World’*. In these books, as well as musical and culturological projects by Antin Mukharskyy the integrity of Ukrainians' self-consciousness is restored with the help of rehabilitating the rebellious and anarchic nature of the nation.

**Key words:** colonial, postcolonial, anticolonial, Empire, comic.

Близько ста років тому Анрі Бергсон, аналізуючи природу та функції сміху, стверджував: *“Невідворотний закон примушує кожну живу енергію <...> зайняти якомога більше простору. Йї комічна енергія – така сама жива енергія, окрема рослина, що пустила паростки на кам’янистому суспільному ґрунті, очікуючи того моменту, коли культура дозволить її змагатися з щонайвитонченішими творами мистецтва”* [1, с. 62]. В Україні такий період настав після Революції гідності, під час якої елітарне цілком виправдано поступилося егалітарним потокам. Відтоді саме неофіційна культура, переповнена карнавальними прийомами, травестуванням високих наративних ланцюгів, різними формами комічного, на відміну від офіційної, трансльованої телебаченням, демонтує колоніальні структури за допомогою сміху, що має на меті зруйнувати *“косність там, де бажаною була б податлива передбачливість та жвава гнучкість”* [1, с. 21], тобто незмінність імперських міфів на фоні плінності життя.

Саме в постколоніальному контексті варто розглядати синкретичну творчість Антіна Мухарського, автора книг *“Смерть малороса”*, *“Сказки русскаго міра”* та музично-культурологічних проєктів *“Лагідна українізація”*, *“Суворо українізація”*, *“Українізація на експорт”*, арт-кабаре *“Мама-Анархія”*, відомого під містифікованими іменами Ореста Лютого, професора антропології, та його племінника Іпатія Лютого. Досвід британських, французьких та російських колоній, хоч і має спільні риси, проте суттєво відрізняється, адже основою поділу на центр та метрополію тут стала не расова різниця, а культурна дистанція між інтелігенцією та народом і цілеспрямована робота з нею (конструювання, демонстрація, мінімалізація, вивчення) [3]. Якщо європейські країни, як стверджує Е. Саїд, досліджували підкорені території, формуючи корпус орієнтального знання як влади в інтерпретації М. Фуко [3], то в Росії *“Місіонерство, етнографія та екзотичні подорожі, характерні феномени колоніалізму <...> спрямовувалися в середину власного народу...”*, а отже, *“То була внутрішня колонізація, самоколонізація <...>”* [3] (пер. з рос. наш. – Н. К.). Таким чином, й українська інтелігенція доби романтизму, часто маючи гібридну ідентичність, стала частиною великодержавницького проєкту. Вона орієнталізувала власний народ, формуючи штампи його рустикальності, фольклорно-міфологічної екзотики, гасичні міфи тощо. Падіння імперії не означає одночасного її зникнення на культурному рівні. Е. Саїд у праці *“Культура та імпералізм”* стверджує, що *“повсякденні засоби геге-*

монії здебільшого творчі, винахідливі, цікаві й передусім практичні” [7], маючи на увазі мондіалізм США. Влада сучасної метрополії невидима, бо на зміну силі приходять міфотворчість ЗМІ та інформаційні війни. Після територіального розпаду СРСР у посттоталітарних державах спільним залишився медійний простір, що й надалі транслював колоніальні штампи. Російська імперія створила цілий корпус текстів, що захищає її владу *“за допомогою символічних систем і таких тлумачень Інших, які возвеличують і прославляють Центр”* [9, с. 162]. Українці впродовж 20-ого століття та після здобуття незалежності обмежувалися антиколоніальним опором, про що свідчить глорифікація минулого, апеляція до етнографічних коренів, акцент на сільській генезі, стражданнях нації та її митців. Ця форма спротиву повторює *“з протилежним знаком структури колоніального і, парадоксально, таким чином зберігає їх”* [6, с. 227]. Тому сьогодні важливо зрозуміти, що опір – *“це не просто реакція на імперіалізм, а альтернативний спосіб досягнути людську історію”*, що варто *“відписувати метрополійним культурам, руйнувати <...> наративи <...> замінюючи їх веселішим або сильнішим новим наративним стилем”* [7]. Постколоніальний етап спротиву *“відкриває можливість використовувати старі колоніальні міти й гратися з ними”* [6, с. 227], а *“в цьому процесі нерідко відіграють роль прийом іронії, пародії, карнавалу”* [6, с. 227], тобто низові культурні форми та комічна енергія, існування яких виправдане, хоч і позалітературною, але актуальною для українців метою.

На викорінення колоніального комплексу неповноцінності за допомогою комічного та карнавальної поетики спрямована повість А. Мухарського “Смерть малороса”. Свідченням цього можна вважати передмову, що нагадує інструкцію на лікарських засобах і супроводжує також проект “Легідна українізація”: *“Не бажане читання цієї книги людям з обмеженими розумовими здібностями, адептам різних людиноненависницьких та тоталітарних ідеологій..., спричинених браком освіти, культури та виховання, людям із ознакою “совкового дебілізму”, “ЧИТАННЯ ЗАБОРОНЕНО ЛЮДЯМ БЕЗ ПОЧУТТЯ ГУМОРУ”* [5, с. 3]. Сміх тут виконує терапевтичну функцію: *“То ж, друже, читай і смійся, бо, як казала моя бабуся: “З-під сміху люди бувають! ”. Отак сміхом і будемо одне одного лікувати”* [5, с. 8].

Колоніальними, такими, що потребують сміхового демонтування, є і постать центрального персонажа Олександра Олексійовича Забуги, прото-

типом якого став Олесь Бузина, і стимул до написання – фотожаба “Малоросійські письменники пишуть відкритого листа Олесю Бузині”, що відсилає до картини І. Рєпіна, вписаної в контекст імперського розумінні козаків як орієнтальної стихійної сили. Тому не випадково книга починається “Плачем малороса”, що представляє не тільки концепт приниженої нації, а й України-матері. Проте, незважаючи на намір автора “лікувати” сміхом, уже тут з’являється інша риса повісті – публіцистична аналітичність: *“Нема спокою і сталості у цьому краї, де два океани буття – Східний і Західний – сходяться між собою, утворюючи бурхливий вир, що раз у раз засіває трупом степи і гори, і обидва береги Дніпра”* [5, с. 9-10].

Щоб подолати колоніальні штампи про зумовлену постійним гнобленням і стражданнями вайлуватість та гречкосійство українців, у цій повісті А. Мухарський, як й І. Семесюк у книзі “Щоденник україножера”, апелює до пострадянської субкультури гопників. Саме тому центральним топосом “Смерті малороса” стає село Плисецьке, “бандитське село” [5, с. 11], у якому *“майже кожен другий з дорослих чоловіків відсидів”* [5, с. 14]. Воно є прикладом самоорганізованого утворення зі своєю поліцією та системою попереджень, що викидає із себе гетерогенні елементи (наприклад, відставного кагебіста Забугу, який співає тексти із радянської семіосфери, а це негативно впливає на місцевий мікроклімат: після його концертів *“корови наступного дня погано доїлися”* [5, с. 19]). Причиною цього є те, що українці *“живуть у злагоді з Богом і стихіями. Держава їм як така не потрібна, бо не було ще в історії України такої держави, яка б була за суттю українською”* [5, с. 62]. Проте в образах місцевих соціально девіантних осіб реалізовано не так зв’язок із радянськими субкультурами, як тривання психотипу правобережного бунтівника, опозиційного до Російської імперії (гайдамаки) чи СРСР (отаманівські повстанці), що свідчить про існування інших рис українців – маскулітних та мілітарних, приглушених імперською ідеологічною роботою.

Реалізовані в тексті егалітарні культурні форми (апеляція до тілесного низу, використання обценної лексики) мають на меті подолання комплексу малороса, симптомами якого є відсутність національної свідомості та гібридна ідентичність, тобто уявна приналежність до віртуального “суперетносу” з українців, росіян та білорусів. Такі риси втілені в образі сина колишнього кагебіста Олександра Олексійовича Забуги (псевдо – Лесь Білий), автора трьох книжок, журналіста, ведучого інтелектуально-розва-

жальних програм. Він живе шовіністичними штампами Російської імперії, трансформованими в СРСР в історіографічний міф про братні народи, тому й вважає, що тільки панслов'янський простір є єдиною моделлю "для виживання слов'янських племен в умовах глобалізаційних та геополітичних викликів" [5, с. 24-25]. Незважаючи на постійний акцент на своєму урбаністичному походженні, цей персонаж *"справді любив усією душею, усім серцем, той милий, омріяний тихий край, де земля тече молоком, медом і прекрасними старосвітськими наливками, де вареники самі плигають у рота, і де живуть норовисті чорнобриві дівчата..., яким чобітки тільки від Цариці подавай! Де й досі судяться Іван Іванович з Іваном Никифоровичем <...> Де рай і тотальне щастя"* [5, с. 26-27], тобто віртуальний колоніальний образ України, створений М. Гоголем. Проте через великодержавницькі погляди метою його творчості став демонтаж національних цінностей, подій, імен, по суті, інформаційна війна проти власної держави. Оскільки с. Плисаки не відповідало колоніальному ідеалізованому образу України, покірної і спокійної, то його населення варто було *"кудись виселити. А натомість заселити село тихими, співочими та замріяними малоросами"* [5, с. 31]. Поки що ж усе, що випадало із імперської парадигми, інтерпретувалося як *"хохлацький бидло-бунт"* [5, с. 31].

Після здобуття незалежності нащадки КГБ, що залишилися працювати в силових структурах, окцидентальному, галицькому вектору, протиставляли малоросійський, що передбачав вдячність Російській імперії за те, що в її складі було досягнуто культурного розвитку. Спецслужби намагалися *"втягнути Україну в орбіту "Руськава міра", примусити до злягання з імперським трупом, що вже засмердівся на весь світ"* [5, с. 150-151], *"заманити, звалтувати, змусити віддавати свою енергію, життя і силу імперському тілу, яке вмирає, висмоктує життєдайні соки з усього живого"* [5, с. 151-152], підтримує своє існування на *"продуктах органічного гниття"* [5, с. 153] – нафті. Тому й продовжувалася імперська лінія моделювання свідомості, за якою *"земля Українська славна не лицарями своїми, не героями і переможцями, а зрадниками і бандитами, тупими гречкосіями, хохлами та малоросами, які, окрім як тримати дулю в кишені, всаджувати ніж у спину, селитися у "крайній хаті" та "гуртом батька бити", ні на що більше не здатні"* [5, с. 153].

Колоніальний контекст створює й алюзія на творчість М. Гоголя, який, на думку Т. Гундарової, *"орієнталізує Малоросію, оскільки орієнталізм*

стає популярною романтичною модою, перетворюючи Україну на провінційну екзотику та упаковуючи її у романтичний кіч” [2, с. 344]. Село Плисаки розташовується якраз на місці міфічної Диканьки, а автор визначає жанр твору як *“майже гоголівська повість”* [5, с. 4]. Проте гоголівщина як макабричність письма переосмислюється і стає містикою кризової ситуації, у якій навіть малорос Олександр Забуга перед смертю у ніч перед Трійцею просить про допомогу українською мовою. Її довершує вдалий каламбур: прислів'я *“На городі бузина, а в Києві дядько”* може трактуватися, як на городі чорт (дідько), який ховається в бузині. Творчість О. Бузини, таким чином, є сублімацією диявольського єства та власних комплексів [5, с. 145].

Якщо *“Смерть малороса”* демонтує комплекси українців та реабілітує їхню бунтарську іпостась, то *“Сказкі русскаго міра”* – інтерсеміотичний твір, написаний казанським журналістом Іпатієм Лютим, спрямований на десакралізацію духових скрепів путінської імперії. Колоніальні штампи в ньому розглядаються як шлаки, накопичені організм *“хомо советікус-постсоветікус”* [4, с. 4], а процес роботи над текстом – як очищення, яке можливе, якщо є *“гумор, іронія та сатира”* [4, с. 4], адже це єдиний спосіб подолати Росію в консциєнтальній війні.

Твір долає гегемонію Росії та імперських міфів за допомогою її ж колоніальних методів, що тепер застосовуються до вивчення *“русскаго міра”* як екзотичного утворення, яке живиться фольклорною енергією. Проте автор усвідомлює, що, як зазначає Е. Саїд, *“Почасти трагедія опору полягає в тому, що якоюсь мірою він змушений відновлювати форми, раніше створені або принаймні вражені чи інфільтровані культурою імперії”* [7]. Оскільки навіть іронічне перевикористання колоніальних кодів є символом перебування в ментальному просторі метрополії, А. Мухарський стверджує: *“<...> З мого боку цей проект є останнім прецедентом, де я як художник знаходжусь в одній площині з московитами як широким культурним явищем”* [4, с. 5]. Тобто він готовий розпрощатися з іділічним минулим, і, як заявляв у *“Смерті малороса”*, *“писати красиву історію красивої країни, а не плутатися в історичному лахмітті”* [5, с. 157], не вмирати, а *“вчитися жити за Україну”* [5, с. 157].

Книга складається із низки оповідань про різних представників *“русскаго міра”*, що охоплює території Росії, Донбасу і навіть діяльність телеканалу *“Інтер”*. Про його існування в соціокультурній ситуації свідчить генерування нових фреймів на кшталт *“Новоросії”*, тосту за *“Кримнаш”*.

У формуванні “руссаго міра” визначну роль відіграла не тільки радянська ідеологія, а й телебачення, що в часи СРСР володіло монополією на істину, а після його розпаду забезпечило культурний імперіалізм російських чи проросійських каналів, гібридну ідентичність естрадних зірок та транслявання ментальних структур (пісень, міфу Великої Вітчизняної війни тощо). Проте ліберальна молодь розуміє, що *“Не можна йти вперед головою, яка постійно дивиться назад у СРСР. В яму можна впасти”* [4, с. 75], а країною, де *“усе просякнuto запахом мертвеччини”*, правлять *“живі покійники”* [4, с. 75]. Тоді як старше покоління, як Нателла Фердинандівна Крафтс, залишається в комунікативній ізоляції, маючи єдиного співрозмовника – телевізор.

“Русскій мір” – явище текстуальне, сформоване на основі імперських наративів, що характеризуються гіперболізованим пафосом та монологічністю. Саме їх розмасковує А. Мухарський за допомогою комічного, тому Москва, *“красна дівиця”* має *“брови союзнi”* [4, с. 7], а *“матінка Росія”* [4, с. 52] *“гарна, коли сніг густий і глибокий, і сміття кругом, ятки недороблені, довгобуду індустриальні та ями на дорогах покривалом пухнастим вкриті...”* [4, с. 52]). Гумор викриває і примітивність розуму осіб, уражених “русским міром”, адже вони вважають, що початок видачі біометричних паспортів в Україні – перший крок до імплантації чипів, тому збувається передбачення Іоанна Златоуста: *“Печать дьявольскую на руку і чело поставят, без которой ни купитъ, ни продатъ нельзя ничего будет”* [4, с. 53]. Часто джерелом комічного стає семантичний зсув, коли автентичний для Пермі “звірячий стиль” інтерпретується буквально, щоб представити нецивілізовану поведінку російських туристів з цього краю в Туреччині. За допомогою сміху та низових культурних форм дискредитуються всі складові “руссаго міра”, серед яких і візуальні образи: балалайка, береза, емблема СРСР – молоток, зняряддя вбивства молодого свідомого студента, і навіть характерні для радянських жінок берети, мета яких – не викликати в чоловіків сексуального потягу, адже *“тіло твоє державі радянській належить. Держава тобі і матір, і батька, і чоловіка, і дітей замінить”* [4, с. 55]. Десакралізується й армія, що паразитизує на готових структурах Великої Вітчизняної війни, міф про яку був сформований Л. Брежнєвим з метою стримати розпад СРСР спільною пам’яттю [8, с. 51]. Замість нездоланих солдатів, перед читачем постає *“татаро-монгольська гопота”* [4, с. 10].

Комічна енергія мовних ігор використовується, щоб представити девіантність “руссакого міра”, адже в ньому політично несвідомого жителя Горлівки Ніколу Коксохімовича Бугайова від смерті *“береже похоронна сорочка”* [4, с. 115], яку дістав, щоб проголосувати на псевдореферендумі і тим самим відтягнути руйнування радянської свідомості. У підсумку гумор постає як лакмусовий папірець цивілізованості, а отже, здатності до рефлексії: *“Тупі, відсталі, варварські народи, що самоіронію, простий гумор вище пояса оцінити не здатні”* [89].

Повне розмонтування “руссакого міра” неможливе без викриття запорук його існування, якими є не лише циркуляція гештальтів СРСР, а й життєво необхідна присутність уявного ворога. Ним після холодної війни стала американська цивілізація. Російські солдати вважають свідченням присутності головного ворога на Донбасі знайдений в українського бійця айфон. Тепер саме він, а не гомосексуальність, є причиною руйнування християнських цінностей: брат убиває брата за цей телефон. Мертвий після воскресіння стає Айфонським старцем, місія якого – розповідати світові правду про Новоросію: *“Новоросія держава не реальна, а вигадана. Немає на вас рознарядки? Ні в раю, ні в пеклі немає місця для вас. Не маєте ні національної, ні історичної місії <...> Московія – царство і дім самого Люцифера”* [4, с. 103].

Знакові для існування територіальної та культурної імперії тексти циркулюють у всій творчості А. Мухарського останнього часу. Комічне розвінчання радянських рудиментів, малоросійства як саморефлексії українця здійснюється й у музично-культурологічних проектах. Гумористичній травестії піддаються не тільки тексти СРСР, а й спільна для простору СНД естрадна семіосфера (наприклад, “Мальчик хочет в Тамбов” Мурата Насирова перероблюється на «Раша хочет в совок»). Пісня, незалежно від того, чи передає вона колоніальну інформацію, у нових умовах перетворюється на штамп, що засвідчує зв’язок із минулим.

Мета “Легідної українізації” – відновити цілісну самосвідомість українця в різних політичних іпостасях на противагу фрагментарності, що стала наслідком ідеологічних маніпуляцій та замовчування в радянському та пострадянському дискурсах історії ОУП-УПА, Холодного яру, анархічних рухів. Тому у виконанні пісень беруть участь містифіковані онуки радянського солдата, учасника висадки військ союзників у Дюнкерну, бійця УПА, правнук солдата УНР та позашлюбний син оунівської



зв'язкової і комуніста, а у кліпі на пісню "Народная шахтьорская" перероблено девіз СРСР на "Українці всіх країн – єднайтеся!". Незважаючи на серйозну ціль, використовуються комічні засоби. У такому контексті по-іншому звучить уривок із стрілецької пісні: "Нашу славу Україну – гей-гей – розвеселимо". У цьому проекті, як і в "Суворій українізації", травестується на текстуальному рівні естрадна російська музика, шансон, пісні про війну, щоб викоренити їх із українського масового культурного простору. Так, мелодія "Дня Победы" стає основою пісні "Слава Україні", у якій УПА, гайдамаки, С. Петлюра захищають Європу "від азійської орди", а "Господа офицеры" перетворюються на "Гаспада малороси", звернення до тих, хто "своїми вражими руками" нищить Україну. У сучасних реаліях незалежної країни пісні про солдата є тільки пережитком брежнєвської епохи, тому краще співати не "Идет солдат по городу", а "Иде кацап по городу". Замість "Я вам не скажу за всю Одесу" з'являється "Вагони повні москалів", які підриває Роман Шухевич і в буквальному сенсі реалізує девіз Революції гідності – саджає "комуняку на гілляку". Тут діють не провінційні, наївні жителі Карпат, а маскулінізовані гуцули, що "печуть шашилик із енкаведистів". Мілітаризується й "А белый лебедь на пруду", адже тепер "чемний легінь у саду/ Ховає дівку молодю", бо покохала москаля. Мелодія популярної "Ах, Одесса, жемчужина у моря" використовується як основа тексту, що канонізує С. Бандеру ("Ах Бандера, український апостол"). Окрім воєнних та естрадних пісень, частиною "духовних скрепів" у "Сказках русскаго міра" визнається російський рок та шансон ("Централ", "Мурка", "Золотые купола" [4, с. 45]). Проте в українській дійсності віднаходяться явища, що могли б замінити пострадянській людині ностальгію за музичним минулим. Тому "Владимирский централ" перетворюється на "Лук'янівське СІЗО", теж гідне того, щоб стати фреймом шансонної культури, а в "Мурці" діють "батьри зі Львова", що привезли з собою Галю, яку вбили через зраду. Їхня боротьба з бандою «москалів» подається у вигляді каламбуру: "Толік, мій напарник, / Гарний був ударник, / Взяв та й ударив москаля".

Такі музичні травестії є частиною інформаційної війни, тому самі тексти часто мають пропагандистський характер, як наприклад, звернення до "телемагнатів" у "Ваше благородіє, Алла Пугачова" з проханням забрати російську музику з ефіру, бо "Іде дебілізація тотальна, як війна". Гімн "Вставай, страна родная" отримує іншу реальну основу

для актуалізації тому, що *“Іде війна народная, / Культурная війна”*, що продовжується і в *“Українізації на експорт”*. Тут посилюється естрадне начало у сценічному антуражі (дешеві кічеві спецефекти та акцент на жіночому тілі), адже у двох попередніх проєктах кліпи знімалися на фоні жовто-блакитного та червоно-чорного прапорів, а А. Мухарський та музиканти одягали галіфе, гуцульські вишиті жилетки, форми УПА. Ці пісні виконує Іпатій Лютий, казанський опозиційний журналіст, уже відомий як автор *“Сказок русскаго міра”*, у яких теж є такі самі концепти: *“совок”*, *“за дедов, за Победу”*, *“Кобзон”*.

Усі проєкти, окрім останнього, що концентрується на руйнуванні передусім радянських структур, виконані в мілітарному стилі, спрямованому на подолання стереотипних колоніальних рис українців, відновлення їхньої гайдамацько-бандерівської радикальної іпостасі. Це виражається і в лозунгові *“Воля або смерть!”*, і в емблемі з козаком-черепом, і в імітації хард-року в композиції *“Росіян в Донбасе нет”*. Реабілітація анархічної іпостасі українців здійснюється на рівні не стилю, а тематики в арт-кабаре *“Мама-Анархія”*, створеному у співавторстві з гуртом *“ГраБля”*. Ядром цього проєкту є махновські повстанські пісні, які СРСР асимілював і видавав за російський спадок (*“Любо, братці, любо”*, *“Штрикнуло наш потяг”*, пізніше відома як *“Постой, паровоз...”*, *“Ех, яблучко”*, колишня частівка з махновських весіль, *“З-під вражої охрани втекло два отамани”*, присвоєна як *“С Одесского...”*). Мілітарне начало підкреслюється й пошуком автентичного українського коріння міського фольклору, *“блатного”* жанру, *“жорстоких”* романсів. Ці тексти (*“Я милого узнаю по халявках”*, *“Курчатко”*, *“Бублички”*) перероблюються таким чином, щоб показати зв'язок із подіями громадянської війни та їхніми учасниками – Н. Махном та С. Петлюрою. Повністю українізовано пісню *“Черная моль”*, адже, замість повії, тут з'являється донька офіцера УНР у польській полоні, анархістка: *“Помста і смерть – моя атмосфера”*. У цілому при всій серйозності, проєкт не втрачає комізму, адже у ньому існують рядки *“Будем землю удобрять комуністами”* чи метаморфози одеського рабина в народні депутати. Корегуванням колоніального образу можна вважати емблему із зображенням українки з паляницею в національному костюмі, у якої череп замість обличчя.

Таким чином, творчість А. Мухарського останніх років є частиною андеграудної культури, що суперечить офіційній та інертній культу-

рі телебачення. Автор відписує метрополії, створюючи альтернативну історію українців, граючись колоніальними штампами та руйнуючи їх через поєднання з низьким стилем та гумором. У “Смерті малороса” демонтажу піддаються комплекс неповноцінності, малоросійство, стереотипне уявлення про покірність, селянські риси, а в “Сказках русскаго міра” руйнуються радянські структури та десакралізуються “духовні скрепи” путінської імперії. Аналогічні завдання А. Мухарський ставить перед собою і в музично-культурологічних проектах, що реабілітують бунтівливу іпостась українця, частково знищену ідеологічними та історіографічними маніпуляціями Росії в 20-ому столітті.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Бергсон Анрі. Сміх: нарис про значення комічного / А. Бергсон ; пер. Є. Єременко. – К., 1994. – 165 с. – (Серія “Дух і літера» ).
2. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї / Т. Гундорова. – К.: Грані-Т, 2013. – 548 с. (серія “Deprofundis» ).
3. Эткінд А. Русская литература, XIX век: Роман внутренней колонизации [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/59/etk.html>
4. Мухарський А. Сказкі русскаї міра : оповідання / Антін Мухарський. – К.: Люта справа, 2016. – 144 с.
5. Мухарський А. Смерть малороса : повість / Антін Мухарський. – К.: Люта справа, 2016. – 192 с.
6. Павлишин М. Козаки в Ямайці: постколоніальні риси в сучасній українській культурі / М. Павлишин // Павлишин М. Канон та іконостас. – К. : Вид-во “Час» , 1997. – С. 447-460.
7. Саїд Е. Культура та імперіалізм [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://edward-said.narod.ru/culture.htm>
8. Снайдер Т. Украинская история, российская политика, европейское будущее / Тімоті Снайдер. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. – 248 с. (Библиотека Европейского Форума).
9. Томпсон С. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм. / Пер. з англ. М. Корчинської. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2006. – 368 с.