

УДК 82-32(477)

Олена ЮРЧУК,
кандидат філологічних наук
(Житомирський державний університет імені Івана Франка)

«ГОЛОСИ» УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО АНДЕГРАУНДУ

У статті розглядається творчість представників українського літературного андеграунду: Л. Подерв'янського, Б. Жолдака, В. Діброви, Ю. Винничука. Автори вдаються до деконструкції явища «совок», застосовуючи гротеск, іронію, театралізацію. Найчастіше в коло мистецької гри втрапляють «совкова» втрата індивідуальності (принцип «жити як всі»), потреба авторитету (комплекс «бажання вождя»), відсутність альтернативи в ідеологічному просторі.

Ключові слова: літературний андеграунд, «совок», деконструкція, гротеск, театралізація.

Представники андеграунду через використання гротеску, абсурду вибудовують у власних текстах посттоталітарну дійсність, об'єктом переосмислення у якій стають міфи та культурні моделі, нав'язані українському мистецтву в колоніальні часи. Комічне як деконструктивне виступає основним засобом розвінчання колоніальної та тоталітарної ідеологій: «Радянсько-імперська структура, могутня в своїй зовнішній здатності, яка, здавалося, буде існувати вічно, несподівано стає улюбленим об'єктом сміху, що виявляє її тимчасовість, псевдогероїчність і непотрібність» [9, с. 52]. Відбувається руйнування ієрархічної системи, важливе перетворюється на дріб'язкове й навпаки.

Центральним компонентом текстів київського андеграунду є театралізація. За твердженням Н. Зборовської, «театралізація – характерне явище невротизму колоніального періоду. Оскільки сутність актора бути одним, а видавати себе за іншого, то письменник перехідного періоду, як ніколи, відчуває себе актором, він прагне встигнути вписатися в дух часу...» [8, с. 397]. Ця особливість найбільш властива творам Леся Подерв'янського, який навіть вдається до «схрещування» драматичних та епічних жанрів («Герой нашого часу» визначений автором за жанром як повість, хоч за своєю жанровою суттю – п'єса).

Леся Подерв'янський формує гротескний образ явища «совок», атрибутикою якого є:

1) втрата індивідуальності (принцип «жити як всі»): Система «совдепії» була побудована на комплексі певних ритуалів, що соціалізували людину-«совка» – виробляли відсутність активності та безініціативність. Ці ритуали базувалися на нівеляції індивідуальності, «підганянні» особистості під певний шаблон: жовтенятко, піонер, комсомолец, пролетарій (позитивна семантика) та інтелігент, буржуй (негативна семантика);

2) потреба авторитету (комплекс «бажання вождя»): свідомість людини-«совка» базована на визнанні власної сили лише серед собі подібних

(стадний інстинкт) під керівництвом домінуючої особистості, яка має використовувати авторитарні методи. Потреба в постійній опіці сформувала культуру контрольованої безвідповідальності, коли всі перебувають під суворим наглядом і завжди можуть перекласти відповідальність на вищого за них вождя, політичну верхівку;

3) орієнтація на майбутнє (установка «щоб дітям жилося краще, ніж батькам»). Совок жив чітким часовим поділом на жахливе сучасне та очікуване прекрасне майбутнє. Ця настанова виправдовувала негативні реалії життя, героїзувала людину-«совка» через усвідомлення жертвовності заради великої мети;

4) відсутність альтернативи. Совдепівська система унеможлилювала будь-які зміни. Людина-«совок» мала три варіанти соціалізації, кожний із яких був можливий лише в межах догматики системи: **імітована совковість** – зовнішнє «я» опозиційне до внутрішнього «я», що означало зовнішнє прийняття схем і ритуалів совдепівської дійсності та внутрішню опозиційність до них; **зручна совковість** – підпорядкованість внутрішнього «я» зовнішньому «я», що створювало настанови, ніби все навколо є позитивним (феномен «рожевих окулярів») або потрібним особистості (представник політичної еліти), колективу (пролетарій, люмпен); **байдужа совковість** – тотожність зовнішнього «я» і внутрішнього «я» (життя за принципом «як всі»).

Для деконструкції совковості Лесь Подерв'янський основним інструментом обирає «неканонічну, точніше, – позаканонічну мову, щодо якої неможливо застосувати означення «літературна». Це – «мова вулиці», така, що вражає, шокує заниженістю образності й експресивності [1, с. 141]. Використання ненормативної лексики, поєднане з українською графікою російської мови, допомагає побороти комунікативний вакуум, що існував у радянський період. Лесь Подерв'янський демонстративно вживає совкові штампи й кліше, піддаючи сумніву недоторканність колоніальної системи.

Деформація радянської культурної моделі наявна в обігруванні знакових для неї текстів, постатей. Персонажі п'єс Л. Подерв'янського виголошують насичені нецензурною лексикою цитати з творів О. Пушкіна, М. Лермонтова, М. Островського. У коло гротескної гри втрапляють і персонажі популярних радянських творів, кінофільмів, мультфільмів. У п'єсі «Место встречи изменить нельзя» герої, поведінка яких була прикладом для наслідування в радянській виховній системі, лаються, б'ються, п'ють, займаються сексом. Л. Подерв'янський підбирає для них іронічні маркери: Незнайка – «супермен-вікінг», Карандаш – «художник-кічмен», Самоделкін – «матрос торговельного флота», Мальвіна – «девушка з голубой волоснею». Об'єктом обігрування виступають і знакові для радянської системи постаті: Макаренко, Сталін, Хрущов, Каганович та інші. У п'єсі «Павлік Морозов» Л. Подерв'янський формує образ Морозова, наділяючи його рисами радянського піонера та адепта фашизму: «Павлік Морозов, піонер, атлетичний юнак, нордична краса і гітлерюгендівська зачіска, одягнутий

просто і зі смаком в білу сорочку і короткі шкіряні штанці. З різних боків Павлік Морозов перетягнутий мілітарними шкіряними ремінцями» [11, с. 5]. Ідеал радянської ідеології – вірність комуністичній системі – доведено до абсурду. За версією Л. Подерв'янського, Павлік Морозов не тільки зраджує батька, а й убиває матір.

Іронізується в п'єсах і над російськими філософськими доктринами, що були базовими для формування ідей російсько-імперської вищості, богообранства. Богоносцями в текстах стають злодії, вбивці, дегенерати. Так, Данко з однойменної п'єси Л. Подерв'янського – це дегенерат, який «несамовито реве» слово «іттїть» і веде за собою натовп у незрозумілому напрямку.

Деконструє Л. Подерв'янський і український культурний «іконостас». У п'єсах наявне цитування поезії Т. Шевченка під хрумкіт «кацапської баранки», епіграф із «Кров людська не водиця» М. Стельмаха до тексту, сповненого насилля та сексу.

Деконструкція тоталітарної дійсності шляхом її абсурдизації присутня в прозі В. Діброви. Автор створює два типи суб'єкта цієї дійсності: героя, якого затиснуто в лабіринтах подвійних і потрійних стандартів імперсько-тоталітарної ідеології, та героя, який став зайвою людиною у просторі пострадянського часу. Об'єднує їх те, що ні як виразники системи, ні як її опоненти вони не можуть існувати поза нею.

Перший тип репрезентує персонаж Пельце (твір «Пельце»). Існуючи в заангажованому ідеологіє просторі, серед кліше та штампів, він обирає позицію пристосуванства та компромісу, маски, за якими губиться його справжнє ество: «Невже це і є – Пельце? Не може бути. Я – маленький, пухкенький, а Пельце – великий, як шафа, і таємничий, як ті речі, що батьки ховають по шухлядах. (...) Чи, може, я – зовсім не Пельце, а просто Я» [4, с. 16]. Автор послідовно доводить, що серед карнавалу брехні, який існував у радянській реальності, залишається лише змінювати ролі й грати за нав'язаними правилами.

Інкони герої цього типу намагаються звільнитися від пресу, та їхні дії – лише імітація запозиченої поведінки. Під впливом ідеї свободи, сексуальної революції, про які дізналися з текстів пісень групи «Бітлз», вони пробують бунтувати, але бунт відбувається тільки на зовнішньому рівні: заборонені музика й читво в підвалі, гітара й випивка під дешеві рибні консерви: «... одна стежка приводить Пельце в підвал, де він сидить, патлатий, з гітарою, повний полум'яних слів, перед пляшкою вина й бляшанкою рибних консервів» [4, с. 19]. Ілюзія звільнення руйнується з наближенням першої загрози. В оповіданні «Why Don't We Do It in the Road» студент подорожує автостопом. У сумці він тримає книжку, у якій із великої літери написано слово «Бог». У тоталітарному суспільстві це означає свободу, налаштованість на боротьбу з системою. Опинившись у відділенні міліції, він боїться, щоб книга не потрапила до рук міліціонера. Страх бути викритим паралізує бажання звільнитися. У цьому відзначені Т. Гундоровою

«сміховинно-швидко перетворення свободи на тваринний страх, студента на емісара, інтелігентська спроба перекладати міліцейську лайку на нормативну лексику, існування поруч із брутальною міліцейською реальністю і піднесенням щастям, що його породжують у душі пісні «Бітлів», – усе це засвідчувало зловісну абсурдність так званого совкового світу» [2, с. 119].

Найвиразніше риси «зайвої людини», представника «задушеного покоління» проявлені в образі Бурдика з однойменного роману. Люди втраченого покоління, яке залишилося на межі між непотрібністю відстоювати «щось» і боротися проти «чогось» та новою реальністю, яка не виправдала сподівань, бо, подарувавши ілюзію свободи, вона викреслила це покоління зі списку тих, хто міг нею користуватися. Одчайдухи й шукачі правди, маленькі генії у межах ще меншого антитоталітарного кола прихильників пережили час заборони й насильства, але стали неспроможними пристосуватися до реалій постколоніального суспільства, у межах якого геніальність розцінено як блазнювання, а сповідування світлих ідей як ще одну форму гри.

Бурдик – людина втраченого покоління, яке не спромоглося (а можливо, в тому й не було потреби) на подвиг шістдесятників. Воно полишило по собі лише фрагменти текстів, уривки пошуків правди й виходу за межі заблокованого суспільства заради того, щоб стати «гноєм історії», невизнаними геніями, маленькими особистостями й великими блазнями. Їх здібності перетворилися на алкогольну ейфорію, прагнення – на смерть під колесами тролейбуса (автор асоціоє загибель Бурдика з образом старого пацюка, який «доповз до краю хідника і, не змінюючи траєкторію, пірнув під колеса глянуватого «форда» [3, с. 99–100]).

Епізоди з життя, смерть головного героя змальовано «як такий собі хвацько закручений прикол, відмазка, останній жарт того самого Бурдика» [10, с. 219]. В цьому не тільки талант Діброва як письменника, спроможного трагізм світу виразити через іронічну оповідь про митця-невдачу, а й власне бачення свого покоління, представники якого перебрали на себе ролі юродивих, носіїв ознак недолугості суспільства.

Володимир Діброва, іронізуючи зі свого героя (з самого себе, покоління андеграунду), міфологізує його. На початку роману він скрупульозно перераховує речі й імена, за якими можна його ідентифікувати: «Карл Юнг та Фрідріх Ніцше (зразок політичного жарту), / «кілька в салаці» (консерва, дешева закуска), / «Більшовик» (пляшка міцного вина місткістю 0,8 літра. Вона ж «бомба», «фауст-патрон» або просто «фауст»), / Герман Гессе, Діп-Папл, Дзен-Дао (прикмети духовності і вияв туги за «справжнім» життям), / різне (ціни на вино, деталь скрути та тиску, спалахи інтуїтивних прозрінь), / аматорські фотопортрети учасників масовки – Гурського (конформіст, викажчик), Заремба (шкільний товариш), батьків, дітей Боровадянки (наскрізний персонаж жіночої статі) тощо, / турбота Партії про Уряд (жарт), / її блакитний светр...» [3, с. 93].

Образ Бурдика протиставлено іншим «продуктам» радянського часу, насамперед Бороводянці, яка змінює маски й ролі, щоб шпигувати, та пану Гурському, в якого «незворушна мармиза. Жодної оригінальної риси. Совітська штамповка. Людина на всі часи» [3, с. 95]. Через ці персонажі В. Діброва активізує риси, притаманні тоталітарно-імперському суспільству, – сексотство, пристосуванство, втрату моральності.

У першому розділі роману йдеться про дитячі та юнацькі роки Бурдика. Власного аналізу подій В. Діброва не пропонує, а через мислення персонажів передає абсурдність тогочасного життєустрою. Радянська людина не спроможна на самостійність, її голова заповнена штампами, втлумаченими їй з дитинства: «На наших очах піонер вчинив зраду. Сьогодні – це Демченко, завтра – Савченко, а післязавтра – вся країна Рад»; «Але ще краще – робити гарні вчинки. (...) Не всі ще так роблять. Звіди й недоліки. Але ми виявимо їх, навалимося гуртом і всіх до одного виправимо» [3, с. 105, 107]. Іронізує В. Діброва з реалій тогочасного життя і з вагомих для радянсько-імперської міфології постатей. Тезу про те, що в СРСР не існує сексу, автор спростовує сексуальними мареннями Бурдика, які закінчуються першою юнацькою ерекцією. В еротичному сні центральним персонажем стає Ленін, який, як дізнався герой, теж цим займався з Крупською. Він радить хлопцеві не боятися жінок, віддатися своїм бажанням.

У підрозділі «Бурдик рятує мову» В. Діброва торкається проблеми українського слова в радянському суспільстві. Інтернаціональна держава потребує єдиної мови, нею, за імперським міфом, є російська. Назва підрозділу іронічна. Бурдик починає вживати «репресоване більшовиками м'яке «л», знімає заборону на «г», замінює «кацапські» слова на українські, але після погрози бути побитим як націоналіст, вирішує, що «безпечніше ... нести слово не на майдан, де воно розчиняється й трощиться, а на папір» [3, с. 170]. Відбувається заміна активного рятівника на письменника, який творить тексти, чекаючи на сприятливий час. Проблема двомовності активізована й на рівні автора / оповідача історії про Бурдика. Він констатує: «Лишатися українцем у місті – то надзавдання. Бо довкола все – іншомовне. Ні власного сленгу, ні термінології, ні лайок. Звичайно, лайки є, але ж вони всі татаро-монгольські! І будь-які спроби створити природне, національно-забарвлене середовище наражаються на опір. Навіть у родині. Як можна виховувати повноцінне потомство, коли жінка не хоче переходити на українську? Я до сина – українською, вона – російською» [3, с. 184].

Особливість переосмислення радянського періоду – ностальгійне забарвлення авторської іронії. Свого часу О. Ірванець назвав епоху тоталітаризму страшною і прекрасною одночасно. Така вона й у творах В. Діброви.

Колоніально-тоталітарна система потребувала авторитарної офіційної мови. Це пов'язане насамперед із формуванням однотипного колективного мислення, що виключає з мовлення індивідуальні знаки. Тоталітарна лексика базується на ідеологізованих кліше й стереотипах.

Індивідуальність як ознака притаманна національній мові. Українці, опинившись у просторі двомовності (російська, нав'язана імперським впливом, і українська – заборонена, але автентична), вдалися до створення спонтанного мовлення, в якому поєдналися елементи обох мов, – суржику. На думку Т. Гундорової, «суржик – певний фокус, який відтіняє так звану норму мови, а також модель іронічної поведінки, в основі якої – аналогічний алогізм. Однорідні ситуації та характери, що їх продукує тоталітарне суспільство, виявляються не ідентичними, а дещо змішеними один щодо одного. І цей зсув норми, алогізм аналогії – своєрідний танець макабр, через який просвічує минуність і зловорожість буденної масової свідомості» [2, с. 123]. Незалежність принесла українській свідомості потребу переосмислення експлуатованих колоніально-тоталітарних цінностей. Стосувалася вона й мови. Письменники звертаються до двох форм індивідуального мовлення – національно-унормованого та ненормативного. У цьому полягала реакція на потребу переосмислення та деконструкції імперського минулого, що базувалися на іронії, самоіронії і «стьобові». Суржик, мат або інші варіанти ненормативної мови були найпридатнішими для цього.

Як відомо, Л. Подерв'янський розширив колоніальний мовний простір, застосувавши у своїх текстах мат. Інший представник київського андеграунду – Б. Жолдак – вдається до суржику. У його прозі суржик є не самоціллю, а засобом донесення особливостей мислення «совдепівської» та «постсовдепівської» людини, абсурдності радянської дійсності. Мова творів Б. Жолдака також пов'язана з літературним матеріалом. Найчастіше в основу оповідань він бере анекдоти з радянського фольклору. Завдяки мові та використанню традицій української народної сміхової культури первинні тексти-анекдоти отримують нове національно-колеритне звучання. Так на базі радянського, що заперечується й висміюється, народжується українське, щоправда, масове, неелітарне.

Герої Богдана Жолдака – найчастіше люди з народу, епізоди з життя яких зображуються з іронічною ніжністю. За смішним завжди сховано відчуття трагедії маленької людини серед божевілля навколишньої радянської дійсності. Одним із варіантів трагічної долі є образ колгоспниці з оповідання «Шше коле бульо красте грігх». За анекдотичністю змальованої ситуації, що належить до сторінок чорного гумору, проглядається беззахисність сільської жінки, яка, можливо, не прагне високих ідеалів, не усвідомлює причетеності свого покоління, але у межах власного спрощеного до фізіологічних потреб простору існування спроможна побачити зло, яке сприймається як даність, потреба часу (навіть власний проступ – крадіжка – є виправданою, коли поруч брехня суспільних масштабів, вбивства).

У новелі «Заручник імперіалізму» Б. Жолдак на прикладі історії свого героя доводить, що вражені бацилою імперіалізму ніколи не зможуть вилікуватися. Перебуваючи перед вибором між фізичним та духовним

рабством, – ГУЛАГом на Батьківщині чи фізичним / сексуальним за кордоном, – герой обирає перший і потрапляє до Сибіру. Розуміючи, що його чекає «одне й те ж кожен день: лісоповал і лісоповал: в холод, у хуртовину вали і вали сосни ті нескінченні» [6, с. 258], він задоволений вибором, бо йому з дитинства втлумачували: капіталізм – погано, а тут, де будується комунізм, – світле майбутнє. Ця думка в голові ув'язненого, змученого холодом і працею, сприймається як абсурд: «Бо, буває, як уявлю собі, в що вони могли перетворити мене в Парижі, якби я вчасно не повернувся, – страх навіть і подумати!..» [6, с. 275].

Проблему неможливості позбутися колоніального минулого та вироблених стереотипів порушено в новелі «Відблиски». Б. Жолдак пропонує абсурдну, хоч реально подію – студенти, які навчалися до незалежності України, мають перескласти іспит з української літератури. Двох друзів, котрі приходять на цей іспит, дивує те, що у приймальній комісії присутні ті самі викладачі, а в білетах зазначені ті самі питання, на кшталт, дружні стосунки Сковороди з російською прогресивною думкою доби феодалізму. Студентам стає зрозуміло, що нічого не змінилося, крім антуражу, що з комуністично-радянського став національно-українським. У такій ситуації їм залишається брехати, і ця їх брехня викликає захват, а екзаменатор вписує в залікові книжки оцінки спотвореною українською мовою: «Ми водномить розгорнули мартикули, і в кожному через усі «задовільно», «добре», «відмінно» стояло, перекреслюючи навкоси: «блискуце!» [5, с. 299].

Символічне навантаження в тексті мають кольори. Оповідь починається з «бордельового» кольору, яким світиться університет. Події, що відбуваються згодом, підтверджують начиненість навчального закладу людьми – моральними повіями, які змінюють свою думку залежно від ідеології. Знакова кінцівка новели: «бордельовий» колір перетворюється на червоний, університет стає схожим на російський Кремль. Цим автор підкреслює, що українське суспільство залишається так само залежним, колонізованим духовно.

Доповнює контекст постколоніальної критики новела «Аве, Аверінцев». Герой твору присутній на виступі відомого теософа Аверінцева. Слухаючи доповідь, питання присутніх на конференції, він приходить до думки, що російська культура завжди виступала загарбником щодо української, привласнюючи її здобутки. Розмірковування героя / автора руйнують ряд міфологем, експлуатованих в Росії. Серед них і міф, за яким російський народ є Богошукачем. Потреба шукати власного Бога зумовлена тим, що російська нація ніколи його не мала. І для привласнення українського Бога утворює перспективу розуміння – духовності, а також культури, історії.

В оповіданні «Закаблуки» Б. Жолдак пропонує суміжні пари «українське – російське», «своє – чуже», «сексуальне – несексуальне», окреслюючи погляд героя на проблему колоніального становища України.

Іван, опинившись у Москві, відчуває негативне ставлення до себе як носія українського слова: «Звертання ворожою мовою в імперіалістичній столиці часом була самогубством» [7, с. 21], щоправда і він вороже сприймає російське оточення. Ця ворожість набуває сексуального характеру: російські жінки сприймаються ним як непривабливий сексуальний об'єкт: «Але він уперше там (у Москві. – О. Ю.) за три дні побачив нарешті гарну жінку (українку. – О. Ю.), у Києві таких багато, а на чужині очі вмить голодніють» [7, с. 21]. Зустріч двох українських начал: чоловічого (Іван) і жіночого (героїня) – закінчується неконтрольованим сексуальним вибухом: «...вони зачепилися руками, вийшли, прийшли, дійшли, упали, сплелися, не розтуляючи долонь. За цей час між ними було багато українських слів, однак вони не те чули. Так, що вони побачили себе в квартирі її кращої подруги й пригадали насилу: – У мене ж репетиція!» [7, с. 22].

Поєднання сексуального і колоніального присутнє в оповіданнях «Не треба», «Маленький» із циклу «Колоніальні апокрифи». У першому творі автор доводить, що перетворення України на Малоросію, зміцнення імперської влади Росії відбулося завдяки українській сексуальній силі: Петро Перший завдячує своїй появі й великому зросту коханцю його матері – українському ченцю-велетню Григорію. Богдан Жолдак іронічно наголошує, що до Петра Росія була неосвіченою, не мала власної культури, в той час як Україна мала бібліотеки, вчених ченців при Лаврі: «... бо тоді в Московії не було жодного грамотного, царі хрестиками підписувалися, а єдиний з кебетою, Ломоносов, то тому навіть не було де навчитися, щоб потім стати головним на усю їхню орду знахарем – то й той по науку приїхав у Київ...» [7, с. 185]. Пізніше Петро «усю ту Лавру разом зі студентами і професорами, разом з Києво-Могилянською академією переправив в Ленінград, щоби започаткувати свою науку...» [7, с. 185].

В оповіданні «Маленький» українська сексуальна сила також рятує імперську Росію: виходець з України Гришка Распутін допомагає сім'ї Романових, у якій були хворі на гемофілію. Руйнування імперії приносить російський гомосексуалізм. Богдан Жолдак стверджує, що «світова підерія» відправила Фелікса Юсупова звабити і вбити Распутіна. Саме ця подія спричинила загибель російського самодержавства. Сексуально-крамольний російській «підерії» автор протиставляє українську моральність, а також вдається до дидактичного застереження: «До речі, нам, русинам, чия мораль тримається на козацькому кодексі честі, де за мужолозство вирок був один – смертна кара, – нам треба в перехідний цей теперішній період бути дуже обережними, бо ми саме стаємо на ті ноги, на які свого часу не змогла стати Росія» [7, с. 211]. Попри оригінальність авторського тлумачення історії, що сприймається з деяким застереженням, ці оповідання показують чітку позицію Богдана Жолдака щодо Росії. Її виражено різким протиставленням Росія / Україна – потворне (сексуальне збочення, імпотенція) / прекрасне (сексуальна активність, життєдайність).

До українського андеграунду належить також творчість Ю. Винничука. Він, як і Л. Подерв'янський, використовує гротеск щодо знакових політичних фігур радянської епохи. Наприклад, в оповіданні «Святе сімейство» наявна низка гротескних образів представників радянського владного істеблїшменту: Сталін, Каганович, Берія, Ворошилов.

У коло гротеску потрапляють не тільки відомі радянські діячі, а й загалом радянська дійсність. В оповіданні «Роза Кнукельбаум» «совковий» світ уміщено в мікро-територію – будинок станіславської повії Рози Кнукельбаум, що стає розгорнутою метафорою всієї радянської системи життєустрою. Ю. Винничук у вуста повії вкладає базисні для радянської свідомості ідеологічні штампи. Вона працює за «стаханівською» системою – по дванадцять годин на добу, тим самим сприяє виконанню «соцобязатїльства» своїх «клїєнтів»; виголошує патріотичні промови, в яких фігурує любов до «Совецького Союзу» та його мужнього народу; ненавидить закордоння, адже там експлуатують жінок. Будинок повії Рози – це мікро-образ Радянського Союзу, але без риштування та замовчування. Кнукельбаум платить податок станіславському міліціонеру й називає його колегою, дарує своє тіло передовикам соцзмагання, які належать до місцевої мафії. На її території дозволено вживати алкогольні напої, займатися сексом, навіть співати «Ще не вмерла Україна».

Ю. Винничук – майстер чорного гумору. В оповіданні «Ги-ги-и» він глузує над насильством, смертю, фізичними вадами, сексуальним життям людини. Автор зображає світ родини, за влучним висловом Р. Харчук, української сім'ї Адамсів, який сповнений вбивства (діти допомагають матері вбити батька й діда, убивають клїєнтів власного ресторану, готуючи з людського м'яса страви), сексуальної гіпертрофованої енергії (сексуальна активна матір, дружина-повія Лоліта). «Чорне» гиготіння захоплює і сферу національного. Представники української родини наділені рисами богатирської невмирущості («дїдуньо»), шаленої енергії, що стає частиною невмотивованої агресії (відрізати вуха брату) та сексуальності. Вони – носії української волелюбності, адже, оточені міліціонерами, обирають героїчну смерть («Краще смерть, як неволя!»).

Отже, український літературний андеграунд деконструє радянську ідеологію, осмислює типаж «людини-совка». Засобами деконструкції найчастіше слугують ненормативна лексика, суржик. Потрапляння «людини-совка» в коло театралізованої гри дозволяє переосмислити низку штампів і кліше, що були базовими для імперсько-радянської ідеології.

Література:

1. Голобородько Я. Артеграунд. Український літературний істеблїшмент / Ярослав Голобородько. – К. : Факт, 2006. – 160 с.
2. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Тамара Гундорова. – К. : Критика, 2005. – 264 с.

3. Діброва В. Бурдик / Володимир Діброва // Опудало: Українська прозова сатира, гумор, іронія 80-90-х років двадцятого століття. – К. : Генеза, 1997. – С. 90–247.
4. Діброва В. Вибгане / Володимир Діброва. – К. : Критика, 2002. – 560 с.
5. Жолдак Б. Відблиски / Богдан Жолдак // Опудало: Українська прозова сатира, гумор, іронія 80-90-х років двадцятого століття. – К. : Генеза, 1997. – С. 294–300.
6. Жолдак Б. Заручник імперіалізму/ Богдан Жолдак // Опудало: Українська прозова сатира, гумор, іронія 80-90-х років двадцятого століття. – К. : Генеза, 1997. – с. 258–275.
7. Жолдак Б. Топіанамбур, сину / Богдан Жолдак. – Львів : Кальварія, 2002. – 224 с.
8. Зборовська Н. Код української літератури: проект психоісторії новітньої української літератури : монографія / Ніла Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – 504 с.
9. Зборовська Н. Чиї опудала на літгороді? / Ніла Зборовська // Слово і Час. – 1998. – № 6. – С. 51–56.
10. Ірванець О. Діброва – значить «добре» / Олександр Іванець // Кур'єр Кривбасу. – 2003. – № 159. – С. 219.
11. Подерв'янський Л. Павлік Морозов : п еси / Лесь Подерв'янський. – Харків, 2005. – 127 с.

Елена Юрчук. «Голоса» украинского литературного андеграунда

В статье рассматривается творчество представителей украинского литературного андеграунда: Л. Подервянского, Б. Жолдака, В. Дибровы, Ю. Винничука. Авторы прибегают к деконструкции явления «совок», применяя гротеск, иронию, театрализацию. Чаще всего в круг художественной игры попадают «совковая» потеря индивидуальности (принцип «жить как все»), потребность авторитета (комплекс «желание вождя»), отсутствие альтернативы в идеологическом пространстве.

Ключевые слова: литературный андеграунд, «совок», деконструкция, гротеск, театрализация.

Olena Yurchuk. «Voices» of Ukrainian Literary Underground

The author of the article considers creative works of Ukrainian literary underground representatives, such as L. Podervyansky, B. Zholdak, V. Dibrova, Y. Vynnychuk. The authors resort to deconstruction of a «soviet» phenomenon by using grotesque, irony and theatricality. Frequently, in the range of artistic game we can see «soviet» loss of identity (principle «to live like all the people»), need for authority (complex «desire of a leader»), lack of alternative in the ideological space.

Keywords: literary underground, «soviet», deconstruction, grotesque, theatricality.