

УДК 821.161.2

Ковтонюк Н. П.,
аспірантка,

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
nataliya.kovtonyuk@gmail.com

ФУНКЦІЇ СМІХУ В ДИСКУРСІ РЕВОЛЮЦІЇ ГІДНОСТІ

Анотація

У статті проаналізовано такі складові дискурсу Революції Гідності, як народна сміхова стихія та авторські егалітарні проекти. На їхній базі визначено психологічно-захисну функцію комічного, що полягає в доланні страху перед ворогом (владою) шляхом її дискредитації, перевертання соціальної піраміди, та функції демонтажу колоніальних структур, анатомування неоімперської доктрини “русскій мір” з метою її викриття та знищення, протистояння ворогу в консциєнтальній війні.

Ключові слова: сміх, комічні засоби, дискурс, колоніальне, антиколоніальне, постколоніальне.

Summary

The article analyzes such parts of discourse of Revolution of Dignity as a people`s laughter and individual projects with egalitarian features. The author determines protective function of comics means as well as functions of dismantling colonial structures, standing against enemy in information war and anatomizing new imperialistic doctrine of `Russian world` in order to destroy it.

Key words: laughter, comic means, discourse, colonial, anti-colonial, postcolonial.

Революція Гідності є дискурсом, тобто “мовленням, зануреним у життя” [1, 3] (пер. з рос. наш – Н. К.), що включає твори різних видів мистецтва, фольклор, постфольклор, соціокультурну ситуацію та продовжує функціонувати й до сьогодні в соціальних мережах, авторських проектах, книгах різних стилів тощо. У ньому часто за допомогою засобів комічного артикульовано низку проблем українського посткомуністичного суспільства, розпочато інформаційну війну з колоніальними ідеологічними практиками.

Дискурс Революції Гідності в його окремих аспектах досліджували Т. Снайдер, І. Загребельний, М. Слабошпицький, І. Герасимов, С. Жук, Т. Гундарова, С. Жаботинська, Н. Мусієнко, С. Філоненко, Я. Поліщук, М. Рябченко, О. Коцарев, К. Родик тощо, проте поза увагою науковців залишаються літературні, живописні, фольклорні тексти, що представляють егалітарну сміхову стихію, творену не тільки народом, а й письменниками та художниками. Тому **мета цієї статті** – проаналізувати дискурс Майдану й визначити функції комічного в ньому.

Об'єктивною основою комічного в дискурсі Революції Гідності варто вважати “протириччя між застарілими... формами життя і формами новими, революційними” [3, 29] (тут і далі пер. з рос. наш – Н. К.). Вибух сміху тут був спрямований проти стагнації суспільства в умовах тривання колоніальних політичних та культурних матриць, а той, хто сміється,

перейшов *“із позицій мораліста та борця... на позиції дослідника та філософа, який шукає причини, механізми негативних явищ, а також намагається... з'ясувати для себе і розповісти іншим, що ж насправді відбувається, змусити їх задуматися, вразити їх, розтривожити, шокувати, щоб таким чином спонукати до дії”* [3, 116].

Організація Революції Гідності на головній площі м. Києва підпорядковується законам карнавалу як культурного патерну, обов'язковим атрибутом якого, за визначенням М. Бахтіна, є *“універсальний, направлений на все та всіх”* [2, 4] (тут і далі пер. з рос. наш – Н. К.) сміх, що *“включає в себе момент перемоги не тільки над страхом перед потойбічними жахами, перед священним, перед смертю, – але й над страхом перед будь-якою владою”* [2, 4]. Він виконує психологічно-захисну функцію шляхом пониження рангу опонента в соціальній ієрархії, чому сприяють обсцента лексика та мовні ігри (А. Яценюк став Яйценюком, Путін – Пукіним, нардепи – нардупами, М. Азаров – госпідаром, Янукович – підарештом, а особливий підрозділ міліції “Беркут” – *“улетел на йух”*).

Після закінчення Революції Гідності її дискурс хоч і втрачав карнавальну організацію, але розвивав порушені нею проблеми. Однією з них стало усвідомлення того, що падіння імперії не означає одночасного її зникнення на культурному рівні, а *“повсякденні засоби гегемонії здебільшого творчі, винахідливі, цікаві й передусім практичні”* [11], як зазначав Е. Саїд. Влада сучасної метрополії невидима, бо на зміну силі приходять міфотворчість ЗМІ та інформаційні війни. Українці впродовж 20-ого століття та після здобуття незалежності обмежувалися антиколоніальним спротивом, про що свідчить глорифікація минулого, апеляція до етнографічних коренів, акцент на сільській генезі, стражданнях нації та її митців. Тому сьогодні важливо зрозуміти, що опір – *“це не просто реакція на імперіалізм, а альтернативний спосіб осягнути людську історію”,* що варто *“відписувати метрополійним культурам, руйнувати... наративи... замінюючи їх веселішим або сильнішим новим наративним стилем”* [11]. Постколоніальний етап спротиву *“відкриває можливість використовувати старі колоніальні міти й гратися з ними”* [10, 227], а *“в цьому процесі нерідко відіграють роль прийому іронії, пародії, карнавалу”* [10, 227].

Якщо вибух народного сміху був пов'язаний із дискредитацією влади, нейтралізацією страху перед нею, то митці розуміли завдання Майдану ширше, адже їхній комізм в основному спрямований ще й на демонтаж колоніальних структур, анатомування неоімперської доктрини “руській мір” з метою її викриття та знищення, протистояння ворогу в консциєнтальній війні.

Місцем консолідації творчої інтелігенції на Майдані став “Мистецький Барбакан”, створений за ініціативою власника кафе “Бактерія” Д. Жили, що згодом переріс у глобальний інтерсеміотичний проект, базуючись

частково на смисловій та образній системі профетичних виставки “Жлоб. Жлобство. Жлобізм”, гурту “Орест Лютий”, Союзу Вольних Художників “Воля або Смерть” (І. Семесюк, С. Коляда, О. Манн, А. Єрмоленко). Учасники позиціонували себе як представники “сучасного сміливого (дієвого) революційного мистецтва України” [5, 177]. Окрім боротьби проти “жлобства і несмаку” [5, 76], “...люті і страшні радикали-екстремісти від мистецтва” [5, 202] хотіли подолати орієнталізацію та рустикалізацію нації, усвідомлюючи, що “Закінчилися зелені лани, вишневі садки і вірші про конюшину. Іде люта війна” [5, 179]. Вони жонгливали колоніальними структурами, міфами російського телебачення, травестували ідилічні твори й деканонізували класиків, що чітко видно із “Шевченкіани” художника А. Єрмоленка та травестій віршів Кобзаря, написаних А. Полежакою. Інша функція їхнього мистецтва – відновити “пошкоджений совком і шаленими репресіями код нації”, вивільнити мілітарне начало, генетично закладене у структурах ОУН-УПА, анархістах Н. Махна, козаках, а в сучасних умовах – навіть у радянській субкультурі гопника. Таким чином, егалітарну творчість “Мистецького Барбакану” варто розглядати саме в постколоніальному контексті.

На викорінення колоніального комплексу неповноцінності за допомогою комічного та карнавальної поетики спрямована повість А. Мухарського “Смерть малороса”, читання якої, як попереджує автор, “ЗАБОРОНЕНО ЛЮДЯМ БЕЗ ПОЧУТТЯ ГУМОРУ” [7, 3]. Щоб подолати штампи про зумовлену постійним гнобленням і стражданнями вайлуватість та гречкосійство українців, автор апелює до пострадянської субкультури гопників, що уособлюють тривання психотипу правобережного бунтівника, опозиційного до Російської імперії (гайдамаки) чи СРСР (отаманівські повстанці). Це свідчить про існування інших рис нашої нації – мускулінних та мілітарних, приглушених ідеологічною роботою.

Якщо “Смерть малороса” демонтує комплекси українців та реабілітує їхню бунтарську іпостась, то “Сказкі русского міра”, інший твір А. Мухарського, спрямовані на десакралізацію духових скрепів та протистояння неоімперським доктринам “русского міра”. Колоніальні штампи в ньому розглядаються як шлаки, накопичені організмом “хomo советікус-постсоветікус” [6, 4], а процес роботи над текстом – як очищення, що можливе, якщо є “гумор, іронія та сатира” [6, 4], адже це єдиний спосіб подолати Росію в консциєнтальній війні.

Знакові для існування територіальної та культурної імперії тексти циркулюють у всій творчості А. Мухарського останнього часу. Комічне розвінчання радянських рудиментів, малоросійства як самоосмислення українця здійснюється й у музично-культурологічних проектах “Легідна українізація”, “Суворі українізація”, “Українізація на експорт”, “Росіян в Донбасі нет”. 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”). Мета “Легідної українізації” – відновити цілісну самосвідомість українця в різних політичних іпостасях на противагу фрагментарності, що стала наслідком ідеологічних маніпуляцій та замовчування в радянському й пострадянському дискурсах історії ОУП-УПА, Холодного яру, анархічних рухів. 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 II Світову війну, щоб викоренити їх з простору нашої масової культури. 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, у “Мурці” діють *“батяри зі Львова”*, а їхня боротьба з бандою “москалів” подається у вигляді каламбуру: *“Толік, мій напарник, / Гарний був ударник, / Взяв та й ударив москаля”*.

Більшість музичних проектів Ореста Лютого, що концентруються на руйнуванні передусім радянських структур, виконані в мілітарному стилі, спрямованому на подолання стереотипних колоніальних рис українців, відновлення їхньої гайдамацько-бандерівської радикальної суті. Реабілітація анархічної іпостасі здійснюється ще й на рівні тематики в арт-кабаре “Мама-Анархія”, створеному у співавторстві з гуртом “ГраБля”. Ядром цього проекту є махновські повстанські пісні, які в СРСР було асимільовано й видано 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”). Мілітарне начало підкреслюється й пошуком автентичного українського коріння міського фольклору, “блатного” жанру, “жорстоких” романсів.

“Лютий стиль”, що має на меті деформувати й викоринити старі та нові імперські міфи, властивий і творчості І. Семесюка. Витворений у його книзі “Щоденник україножера” образ України – Піднебесної Наддніпрянщини – та українців – агроельфів – орієнтований на самоіронію як спосіб постколоніального осмислення нації, спрямованого в майбутнє [8]. Прощання з імперією неможливе без сміхового подолання знаків антиколоніального резистансу (апеляції до етнографії, ностальгії за минулим, гастичних міфів, рустикальності тощо), що здійснюється автором. З метою “перевиховання” нації І. Семесюк шукає сліди мілітарності в наявному землеробському просторі. Наприклад, в образі заступа, яким *“...зручно карати, а покаране спритно ховати в глибокі могили”* [14; 123]. Знаковим є і те, що образ Недайбога,

покровителя агроельфів, співвідноситься з субкультурою гопників, яким вдалося зберегти маскулінний первень.

Комічне демонтує колоніальні структури й у книзі І. Семесюка “Еволюція або смерть! Пригоди Павіана Томаса”. Головний герой – мавпа – співвідноситься зі збірним образом малороса та зазнає реінкарнації, то тихо орючи “культурну ниву” на селі [12, 62], то будучи головою “парламентського комітету з питань остаточного винищення московитів” [12, 69], пенсіонером-сталіністом [12, 106], молодим сценаристом із Черкас. Викриття колоніальних структур свідомості відбувається за допомогою комічної гри слів, коли “Самопоміч” називається “Самонемічю”, а “в районі нема не лише коштів, але й грошей” [12, 132], “Куди не подивишся – кругом Гадяч” [12, 68]. У тексті прослідковується абсолютно новий метод виходу за межі семіосфери імперії в самоосмисленні нації – футуризація та технізація, тому “Треба зазирнути до дзеркала майбутнього і побачити в ньому портрет українця на гусеничному ході. Кіборгізованого, як суперсучасний танк, аграрія, котрий прямо з льоха може стрибнути у стратосферу, тримаючи в натруджених руках високотехнічну сапку для покарання космічної кацапні...” [12, 154].

Боротьба проти радянської семіосфери та колоніальних штампів продовжується й у книзі “Фаршрутка” І. Семесюка, де павіан Томас потрапляє до складу “відділу метафізичного спротиву” [13, 40] і разом з патріотичними андроїдами у вишиванках, Кривавим Пастором Турчиновим, Репостиславом Вакарчуком та конунгом СБУ Остапом Паранірвановичем Вішну вирушає на протистояння з новим поколінням “московитів” – штучних істот, замаскованих під людей, та Скоморохів, що “застосовують бойові культурні коди” [13, 109], тобто березові дрова, трикутну балалайку, маму з коромислом тощо. Подолати такого ворога в консциєнтальній війні вдається тільки аграрною магією: лютою народною імпрекацією, закляттям “А-ба-ба-га-ла-ма-га”, маршами “Я не здамся без бою,” “Веселі, брате, часи настали”, гаслами “Дазайн”, “Сапай-підгортай! Бабах-х-х!!! Бараболя – наша доля!” [13, 176].

Анатомування “Русского міра” присутнє не лише у творчості А. Мухарського, а й у книзі “Череп” Олега Шинкаренка. Події відбуваються в напівказковому хронотопі, алогічність та абсурдність якого пояснюється тим, що його монтують російські ЗМІ, постійно змінюючи та перекроюючи. Утеча Івана Черепа зі своїм дідом Панкратом із села Большиє Черві, що охоплене вогнем, є тільки одним із журналістських сюжетів. Більшість мешканців віртуального “русского міра” не здатні до рефлексії, перебувають у децентрованому світі симулякрів, тому й стають легкою здобиччю маніпуляцій. Вони переконані, що це “повітря... горить”, “Ми не винні... Це повітря таке” [15, 25], а “...гасити пожежу в лісі немає жодного сенсу. Він просто сам

згорить, і вогонь припиниться” [15, 25]. Унаочненням такого децентрованого стану свідомості є топос лісу, у якому втікачі зустрічають людей, замаскованих під єнотів. Від них вони отримують танк “Архангел” із гарматою “Істиною”, щоб боротися з фашистами в Україні.

У творі оголено процес конструювання віртуальної реальності та зумовленої нею орієнтації у світі: *“Щойно ви заїдете в Україну, обережно рухайтесь на захід. Рано чи пізно по вас почнуть стріляти. Це і є вороги”* [15, 46]. Не маючи власної аксіологічної шкали, дід Панкрат чітко розуміє, що *“... правда залежить від того, з якого боку стояти. Як ти на нашому боці, то маєш вважати наші слова правдою. Інакше – ти ворог. А ворог бреше. Тому насправді ніякої правди і брехні немає, є лише одна правда. А хто бреше – в тих треба стріляти... Як тільки ми їх усіх винищимо до ноги, то ніякої брехні не залишиться, а буде сама лише правда”* [15, 33].

Іншим китом, на якому стоїть “Русській мір”, є православна церква, представлена в образі отця Варфоломія, що *“учить правильно горіти”*: *“Тікати немає сенсу, ви все одно горітимете як не тілам, то душами, а коли грішна душа горить – вона очищається”* [15, 25]. Автор викриває й інші конструкти неоімперської доктрини “русского міра”, серед яких гордість СРСР – Ю. Гагарін, що планує захопити Марс і зробити радянською територією, *“оскільки він має червоний відтінок”* [15, 57], і відголоски холодної війни, адже єдиним ворогом залишаються англосакси, які *“Букви... собі такі спеціально поробили, щоб російські люди не розуміли і їх було легше обдурити. А якщо їхні букви й вивчиш, то все одно вони читають їх не так, як треба”* [15, 58]. Боротьбою з ними й мотивується війна на Донбасі.

Не входить до кола явищ “Мистецького Барбакану”, але є частиною семіосфери Майдану сайт “РЕПКАКЛАБАБОШОНЕЯСНО”, головна функція якого – протистояння в консциєнтальній війні та деконструкція уявлення про українців як про сільську неінтелігентну націю [8]. Саме звідси починається проект “Історія України від діда Свирида”, метою якого є руйнування історичних міфів, деканонізація окремих постатей та полеміка з російськими наративами, що здійснюється за допомогою комічного, адже *“що розвиненіший народ, то з більшим гумором та самоіронією ставиться як до власних, так і до чужих міфів”* [4, 3].

Таким чином, комічне в дискурсі Революції Гідності виконує декілька функцій залежно від часових проміжків. Під час подій на Майдані це був типовий карнавальний сміх, що дискредитував владу, допомагав перемогти страх перед соціальним верхом і зняти мускульне напруження. Проте вже в цей період разом із усвідомленням потреби відписувати метрополійним культурам з їхньою невидимою владою, формувати постколоніальну національну свідомість комічне стає засобом аналізу ситуації, викриття й демонтажу імперських та неоімперських доктрин і

міфів, самоіронії та протистояння в консциентальній війні. Воно реалізується переважно в егалітарних мистецьких формах, що, використовуючи пародійні, дериваційні, мислетворчі потенціали мови, актуалізуючи низові карнавальні художні засоби, мають на меті створити не лише терапевтичну версію травматичних подій, а й нову картину світу, подолати ворога. Такі функції сміх продовжує виконувати й до цього часу в дискурсі Революції Гідності, що поповнюється новими текстами різних видів мистецтв, перетинаючись із дискурсом АТО.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арутюнова Н. Д. Дискурс [Електронний ресурс] / Н. Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – Режим доступу : <http://www.tape-mark.narod.ru/les/136g.html>
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса [Електронний ресурс] / М. М. Бахтин. – Режим доступу : http://www.bim-bad.ru/docs/bakhtin_rablai.pdf
3. Дземидок Б. О комическом / Богдан Дземидок. – М. : Прогресс, 1974. – 224 с.
4. Історія України від діда Свирида / Ілюстрації О. Бондаренка, І-90 каліграфія Н. Ком'яхової. Книга перша. – К. : Сілаєва О. В., 2017. – 272 с.
5. Мистецький Барбакан. Трикутник дев'яносто два. Антологія. – К. : Люта справа, 2015. – 320 с.
6. Мухарський А. Сказки русского мира : оповідання / Антін Мухарський. – К. : Люта справа, 2016. – 144 с.
7. Мухарський А. Смерть малороса : повість / Антін Мухарський. – К. : Люта справа, 2016. – 192 с.
8. Ковтонюк Н. Використання егалітарних літературних засобів як зброя в консциентальній війні (на прикладі сайту “РЕПКАКЛАБАБОШОНЕЯСНО”) / Наталія Ковтонюк // Літературознавчі студії. – Вип. 47. – К. : Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2016. – С. 117–126.
9. Ковтонюк Н. Неоміфологічний простір “Щоденника україножера” І. Семесюка як місце демонтажу колоніальних структур / Наталія Ковтонюк // Літературний процес: методологія, імена, тенденції : зб. наук. пр. (філолог. науки). – К. : Київ. ун-т ім. Б.Грінченка, 2017. – № 9. – С. 116–120.
10. Павлишин М. Козаки в Ямайці: постколоніальні риси в сучасній українській культурі / Марко Павлишин // Павлишин М. Канон та іконостас. – К. : Вид-во “Час” , 1997. – С. 447–460.
11. Саїд Е. Культура та імперіалізм [Електронний ресурс] / Е. Саїд. – Режим доступу : <http://edward-said.narod.ru/culture.htm>
12. Семесюк І. Еволюція або смерть! Пригоди павіана Томаса / Іван Семесюк. – К. : Люта справа, 2015. – 192 с.
13. Семесюк І. Фаршрутка / Іван Семесюк. – К. : Люта справа, 2015. – 192 с.
14. Семесюк І. Щоденник україножера / Іван Семесюк. – К. : Гнозіс, 2014. – 162 с.
15. Шинкаренко О. Череп / Олег Шинкаренко. – К. : Люта справа, 2017. – 192 с.

Стаття надійшла до редакції 1 жовтня 2017 року