

УДК 821.161.2-312.9.09

О. Є. БОНДАРЕВА

м. Київ

o_bondareva@rambler.ru

ЛЕСЬ ПОДЕРВ'ЯНСЬКИЙ: «Я ПРОСТО БАВИВСЯ»

У статті розглянуто особливості драматургії Леся Подерв'янського як фундатора постконцептуалізму в українській кіч-драматургії, докладно проаналізовано п'єсу «Павлік Морозов» та її інтертекстуальну специфіку, визначено «новації» цього драматурга та започаткованого ним напрямку у сфері драматургічного «новомовлення».

Ключові слова: інтертекстуальна специфіка, кіч-драматургія, «новомовлення», драматург.

Ім'я Леся Подерв'янського українському читачеві презентувати не потрібно: кілька поколінь знають його провокативні тексти з різних джерел інформації – книжок, касет, дисків, Мережі. Цитуванню його тексти підлягають здебільшого з купюрами, що демонструють навіть інтернет-видання, хоча у Мережі ненормативний формат мови в принципі легалізовано, а на обкладинці його збірки п'єс «Герой нашого часу» завбачливо поставлено печатку-пересторогу: «Увага! Ненормативна лексика!». Якщо, наприклад, у його молодшого сучасника Олександра Ірванця і поодинокі ненормативна лексема, і передані у польській чи то латинській графіці фрагменти польської або ж англійської мови (п'єси «Брехун з Литовської площі» і «Електричка на Великдень») включені в українську мовну картину світу, якій протистоїть російська мовна картина світу (відповідно – світогляду, світосприйняття і звідси – ментальності та художніх критеріїв), то у Леся Подерв'янського спостерігаємо зовсім протилежну тенденцію – естетизацію мата і спробу перетворити його на категорію мистецтва чи принаймні архетипний поетичний прийом, наділений колосальним деструктивним і водночас образотворчим потенціалом.

Відсутність естетичних маніфестів самого автора в окремому вигляді або ж перед опублікованими текстами п'єс не заважає зафіксу-

вати цю тенденцію на тлі широкого апелювання до сторінок та кліше світової класики, деструктурованих «совковою» психологією, і «перекладених» на суржик, а інтерв'ю самого Подерв'янського свідчать, з одного боку, про інтуїтивну позицію автора у прагненні протиставити «живий народний гумор» (з точки зору Подерв'янського, нерідко пересипаний матом, – «Я просто бавився. Коли повернувся з армії, декілька років не міг зупинитися – це просто перло з мене; мотивація – невідома») жахливому і бездарному «естраднему»; з другого ж – про певну апофатичну «сакралізацію» ненормативної лексики, про її деклароване автором архетипне навантаження у свідомості людини ще від праслов'янських часів («Я знаю переконливу версію про праслов'янське походження мату, ще з часів матриархату. Тоді нічого негативного певні вислови в собі не несли. Наприклад, відомий, про «твою матір». Це був просто докір, він означав, що «ти можеш бути моїм сином», бо тоді було відомо, хто мати дитини, але не дуже – хто батько...»).

У Л. Подерв'янського, з якого боку ми б не брали його контрверсійні «драматургічні» тексти, текстологічне юродство виходить за межі офіційного мовного етикету, інспіруючи бурхливий сплеск «антимови»¹ як кодового паролю «художньої богемі»², і стилістику його творів програмує тотальний мат

¹ Т. Гундорова, пояснюючи, через які причини концептуалісти опрацьовують «мертві зони мови» та яким чином через деієрархізовані офіційні «готові характери» в концептуалізмі говорить «соціальне несвідоме», визначає особливості мови творів Подерв'янського як «арго».

² Автор словника «Культурологія» А. Кравченко також підкреслює, що «антимова» заважає входженню «профанів» до певної субкультури, виконує певну функцію ізоляції «посвячених» від профанного світу. Не випадково російським поцінувальникам в антології «Неизвестная Украина» (М., 2005) презентовано Л. Подерв'янського як «Анфан тэрибль» київської богемі.

(«російський» – як стверджує дехто з його апологетів, «звідки відомо, що іноземною [лається наше суспільство]?», – заперечує драматург), транслітерований через український деструктурований правопис, що нагадує транскрибування іншомовних слів: у якості «іншої мови» в даному випадку виступає махровий суржик, сполучений з анекдотичною рецепцією соціальних та національних метанаративів.

Називаючи творчість Подерв'янського «літературним Чорнобилем», Ігор Лапінський у передмові до збірки п'єс «Герой нашого часу» «виправдовує», а подеколи навіть епатажно «апологізує» митця і вводить його у поважний контекст Кафки, Камю, Сартра, Дюрренмата, чиї герої теж прагнули до вирішення власних суперскладних психологем: «Здегеноеровані ж персонажі Л. Подерв'янського «вирішують» аналогічні проблеми за допомогою всесвітньо знаменитої неконвенційної фразеології, ім'я якої – «русській мат». Відтак тотальний гротеск перетворюється на власну протилежність, і саме тому п'єси Л. Подерв'янського сприймаються в руслі комічного. Адже цей пресловутий «матюк» в українській мові – явище чужинне» [4, 8]. Попри декларативне твердження апологетів Подерв'янського, що «русській мат», який є породженням «східної орди», зникає з нашої культури «разом із суржиком і міщанською звичкою розмовляти... кацапською мовою», подібні «культові» тексти не виводять з нашої мовної картини ані «русській матюк», ані інші мовні новоутворення у форматі anti-language, а навпаки – допомагають їм адаптуватися у нашому мовному та ментальному середовищі, позначеному печаткою «ціннісно-морального дефолту» (О. Донченко, Ю. Романенко), статі його невід'ємною частиною: адже у масовій свідомості більшості сучасних реципієнтів саме вони (нерідко виключно вони) репрезентують сьогоденну українську драматургію.

Не є виключенням і загал сучасних фахівців у галузі української літератури. Навіть з-поміж українських постмодерністів, уведених

Т. Гундоровою в поле естетичного аналізу, єдиним драматургом «материкової» України, що привернув увагу високошанованої дослідниці³, є саме Лесь Подерв'янський – віднесений до «київської іронічної школи» або ж до «альтернативної культури андеграунду», «київського андеграунду 1970–1980-х», а за версією С. Жадана, цитованою у її книзі та очевидно, прийнятною, – до «концептуалістів». Таким чином, одним із напрямків суспільної реакції на подібні тексти є їхня рецептивна апологетика та висування саме їх у центр сучасних естетичних шукань, зокрема, в драматургії, і це підтверджує той факт, що в антології «Неизвестная Украина» українську поезію презентують неординарні, самобутні, естетично вагомими митці Б.-І. Антонич, О. Лишега, Г. Чубай, Ю. Іздрік, С. Жадан, О. Чернов, українську прозу – безсумнівно знакові для різних періодів ХХ ст. художники слова О. Довженко, В. Домонтович, Ю. Андрухович, а українську драматургію, на думку укладачів антології, гідно представляє виключно... Лесь Подерв'янський – «улюбленець київської артистичної богеми»: з-поміж безлічі українських драм ХХ століття для цього презентативного проекту було обрано лише п'єсу Подерв'янського «Павлик Морозов», причому, на відміну від інших текстів антології, її подано в оригіналі, без перекладу, оскільки цей текст «перекладу не потребує», бо ж переклад подібного витвору «і не вбачається можливим на покордонні мов».

З іншого боку, маємо абсолютне несприйняття цього драматургічного потоку як факту «антикультури», заякорене на естетичних критеріях «високої» літератури, і з цих позицій майже вся драматургія постмодерністського штибу, а не тільки її епатажне «антидраматургічне» відгалуження, виступає «свого роду демонстрацією хибів свободи слова, яка раптом дісталася літераторам, що безвідповідально ставляться до своїх професійних занять» [2, 202].

Утім, ані апологетика, ані таврування будь-якого явища, наділеного певною силою

³ Хоча в книзі Т. Гундорової «Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн» багато уваги приділено О. Ірванцю, Іздріку, Б. Жолдаку, В. Діброві, кількаразово згадуються у постмодерністському контексті чи за його межами Ю. Щербак, О. Лишега, С. Майданська, І. Лучук, їхні драматургічні доробки лишилися поза дослідницькою рецепцією.

тяжіння у культурософському полі, не прояснюють причин його популярності та не з'ясовують закономірностей його активного продукування як на мейнстримному рівні (О. Ірванець, Л. Подерв'янський, Іздрик в українській материковій драматургії, Ю. Тарнавський – у діаспоровій, Д. Прігов, М. Волохов, В. Сорокін, багато хто з представників «нової драми» – у російській), так і на маргінальному (Paul Zhdanov, Стронговський, «драматурги» «українського самвидаву»⁴: гіггз, зелені чілавечкі, зізібум, Гриць Кобза, Лисий і Бубен, Михалко Скалицькі, Харченко тощо). Відтак логічніше спробувати пояснити закономірності цієї сили тяжіння і проаналізувати внутрішні закони самого явища, з позицій естетичного запиту літературі – брутального, а насправді більш складного й неоднозначного.

Доба культурної кризи, усвідомлювана критиками та культурологами як смуга чорнухи та естетичного хаосу, як будь-який перехідний період, апелювала до творчості як до продуктивного начала, здатного «створювати нові форми, котрі у майбутньому могли б стати визначальними» [5, 179]. Враховуючи, що на радянському (останніх років) та пострадянському просторі ця епоха збігалася з кризою державності, у пострадянських культурах закономірно маємо кардинальну переорієнтацію мейнстримного потоку на раніше маргінальні, неофіційні, субкультурні, нерідко «низові» потоки, відхилені від устояної картини світу, що Н. Хренов називає «вибухом маргіналізму», пов'язаним з активізацією альтернативних варіантів художнього розвитку або ж того, що за доби стабільності було лише «реакцією підсвідомості». Після легітимації раніше заборонених українського модернізму, українського авангарду й діаспорової літератури, які, власне, й посідали місце постмодерністського «Іншого» у 1980-ті та на початку 1990-х років, ніша «іншології» в нашій культурі на межі 90-х років ХХ – початку ХХІ ст. виявилася або майже порожньою, або хаотично заповненою різномірним матеріалом, що за будь-якими критеріями може претендувати

на статус «іншої» (не класичної і не постмодерністської) літератури.

У такому непевному «іншологічному» контексті стратегічні позиції посіла «антидраматургія», головний масив якої представлений численними текстами самвидаву. Цей текстовий потік остаточно нівелює канонічну жанрову систему драматургії, пропонуючи натомість інший еталон тексту, де з усіх жанрових критеріїв обов'язковою лишається тільки реплікація (розподіл тексту на репліки, вкладені в уста персонажів), а структурно-семантичні параметри драматургічних жанрів безальтернативно усуваються.

У зв'язку з трансгресіями мейнстримного потоку літератури книжковий самвидав з початку 1990-х перестав фокусувати талановиті явища андеграунду, а відтак «енергія неофіційного, незалежного письма цілковито і повністю перемістилася в Мережу (Інтернет), де є місце будь-якому самовияву і відсутній мінімальний контроль. Так, багато років успішно функціонував і збирав фанатів інтерактивний інтернет-сайт www.samvydav.net, на якому з 2000 року було розміщено безліч текстів, написаних у драматургічній формі – тобто, ми бачимо, що сучасна «інша» культура не лише має стабільний «попит», а й значно мобільніша за культурний потік, нею висміюваний.

Т. Гундорова, визначаючи особливості українського літературного постмодернізму, засвідчує, що, на відміну від західної «музеїфікації» культури з відповідною постмодерною «технікою цитування», український постмодернізм прагне утримати «ідеальну», неієрархічну культурну цілісність: саме тому, на її думку, «культурні артефакти існують не в музейних колекціях, де їх можна позичати, а у віртуальних колекціях, які можна постійно перетасовувати й дозаповнювати» [1, 34]. Не дивно, що «мережеві» драматурги обирають собі за жанрово-стильові орієнтири майже ідентичні за своєю фактурою «алітературні» еталони – тексти Подерв'янського, взірці «гоблінського перекладу» або взагалі інструкції для користувачів персональних комп'ютерів.

⁴ Тут і в подальших звертаннях до цього потоку «літератури» свідомо збережено всі примхи правопису оригіналів, у тому числі і в «низовому», квазіестетичному самоіменуванні авторів (це стосується й відсутності великої літери в їхніх псевдонімах, сконструйованих на кшталт комп'ютерних «логінів»).

Подерв'янський по суті став одним із фундаторів стратегічної для українського постмодернізму «нової лінгвістичної іронічної поведінки» (Т. Гундорова). Він пропонує авторську модель постнекласичного драматургічного річища, у текстових артефактах якого зовні наявні актуальні параметри класичної драми (драматургічна інтрига, драматичний конфлікт, типовий пресонаж-протагоніст, його антагоністи, діалогічна природа, афектація, проявлення авторського начала через паратекстуальні сегменти та ін.), але принципово відсутній внутрішній конфлікт, серйозна проблематика, елементи катарсису, драматична розв'язка або свідомо відкритий фінал, естетизм. Героєм-протагоністом у такій драматургії позиціонований не стільки конкретний персонаж, скільки тип дискурса, ускладнений неконфліктною гібридизацією кількох дискурсивних потоків одночасно (у термінології Т. Гундорової – гібридна форма «новомови»).

Дискурс, що виступає «героєм часу», в аналогічному потоці драматургії має мінливе єство: за доби постмодернізму його ізоморфічність поступово проявляється через чорний гумор, сленг, арго, мат, подвоєне пастішування, віртуалізацію тощо. Завдання драматурга у такому випадку не має нічого спільного з естетичною програмою митця: воно носить виключно операціональний характер, оскільки передбачено, що артефакт зафіксує та презентує (в ідеалі – типізує) суттєві риси або певного дискурсивного різновиду, або різних форм дискурсивних гібридів. «Криза» таким шляхом фіксується також на мовному рівні, і виправдовується побоювання Іхаба Хассана щодо скасування непорушного авторитету мови впродовж останньої третини ХХ століття: «навіть Мова – наймолодше божество нашої інтелектуальної еліти – перебуває під загрозою повної немочі, – як іще один бог, що не виправдав сподівань» [6, 442]. Водночас зовнішні ознаки мовної кризи приховують програмні інтенції Лєся Подерв'янського на «переоцінку всіх цінностей». За Ніцше, така переоцінка можлива при застосуванні методології мовних ігор та певному «семантичному волюнтаризмі» (гра випадковостей, що генерує простір для необмежених смислових варіювань).

Так, в «епічній трагедії» Подерв'янського «Павлік Морозов» стандартними для цього драматурга мовними засобами контамінованих суржика і ненормативної лексики препаруються та підпадають деструкції наступні канонічні позиції: традиційна родо-видова і жанрова система літератури (твір жанрово номіновано як «епічну трагедію», тож автор посягнув і на десакралізацію епосу, і на деструкцію трагедійного (високого) жанру); антична міфологія (Зевс, Сфінкс, Ерінії, пророк храму Аполлона); західноєвропейська теорія культури (глузування з аполонічного начала в культурі, водночас стихійний глумливий культ діонісійства через еротичний стьоб); фольклорні концепти (в переліку дійових осіб названі «Альонушка і Іванушка, фольклорні потвори, існуючі в нашій підсвідомості», персонажі п'єси, як герої чаклунської казки, «шукають те, чого нема»); радянська наука («Так в школі я учив, / що все зробив не бог, а обізяна»); радянська історія (події якої хронологічно перемішано й обіграно через її «серединний» період – роки другої світової війни); радянська ідеологія як ментально неорганічна, чужинна, тоталітарна, агресивна, бездуховна та монструозна (один із її adeptів, біографічно реальний Павлік Морозов, вирізняється «нордичною красою» та «гітлерюгендівською зачіскою», він «перетягнутий мілітарними шкіряними ремінцями», другий, «побочний син» – витвір художньої уяви автора «першого соцреалістичного роману» Павел Власов – «здоровенний, схожий на Кінг-Конга мужик, сильний і неімовірно тупий»; її «святий», новітній «Миколай-чудотворець» – Микола Островський закликає піонерів задушити батька Павліка Морозова); радянська міфологія (її інтертекстуальна сюжетика досить строката: повторювана опозиція «наші там» / «кругом шпіони»; інсценізація «величного видовища масового покаяння», атеїстична пошесть; обігривання лозунгів «жить стало лучше, стало веселее»; «романтичні пісні про геологів», що лунають з портативного радіоприймача; абсолютизований радянським ідеологічним міфом про «піонера-героя» Павліка Морозова сюжет язичницького батьковбивства; «тайни піонерські», надто важливі для Абвера Третього Рейха і т. ін.; радянська

концептосфера («піонерський горн», «ворошиловський стрілок», «вперьод за орденами»); радянський кінематограф (кінематографічна сцена, коли вісник богів картинно «сіда на пінка, дістає «Беломор», закурює, так що стає схожий на справедливого начальника дитячої колонії», довірливо «пригощає цигарками блядуг, як це звичайно роблять на допитах кмітливі менти», а потім раптово примружується, «як це робив на допитах Берія, щоб приголомшити ворога», і ставить провокаційне питання) і його головний опонент – американські кіноблокбастери (в Ерінї під час особливої місії «обличчя розмальовані грязюкою, як це роблять на бойовому завданні американські рейнджери в джунглях Індокитаю»). Всі рівні семантичної деструкції з'єднуються в єдину структуру за допомогою конструктивного принципу «коректуючої іронії» (А. Вайлд) стосовно різних проявів життя.

Від неоміфологічної деструкції, здійсненої автором «Павліка Морозова», толіка перепадає не лише заялженим кліше совкових пісень (іронічні ремарки: «Діти хором плюють і сразу же запевают весьолу пісню про кузнечика»; травестування багатьох «офіційних» пісенних рядків: «То берёзка, то рябина, / куст ракиты над рекой, / край родной, навек любимый...» " «Нет, всьо-такі природу я люблю! / І Родіну, берьозку і рябіну. / Люблю я куст ракити над рекой...», «Широка страна моя родная, / много в ней лесов, полей и рек...» и т. д. " «То Русь могучая, всього в ній до...я – / лісов, полей і рек, болот, пустинь і тундри...», «...так вольно дышит человек» " «человек / здесь вольно нюхает тот запах» і т. і.), а й високій художній літературі. Серед інтертекстуально обіграних та спародійованих шедеврів – «Руслан і Людмила» О. Пушкіна («І всюди Руссю пахнет!...»), поезія М. Лермонтова («Я сумно дивлюся на наше покоління») і Ф. Тютчева («мислі... / про аршин, яким не можна міряти Росію»), «Муму» І. Тургенева («Піонери прив'язують генералу Власову на шию кирпичину, як Герасім до Муму, і топлять у болоті»), «Лісова пісня» Лесі Українки

(Павел Власов «і розриває / навпіл шатунів, і греблі рве»), «Щуролов» Г.-В. Гете (загіпнотизовані персонажі мовчки йдуть в болото за пророком Миколою, «як щури за Гамельнським щуроловом»). Що вже й говорити про метапародіювання поеми С. Щіпачова «Павлік Морозов» (перевернутий у драмі сюжет апогетичного ліро-епічного твору), біографічного автора Миколи Островського та його ключового роману «Як гартувалася криця» (Пророк Микола, наказавши Павліку Морозову задушити батька, повчає свого адепта-піонера: «бо жізнъ свою потрібно так прожити, / щоб соромно не було за роки, / шо прожив ти їх так...»)!

Але найбільше перепадає від Подерв'янського героям роману О. Горького «Мати», з якого офіційно розпочато соцреалістичний дискурс у літературі ХХ століття. Пелагея Ніловна представлена як «жінка Савви Морозова, мати Павліка Морозова» і Павла Власова – двох «епіческіх героїв», полюбовниця генерала Власова, «гарна, ще нестара жінка, схожа на Мать-Батьківщину з відомого плакату», «Мать з великої букви – ум, честь і совість нашої епохи, з слідами билой краси на лице і теле». Омофонна близькість основного концептуального матеріалу літературних творів Л. Подерв'янського («мат») і назви славнозвісного роману («Мать») підсилюється за рахунок спільного семантичного кореня обох понять, і в такий спосіб «мат» теж уводиться до сфери «святих», «сакральних», аксіоматичних цінностей алітератури, релевантних концептуальному навантаженню понять «мати», «батьківщина» у літературі класичній.

Цікавим авторським парафразом є концепція «двох Павлів» – рідних братів (різних символічних утілень єдиної ідеологічної доктрини)⁵: Павел Власов – деконструйована «зайва людина» (обіграний літературний тип романтизму і критичного реалізму: «Філін (здогадався). Ха, він – лишняя людина!...»), довершений витвір із «загартованої криці», адже коли його б'ють по різних частинах тіла, в тому числі по голові, «роздається звук, ніби вдарили в дзвона»: металева оболонка, міцна зовні й по-

⁵ Тут варто звернути увагу і на естетську деструкцію органічної для української літератури концепції «двох Іванів», «двох Володьок» і т. д. – з цієї концепції вилучається національна компонента, без якої будь-яке роздвоєння вже скидається на пародію.

рожня зсередини – це перша іпостась «нової людини», з якої глузує Подерв'янський. Другою іпостасю виступає новий «герой часу», патологічний зрадник, вбивця батька й матері Павлік Морозов, якого теж наприкінці п'єси випадково прибито. Фінал, коли в живих лишаються тільки фольклорно-міфологічні потвори, знаменує повний крах радянських міфологічних ілюзій, коли однією ілюзією (Павлік Морозов) доценту руйнувалися інші (Мать (батьківщина, партія і т.д.) = «смертельний мішок», Павел Власов = Кінг-Конг), і навпаки.

«Новації» Подерв'янського у сфері драматургічного «новомовлення» можна визначити наступним чином. По-перше, в його п'єсах на нульовому рівні знаходиться високий регістр, а відтак його модель світу постає не перевернутою, не перелицьованою, а свідомо зведена лише до низького, ненормативного, невідформатованого «задзеркалля», в якому в принципі неможливо віднайти доцентрові сили та «горні» рівні. По-друге, цей світ, попри свою удавану одноманітність та вертикальну неієрархічність, у горизонтальній площині представлений поліморфно, гранично ентропійно: достатньо лише перелічити лексико-семантичні функції окремих концептів матірнього змісту, щоби переконатися у надзвичайній контекстуальній багатозначності більшості ненормативних лексем: таким чином драматург порушує дискусійне питання про «невичерпаність» потенціалу його «антимови» на даному естетичному етапі і можливості подальших пошуків прихованих резервів актуалізованого ним типу дискурсивної драми. По-третє, Л. Подерв'янський, чудово володіючи колажною технікою, намагається одночасно деструктувати і її, звідси «гібридизація» його персонажів, нагромадження дискурсів та «обтяження» семантичних полів більшості образів традицією, грою з традицією, деструкцією традиції і нарешті – деструкцією гри з традицією.

Тамара Гундорова, згадавши Леся Подерв'янського у контексті «київського концептуалізму 1970–1980-х», міркує, що використовувані представниками цієї течії прийоми (іронія, колаж, суржик, соц-арт) свідчать про певні загравання київських концептуалістів з постмодерністською технікою. Те, що Подер-

в'янського не ідентифікують як «постмодерніста», видається справедливим насамперед через відсутність узвичаєного «подвійного кодування» його текстів, традиційно представленого в обох регістрах – високому і низькому. Водночас більшість текстів Леся Подерв'янського можна розглядати і як приховані пародії на «метафоричну естетику» західної літературно-естетичної практики та адептів деконструктивізму, бо драматург більшість асоціацій закладає в текст не стільки на дискурсивному рівні логічно обґрунтованої аргументації, скільки вдається до найширшого асоціативного потенціалу травестованих концептів. Сьогодні естетизацію Апокаліпсиса і бруталності Неллі Корнієнко пов'язує з тим, що «на культурних глибинах, у творчому пориві до архетипів цей символ-код говорить про руїну як місце гріхопадіння, нагадуючи, повертаючи нам забуте відчуття Вини, Сорому, пощезле у нас після (внаслідок?) гріхопадіння» [3, 31]. Неоміфологізм новітньої української драми актуалізує і карнавальний принцип інверсії опозицій «високого» та «низького», тому драматурги-постконцептуалісти прагнуть досягти «очищення» від нашарувань масової культури блюзнірським опоганюванням концептів мейнстримних культурних парадигм (соцреалізм, соц-арт, концептуалізм, постмодернізм). Поряд із карнавалізацією, яку абсолютизує загальний постмодерністський Текст української літератури 90-х, привласнюючи, за Т. Гундоровою, такі невластиві їй зони і сфери, як визначальні для масової культури «сексуальність», «ненормативна лексика», «іронія щодо традиційних досі тем», «зумисне зведення до купи патріотики й еротики» [1, 62], драматургічні тексти українського самвидаву представляють також безліч аргументів на користь гіпотези Т. Гундорової стосовно відносно нової тенденції у розвитку українського постмодернізму – його переростання в кіч. Щоправда, дослідниця підкреслює очевидну еволюцію самого поняття кічу від «поганого смаку» до «визнання того, що всі ми тією чи іншою мірою «кічмени», тобто люди, без яких кіч не може існувати» – його споживачі та співтворці [1, 69].

Наявність великої кількості постконцептуалістських творів, написаних у драматургічній

формі авторами самвидаву і «мережевої літератури», лише підкреслює наближеність даного дискурсу з його квазіестетичною програмою до запитів масової культури і масового «споживача» і повсякденне розширення кола «посвячених» у його тонкощі, що, у свою чергу, переводить сьогоденну інтелектуальну драму у реєстр камерності та елітарності.

Список використаних джерел

1. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн / Тамара Гундорова. — К. : Критика, 2005. — 258 с.
2. Корзов Ю. И. Постмодернистские тенденции в современной русской драматургии // Літературознавчі студії: Збірник наукових праць. — Вип. 3. — К., 2002.
3. Корнієнко Н. М. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз) / Н. М. Корнієнко. — К., 2000.
4. Лапинський І. Шо не ясно? Відвага, наснага і звитяга Леся Подерв'янського / Л. Подерв'янський // Герой нашого часу / Л. Подерв'янський — Львів, 2001.
5. Хренов Н. А. Культура в эпоху социального хаоса / Н. А. Хренов. — М., 2002.
6. Hassan I. Making sense: The trials of postmodern discourse / I. Hassan // New lit. history. — Vol. 18, № 2. — Baltimore, 1987.

О. BONDAREVA
Kyiv

LES PODEREVIANSKYI: «I JUST WAS PLAYING»

This article describes the features of Les Podervyanskiy dramas and his person as the Ukrainian kitsch-drama founder. The play «Pavlik Morozov» is reviewed along with its intertextual specifics, the «innovations» of the playwright and the direction founded by him in the sphere of drama neo-language.

Key words: intertextual specifics, kitsch-drama neo-language, playwright.

Е. Е. БОНДАРЕВА
г. Киев

ЛЕСЬ ПОДЕРВ'ЯНСКИЙ: «Я ПРОСТО ИГРАЛСЯ»

В статье проанализированы особенности драматургии Леся Подерв'янського как фундатора постконцептуализма в украинской кич-драматургии, подробно проанализирована пьеса «Павлик Морозов» и ее интертекстуальная специфика, определены «новации» этого драматурга и обоснованного им направления в области драматургического «новоязыка».

Ключевые слова: интертекстуальная специфика, кич-драматургия, «новоязык», драматург.

Стаття надійшла до редколегії 01.10.2015