

Лариса МАСЕНКО,
доктор філологічних наук,
професор
Національного університету
«Києво-Могилянська академія»

СУРЖИК У СУЧАСНІЙ ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Соціо- і психолінгвістичні дослідження, які б давали можливість простежити динаміку процесів акультурації й денаціоналізації, що відбувались в українському соціумі впродовж минулого століття, з відомих причин відсутні, проте вони знайшли відображення в найкращих творах художньої літератури. Так, Григорові Тютюннику в багатьох його новелах, що відтворюють життя українського села 50–60-х рр. минулого століття, вдалося навіть у жорстоких умовах тоталітарної цензури показати соціальну катастрофу, що її переживало село через мовно-культурне відчуження зросійщених міст, куди масово виїздило молодше покоління.

У новелі Гр.Тютюнника «Оддавали Катрю» кілька виразних деталей показують духовний бар'єр відчуження, що його вибудувало денаціоналізоване місто між селянами як носіями традиційної етнокультури і національно змаргіналізованими міщухами. Чи не найпромовистіше це відображено в епізоді весільного застілля, коли односельці співають пісню «Ой братіку, сокілоньку, ой братіку, сокілоньку, та візьми ж мене на зимоньку...».

Сільська громада постає у цій сцені як одна велика родина, яку спільний спів не тільки об'єднує в сучасному дійстві традиційного весільного обряду, а й в історичному часовому вимірі пов'язує зі спадщиною пращурів: «Від цієї давньої, ущербленої смутком пісні, з якою виросло не одне покоління хуторян і не одне покоління пішло на той світ, у жінок брили слези на віях, а чоловіки хмурилися, сумнішали очима й прохмелялися, наче їй не пили, а Грицько Байрачацький витав своїм тремтливим тенором високо-превисоко, як одинокий птах попід хмар'ям. Здавалося, не десятки людей співали ту пісню, а одна многоголоса душа...» [14; 157].

У цьому епізоді письменник показує гармонізуючий вплив старовинної пісні на людські стосунки. Відчуття причетності кожного до спільної духовної спадщини, непідробна краса відтворюваної багатьма попередніми поколіннями пісні опляхетноє душі людей, підносить їх над дріб'язковістю й гризотами щоденного життя. «Ще вчора, – продовжує письменник, – Олексій Цурка типався в селі побіля клубу п'янений, шукаючи собі “ворога”... Ще недавно Параска Жмуркова з піною на губах гризлася з сусідкою Ялосоветою Кравченчиною за межу, як орали на зиму... А сьогодні всі вони плечима до пліч сиділи за столами й співали пісню, знану ще з дитинства, і були

схожі на слухняних та поштівих дітей одних батька-матері. Вони то були – і не вони» [14; 157].

Натомість наречений, що приїхав з міста, куди він забере й Катрю після весілля, не відчуває спадкоємного зв'язку з традиційною культурою свого народу. Змаргіналізованість свідомості нареченого засвідчує його реакція на обряд, до участі в якому його змушує звичай. «Язичники», – зневажливо кидає молодий Катрі після привселюдного поцілунку, якого вимагає від них, згідно з традицією, громада. Ущербність етнічної свідомості виявляє й приятель молодого, що своє захоплення дружним співом хуторян висловлює фразою «Дують хохли!». Цей персонаж ідентифікує себе як «корінного донбасівця», хоча батьки хлопця, за його ж словами, родом із Вінниці.

Розкладовий, деморалізаційний вплив винародовлення виявляється не тільки в тому, що наречений, його мати і приятель, «корінний донбасівець», зчужіло відмежовуються від мови, пісні, звичаїв селян, а й передусім у тому, що вони зневажають народну культуру, вважаючи себе, міських жителів, причетними до «вищої» цивілізації. Натомість естетичні вартості позбавленої національного ґрунту міської псевдокультури «корінних донбасівців» ілюструють ті суржикомовні пісеньки, що витісняють в українських селах автентичний пісенний фольклор. Одну з таких пісеньок співають дівчата з новели Тютюнника «Обнова»:

Бела кофта, чорний бантик,
Ох, зачем розв'язував?
Я любила тіб'я тайно,
Ох, зачем розказував? [14; 125]

За новелами Гр.Тютюнника можна простежити психологічні механізми формування суржикомовної особистості. Намагання пристосуватися до іншої мови, яку селянин, переїхавши до міста, вважає «вищою» за свою, успадковану від батьків, диктує й відповідну поведінку у стосунках з оточенням. Портрет такої «загубленої» людини змальовано в новелі «Син приїхав», що не була опублікована за життя автора. Син Никифора Дзякуна Павло приїхав у рідне село навідати батьків. Він живе і працює в місті, добре заробляє, навіть має власну машину, що на той час було ознакою розкошів. Молодший Дзякун не пропускає нагоди похизуватися своєю заможністю й зверхньо дивиться на колишніх односельців.

Риси характеру цього персонажа майстерно передано через його мову. Павло говорить небагато, але послуговується лише суржиком: «Про

це будьте вверені»; «Ну, за зустріч»; «Всю в наших руках»; «Там першу шуку прогавив, тепер – розмечтався»; «Смотря яка дорога» тощо.

Як показує письменник, денаціоналізація впливає на моральні якості особистості. Павло в усьому шукає лише вигоди. Це добре видно з його відповіді на батькове звертання, кого ж запрошувати в гості: «Якщо вже кликати когось з чужих, то нужних людей, полезних. Голову колгоспу чи ще когось, хто вам пригодиться». У такому ж дусі він розмірковує про стосунки між батьками молодого подружжя: «А от я скільки не наблюдаю життя, то зробив вывод, що жінчиним і чоловіковим батькам бачитися не треба. Ті не понаравляться тим, ті – тим, слово за слово... Ті нащепчуть дочці, ті – синові. І пішло: лайки, ссори...» [14; 179].

Батько ж Павла так радіє приїздові сина, що починає пристосовувати свою мову до його суржику: «Та й скільки ж людей під твоїм керівництвом?»; «Як умієш жити, то все харашо й буде»; «А тобі, при твоїй должності, при своїй машині...» тощо.

Як показує Гр.Тютюнник, українське село, що навіть після жахливих спустошень 30–40-х рр. ще зберігало національний дух, здатний зродити ціле покоління митців-шістдесятників, у 70-х рр. почало духовно занепадати й винародовлюватися під тиском розкладових процесів, що поширювалися зі зросійщених міст.

Завдання руйнації залишків природних мовно-культурних середовищ українських сіл і містечок успішно виконувала й російськомовна радянська масова культура, впроваджувана через засоби масової інформації. Епістолярна спадщина Гр.Тютюнника містить лист до Миколи Стеблини від 20 серпня 1970 р., в якому письменник залишив опис «культурного» життя тогочасного полтавського села: «В селі удень глухувато: роботи людям багачко. Зате ввечері воно оживає. Починається з клубу. Приходить зав. (недавно закінчив культосвітній технікум і тепер веде культуру на селі), закручує магнітофонну стрічку, щодня одну й ту ж, і тоді над Мануйлівкою, цим щирим, майже старосвітським українським селом, чути: «А нам всьо равно, а нам всьо равно...». Це перша. Друга: «Што жь будит шеловетом через десять тысяч лет?...». Третє: «Толи дождик, толи снег, толи будит, толи (разом) нет...»; четверте: «Арррлята учаца летать, арррлята учаца летать...». Тоді все спочатку. І так щодня, до отупіння, до одуріння» [3; 130].

Під дією таких мовно-культурних стратегій гібридні українсько-російські форми мовлення, перехідні до російської одномовності, набули розростання, загрозливого для виживання етносу. Слід враховувати й підтримку цих руйнівних процесів в офіційно впровадженій лексикографічній і редакторській практиці зближення української мови з російською.

Якщо Гр.Тютюнник художньо відтворює експансію гібридного мовлення, що шириться в селах

через посередництво колишніх селян, зросійщених у міських середовищах, то проза Валерія Шевчука дає образні картини специфіки формування й консервації гібридних українсько-російських форм мовлення у містах.

Як показує цикл прозових творів Вал.Шевчука з сучасного життя Житомира, суржик локалізується передусім на околицях міста. Дослідниця мови Вал.Шевчука Галина Врублевська зазначає: «Зазвичай середовищем побутування гібридної мови є малі соціальні спільноти, причому як стійкі (суржикомовні сім'ї, професійно-виробничі колективи), так і стихійні (як-от “двір”, “лавочка біля під'їзду”, ринок, базарчики тощо)» [4; 13].

Герої творів Вал.Шевчука – це мешканці житомирської околиці, чимало з них – вихідці з села в першому поколінні. Психологічний портрет суржикомовця з житомирської саги письменника переважно збігається з образами, відтвореними в новелах Гр.Тютюнника. Це люди з обмеженим світоглядом, які, проте, пишаються своєю нинішньою належністю до «городської» культури, намагаючись наслідувати її зовнішні ознаки: «Не називайте мене Петриком, – раптом обірвав пісню Горбатий. – Що я, сільський? Я й народився в городі». «Не звіть мене по-сільському – Петрику, а звіть по-городському – Петя! Інакше я з вами разгубарувать не стану» [цит. за: 4; 13].

Цікаву мовну градацію персонажів, що корелює з соціальною, дає письменник у повісті «Жінка-змія»: «Геннадій говорив суржиком, оскільки був “робочий клас”, ми ж із Юрком говорили правильно, хоч Юрко ніби теж був “робочий клас”, але хлопець він розвинений, я б сказав, інтелегентний; я ж був інтелегентом із походження – мати моя вчителька. Олег же говорив жаргоном, який він вважав російською мовою, і чомусь через це відчував над нами зверхність. Але це бувало вряди-годи, мовну проблему ми поміж себе погоджували, в основному безконфліктно – кожен говорив, як йому хотілося, хоч, можливо, завдяки “мовній проблемі” я з Юрком товаришував ближче, ми навіть мали сяку-таку національну свідомість, навіть цікавилися українською літературою, що потім Юркові вилізло боком» [16; 6].

У романі Оксани Забужко «Музей покинутих секретів» також наявний суржик як тип мовлення, характерний для приміської зони, у цьому творі – київської. Українсько-російською мішаниною спілкуються епізодичні персонажі роману – подружжя Зозулястих із села, що поблизу Києва: «Як хочете ту картину взяти собі, то я не протів... як ти, Галю? Хай би забирали, да? Воно нам не сильно й нужно... Тільки відки я знаю, що ви мені правду кажете? Це так усяке прийде в хату й зачне забирать усе, що йому понаравиця...» [9; 689, 690]. Показово, що під впливом емоційного збудження у внутрішньому мовленні дядька суржик щедро «збагачується» російським матюччям.

Опис хатнього інтер'єру подружжя містить і виразну соціокультурну характеристику цих персонажів: «З досвіду Адріян знає, що такі сільські дуки – ті, хто в брежнєвську добу доп'явся туди, де можна вкрасти: колгоспне начальство, завферми, завсклади директори МТС, – старовини якраз не зберігають, хапаються чимскоріше замінити її на нове, на "городське", і дочок своїх називають Ілонами й Анджелами, а не Катрями й Марійками, – що в дядька дочки, це він збагнув зі скирти «Cosmopolitan»-ів та «Лиз» на книжковій полиці та з поналіплюваних, здається, всюди, де лиш зоставались відкриті площини, гламурних рекламних постерів, що вдарили в піздрі, як нашатир, їдким духом сьогодення...» [9; 674].

У романі Ю. Андруховича «Дванадцять обручів» до суржикомовних належать два персонажі – дівчата Ліля і Марлена, що їх режисер Ярчик Волшебник запросив до пансіонату в Карпатах, де відбувається дія роману, щоб зняти їх у рекламному кліпі.

З цими персонажами в романі пов'язане сатиричне зображення деградованої масової культури, яку продукує українське телебачення. Джерелом для творчих пошуків Ярчикові слугують порнографічні сайти, і для зйомок у кліпі він заради економії на гонорах замість пристойних модельок наймає «двох місцевих бідолах – стриптизерок, фарбовану начорно блондинку і фарбовану набіло brunetку, відповідно "Лілю" і "Марлену", як він колись їх назвав» [1; 119]. У найменнях цих персонажів письменник іронічно обіграє два жіночих імені *Лілі* і *Марлен* з популярної німецької «Пісні самотнього вартового» часів Першої і Другої світових воєн, що у приспіві зливаються в одне.

Національну й соціальну змаргіналізованість Лілі й Марлені виявляє і зміст їхніх розмов, і вбогий суржик, яким вони спілкуються. Ось зразок мовної партії Лілі: «Ти Леську з тридцять другої групи в училищі помниш? Крашена така, нічо особенне! Так вона тепер в Італії, в цій, ну такий город з водою тіпа як Венеція, знаєш? У неї там тіпа місто в платном туалеті – просто сидіти весь день. І получає нормально, а ще вроді мужика найшла, якогось армяна чи грека чи тіпа цього. І вміти нічо не вміла, даже на сцені роздітися...» [1; 124].

Рівень винародовленої псевдокультури, яку продукує кліпмейкер Ярчик Волшебник з такими «акторками», ілюструє промовиста деталь. Згідно зі сценарними пропозиціями Лілі й Марлені в кліпі відведено декоративну роль гуцулок з відповідним етнографічним антуражем. Натомість у повсякденному спілкуванні поза зйомками дівчата вживають слова *гуцулка* і *гуцулка Ксеня* як образливі, лайливі: «– Нічого ти не знаєш, *гуцулка дурна*, – заперечила Ліля... – Сама ти *гуцулка*, – не втрималася Марлена, жбурляючи в Лілю порожньою, на жаль, косметичкою. – *Гуцулка Ксеня!* – додала вона, щоб допекти остаточно» [1; 124].

Художній портрет суржикомовної особистості й відтворення психологічної атмосфери, що панує в невеликому колективі, де суржик є головним засобом спілкування, сатирично зображено в комедії Ірини Марченко «Музей нашої пам'яті» [12].

Дія п'єси відбувається у великому східно-українському місті, в «Музеї нашої пам'яті», заснованому в часи незалежності для почесної місії збереження українських традицій, артефактів культури і провадження патріотично-виховної роботи з молоддю. За мовними характеристиками невеликий колектив музею розподіляється так: кілька його працівників і один із заступників належать до носіїв суржика, одна працівниця говорить російською і ще один заступник директора є координативним двомовцем, який із суржикомовними колегами спілкується українською літературною мовою, а з російськомовними – літературною російською.

У п'єсі дотепно зображено світоглядну й поведінкову амбівалентність суржикомовних персонажів. Їм бракує не лише чіткої національної орієнтації, а й моральних засад, що виявляє їхню повну невідповідність покладеній на них високій місії охоронців національної культури й історичної пам'яті.

Трактування української культури зведено в музеї до демонстрування окремих зовнішніх її ознак, поза будь-яким смисловим її наповненням. «Як заходиш і бачиш Наталку з бандурою – зразу розумієш: в українську культуру прийшов, – міркує один із заступників директора. – Для наших дідів і не тільки – балдзьож!» [12; 138].

Пристосуванство як визначальна риса психологічного портрета працівників музею виявляється у постійних змінах експозиції «під клієнта». Для представників української діаспори з Канади під портретом Шевченка вони виставляють сокиру, граблі і напис «За що скородили списками московські ребра?» як символи гайдамацького руху. Натомість перед приїздом російського колеги з Нижнього Новгорода цитату під портретом Шевченка заміняють на «Обнімітєся, брати мої, молю вас, благаяю», замість сокири і грабелів кладуть рушники і хліб, а поряд із Шевченком вішають портрети Пушкіна й Маяковського.

У музеї панує корупція – все цінше з речей, що їх дарують люди, директор із заступниками розкрадають. Природно, що атмосферу в колективі, яким управляють нечисті на руку керівники, визначають дрібне інтриганство, доносительство й підсиджування.

Особливою колоритністю характеризується образ головного спеціаліста музею Любові Василівни, що переїхала до міста рік тому з районного центру («кузні національних кадрів», за іронічною реплікою російськомовної колеги), де працювала в школі вчителькою. Безоглядна уривителька, яку не стримують жодні етичні бар'єри, відзначається рідкісним невіглаством, проте це не заважає її пивидкому

кар'єрному зростанню. Шляхом спиртного плетіння інтриг, підлабузництва до начальства й доносів на колег вона швидко досягає успіху. У фіналі п'єси Любові Василівні вдається усунути з посади одного із заступників директора і сісти в його крісло.

Показником низького культурного рівня колишньої вчительки, а тепер успішної музейної працівниці виступає в п'єсі її мова – потворна суміш українських і російських слів. Для прикладу можна навести фрагмент її розмови з директором, якому вона скаржиться на наймолодшого колегу Сергія:

«Потом Серьожечка дорогой. Враг, настоящий враг! Нашо ви його в институт встроили, та ще й у Львов до бандерівців? Їздило туди, їздило, а тоді, бач, як заговорило. Каже, що в нас з вами суржик кругом. Шо йому стидно нас слухать. Та я почти двадцать лет проробила в школе і методкабинетом завідувала, і одні грамоти получала. І щоб оце од його, бездельника, слухати! Воно ж біля музея тинялось без роботи нікому не нужне. Село – селом. А тепер найнялося шпіоном. І все, що тут есть, передайот до маістерні» [12; 134].

Тему суржику своєрідно глумачить у діалозі з Сергієм ще один його носій – заступник директора з промовистим прізвиськом *Рвець*:

«Взять хоч би суржик, против якого ти выступаеш. Не тільки наша Мотыка чи там даже иногда я, а й кругом на Україні, і в администрациях, і в министерствах, і в правительствах, і в кругу самого верха, что вже вище тільки рай – всюди балакають хтозна по-якому. Собственно так, що родная местность, можно сказать, представлена в кабинетах, щоб хохла ні з ким не можна було спутать. Етим же языком показується й наша Пам'ять» [12; 144].

У фіналі п'єси Любові Василівні таки вдалося за допомогою доносів посісти місце заступника директора Крищенка. І хоча Крищенко, який є людиною російської культури, що глибоко зневажає все українське, глузуючи у відвертій розмові з російськомовною колегою з «музею *їхньої* пам'яті», лише шкодив музейній справі, заміна його на Любов Василівну, яка позиціонує себе українською патріоткою, нічого не дасть – залишиться та сама показуха, оковамилювання й використання державних грошей у власних інтересах. Про це свідчить і те, в який спосіб нова керівниця разом із Рвцем планують використати гроші, виділені урядом, «щоб на Восточній Україні діти полюбили український язык»: «Любка шо? – повідомляє співробітникам Рвець. – Обізвала конкурс общенародним. А хто буде проверять? Месні діти трохи прийдуть – і хватить. Вонад хвотограхвій поробить, кругом розішле та підпишеться, що це її робота, – і на рівному місці заробить собі авторитет. Батьки самі бігтимуть з подношеннями, її тільки знай носом крути, таке чи не таке несуть» [12; 151].

Зрозуміло, що такі «патріоти» жодної протидії російським шовіністам не чинитимуть. Останні тільки чекають свого часу. «Ах, Светочка, – звиряється Крищенко російськомовній Світлані Ніколайівні, – мы с вами работаем в музее ихней памяти, а память у них известно какая... Хотя... терпенье и труд всё перетрут... Будем надеяться...» [12; 130].

Таким чином, суржикомовні персонажі в сатиричній комедії Ірини Марченко «Музей нашої пам'яті» представляють тип «совка» – людини обмеженої, бездуховної й асоціальної, зосередженої лише на здобутті матеріальних вигод. Потворна мовна мішанина, якою вони говорять, є показником низької культури, пристосуванства й подвійних стандартів у поведінці. Патріотичну риторичку, що замінила колишню комуністичну, вони використовують з тією ж метою – як ширму, що прикриває безоглядний кар'єризм і урвительство (на це вказує й літературний онім – прізвисько *Рвець* одного з героїв п'єси).

Заради справедливості треба сказати, що суржик у мовних партіях персонажів сучасної прози далеко не завжди виконує функцію негативної характеристики їх. Наприклад, у новелі Олександра Ірванця «Наш вожатий Фреді Крюгер» суржик, яким дівчинка-підліток оповідає про своє перебування в піонерському таборі, лише увиразнює беззахисність дитини, страхи, які вона переживає в чужій казарменій атмосфері табору: «А він зібрав весь отряд перед клубом, построїв парами і тримав, поки всі не построїлись, хоч ніхто і не хотів строїться, як будто ми маленькі діти з младших отрядів, але він молча стояв собі збоку, на нас і не дивлячись навіть, і тут в одне мгноєнє всі вдруг разом поняли, що еслі і построїмся, то будем стоять тут до утра, і так тихо і бистренько розібрались по парам, і вже стояли мовчки й дивились на нього, а він, ніби очнувшись, згадав про нас і скомандував: "Шагом марш!"» [10; 167].

У розглянутих вище творах суржик у функції мовної партії персонажів переважно реалістично відтворює ідіолектні форми мішаного українсько-російського мовлення, що побутують в Україні. Поряд з цим у деяких авторів гібридне мовлення лабує виразний рис штучного авторського конструювання мовної мішанини, що дає підстави говорити про літературизований суржик. Таким терміном Тарас Кознарьський, а за ним Артур Брацький позначають мову оповідань Богдана Жолдака (збірки «Антиклімакс» і циклу оповідань «Процавай, суржик!») [11; 24], [17; 225, 226].

Сконструйований Б.Жолдаком суржик в оповіданнях, написаних від першої особи, створює пародійний образ «совка» – людини із замореною герметичною свідомістю, сформованою колишнім советським агітипропом. Для прикладу наведемо зразок мови, якою написано новелу «Смерть двох академіків». Оповідач міркує над причинами Чорнобильської аварії, вбачаючи їх, цілком у дусі старих стереотипів, накинутих советською пропагандою, у ворожих підступах поляків і американців:

«Багато різних базік, особино які вусаті, обвиняють нас не тільки в Чорнобильській АЕС, але і в його саркофагуванні. Що це, мовляв, підкладена міна замедленого действия під українську демократію і її будущий генофонд. Що значитьліньо проще було б розібрати після вибуху останки ядерної катастрохи, тоді б вони не чадили вибросами на наше життя.

Чи так лі ето?

Бо аварію на четвертому блоку зробили не партократи, а Леся Валенса. І я щас це бистрінько докажу, ведь партократи всі, як один, живущі тут, рядушком з аварією, а Валенса за приделами границь. А тому підостіжм її последствій» [8; 38].

Звичайно, такою мовою ніхто не говорить. Пересічний мовець, тим паче суржикомовець, не вживає у повсякденній мові таких ознак писемного стилю, як віддієслівні іменники (спотворене *саркофагування*) або ж дієприкметники активного стану (спотворене *живущі*). Крім того, письменник досягає комічного ефекту шляхом руйнації синтаксичної структури речень, де в парадоксальний спосіб поєднуються спотворені конструкції писемної мови (*підостіжм її последствій*) з лексичними елементами українського і російського усного мовлення фамільярного типу (*базіки, аусаті, бистрінько, рядушком*).

Як зазначає Тамара Гундіорова, суржик Б.Жолдака – це створений ним «вербальний пам'ятник героєві тоталітарного типу» [5; 119]. Дослідниця трактує використання суржика у Б.Жолдака і Л.Подерв'янського як рису постмодерної літератури: «Український суржик, білоруська трасянка – це форми гібридності мови, яка своєю неофіційністю, простонародністю і просторозмовністю підриває авторитетність офіційної мови. В певному сенсі суржик – також відкриття чи нововинайдення постмодернізму» [5; 121].

На окрему увагу заслуговує мова п'єс Леся Подерв'янського, в якій поєднано суржик з російським матом, що викликало неоднозначну реакцію в колах української інтелігенції. «Схоже, що Лесь Подерв'янський не мав особливих проблем із вибором мови, – пише Володимир Діброва. – Він обрав драматургію, і це дало йому змогу вільно поєднувати російську та українську мови із суржиком і матом. (Або, якщо точніше, оздоблювати щирі матірню мову російськими та українськими вкрапленнями)» [7; 27].

Критик Вадим Трінчій інакше оцінює мовний експеримент письменника: «Все ж таки додамо, що економнішим і правдивішим був би запис російською абеткою, а не українською, себто Гоголів варіант орфографії суржика, а не, скажімо, Жолдаків, бо герої Подерв'янського частіше розмовляють каліченою російською, ніж каліченою українською. Однак, вийшовши в Україну, книжка механічно репрезентує українську мову, додаючи до поважного двохсотрічного процесу деякі свobodні штришки» [13; 25].

Проте ніяк не можна погодитися з подальшою інтерпретацією п'єс Л.Подерв'янського у цитованій статті: «Так, матюки, брутальність, насильство комедії Подерв'янського – це все той самий “здоровий глузд” народу класичної української літератури, хіба трохи дикий, мовно не адаптований, не десексуалізований. Українська пародницька література стверджує: у посполитих своя окрема правда. По-

дерв'янський додає: ця правда гостра, запашна, замашна і різюча на дотик, а ще цілковито нецензурна» [13; 26].

Проведена аналогія п'єс Л.Подерв'янського з українською класичною літературою побудована на підміні понять. За аналог української пародної культури критик видає той дискурс насильства, який її зруйнував і витіснив із сучасного села, – дискурс агресивної люмпенізованої російської антикультури.

Використання непристойної мови у Л.Подерв'янського слід розглядати як засіб пародіювання й осміювання низової антикультури, розростання якої набуло небезпечних для психічного суспільного здоров'я форм. Використовуючи вульгарну мову, письменник відчужує через пародійне висміювання її носіїв тип зденаціоналізованої й декласованої «совкової» ментальності у брутальних проявах, які вона сформувала. Відтак можна цілком погодитися з оцінкою мови автора п'єс, яку їй дала Роксана Харчук: «...переступивши межу, Л.Подерв'янський, безперечно, завдав люмпену й совдепівському комплексу сильного удару» [5; 64].

На жаль, нецензурність об'єкта пародіювання в п'єсах Л.Подерв'янського позбавляє їх можливості широкої популяризації. Попри це вони мають свого реципієнта і, що вельми показово, в колах студентства й міської інтелігенції, де свого часу поширилась мода на прослуховування усних записів п'єс в авторському виконанні.

У зв'язку з висвітленням функціональної ролі суржика в літературних текстах на окрему увагу заслуговує повість Михайла Бриниха «Шахматні для дибілів», автор якої здійснив досить дивний експеримент з мішаною мовою. Повість продовжує Жолдакову версію її штучного створення. Проте на відміну від новел Жолдака, написаних від першої особи, де суржик виступає засобом самохарактеристики героя, повість М.Бриниха містить і авторську мову, і діалоги персонажів, причому обидва дискурси представляють українсько-російський гібрид. Специфіка літературного суржика М.Бриниха полягає в тому, що автор моделює його, порушуючи на всіх рівнях норми писемних різновидів української і російської мов, наприклад (в авторській мові): «Мальчик чув, шо до нього приближающця тяжолі й опасні шаги, але не зважав на них. Він був поглочен поглоченієм чіпсів – так міг би подумати сторонній наблюдатель, позбавлений чуття стилю і нездатний проникнути в тайні закамарки децкой души. Бо насправді мальчик не просто сидів і тупо жрав чіпси да шоколадки – він мічтав. Поки шаги охранныка приближали його до розриву з міром чистих фантазій, він намагався виловить з них побільше судьбоносных знаків» [2; 5]; або (в мові персонажа, доктора Падлюччо): «Лет п'ять назад я взагалі ігноріував ці жлобські полумери в термінології, бо їхня суть – в двойних стандартах теоретично заточеного мозга.

Адже «полудоткриті начала» – це саме пенульне шахматне визначення, под яким причаїлись, наприклад, кровава і безпощадна Сіциліанська зацита, одкритіше якої може бути тіки перелом гомілки і стегна у трьох местах, і зацита Каро-Канн, суляща чорним длітєльну й нудну оборону в стісньонному про-странстві» [2; 47].

Це викликає асоціацію мови повісті з колишнім галицьким язичієм, як зауважила Наталя Дзюбишина-Мельник [6; 19]. Слід узяти до уваги, однак, відмінність історичного контексту створення язичія як невдалої спроби пошуку писемної бази для літературної мови. Наприкінці XIX ст. наміри галицьких москвофілів виробити літературний стандарт на основі церковнослов'янської мови зазнали провалу, оскільки зазначена писемна база вже була використана для формування російської літературної мови, що зробило церковнослов'янську писемну традицію значною мірою непридатною для створення самостійної, окремої від російської, літературної мови українського народу. В цих умовах перспективним шляхом формування нової української літературної мови була орієнтація на живомовні діалектні джерела. Хибність пошуків москвофілів підтвердило й закономірне завершення їхньої діяльності відмовою від язичія на користь російської літературної мови.

Натомість експеримент М.Бриниха має характер мовної гри, що її слід розглядати як прояв творчої свободи в її спробах виїти за межі нормативних мовних стандартів. Можна, безперечно, ставити питання про доцільність подібного експерименту, проте навряд чи виправданими є звинувачення автора у зневазі до української мови і зображенні українців «дибілами», як це робить Н.Дзюбишина-Мельник [6; 19].

Цікаво, що вживання такої ж форми «інтелектуалізованого суржику» в публіцистиці М.Бриниха – у його критичному відгукові на телевізійну програму

«Я люблю Україну!» Н.Дзюбишина-Мельник вважає виправданим мовним засобом, що посилює саркастично-нищівну оцінку програми [6; 20].

Аналізом мовотворчості М.Бриниха Н.Дзюбишина-Мельник завершила свою розвідку «Суржик і суржикізм: стилістичні ресурси», присвячену спробі дослідити динаміку використання суржику і суржикізмів в українській літературі кінця XIX – початку XXI ст. [6]. У межах розглядуваного періоду дослідниця вирізняє чотири етапи вживання суржику в художніх текстах. В основу хронологічної класифікації вона поклала принцип протиставлення «свого» і «чужого» за мовною ознакою. Згідно з її висновками, для першого етапу використання суржику (кінець XIX – початок XX ст.) характерним є «позиціонування суржикомовної людини як іншого, чужого, але такого, що може ще стати своїм», другому етапові (20–80-ті рр. XX ст.) властиве трактування «суржикомовної людини – іншого вже як свого, тобто інший це теж свій», у літературі третього етапу (кінець 80-х – 90-ті рр. XX ст.) суржикомовець – «це вже не інший і не чужий, а цілком свій, як усі. Натомість роль іншого, чужого перебирає на себе україномовна людина». І нарешті четвертий етап – це персонажі «Шахмат для дибілів», яких кваліфіковано як «чужих усім» [6; 17–19].

Запропонована схема хронологічної градації функцій суржику в літературі видається недостатньо переконливою. У всякому разі обґрунтування її потребує залучення більшого обсягу матеріалу та глибшого психолінгвістичного аналізу. Поки що найбільш відповідним принципом аналізу мішаного українсько-російського мовлення (в аспекті соціокультурних опозицій) слід вважати протиставлення різних соціорівнів мови, де суржик посідає місце низького розмовно-побутового мовлення, що є ознакою недостатнього рівня освіченості й культури його носіїв.

Література

- Андрухович Ю. Дванадцять обручів. – К., 2003. – 317 с.
- Бриних М. Шахмати для дибілів: Роман-посібник. – К., 2008.
- Вічна загадка любові. Літературна спадщина Григора Тютюнника. Спогади про письменника. – К., 1988.
- Врублевська Г. Суржик як елемент міської субкультури // Урок Української. – 2002. – № 11–12. – С. 12–14.
- Гундорова Т. Гротески кївського андеграунду // Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн. – К., 2005. – С. 115–124.
- Дзюбишина-Мельник Н. Суржик і суржикізм // Паукові записки НАУКМА. – Т. 11: Філологічні науки. – К., 2010. – С. 16–20.
- Діброва В. Принц Гамлет Хамського повіту // Критика. – 2001. – Ч. 5. – С. 27, 28.
- Жолдак Б. Смерть двох академіків // Березіль. – 1994. – Ч. 11–12. – С. 38–42.
- Забужко О. Музей покинутих секретів. – К., 2009.
- Ірванець О. Наш вожатий Фреді Крюгер // Квіт в темній кімнаті: Сучасна українська новела / Упоряд. В.Даниленко. – К., 1997. – С. 166–173.
- Козарський Т. Нотатки на берегах макабресок // Критика. – 1998. – Травень.
- Марченко І. Музей нашої пам'яті // Березіль. – 2008. – № 7, 8. – С. 116–163.
- Трінчій В. Про порноетнографію // Критика. – 2001. – Ч. 5. – С. 24–26.
- Тютюнник Гр. Твори. – Кн. 1: Оповідання. – К., 1984.
- Харчук Р. Лекції про сучасну українську прозу. – Ч. 1 // Бібліотечка «Дивослова». – 2007. – № 5. – 64 с.
- Шевчук Вал. Горбунка Зоя // Шевчук Вал. Жінка-змія. – Львів, 1998. – С. 5–103.
- Bracki A. Surzyk: Historia i terażniejszość. – Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego. – Gdańsk, 2009. – 273 s.