


<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2021.3.7>
УДК 8(09)883

Олена Бондарева

Київський університет імені Бориса Грінченка
вул. Маршала Тимошенка, 13-Б, м. Київ, 04212, Україна
 <https://orcid.org/0000-0001-7126-452X>
o.bondareva@kubg.edu.ua

ВИТВОРЕННЯ АВТОРСЬКОГО ЛЕКСИЧНОГО І СЕМАНТИЧНОГО СЛОВНИКА У ДРАМАТУРГІЧНІЙ ПРАКТИЦІ ОЛЕКСАНДРА ІРВАНЦЯ

Предметом дослідження є лексико-семантичні особливості карнавально-іронічного драматургічного письма О. Ірванця. Об'єктом дослідження стали драми «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси», «Електричка на Великдень», «Recording», «Прямий ефір», «Брехун з Литовської площі». Мета статті — проаналізувати драми письменника крізь призму ключових слів, авторських семантичних конструкцій, неологізмів та інших особливостей художньої мови. Ефективним методом для досягнення поставленої мети є лексико-семантичний і стилістичний аналізи.

У результаті дослідження з'ясовано, що в драмах О. Ірванець піддає естетичній де-струкції радянські міфи і формулює цілу низку художньо закамфльованих питань, пов'язаних із цивілізаційним вибором посттоталітарної України та адресованих читачам / слухачам / глядачам його творів. Важливими для письменника в його драматургічному доробку стають питання тоталітарного травматичного досвіду українців і його постколоніального пережиття, симулятивної реальності та її естетичних репрезентацій, суб'єктності / несуб'єктності українства на межі ХХ–ХХІ століть, повернення українців до власної мови й ментальних цінностей. Ці питання він не декларує безпосередньо, а розв'язує на рівнях глобальних концептуальних метафор, символічного поля, авторського словотворення, антиутопічних модусів, асоціацій і алюзій, сполучення різномовних та різнодискурсних фрагментів і реплік, палкх дискусій, зокрема й внутрішніх. Увесь цей реєстр засобів покликаний спонукати українців як першого порадянського десятиліття, так наступних років до самоусвідомлення, цивілізаційного самовизначення та пошуків власної суб'єктної ідентичності.

Новизна дослідження полягає в інтерпретації текстів на підставі виявлених лексико-семантичних особливостей. Перспективою дослідження є розгляд його результатів у контексті всієї творчості О. Ірванця, а також у зіставленні з лексико-семантичними особливостями творчості інших драматургів-постмодерністів.

Ключові слова: ідентичність; аутоідентифікація; ментальні цінності; драматургічне письмо; де-струкція радянських наративів; тоталітарна травма; суб'єктність; авторська лексика; семантична метаметафора.

Олександр Ірванець — єдиний представник знакового літературного угруповання «Бу-Ба-Бу», який має досвід драматургічної практики та співпраці з українськими і європейськими театрами. Його п'єси, створені впродовж 1990-х років («Маленька п'єса про зраду для однієї актриси» — 1992, «Електричка на Великдень» — 1993–1994, «Recording» — 1995, «Прямий ефір» — 1995, «Брехун з Литовської площі», остання редакція — 2000), демонструють складний процес пошуку власної ідентичності пострадянськими українцями, які пережили «кризу довіри до батьків і до спадщини, яку ці батьки охороняли та зберігали впродовж довгих радянських років» (Гундорова, 2005, с. 165). Цей пошук розгортається ще до двох українських Майданів — як у площинах ментальності, так і в аспекті самовизначення щодо приналежності до української нації та прийняття / неприйняття власної країни. Як дуже чутливий до слова митець, О. Ірванець реагує на ту мовно-суспільну реальність, у якій йому

випало жити і творити. Драматургію він розглядає як спосіб довести цю реальність до абсурду, показати її спустошливі наслідки та змусити українців міркувати над тим, якою ця реальність повинна бути в народі, що має власну національну гідність. Відтак його драматургія поціновується дослідниками як «самобутня, лаконічна, художньо досконала, ігрова» (Коновалова, 2011, с. 150), яка разом із багатьма сучасними українськомовними творами «виконує народно-просвітницьку функцію» (Герасименко, 2010, с. 5) і може бути розглянута як факт постколоніальної літератури, адже, як зауважує Н. Герасименко, «за однозначним висновком експертів, наша країна є постколоніальною, де мова корінної нації важко позбувається спадщини імперської дискримінації», чим, на її думку, пояснюються і відносно невеликі накладі багатьох книжок, і обмежений відсоток людей, які стежать за розвитком і тенденціями сучасної української літератури (2010, с. 5–6).

Названим п'єсам властиві бу-ба-бістські інтенції максимальної деструкції радянського ідеологічного міфу, його глобальних і локальних наративів — причому не засобами прямого мовного декларування, а через активізацію ресурсів авторських експериментів із мовою і семантикою, інакомовлення та підтекстів. П'єси ставлять більше запитань, аніж дають відповідей, і читачеві / слухачеві / глядачеві при цьому відводиться активна роль: зрозуміти, у якій реальності він хоче жити сам і ростити власних дітей; замислитися, що треба змінити в собі й у власному оточенні, аби не виглядати недолугим в очах сучасного світу, не тиражувати «здеградовану самість та невиразність колоніальної людини» (Гундорова, 2012, с. 227); перестати сліпо довіряти інформаційному шуму і формувати власну позицію сприйняття реальності та її перетворення, — тобто відповіді на сформульовані контекстом цивілізаційні запитання відшукує сам реципієнт.

З перспективи 2020-х років актуальність цих контекстуальних питань лише зростає, а масив драматургічних текстів О. Ірванця перетворюється на сумну антиутопію про те, що станеться з народом, який не вміє шануватися сам і не прагне любити та розбудовувати власну країну, натомість підвладний чужим великим наративам і відкритий до медійних маніпуляцій.

У своїй монографії «Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання» я вже докладно розглядала функціонування «симулякрів третього порядку» (за Ж. Бодріаром) у п'єсах О. Ірванця і виокремила структурні характеристики, спільні для всіх названих п'єс: 1) симулятивність протагоністів, які «майже позбавлені власної волі», «не виступають повноцінними суб'єктами», «керовані різними <...> силами, постають виконавцями їхньої волі і через це сприймаються як своєрідні кіборги»; 2) симулятивність співрозмовників, коли автор ставить під сумнів «не присутність / відсутність, а взагалі можливість наявності адресата інформації, яку продукують його сценічні герої»; 3) симулятивність хронотопу, яка відтворюється через символічну, іронічно-карнавальну або гіперреалістичну стилістику; 4) «дискредитація референції через ошукання читача / глядача», що робить проблематичною будь-яку аутоідентифікацію персонажів; 5) опанування «театру в театрі», «чим актуальний модус референції перетворено на ігровий»; 6) «активізація алюзивно-конотативного поля словесної оболонки симулякрів», що задіює реципієнта до співтворчості й дає йому змогу гратись у підтексти, створювати власні читацькі алюзії, деструктувати звичні мовні кліше; зрештою, 7) «травестування інтерференції», чим інспіруються ситуації реального чи удаваного «нерозуміння» і несприйняття героями «чужої» мови і «чужих» наративів (2006, с. 323–333).

У драматургічному творі «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси» на рівні лексики і семантики О. Ірванець перелицьовує «червоні міфи» радянської епохи, маркуючи їх як «чорні». Глобальна авторська метафора «чорної влади» базується передовсім на семантиці чорного кольору в нашій культурі — як кольору занепаду, зла, диявольних сил, смерті, погребіння. У колірній палітрі чорний — це найагресивніший колір, який, змішуючись із іншими кольорами, завжди домінує та затьмарює їх. Так і «чорна» влада в п'єсі О. Ірванця прагне насадити всюди свою реальність, і тому українська дівчина змушена з власного вікна споглядати «Чорну площу» і слухати від старших людей про святі «чорні ідеали» (і лише коли залишається сама, може дозволити собі аудіоверсію української пісні «Горіла сосна, палала»), тому дітей у початковій школі посвячують у «чорненнята», а згодом у «чорну молодь», учать любити міфічний поступ країни «у чорні далі», на «чорну річницю» учням видають «похвальні грамоти» від «чорної» влади, найкращим випускникам вручають «чорні атестати» (тяглість і живучість «червоних» міфів у свідомості пересічного українця, наприклад, проявляється і в тому, що в ній ще й досі є інерція сприйняття дипломів про вищу освіту як «червоних» і «синіх», тобто з відзнакою і без — проте у кольорах російського прапора; так само прозоро зчитуються алюзії Червоної площі як головної площі країни, жовтенят чи комсомольців, річниці так званої Жовтневої революції, ідеологічні настанови руху до комунізму тощо).

Протагоністка проговорює своїй уявній співрозмовниці зомбуючі тоталітарні реалії тодішнього шкільного виховання: «Та ж нас ніхто й не питав, тьоть Хоно, хочемо ми вступати чи ні! Так гуртом і записували... А в нас хіба вже вірив у них хоч би хтось?.. Та певно, що ні!» Драматург вустами персонажа міркує, на чому ж десятиліттями тримається така суспільна система, у цінності якої вже давно ніхто не вірить. Виявляється, що йдеться не лише про зомбування дорослих, але й про те, що «у кожній школі сидів поряд із директорським кабінетом піддорадник, або й цілий дорадник. А в університеті ще недавно та-аке робилося...» О. Ірванець показує, як тоталітарна система з дитинства нівелює всі можливі ідентичності людини — гендерну, національну, особистісну тощо, як через це руйнується довіра між закоханими (хлопець робить усе, щоб його наречена втратила його дитину та загинула або ж лишилася скаліченою), друзями (зрада подруги та коханого) або просто знайомими (уявна тьотя Хоно, найімовірніше, обманює протагоністку, вимагаючи в неї додаткових грошей за свої послуги), як релятивними стають ледь не всі цінності (чи можна назвати коханням, дружбою, ідейними переконаннями те, про що розповідає протагоністка? чи насправді вона втратила дитину під час протестів, чи це вдала гра — така ж сама, як гра

в удаване каліцтво?), як у свідомості українців починають домінувати фіктивні модуси (незрозуміло які гроші, дивна, аж до рефлюксних позивів, їжа, фіктивне навчання, несправжнє кохання, віртуальне спілкування), а люди перетворюються на зневірених і залежних від зовнішнього впливу (у фіналі виявляється, що дівчина за наказом Старшого радника буде здавати «чорній» владі свого коханого, який зараз перейшов у табір «світло-сірих»). Водночас ідеться про тяглість тоталітарної травми в посттоталітарній реальності, адже скалічені тоталітаризмом покоління не завжди вириваються із замкненого кола брехні, маніпуляцій і тотального запроданства, що ми і бачимо у фіналі цієї драми.

Перші пострадянські роки для протагоністки цієї драми уже є періодом влади «сірих». І начебто семантика сірого кольору вже на порядок краща, аніж чорного, він менш агресивний, його палітра нагадує добре чорно-біле кіно, а відтак панування «сірих» сприймається як певне визволення від «чорної влади»: «Чорну» площу перейменовують на «Сіру», на ній збираються «переважно темно-сірі» та «світло-сіра молодь», яка носить «світло-сірі» сорочки та відповідні значки. Проте таких суто косметичних кроків виявляється замало, аби пройти точку неповернення.

Звісно, у 1992 р. О. Ірванець ще не міг знати про те, що всі пострадянські революції матимуть яскравий «колір», тобто про майбутню хвилю так званих «кольорових» революцій, які відбудуться в Югославії («Бульдозерна» революція, 2000), Грузії («Трояндова» революція, 2003), Україні («Помаранчева» революція, 2004), Киргизстані («Тюльпанова» революція, 2005), Лівані («Кедрова» революція, 2005). Проте, як європейськи орієнтований митець, він точно обмірковував революційні події в Польщі 1988 року, специфіку Оксамитової революції 1989 року в Чехословаччині, масові суспільні протести в Німецькій Демократичній Республіці, Угорщині, Болгарії, Албанії та Югославії в 1989–1991 рр., які в усіх країнах, окрім останньої, мирним шляхом привели до створення багатопартійних систем, що перебрали владу від диктаторських урядів і розпочали швидкі реформи.

Закономірно, що новоукраїнська влада «сірих» вбачається драматургові на початку 1990-х дуже невизначеною і слабкою, вона не пропонує системи ідентифікаційних цінностей, не бере на себе державотворчої ініціативи, прагне до певного нейтралітету у визначальних цивілізаційних питаннях, не працює з молоддю (молодь самотужки створює такий собі «есесем» — на слух щось середнє між тоталітарними аббревіатурами СС та ВЛКСМ), мімікрує під «сіру зону» невизначеності та прагне залишити в ній країну на тривалий період, проте майстерно копіює агресивні моделі диктаторського минулого, тільки тепер використовує їх не явно (це вже не «підпорадник» або «цілий радник» у кожній школі), а приховано

й віртуально (носії «сірих» цінностей удають або взагалі аполітичних, байдужих до гасел і закликів людей, або маскують свою «чорну» ідентичність під «сіру», а «старший радник» керує своїми агентами дистанційно і холодно, по телефону). При таких розмитих візіях національного майбутнього надзвичайно високими стають реваншистські ризики повернення «чорної» влади, що постійно через цілу систему деталей підкреслює автор п'єси і завдяки чому її концепція лишається актуальною навіть на тридцятому році української Незалежності.

Так, у «сірій» країні, де начебто можна постійно проти чогось мітингувати, абсолютно вільно почуватися п'ята колона «чорних» (в Ірванця це «блок так званої “чорної меншості” верхньої палати Народної наради»), яка повсякчас публічно заявляє про себе, висуває слабкому президентові вимоги, спрямовані на «рішуче й безповоротне оздоровлення економіки, подолання гіперметаінфляції та розбалансованості наказової і виконавчої дисципліни», долдонить про свою «рішучість та твердість у проведенні жорсткої господарчо-економічної лінії», а її представники зовсім не приховують своєї «чорної» орієнтації, зафіксованої навіть у прізвищах: «делегати Чорник і Чорненко, депутати Чорнієв і Чорняк, сенатори Чорний, Чорнецький, Чорнющий, Чорнильний, Чорневич і Чорнер».

Цікаво, що в «Маленькій п'єсі про зраду» практично немає сил, здатних протистояти «чорному» монстру, і тому найближчі мітинги демонструють, «як потемніли прапори в темно-сірих», ставши «майже чорними», так само як темнішають прапори «світло-сірих», обертаючись «майже темно-сірими». Геополітичними і геокультурними наслідками неспротиву «чорним» наративам та активності їхніх представників при владі в п'єсі О. Ірванця стають часи «чорної реакції», коли за прихильність «сірому» кольору чатуватиме невідворотне покарання, а здавати одне одного цій владі будуть самі українці. Не випадково й наша протагоністка у фіналі рядиться в чорну сукню та чорні туфлі на високих підборах, і це «переродження» вже не потребує коментарів — спрацьовує глобальна метаметафора тотального чорного кольору.

Упізнаваний український контекст презентується в «Маленькій п'єсі про зраду» також метафорою авторського неологізму «Південна мольва» та цілого сферичного контексту, пов'язаного із цим смисловим ядром. Поза сумнівом, під «мольвою» мається на увазі Чорнобиль, причому не лише вибух конкретного реактора («Південної мольви»), але й післячорнобильські процеси — «переселення мешканців південних районів Маратарської області до сусідніх Тарамарської та Раматарської областей», виникнення цілої плеяди «мольвістів» і «мольвознавців», які «у всіх газетах торочать, що вибух Південної мольви — чиста випадковість, що мольви якщо й вибухають,

то не частіше, як раз на сто тисяч років...» Але драматург підтекстово міркує також і про культурний Чорнобиль (Т. Гундорова називає «духовний Чорнобиль» ідеєю, літературною тематикою та емблемою «глобальної пострадянської гуманітарної кризи» (2012, с. 191)) — про те, як радіація радянського метанаративу знищила родову, генетичну та національну пам'ять українців, скалічила їх і метафізично прив'язала до інвалідних візочків, позбавивши можливості чутися вільними у світі та самим, без «підпорадників», «цілих дорадників», навіть без «старших дорадників» визначати власне майбутнє.

Показовою в цьому плані є й ситуація студійної дискусії із запрошеними спікерами довкола поняття «мультиплундизм» у п'єсі «Прямий ефір». Я вже писала про цей штучно сконструйований драматургом симулякр (подібно до «Південної мольви») і про способи словесної гри драматурга із цим штучно сконструйованим словом, за яким вгадується табуйований для радянської свідомості «гомосексуалізм» (2006, с. 329–331). Драматургові вдається перетворити цей авторський неологізм на концепт і метаметафору глобальної неготовності постколоніального українського суспільства міркувати про те, що було табуйованим у його колоніальному минулому.

У п'єсі «Recording» середньостатистичний виборець стає заручником цивілізаційної війни між «бабайцями» і «мамайцями». Можливо, з певною долею умовності, проте цей конфлікт можна прочитати як війну за цінності між українцями як нащадками козака-характерника Мамаю та росіянами як тими, хто вирощений у метафорі ментального страху, метафорі Бабая. Те, що виборець, якщо умовно перенесемо його в український контекст, зрештою не знає, на яку саме кнопку він натискає і до чого це призведе, те, що він не може визначитися, на чиєму він боці — «мамайців» чи «бабайців» (їх у найкращих традиціях міфу про «братні народи» охарактеризовано персонально для виборця як дуже схожих), загрожує українцям втратою цивілізаційного вектора, антиутопічним присвоєнням кожному громадянину «порядкових номерів» і повним відчуттям «четвертої світової» — війни, у якій не буде ані переможених, ані переможців, а з усього розмаїття мов і культур у світі залишаться лише чотири «офіційні» мови. Хоча сам виборець нащадком «мамайців» уже давно не відчувається: його дочок названо химерними неавтентичними іменами «Лоло, Боло та Міоло», у ньому живе генетична пам'ять повоєнних фільтраційних таборів, звідки повернувся його батько, а не генетична пам'ять українського села, звідки родом його мати (цей аспект особистості протагоніста редукується до суто гастрономічних спогадів про «мамині вареники» та «пиріжки з маком»). Можливо, саме тому він спокійно сам іде до «лискучого чорного автомобіля» — такого собі сучасного транспортного засобу спецслужб. Драматург

щедро відтворює рясними лексичними засобами метафору «паралельного Всесвіту», де є «бедуїни з Угорської улоговини», «Трансалбанія», «Панамський Крижаний хребет», «космоаеропорт Такла-Макан», навіть є «Космічний Мілітарний центр» і «Всепланетний Комп'ютер», проте в цьому паралельному світі взагалі не лишилося засобів аутоідентифікації виборця: він має доступ тільки до уламкових і випадкових знаків «чужих» культур: півкелиха «Метакси», зубна паста «Колгейт», «темно-фіолетова чаша одноразового унітазу», «цілий склад <...> ляльок із секс-шопів»... Усе для тіла і нічого для душі — душа ідеального українського виборця в антиутопії має бути порожньою, психіка — зруйнованою, а його вибір — неверифікованим.

«Електричка на Великдень» і «Брехун з Литовської площі» — це поле експериментів О. Ірванця з мовою / мовами та інспірування ситуацій реального або удаваного непорозуміння людей на основі їхніх різних ментальних цінностей, оприявнених через мовлення та мовну інтерференцію.

У першому випадку на короткий час в електричці зустрічаються поміркований український селянин, гоп-стоп компанія молодиків (Штир, Мультик, Толян і Циган), правдолюб Андрій, колишня українка V. Kachmarsky, яка тепер стала американкою, та її тітка, родина справжніх циган, які вдають із себе біженців із Північної Осетії, а в цей час патрають кишені пасажирів, американські десантники, які терміново висадилися для запобігання дискримінації американської громадянки і так само миттєво ретирувалися, зрештою, віртуальний Голос, що проголошує зупинки та пропонує пасажирам моделі поведінки в поїзді. Логічно, що в тексті чергуються репліки, прописані літературною українською, розмовною українською, блатним суржиком із російським акцентом, російською, імітованою під мову біженців із неросійських анклавів, зрештою, американською англійською. У фінальній репліці Голос являє ще одну проекцію сценічного мовлення — іронічну «проповідницьку» мову українського «післячорнобильського» постмодернізму, його «карнавальний варіант» (Гундорова, 2005, с. 77):

Голос. Громадяни пасажири! Наш електропоїзд прибув на кінцеву станцію Здолбунів Пасажирський! Двері електропоїзда будуть відкриватися після відправлення пасажирського поїзда з першої колії. При виході з поїзда будьте уважні! Не забувайте своїх речей у вагонах! А коли хто забуде мішка чи торбу, сумку чи портфеля, то нехай ніхто інший не заважає та не візьме добра його, ані раба його, ані невольниці його, ані вола його, ані осла його, ані всього, що є в ближнього твого!..

Я. Лавський зауважує, що іронія як естетичний прийом є великим викликом і для драматургічного

тексту, і для його автора, який «завзвичай намагається побудувати цілість з точки зору структури, сюжету (або його відсутності), артикуляції, значення» (2014, с. 305).

У другому ж тексті двоє українців, які за різних обставин опинились у польському Любліні, намагаються кожен у свій спосіб зректися своєї «українськості»: Вона (Оксана з Дніпродзержинська) розмовляє спотвореною російською, Він (Юрій із Західної України) удає з себе поляка та силкується підкреслити, що зовсім не розуміє співрозмовницю. Вважаючи його і справді поляком, українка з Дніпродзержинська розказує йому, що вона всім «чужа» у світі, пропонує себе чоловікові в якості дружини, проте коли з'ясується, що чоловік теж українець, тільки уроженець західної її частини, жінка почувається скривдженою та ображеною. «Так драматург створює парадоксальну ситуацію: українка зі Східної України вбачає у своєму співвітчизникові із Західної України чужу людину», — коментує контрапункти п'єси М. Коновалова (2011, с. 151). При цьому російському Крутелику Оксана ментально ближча — вона говорить зрозумілою йому російською і репрезентує картину світу російського охлосу, тож він постійно називає її «сестричкою». Л. Масенко звертає увагу на те, що в моменти глобальних суспільних розчарувань в Україні завжди втрачала позиції українська мова і відновлювалося панівне російськомовне тло (2020, с. 8). Саме тому Україна 1990-х років говорить здебільшого російською мовою та культивує, як показує О. Ірванець, російську, а не українську ментальність і культуру — причому не високу культуру, а здебільшого попсу. У п'єсі органічно переплетені російська, українська, польська, німецька мови (а також є простір для додавання ще будь-якої з європейських мов, як, наприклад, це відбулося на прем'єрі вистави в Товаристві українців Словенії в жовтні 2012 року, де частину реплік було віддано під словенську мову), причому репліки носіїв цих мов (навіть росіянина-крутелика) подаються відповідно до їх законів правопису, натомість усі фрази російськомовної українки, для якої мірилом сучасної європейської революційності й культури лишилися «Дзержинській, Менжинській, Крижижановській, Крупская Надежда Канстантіновна», прописані через українську транслітерацію, через що і текст реплік, і сама мова сприймаються з позицій мовного й семантичного юродства. Подібне ставлення до російської мови з уст українців Л. Залеська Онишкевич вважає новою, вартою уваги тенденцією сучасної української драми, оскільки «в радянській період російський діалог звичайно було подано російською мовою» (2009, с. 112–113). «Занижена російська, що іноді звучить як суржик, як мовний гібрид, підриває авторитарність офіційної російської мови, і цим принижує радянські цінності, соціалістичну літературу, виховання, інтелігенцію загалом. Таке приниження із суто соціального

перетворюється на екзистенційне», — підтримує тезу щодо продуктивності такого прийому М. Коновалова (2011, с. 151). Образом понівеченої чужою ідентичністю української вчительки Оксани, яка ненавидить власне культурне коріння й навчає цього українських дітей («**Вона**. Боже, как я всех етих Драчей да Павличек ненавижу! Поубивала б, если б могла»), драматург стверджує, що від людей, які не поважають себе та власну країну, годі очікувати поваги до інших людей, мов і культур. Його героїня з презирством ставиться до всіх мов, яких вона не розуміє (а розуміє лише російську), включаючи рідну українську, проте з повагою відгукується про мову російського гопстопу і визнає над собою її владу; із культурних досягнень людства їй близька хіба що третьосортна російська попса на кшталт «Путана» або «Ксюша, Ксюша, юбочка из плюша», і жінка при цьому нічого не прагне змінювати в собі: з її розмитотою, понівеченою ідентичністю простіше мріяти виїхати з власної країни, яку вона звинувачує в усіх своїх проблемах.

Таким чином, драматургічне письмо О. Ірванця періоду 1990-х років уповні вписується в параметри поетики його поетичних і прозових творів, а також у контекст карнавальні-іронічного українського постмодернізму, презентованого творчістю літературного угруповання «Бу-Ба-Бу», одним із засновників якого він є. Як і у творах іншої жанрової природи, у драматургії О. Ірванець продовжує наповнювати власний письменницький словник на рівні концептуальних метаметафор («чорна влада», знетронення російськомовних розмовних практик, «середньостатистичний виборець»), авторських семантичних конструкцій, у яких камуфлюються прочитувані значення («Південна мольва» — чорнобильський реактор, «мультіплондизм» — гомосексуалізм, «мамайці» — українці, «бабайці» — росіяни), а також сміливого орнаментального словотворення (Угорський улоговина, Трансалбанія, Панамський Крижаний хребет, космоаеропорт Такла-Макан) та включення до своїх драматургічних текстів різних мов, сленгів і дискурсів. Увесь цей реєстр засобів покликаний спонукати українців як першого порадянського десятиліття, так наступних років до самоусвідомлення, цивілізаційного самовизначення та пошуків власної суб'єктної ідентичності.

Покликання

- Бондарева, О. (2006). *Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання*. Четверта хвиля.
- Герасименко, Н. (2010). *Популярна література кінця ХХ — початку ХХІ ст.* Джурра.
- Гундорова, Т. (2005). *Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн*. Критика.
- Гундорова, Т. (2012). *Пост-Чорнобиль: трансресії катастрофізму і сучасна українська культура*. У: Матусяк А. (Ред.). *Українські трансресії ХХ–ХХІ століття: Звільнити майбутнє від минулого? Звільнити минуле від майбутнього?* (с. 190–227). ЛА «Піраміда».

- Залеська Онишкевич, Л. (2009). *Текст і гра. Модерна українська драма*. Літопис.
- Ірванець, О. (2002). *П'ять п'єс*. Смолоскип.
- Ірванець, О. (2005). *Лускунчик-2004*. Факт.
- Коновалова, М. (2011). Постмодерні експерименти у драмі О. Ірванця «Брехун з Литовської площі». *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*, 15, 150–152. http://nbuv.gov.ua/UJRN/spml_2011_15_36
- Масенко, Л. (2020). *Конфлікт мов та ідентичностей у пост-радянській Україні*. Кліо.
- Lawsky, Ja. (2014). Ironia w strukturze dramatu: *Kassandra* Lesi Ukrainki. *Dramat w nowych ujeciach teoretycznych Studia slawistyczne*, 11, 305–325. Alter Studio.

References (translated and transliterated)

- Bondareva, O. (2006). *Mif i drama u novitnomu literaturnomu konteksti: ponovlennia strukturnoho zviazku cherez zhanrove modeliuвання* [Myth and drama in the latest literary context: the renewal of the structural connection through genre modeling]. *Chetverta khvyliia*.
- Herasyenko, N. (2010). *Populiarna literatura kintsia XX — pochatku XXI st.* [Popular literature of the late XX — early XXI century]. Dzhura.

- Hundorova, T. (2005). *Pisliachornobylska biblioteka. Ukrainyski literaturnyi postmodern* [Post-Chernobyl Library. Ukrainian literary postmodern]. Krytyka.
- Hundorova, T. (2012). Post-Chornobyl: transgresii katastrofizmu i suchasna ukrainska kultura [Post-Chernobyl: Transgressions of Catastrophism and Contemporary Ukrainian Culture]. In A. Matusiak (Ed.), *Ukrainski transgresii XX–XXI stolittia: Zvilnyty maibutnie vid mynuloho? Zvilnyty mynule vid maibutnoho?* [Ukrainian transgressions of the XX–XXI century: To free the future from the past? Free the past from the future?] (pp. 190–227). LA “Piramida”.
- Irvanets, O. (2002). *Piat pies* [Five plays]. Smoloskyp.
- Irvanets, O. (2005). *Luskunchyk-2004* [The Nutcracker 2004]. Fakt.
- Konovalova, M. (2011). Postmoderni eksperymenty u dramy O. Irvantsia “Brekhun z Lytovskoi ploschi” [Postmodern experiments in O. Irvanets' drama “The Liar from the Lithuanian Square”]. *Modern Problems of Linguistics and Literary Studies*, 15, 150–152. http://nbuv.gov.ua/UJRN/spml_2011_15_36
- Lawsky, Ja. (2014). Ironia w strukturze dramatu: *Kassandra* Lesi Ukrainki. *Dramat w nowych ujeciach teoretycznych Studia slawistyczne*, 11, 305–325. Alter Studio.
- Masenko, L. (2020). *Konflikt mov ta identychnosti u postradianskii Ukraini* [Conflict of languages and identities in post-Soviet Ukraine]. Klio.
- Zaleska Onyshkevych, L. (2009). *Tekst i hra. Moderna ukrainska drama* [Text and game. Modern Ukrainian drama]. Litopys.

Olena Bondareva

Borys Grinchenko Kyiv University, Ukraine

CREATION OF AUTHOR'S LEXICAL AND SEMANTIC DICTIONARY IN THE DRAMATURGICAL PRACTICE OF OLEKSANDR IRVANETS

The subject of the research is the lexical and semantic features of the carnival-ironic dramatic writing by Oleksandr Irvanets. The object of the research is the dramas “A Little Play about Betrayal for an Actress”, “Electric Train for Easter”, “Recording”, “Live Broadcast” and “Liar from Lithuanian Square”. The purpose of the article is to analyze the writer's dramas through the prism of keywords, author's semantic constructions, neologisms and other features of artistic language. Lexical-semantic and stylistic analyzes are an effective method for achieving this goal.

As a result of the research it was found that in his dramas O. Irvanets exposes Soviet myths to aesthetic destruction and formulates a number of artistically camouflaged questions related to the civilizational choice of post-totalitarian Ukraine and addressed to readers / listeners / viewers of his works. Issues of totalitarian traumatic experience of Ukrainians and its postcolonial experience, simulated reality and its aesthetic representations, subjectivity / non-subjectivity of Ukrainians at the turn of the 20th–21st centuries, return of Ukrainians to their own language and mental values become important for the writer in his dramatic work. He does not declare these issues directly, but resolves them at the levels of global conceptual metaphors, symbolic field, authorial word formation, anti-utopian modes, associations and allusions, combination of multilingual and multidisciplinary fragments and remarks, ardent discussions, including internal ones. This whole register of means is designed to encourage Ukrainians, both in the first post-Soviet decade and in subsequent years, to self-awareness, civilizational self-determination, and the search for their own subjective identity.

The novelty of the study lies in the interpretation of texts on the basis of identified lexical and semantic features. The perspective of the research is to consider its results in the context of all the works of O. Irvanets, as well as with the lexical and semantic features of the works of other playwrights-postmodernists.

Keywords: identity; self-identification; mental values; dramatic writing; destruction of Soviet narratives; totalitarian trauma; subjectivity; author's vocabulary; semantic metametaphor.

Стаття надійшла до редколегії 16.02.2021