

АБСУРДИСТСЬКА ДРАМАТУРГІЯ

В РЕЖИСЕРСЬКІЙ ПРАКТИЦІ НЕЗАЛЕЖНИХ ТЕАТРІВ КИЄВА

КІНЦЯ 1980-х — ПОЧАТКУ 1990-х РОКІВ

Проаналізовано історичний аспект виникнення незалежних театрів в кінці 1980-х — на початку 1990-х років у м. Києві. Доведено, що основними причинами їх появи стала руйнація моделі радянського театру, якому було властиве повне домінування всевладної цензури, а також потреба глядача у кардинальному оновленні тематики постановок. Розглянуто роль незалежних театрів Києва у соціокультурних процесах міста. З'ясовано мотиви, що спонукали покоління режисерів до новаторських спроб трансформації літературного матеріалу для театральних постановок, зокрема абсурдистського змісту. Виявлено прагнення режисерів не тільки відтворювати власне суб'єктивне світосприйняття, але й показувати проблеми часу та країни. Розкрито технологію режисерської інтерпретації літературного тексту для театральних постановок в незалежних театрах Києва кінця 1980-х — початку 1990-х років, де: митці спрямовували власні зусилля на трансформацію літературного матеріалу з застосуванням нелінійної побудови сюжету; для постановок часто перебудовувалась змістова частина авторського літературного матеріалу із суттєвою зміною періоджерела, його стилістики та жанрової приналежності. Доведено, що режисерів приваблювала тематика постмодерністської літератури — пошук шляхів із безвиході, втрачені можливості, нездійснені бажання тощо. Виявлено дієві прийоми абсурдистської драматургії у незалежних театрах Києва кінця 1980-х — початку 1990-х років (застосування новаторських постмодерністських прийомів цитування, колажу, текстових повторів, міксування звуків тощо). Обґрунтовано основні риси сформованого у період «студійного руху» в Києві особливого типу глядача, який був знайомий з літературною основою вистав та міг позитивно сприймати дійові прийоми абсурдистської драматургії. Описано нові засоби впливу на глядача — візуально-тактильні, залучення до сценічної дії, можливість відчутти запахи та інші. Розглянуто нетрадиційну сценічну лексику акторів, яка була побудована на пластично-символічних сценах вистави, використанні звуків, прямому або опосередкованому посиланні на інші твори мистецтва тощо. Доведено, що хоча режисери частіше використовували лише умовні прийоми впливу на глядача, їхні постановки були більш реалістичними, ніж ті, що створювалися за канонами замішеного «соціалістичного реалізму».

Ключові слова: студійний рух, незалежні театри, театральні постановки, новаторство, режисер, абсурдистська драматургія, трансформація літературного матеріалу.

Постановка проблеми... Цивілізаційні зміни у другій половині ХХ століття висунули якісно нові вимоги до стратегії розвитку театрального

мистецтва. У контексті означеного загальноцивілізаційного поступу реформи крокували всією територією України, проте першість все ж належала Києву. Радянська модель репертуарної парадигми театру змушена була трансформуватись під впливом не лише економічних та соціально-культурних перетворень, а й видозмінених морально-духовних та естетично-ціннісних орієнтацій глядача. Особливої популяризації набув «студійний рух», тобто створення незалежних театрів-студій. Почали виникати «пошукові театри», які відзначались освоєнням нових нетеатральних майданчиків, прагненням до сценічного експерименту з формою та стилем постановок тощо. Саме тому чільне місце в переліку актуальних питань сучасної культурології займає проблема режисерської практики застосування абсурдистської драматургії в незалежних театрах Києва кінця 1980-х — початку 1990-х років.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... У кінці ХХ — на початку ХХІ століть в українській історіографії не простежується єдиний погляд науковців на процес розвитку режисерської практики застосування абсурдистської драматургії в незалежних театрах Києва кінця 1980-х — початку 1990-х років, оскільки вони розглядають означену проблему з різних позицій, а саме:

- ідейно-естетичних пошуків київських драматургів (Бондарєва, 2006; Гришина, 2012; Фіалко, 2006; Blonski, 1995 та інші);
- композиційно-структурного аналізу вистав київських драматургів (Веселовська, 2016; Липовецький, 1992; Цокол, 2017; Kierkegaard, 1962–1963 та інші);
- історичного аспекту театральності-сценічної творчості (Биструшкін, 2009; Веселовська, 2006; Красильникова, 1999; Sidoruk, 1995 та інші).

Виходячи з цих позицій, ряд науковців дійшли висновку, що у 1980-х роках київська драматургія переживала занепад у зв'язку зі зменшенням кількості функціонуючих театрів, постановкою вистав не в театральних академічних приміщеннях, порушенням традицій театральності-сценічної творчості тощо (Бондарєва, 2006; Веселовська, 2016; Цокол, 2017 та інші). Втім, Я. Биструшкін (2009), М. Гришина (2012) та О. Красильникова (1999)

наголошують на появі умов у м. Києві не лише для розширення репертуарних рамок театру, а й для розвитку «молодої» режисури в кінці 1980-х — на початку 1990-х років. За їх дослідженнями, саме у цей період виникає потреба в оптимізації системи адміністрування всіх театральних установ і в подальшому їх удосконаленні й перебудові з урахуванням змін загальнодержавного устрою.

В українській історіографії простежується думка, що соціально-політичне становище тогочасного Києва не паралізувало творчість драматургів, а надихнуло їх на нові звершення. Цей період ознаменувався трансформаційними змінами в текстовій стратегії української драматургії, оскільки митці перебували в пошуках нового, нетрадиційного смислу з метою переконання глядача в правомірності надання власної оцінки сприйнятій дійсності. З цього приводу О. Цокол зазначила: «Текстові стратегії в драматичних текстах взаємопов'язані з технікою розгортання сюжету, вирішення конфлікту й розробляються з метою увиразнення основної думки та щільнішої взаємодії між глядачами» (2017, с. 52). На думку О. Бондарєвої (2006), тодішній драматургії були властиві риси певного синтезу як підсумкового результату високого естетичного рівня розвитку театрального мистецтва. Аналогічних поглядів притримувалась Н. Веселовська. Досліджуючи психологізм української драматургії в контексті теорій З. Фрейда, К.-Г. Юнга, Ж. Лакана, Е. Фромма та А. Адлера, вона охарактеризувала психотип української особистості кінця 1980-х — початку 1990-х років (Веселовська, 2016). Натомість, Н. Єрмакова (2006) дійшла висновку, що психологічні, політичні та соціокультурні потреби людей були не єдиними чинниками змін в українському драматичному театрі 90-х років ХХ століття. «Новітнє суспільство прагне мистецтва, чітко зорієнтованого на сучасні пріоритети і громадського, і приватного життя. Типи художньої «продукції», утворювані десятиліттями, починають зазнавати інтенсивного перегляду, уточнень, видозмін — аби бути відповідними потребі часу» (Єрмакова, 2006, с. 788).

Отже, в українській історіографії розкрито різні аспекти театрального життя м. Києва кінця 1980-х — початку 1990-х років. Натомість, результати

сучасних наукових досліджень в галузі культурології та театрального мистецтва надають змогу ще ретельніше дослідити проблему режисерської практики й застосування драматургії абсурду в незалежних театрах Києва означеного періоду, оскільки вони недостатньо вивчені з позицій стильової інтерпретації літературного тексту абсурдистського змісту та прийомів застосування нетрадиційної сценічної лексики.

Мета дослідження полягає у висвітленні режисерської практики застосування абсурдистської драматургії в незалежних театрах Києва кінця 1980-х — початку 1990-х років. Відповідно до поставленої мети було визначено **завдання дослідження**:

1) проаналізувати умови, що призвели до виникнення незалежних театрів в кінці 1980-х — на початку 1990-х років у м. Києві;

2) з'ясувати мотиви, що спонукали покоління режисерів до новаторських спроб трансформації літературного матеріалу для театральних постановок, зокрема абсурдистського змісту, в незалежних театрах Києва кінця 1980-х — початку 1990-х років;

3) розкрити технологію режисерської інтерпретації літературного тексту для театральних постановок в незалежних театрах Києва кінця 1980-х — початку 1990-х років;

4) виявити дійові прийоми абсурдистської драматургії та застосування нетрадиційної сценічної лексики у незалежних театрах Києва кінця 1980-х — початку 1990-х років.

Виклад основного матеріалу дослідження... Наприкінці 1980-х років режисери незалежних театрів м. Києва почали звертатися до постановок великих романів і навіть поетичних творів. Це обумовлювалося їхнім прагненням експериментувати, оскільки:

- відбулась руйнація моделі радянського театру, якому було властиве повне домінування всевладної цензури (Биструшкін, 2009; Красильникова, 1999; Фіалко, 2006; Sidoruk, 1995 тощо);

- почали працювати театри на камерних та малих сценах опанованого режисерами нетеатрального сценічного простору (Бондарева, 2006; Гришина, 2012; Липовецький, 1992; Blonski, 1995 тощо);

- митці відчували потребу глядача у кардинальному оновленні тематики постановок (Веселовська, 2006; Веселовська, 2016; Цокол, 2017; Kierkegaard, 1962–1963 тощо).

Саме це і призвело режисерів до театралізації «нової хвилі» літератури про Велику Вітчизняну війну (інсценізації прози Б. Васильєва, Г. Бакланова, Ю. Бондарєва, В. Бикова), де домінуючого значення набувало переконливе сценічне перевтілення акторів у героїчні образи завдяки своєрідності художнього бачення в розкритті загального, типового через прояв індивідуального і неповторного. З цього приводу В. Фіалко (2006) писав, що «Окопна правда» сфокусувала увагу як режисерів, так і глядачів на розкритті психології людини в екстремальних (бойових) умовах, дозволила доторкнутися до її духовного світу. Натомість, усвідомлення відсутності сенсу вирішення конфліктів військовими методами у XIX – XX століттях стало передумовою виникнення абсурдистських поглядів у датського філософа Серена К'єркегора (Søren Aabye Kierkegaard). За його переконаннями, наявність сили чи більшості не ідентичне поняттю «наявність справедливості», і тому він стверджував, що народний уряд — це втілення зла (Kierkegaard, 1962–1963).

Отже, абсурдизм як система філософсько-світоглядних поглядів на ціннісні орієнтири «виріс» з екзистенціалізму і склав методологічну основу створення шедеврів світової літератури зарубіжних авторів. Зміст їх творів спрямовувався на донесення до читача ідеї відсутності сенсу людського буття. Поява у вільному доступі перекладів українською чи російською мовами шедеврів зарубіжних авторів в кінці 1980-х років спонукала режисерів до новаторських спроб використання нового типу літературного матеріалу, зокрема абсурдистського змісту, для театральних постановок. Це призвело не тільки до появи таких постановок, новаторських за формою та жанровим спрямуванням, але й до формування нового типу глядача, обізнаного з

першоджерелами. Саме врахування їх підготовленості до сприйняття вже заздалегідь усвідомленого змісту літературного твору надало змогу режисерам застосовувати у виставах семіотичні коди, відшукувати технології, які дозволяли акторам не тільки відтворювати власні переживання та рефлексії героїв, але й залишати простір для філософського роздуму глядача. На думку Н. Єрмакової (2006), цей період виявився «... для вітчизняної сценічної культури часом опанування новими можливостями “великого” стилю. Вистави такого типу мали широку географію, з’являлися у різнонаціональних трупях, прикрашаючи театральний ландшафт України часто несподіваними образами, темами. Зацікавлення у подібному театрі кількох режисерських генерацій значно стимулювало цей різновид сценічного мистецтва, сприяло поверненню загального інтересу до традицій музично-драматичного театру. Нарешті, сфера експерименту перестала о тій порі пов’язуватися виключно із малою сценою; пошук очевидно зрушив у бік можливостей і засобів “великого” стилю» (Єрмакова, 2006, с. 826). Аналогічні погляди простежуються в наукових дослідженнях В. Шпаковської (2006). Зокрема, розглядаючи основні тенденції розвитку жанрів українського музично-драматичного театру кінця ХХ — початку ХХІ століть, вона довела, що у цей період «... традиції та кращі здобутки музично-драматичного театру М. Старицького та М. Лисенка, на жаль, відходять на другий план і мало використовуються... композитори більш орієнтуються на західні зразки мюзиклу, рок-опери, ревію та ін. Популярні західні сюжети також стають за основу більшості лібрето для музичних вистав. Утім, пам’ятаючи, яким самобутнім і оригінальним явищем був сформований корифеями національної музики та сцени тип українського музично-драматичного театру, будемо сподіватись, що у ХХІ ст. їхні кращі традиції знайдуть своє продовження та новітнє відтворення у художніх здобутках нового режисерського та композиторського покоління» (Шпаковська, 2006, сс. 865–866).

У театрах Західної Європи до абсурдистської драматургії митці звертались ще в середині ХХ століття за потреби показати «нелогічний» для глядача виклад проблематики. Варто зазначити, що одним із флагманів

тогочасної української режисури був С. Данченко, який одним з перших зацікавився драматургією «проєвропейського» спрямування, тобто абсурдистською. Не дивно, що незалежний театр теж почав звертатися до абсурдистської тематики. Однією з причин такого звернення було те, що режисери, які працювали в означених колективах, сформувалися як особистості в умовах радянської системи, проте відчували її неминучий крах у недалекому майбутньому. Вони не розглядали абсурдистську драматургію за жанровими різновидами, а обирали певний літературний матеріал як засіб для власного сценічного висловлювання. Своєрідним фаворитом репертуарної політики тогочасного незалежного театру став польський драматург-абсурдист С. Мрожек. У його творах, як правило, «абсурд виникав» на ґрунті взаємин між людьми, їхнього ставлення до особистості або ж до групи осіб (Sidoruk, 1995).

В українському театрі одним з перших до драматургії С. Мрожека звернувся режисер І. Талалаєвський у 1989 році. Дебютною для відкриття театру-студії «Арт» стала його вистава «Ігри для чоловіків», що складалася з двох п'єс: «Стриптиз» С. Мрожека та «Урок» Е. Йонеско. Режисер не мав на меті виявити особливості стилістики кожного з авторів. У даному випадку постановником більше керувало бажання познайомити глядача з незвичною для нього формою театрального дійства (про це і повідомлялося у програмці до вистави).

Варто зазначити, що І. Талалаєвський частково досяг своєї мети, адже перед глядачем поставало справді незвичне абсурдистське видовище. Зосередивши увагу глядача на зовнішньому боці постановки, режисеру вдалось винести на другий план філософську проблематику літературного матеріалу, не вдаючись до її детальної розробки. Разом з тим, така структура вистави певним чином програвала в напрямі показу ідеї твору, адже саме драматургії С. Мрожека притаманний пошук причини людських протиріч — у його п'єсах піднімалися питання людської моралі та їх принципів. Автор брав реальні аспекти життя (політичні, духовні чи побутові) й лише збільшував їх до абсурдних форм. Наприклад, у п'єсі «Стриптиз» двоє чоловіків з абстрактними іменами «Перший» і «Другий» блукають світом, наче у порожньому просторі, в

пошуках своєї сутності, власного «Я». Під час їхньої «мандрівки» до них інколи протягується Рука — певний символ, що можна розцінювати чи як натяк на порятунок, чи як вказівку на вірний шлях, який герої неспроможні знайти. У постановці театру-студії «Арт» ця бутафорська Рука дійсно вражала глядача, проте головні герої та основний меседж вистави залишалися досить невиразними. Недостатність філософського звучання в першій частині вистави вдалося компенсувати у другій її частині завдяки відтворенню абсурдизму п'єси Е. Йонеско через інтертекстуальні зв'язки (тобто пряме чи непряме посилення на інший твір мистецтва) з полотном П. Брейгеля, зокрема, через мізансцени, в яких сліпий поводитир вів простором інших сліпців. Таке режисерське рішення надало виставі багатшаровості.

Інший твір С. Мрожека «Портрет» у 1989 році поставив М. Нестантинер у щойно створеному Камерному театрі. П'єса зацікавила режисера більше своєю тематикою та ідеологією, ніж структурою. У ній йдеться про двох друзів Анатолія та Бартоджея за часів сталінського режиму (Blonski, 1995). Завдяки зраді та доносу Бартоджея, Анатоль опиняється у в'язниці. До абсурдистських ознак постановки належить пустий простір, в якому відбувалося дійство, незважаючи на те, що виставу грали в Республіканському будинку вчених, тобто будівлі «офіційного» стилю. Режисер зумів подати літературний матеріал в реалістичній манері, оскільки для нього цілком логічним був той факт, що людина, яка завдяки режимові провела кілька років у в'язниці, згодом стала палким прихильником цього ж режиму.

До творчості С. Мрожека у 1992 році звертається також і «Театральний клуб» О. Ліпцина в контексті постановки п'єси «У відкритому морі». Це історія, у якій троє людей — «Товстий», «Худий» та «Маленький» — потрапили в морську катастрофу. Їхньому життю загрожує небезпека, тим паче, що в них зовсім немає їжі. Саме тому шляхом голосування герої вирішують, хто ж принесе себе в жертву заради інших. У цьому творі С. Мрожек виражає стурбованість тим, як за допомогою механізмів демократії та думки більшості можна маніпулювати свідомістю людей. Режисер зумів поставити виставу про

абсурдний вибір — життя чи смерть — через прийоми постмодернізму. Завдяки монтажу епізодів та залученню глядачів до дії він нелінійно відтворив події літературного матеріалу. У виставі «Театрального клубу» глядачів спочатку запрошували до морської подорожі, а потім розташовували у сценічному просторі поряд з акторами. Все це створювало особливу атмосферу їх задіяності у постановці п'єси С. Мрожека «У відкритому морі». Натомість, пластичний ряд вистави, який наче символізував блукання людини в пошуках виходу, йшов паралельним шляхом з текстом п'єси, через що досить актуальний літературний матеріал здавався бездієвим. Тим не менш, саме постановка «Театрального клубу» була однією з тих, що знайомили звиклого до іншої сценічної лексики глядача зі зразком зовсім не літературоцентристської постановки. Вистава будувалася на асоціаціях, символах, із використанням цитат, міксуванням звуків. Описуючи антологію вистав українськими театрами ХХ століття, М. Гришина (2012) дійшла висновку, що яскравим прикладом у постановці п'єси С. Мрожека «У відкритому морі» було вживлення в її структуру картинного рембрандтівського образу Саскії, котра виконувала арію Травіати, а також кіноциткування за допомогою мізансцен, де актори відтворювали епізод з твору Ф. Фелліні.

Експерименти з простором та спроби чуттєвого впливу на глядача були притаманні виставам «Постріл в осінньому саду» за твором «Вишневий сад» А. Чехова («Експериментальний театр-студія», режисер — В. Більченко) та «Антігона» («Театральний клуб», режисер — О. Ліпцин). Зокрема, дія вистави «Постріл в осінньому саду» відкривалася ще на вулиці, коли приїздили герої, а завершувалась — їхнім від'їздом. В «Антігоні» перша розмова Ісмени та Антігони раптово розпочиналася в фойє, а друга частина вистави характеризувалася дещо незвичним розташуванням глядачів: стільці ставилися на певній відстані один від одного. Такий хід використовувався задля того, щоб досягти певного ефекту — аби кожен зміг відчутти себе наодинці з театральною постановою й не піддаватися впливові сторонніх емоцій з боку сусідів, що сиділи поруч. Внаслідок цього глядач відокремлювався від загальної публіки і

почувався емоційно незахищеним. Присутні також могли відчутти спеціально поширені в приміщенні запахи. В одному з епізодів вистави створений макет античного міста був залитий ядуchoю фарбою, що символізувала кров. Враховуючи той факт, що дія вистави відбувалася в закритому підвальному приміщенні, режисер зумів досягти бажаного результату.

Висновки.

1. Руйнація моделі радянського театру, якому було властиве повне домінування всевладної цензури, та потреба глядача у кардинальному оновленні тематики постановок призвели до появи у кінці 1980-х — на початку 1990-х років незалежних театрів у м. Києві. Вони використовували камерні та малі приміщення опанованого режисерами нетеатрального сценічного простору (підвалів, гаражів тощо).

2. Незалежні театри Києва кінця 1980-х — початку 1990-х років відігравали неабияку роль у соціокультурних процесах міста. Поява нового покоління режисерів, що прагнули не тільки відтворити власне суб'єктивне світосприйняття, але й показати проблеми часу та країни, призвела до новаторських спроб використання літературного матеріалу для театральних постановок, зокрема абсурдистського змісту.

3. Режисерська практика незалежних театрів Києва кінця 1980-х — початку 1990-х років перебувала в постійному творчому пошуку. Митці спрямовували власні зусилля на трансформацію літературного матеріалу з застосуванням нелінійної побудови сюжету. Для постановок режисери часто перебудовували змістову частину авторського літературного матеріалу, суттєво змінюючи першоджерело, його стилістику та жанрову приналежність. Їх приваблювала тематика, яка була основною для постмодерністської літератури: пошук шляхів з безвиході, втрачені можливості, нездійснені бажання тощо.

4. У сценічній творчості незалежних театрів Києва кінця 1980-х – початку 1990-х років проявились абсурдистські ідеї, які завдяки перекладам шедеврів світової літератури нарешті потрапили до українських режисерів. Проблема постановки вистав на їх основі була вирішена переважно через застосування

новаторських постмодерністських прийомів цитування, колажу, текстових повторів, міксування звуків тощо.

5. У період «студійному руху» в Києві сформувався особливий тип глядача, який був знайомий з літературною основою вистав та міг зрозуміти зв'язки і смисли режисерського задуму, а також позитивно сприймати дійові прийоми абсурдистської драматургії та застосування нетрадиційної сценічної лексики. Режисери постійно шукали нові засоби впливу на глядача (візуально-тактильні, залучення до сценічної дії, можливість відчутти запахи тощо), а сценічна лексика вистав була побудована на пластично-символічних сценах, використанні звуків, прямому або опосередкованому посиленні на інші твори мистецтва тощо. Хоча режисери частіше використовували лише умовні прийоми впливу на глядача, їхні постановки були більш реалістичними, ніж ті, що створювалися за канонами замшлого «соціалістичного реалізму».

Перспективи подальших розвідок у цьому напрямі будуть скеровані на аналіз характерних особливостей діяльності незалежних театрів Києва кінця 1980-х — початку 1990-х років, вивчення їх структури та новаторського постмодерністського режисерського бачення вирішення творчих проблем, а також на виявлення нових художніх прийомів створення незаангажованих вистав.

Список використаної літератури і джерел

1. Биструшкін Я., 2009. *Діяльність київських театральних установ в контексті соціокультурних змін 80–90-х років ХХ ст.* Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
2. Бондарева О., 2006. *Міф і драма в новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання.* Київ: Четверта хвиля.
3. Веселовська, Н., 2016. *Психологізм української драматургії ХХІ століття.* Автореф. дис. канд. філол. наук. Київський університет ім. Б. Грінченка.
4. Веселовська, Г., 2006. Модерний та авангардний театр в Україні першої третини ХХ століття. У кн.: В. Сидоренко, ред. *Нариси з історії театального мистецтва України ХХ століття.* Київ: Інтертехнологія, сс.159–220.
5. Гришина, М. ред., 2012. *Український театр ХХ століття : антологія вистав.* Київ: Фенікс.
6. Єрмакова, Н., 2006. Проблема «великого» стилю в українському драматичному театрі 90-х років ХХ століття. У кн.: В. Сидоренко, ред. *Нариси з історії театального мистецтва України ХХ століття.* Київ: Інтертехнологія, сс.787–826.
7. Красильникова, О., 1999. *Історія українського театру ХХ сторіччя.* Київ: Либідь.
8. Липовецький, М., 1992. Апофеоз частиц, или Диалог с хаосом. *Знамя*, 8, сс.214–224.
9. Фіалко, В., 2006. Український театр 1970-х — 1980-х років: режисерсько-сценографічні пошуки. У кн.: В. Сидоренко, ред. *Нариси з історії театального мистецтва України ХХ століття.* Київ: Інтертехнологія, сс.607–694.

10. Цокол, О., 2017. *Текстові стратегії української драматургії 1980–2010-х років*. Дис. канд. філол. наук. Київський університет імені Бориса Грінченка.
11. Шпаковська, В., 2006. Основні тенденції розвитку жанрів українського музично-драматичного театру кінці ХХ — початку ХХІ століття. У кн.: В. Сидоренко, ред. *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття*. Київ: Інтертехнологія, сс.827–866.
12. Blonski, Y., 1995. *All the Plays of Slawomir Mrozek*. Krakow: s.l.
13. Kierkegaard, S., 1962–1963. *Die Tagebücher*. Düsseldorf – Köln: s.l.
14. Sidoruk, E., 1995. *Antropologia i groteska w dziełach Slawomira Mrozka*. Bialystok: s.l.

References

1. Bystrushkin, Ya, 2009. *Activities of Kyiv theatrical institutions in the context of socio-cultural changes of the 80s — 90s of the XX century*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. State Academy of Management of Culture and Arts.
2. Bondareva, O., 2006. *Mif i drama v novitnomu literaturnomu konteksti: ponovlennia strukturnogo zviazku cherez zhanrove modeliuвання [Myth and Drama in the Latest Literary Context: Renewing a Structural Connection through Genre Modeling]*. Kyiv: Chetverta hvylia.
3. Veselovska, N., 2016. *Psychologism of Ukrainian drama of the XXI century*. Ph.D. in Philological Sciences. Abstract of Thesis. Kyiv University named after B. Hrinchenko.
4. Veselovska, H., 2006. Modernyi ta avangardnyi teatr v Ukraini pershoi tretyny ХХ stolittia. In: V. Sydorenko, ed. *Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy ХХ stolittia* [Essays on the history of theatrical art of Ukraine in the twentieth century]. Kyiv: Intertehnolohiia, pp.159–220.
5. Hryshyna, M. ed., 2012. *Ukrainskii teatr ХХ stolittia : antolohiia vystav* [Ukrainian theater of the XX century : anthology of performances]. Kyiv: Feniks.
6. Yermakova, N., 2006. Problema “velykoho” styliu v ukraiinskomu dramatychnomu teatri 90-kh rokiv ХХ stolittia. In: V. Sydorenko, ed. *Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy ХХ stolittia* [Essays on the history of theatrical art of Ukraine in the twentieth century]. Kyiv: Intertehnolohiia, pp.787–826.
7. Krasilnikova, O., 1999. *Istoriia ukrainskoho teatru ХХ storichcha* [History of Ukrainian theatre of the twentieth century]. Kyiv: Lybid.
8. Lipovetskii, M., 1992. Apofez chastits, ili Dialog s Khaosom [Apotheosis of Particles, or Dialogue with Chaos]. *Znamia*, 8, pp.214–224.
9. Fialko, V., 2006. Ukrainskyi teatr 1970-h — 1980-h rokiv: rezhysersko-stsenohrafichni poshuky. In: V. Sydorenko, ed. *Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy ХХ stolittia* [Essays on the history of theatrical art of Ukraine in the twentieth century]. Kyiv: Intertehnolohiia, pp.607–694.
10. Tsokol, O., 2017. *Text strategies of Ukrainian drama of 1980–2010*. Ph.D. in Philological Sciences. Thesis. Kyiv University named after B. Hrinchenko.
11. Shpakovska, V., 2006. Osnovni tendentsii rozvytku zhanriv ukrainskoho muzychno-dramatychnoho teatru kintsia ХХ — pochatku ХХІ stolittia. In: V. Sydorenko, ed. *Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy ХХ stolittia* [Essays on the history of theatrical art of Ukraine in the twentieth century]. Kyiv: Intertehnolohiia, pp.827–866.
12. Blonski, Y., 1995. *All the Plays of Slawomir Mrozek*. Krakow: s.l.
13. Kierkegaard, S., 1962–1963. *Die Tagebücher*. Düsseldorf – Köln: s.l.
14. Sidoruk, E., 1995. *Antropologia i groteska w dziełach Slawomira Mrozka*. Bialystok: s.l.

JULIA GAPCHUK

ORCID iD: 0000-0003-2352-4168

Postgraduate at the Department of Cultural Studies,

Kyiv National University of Culture and Arts

(Kyiv, Ukraine)

Julia_di27@ukr.net

**ABSURDIST DRAMA
IN DIRECTING PRACTICE OF INDEPENDENT THEATERS OF KYIV
IN THE LATE 1980s — EARLY 1990s**

The historical aspect of the rise of independent theatres in the late 1980s — early 1990s in Kyiv is analyzed. It is proved that the main reasons for their appearance were the destruction of the model of Soviet theatre, which was characterized by the complete domination of omnipotent censorship, as well as the necessity for the theatre to radically update the themes of productions for attracting the audience. The role of Kyiv`s independent theatres in social and cultural processes of the city is considered. The motives that prompted generations of directors to make innovative attempts to transform literary material for theatrical productions, including absurdist content, have been elucidated. The author reveals the technology of director`s interpretation of literary text for theatrical productions in independent theatres of Kyiv in the late 1980s — early 1990s, where: artists directed their efforts to transform literary material using nonlinear plot construction; in productions the semantic part of the author`s literary material was often rebuilt with a significant change of the original source, taking into account the requirements for the modernization of style and genre. It is proved that the directors were attracted by the themes of postmodern literature — the search for ways out of nowhere, lost opportunities, unfulfilled desires and so on. The effective methods of absurdist drama in the independent theatres of Kyiv in the late 1980s — early 1990s (the use of innovative postmodern techniques of quotation, collage, text repetitions, sound mixing, etc.) were revealed. The main features of a special type of a spectator, formed during the “studio movement” in Kyiv, who was familiar with the literary basis of performances and could positively perceive the effective methods of absurdist drama, are substantiated. New means of influencing the spectator are described — visual-tactile, involvement in stage action, the ability to feel smells, etc. The non-traditional stage vocabulary of the actors, which was built up on the plastic-symbolic scenes of the play, the use of sounds, direct or indirect references to other works of art, etc. is considered. It has been shown that although directors more often used only conventional methods of influencing the audience, their productions were more realistic than those created according to the canons of mossy “socialist realism”.

Keywords: *studio movement, independent theatres, theatrical productions, innovation, director, absurdist drama, transformation of literary material.*

Стаття надійшла до редакції 14.05.2020