

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
ІНСТИТУТ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА
КАФЕДРА РЕЖИСУРИ ТА АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ
імені народної артистки України Лариси Хоролець

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА
на здобуття освітнього ступеня магістр

на тему:
**«СПЕЦИФІКА ДРАМАТУРГІЇ АБСУРДУ ТА ЇЇ ВТІЛЕННЯ НА
УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНІ»**

Виконала студентка II курсу
групи МСМ-11-22,
спеціальності 026
«Сценічне мистецтво»
Коваленко Марія Володимирівна

Керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри режисури та
акторської майстерності НАКККіМ,
заслужена артистка України
Шлемко Ольга Дмитрівна

Рецензент:
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри тележурналістики
та майстерності актора КНУКіМ
Барнич Михайло Михайлович

Допустити до захисту
Протокол засідання кафедри
№ ___ від _____

Завідувач кафедри режисури
та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси
Хоролець
_____ проф. Гирич В. С.

Київ-2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	8
1.1. Історіографія та джерельна база дослідження.....	8
1.2. Методологія та понятійно-категоріальний апарат.....	10
РОЗДІЛ 2. ГЕНЕЗА ТА РОЗВИТОК ДРАМИ АБСУРДУ.....	17
2.1. Витоки “театру абсурду” та основні його риси.....	17
2.2. Художні новації драматургії абсурду С. Беккета.....	24
2.3. Специфіка драматургії абсурду Е. Йонеско.....	35
2.4. Поетика абсурду в п’єсах українських драматургів.....	42
РОЗДІЛ 3. СЦЕНІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ АБСУРДИСТСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ НА УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНІ.....	51
3.1. Сценічне втілення на українській сцені драматургії С. Беккета.....	51
3.2. Сценічна інтерпретація українськими режисерами драматургії Е. Йонеско.....	61
3.3. Сценічне втілення на українській сцені творів польських драматургів С. Мрожека і Т. Ружевича.....	72
ВИСНОВКИ.....	84
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	87
ДОДАТКИ.....	94

ВСТУП

Актуальність теми. Театр абсурду, представлений творчістю видатних майстрів як Семюель Беккет, Ежен Йонеско та інших, є унікальним явищем в світовій літературі та театральному мистецтві. Його специфіка полягає в руйнуванні звичних норм і логіки, викликаючи глибокі рефлексії над сенсом існування та людською природою.

Драматургія абсурду виходить за межі звичайного та кидає глядачу виклик, змушуючи замислитися, а можливо, і зовсім переосмислити свої уявлення про світ. Ця робота спрямована на розкриття особливостей цього унікального театрального явища на українській сцені, а також виявлення впливу абсурдистського театру на культурний контекст та сприйняття цього напрямку глядачем.

Специфіка драматургії абсурду та її втілення на українській сцені є актуальною з ряду причин:

1. Культурний контекст: Твори таких визначних авторів, як Семюель Беккет, Ежен Йонеско, Славомір Мрожек, Тадеуш Ружевич та інших, у сфері драматургії абсурду мають суттєве місце в світовій літературі. Дослідження цієї теми на українській сцені розкриває вплив цих тенденцій на національну та культурну ідентичність українського народу.

2. Експеримент та інновації: Роздуми над драматургією абсурду надають можливість для творчих експериментів та інновацій на українській театральній сцені. Їх вивчення може вдихнути новаторські підходи та творчі рішення в області режисури та акторської майстерності.

3. Філософська глибина: Тема абсурду додає філософської глибини театральному простору. Розгляд її втілення на українській сцені може розкрити нові аспекти значень та сприяти рефлексії щодо сучасного світу.

4. Актуальність у сучасності: В контексті сучасних соціальних та політичних реалій тема абсурду в театрі залишається актуальною. Її розгляд

на українській сцені може допомогти чіткіше висловити сучасні виклики та проблеми.

5. Міжкультурний обмін: Вивчення драматургії абсурду на українській сцені також відкриває нові можливості для культурного обміну та взаємодії з іншими театральними традиціями, що сприяє розширенню художніх горизонтів.

Актуальність цього дослідження полягає в розкритті значення та потенціалу драматургії абсурду на українській сцені як засобу для рефлексії, творчих експериментів, виявлення нових художніх рішень та ідей.

Об'єкт дослідження. Театр абсурду, його роль та значення у світовому театральному мистецтві.

Предмет дослідження. Особливості драматургії абсурду та її інтерпретація на українській сцені.

Мета роботи: розкрити характерні риси драматургії абсурду, та визначити особливості інтерпретацій драматургії абсурду на українській сцені.

Для досягнення цієї мети визначені конкретні завдання:

- з'ясувати історичний контекст та культурний вплив, що призвели до виникнення "театру абсурду";
- охарактеризувати творчість С. Беккета та виокремити основні художні інновації у його драматургії;
- розкрити історію становлення та впливу творчості Е. Йонеско на розвиток театрального мистецтва;
- з'ясувати розвиток елементів абсурду в українській драматургії;
- охарактеризувати постановки п'єс С. Беккета на українських театральних сценах;
- виявити особливості сценічного втілення творів Е. Йонеско на українській сцені;
- розкрити сценічне вирішення та креативні підходи українських режисерів до творів С. Мрожека і Т. Ружевича.

Це дослідження спрямоване на осмислення та вивчення театру абсурду в українському контексті, розкриття його значущості та впливу на сучасний культурний простір.

Методологія та методи дослідження. Магістерська робота побудована на основі сучасних методологічних підходів та різноманітних наукових методів. Нижче наведено основні напрямки методології та конкретні методи дослідження:

1. Літературно-критичний аналіз:

– метод критичного аналізу літератури дозволить ретельно вивчити наукові публікації, теоретичні праці, та інші джерела, пов'язані з драматургією абсурду та її впливом на українську сцену;

– контент-аналіз драматичних текстів представників абсурдизму, таких як Семюель Беккет, Ежен Йонеско, Славомір Мрожек, Тадеуш Ружевич для виявлення ключових тем, стилів та особливостей їхньої драматургії.

2. Історико-компаративний аналіз:

– студіювання історії театру абсурду в світовому та українському контексті.

3. Аналіз театральних постановок:

– аналіз вистав абсурдистських п'єс на українських сценах для виявлення творчого підходу режисерів, сценографів та акторів.

4. Аналіз інтерв'ю та рецензій:

– інтерв'ю з режисерами та акторами для інтернет-видань, газет, журналів, що ставили або грали у виставах абсурдистських п'єс для з'ясування їхньої точки зору щодо особливостей втілення драматургії абсурду на українських сценах.

5. Культурологічний підхід:

– аналіз впливу соціокультурного контексту на сприйняття абсурдистського театру в Україні.

Використання цих методів та підходів дозволить отримати всебічне розуміння специфіки драматургії абсурду та її втілення на українській сцені.

Джерельна база включає широкий спектр літературних, театральних та критичних джерел, рецензії та огляди вистав, інтернет-видання, результати спостережень магістрантки тощо.

Наукова новизна результатів дослідження полягає у тому, що *набуло подальшого розвитку:*

- вивчення та аналіз робіт визначних представників цього жанру, таких як Семюель Беккет, Ежен Йонеско, Славомір Мрожек, Тадеуш Ружевич;
- аналіз наукової літератури, присвяченої театру абсурду, сприяння формуванню загальної критичної думки щодо цього театального напрямку;
- дослідження розвитку театру абсурду в контексті загальної історії театального мистецтва та його вплив на українську сцену;
- виявлення оцінки фахівцями та учасниками театального процесу інтерпретацій драматургії абсурду на українській сцені, шляхом надання ними інтерв'ю засобам масової інформації;
- з'ясування особливостей сценічного втілення драматургії абсурду на українській сцені на підставі використання архівів та відеозаписів згаданих вистав.
- виявлення різноманітних підходів та поглядів на досліджувану тему на основі наукових праць театрознавців та літературознавців.

уточнено:

- понятійно-категоріальний апарат театрознавства, пов'язаний з драматургією абсурду.

Теоретичне та практичне значення дослідження полягає у можливості використання результатів дослідження педагогами та студентами університетів культури і мистецтва, акторами та режисерами-постановниками, а також при розробці навчальних програм та методичних посібників.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дослідження оприлюднені у тезах:

1. Коваленко М. В. Художній образ вистави як домінуючий виражальний засіб режисера // Новітні дослідження культури і мистецтва: пошуки, проблеми, перспективи : матеріали Всеукр.наук.-практ. конф. / М-во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. ; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. (Київ, 18 травня 2023 р.). Київ : НАКККіМ, 2023. с. 113

2. Коваленко М. В. Поетика абсурду в п'єсах українських драматургів // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: партнерство, моделі, напрями, стратегії. Зб. наукових праць / Упор., наук. ред., відп. за вип. : С. Садовенко. Київ: НАКККіМ, 2023. с. 370-372

Структура магістерської роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи – 105 сторінок, основний обсяг – 86 сторінок, список використаних джерел – 7 сторінок (66 найменувань), додатки – 12 сторінок .

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія та джерельна база дослідження

Історіографія та джерельна база є ключовими компонентами будь-якого наукового дослідження, забезпечуючи основу для аналізу та розуміння обраної теми. Історіографія – це галузь наукового пізнання, що вивчає питання створення, розповсюдження та використання історичного знання. У контексті даного дослідження, історіографія розглядає розвиток драматургії абсурду, освітлюючи історичний та теоретичний вимір цього театрального жанру.

Драматургічні твори абсурдистів та їх сценічне втілення стало предметом наукових зацікавлень, зокрема, таких авторів: О. Любенко [44], Н. Кузякіна [40], Л. Танюк [59], С. Заєць [18], Т. Саєнко [54], В. Працьовитий [51], С. Павличко [49].

Дослідження драматургії абсурду представляє собою многогранний та високоактуальний напрямок в театральній та літературній критиці. Цей жанр, який виник в другій половині ХХ століття, здобув визнання своєю унікальністю та різноманітним виразним засобів. Багато дослідників зосереджуються на глибокому літературному аналізі текстів абсурдистських п'єс. Вони розкривають унікальність мови, структури та сюжетної лінії, намагаючись зрозуміти, як ці аспекти взаємодіють для створення атмосфери абсурду.

Проте, в рамках аналізу літератури, залишається кілька невирішених питань, що пов'язані з витоками драматургії абсурду та його місця в соціальному та культурному контексті. В тому числі, як абсурд відображає виклики сучасності, політичні події та впливає на формування світогляду глядача, зокрема на українській сцені.

П. Паві у книзі "Словник театру" пише, що в цілому «елементи абсурду існують в театральних формах задовго до появи театру абсурду 50-х років (Арістофан, Плавт, середньовічний фарс, комедія дель арте, Жаррі, Аполлінер)».

Українська дослідниця О. Любенко доводить, що «історія української драми абсурду почалася, власне, з творчості Миколи Куліша. Прикметною особливістю п'єс цього драматурга стало відчуття абсурдної нестерпності існування, екзистенційної безвиході людини, що загострено сприймає дійсність, іронічне ставлення до мовних штамів» [44, с. 36]. «При аналізі цієї теми важливо відзначити, що дослідниця уточнює, що йдеться не про "театр абсурду" у чистому вигляді, як у творчості С. Беккета чи Е. Йонеско, а лише про певні риси цього явища. Ба більше, дослідниця акцентує увагу на тому, що «коріння української драми абсурду сягає доби бароко. Розвинена театральна культура бароко давала простір багатьом жанрам, і саме інтермедійні сценки можна вважати одним із джерел абсурдних п'єс, створених у ХХ ст» [44, с. 36].

Соломія Павличко, вчена в галузі української літератури, висловила думку про подібність драматургії Ігоря Костецького до "театру абсурду". Вона не лише провела паралелі між поетикою п'єс українського драматурга та творами Семюеля Беккета, але й відзначила важливе спостереження, що Костецький підходив «до поетики абсурду, яку можна б було назвати беккетівською, якби п'єси Беккета не були написані на кілька років пізніше» [49, с. 134].

П. Паві підкреслює, що «згадану течію започаткували Камю ("Сторонній", "Міф про Сізіфа", 1942) і Сартр ("Буття і небуття", 1943). У контексті Другої світової війни та післявоєнного часу ці філософи показали без ілюзій портрет знищеного, пошматованого конфліктами та ідеологіями світу». Тоді як «зародженням "театру абсурду"» як жанру та центральної теми вважаються "Голомоза співачка" Йонеско (Ionesco, 1950) та "Чекаючи на Году" Беккетта (Beckett, 1953)» [48, с. 23].

1.2. Методологія та понятійно-категоріальний апарат

Методологія – це система принципів, правил, підходів і методів, які використовуються для проведення наукового дослідження. Вона визначає загальний план або рамки дослідження, включаючи логіку, порядок дій, інструменти та техніки, які будуть використовуватися для збору та аналізу даних.

У магістерській роботі методологія відіграє ключову роль у визначенні шляху дослідження і забезпеченні його наукової обґрунтованості. Методологічні підходи можуть включати кілька типів досліджень, такі як кількісний, якісний, мішані методи, експерименти, кейс-стаді, теоретичний аналіз тощо. Серед використаних методологічних підходів: системний, культурологічний, театрознавчий; серед методів дослідження: термінологічний, історичний, культурно-історичний, діахронічний, ретроспективний, аналітичний, аналізу та синтезу, аксіологічний, порівняння, спостереження.

Використання *системного, театрознавчого та культурологічного підходів* дозволило проаналізувати динаміку розвитку драматургії абсурду та її сценічні інтерпретації на українських сценах, дослідити особливості театру абсурду.

Термінологічний метод базується на систематизації та аналізі використання термінів, спеціальної лексики та термінології в конкретній галузі знань чи області дослідження. Цей метод спрямований на вивчення та розширення розуміння термінів, які характеризують особливості жанру, структури, мови та інших аспектів драматургії абсурду. Використання термінологічного методу дозволяє глибше проникнути у сутність абсурдистських творів та забезпечує точність та однозначність термінів у процесі дослідження.

Історичний метод – це дослідницький підхід, що зосереджується на вивченні та аналізі історичних контекстів, які вплинули на виникнення та

розвиток театру абсурду. Цей метод дозволяє розглянути творчість абсурдистів у ширшому культурному та історичному вимірі, враховуючи соціальні, політичні, філософські та мистецькі впливи епохи.

Культурно-історичний метод акцентує увагу на взаємодії мистецтва, культури та історії в процесі становлення та розвитку театру абсурду. Цей метод вивчає не лише творчість конкретних драматургів, але і розкриває ширший контекст, в якому вони працювали. Такий підхід дозволяє глибше зрозуміти культурні та історичні умови, які сформували та визначили особливості абсурдистського театру, розширюючи область дослідження, історичні перспективи та соціокультурний контекст його виникнення.

Діахронічний метод – це дослідження, яке спрямоване на вивчення та аналіз розвитку драматургії абсурду в хронологічній перспективі. Цей метод дозволяє врахувати еволюцію та зміни у театральному жанрі абсурду протягом певного періоду часу. Використання діахронічного методу у дослідженні драматургії абсурду передбачає аналіз та порівняння різних етапів розвитку цього напрямку. Дослідження може включати в себе вивчення етапів становлення абсурдистського театру, зміни та новації, які вносили драматурги, а також рецензію цього жанру в різних історичних періодах.

Ретроспективний метод спрямований на аналіз минулого в контексті розвитку абсурдистського театру з огляду на попередній досвід і історію цього жанру. Ретроспективний підхід дозволяє систематизувати та осмислити історію абсурдистської драматургії, визначити фактори, які вплинули на її становлення та розвиток, та з'ясувати, які аспекти минулого впливають на театральне мистецтво сьогодення.

Аналітичний метод – це підхід до дослідження, який передбачає розкриття та розуміння ключових елементів, структур та ідей, що характеризують абсурдистські твори та їхні сценічні втілення. Аналіз концепцій, мовленнєвих засобів, стилістичних виразів і структурних особливостей дозволяє розкрити специфіку театру абсурду, його основні

теми, та специфіку своєрідність творчого підходу драматургів цього напрямку.

Методи аналізу та синтезу поєднують розбір та розкриття структурних елементів та ідей в абсурдистських творах (аналіз) з подальшим об'єднанням цих елементів для розуміння глибинних зв'язків та сутності творів (синтез). Метод виводить на поверхню ключові елементи та ідеї, властиві драматургії абсурду, та надає можливість сприймати ці твори як єдині та комплексні художні твори.

Аксіологічний метод – це метод, який акцентує увагу на ціннісних аспектах та системі цінностей, які вкладені в абсурдистські твори. Цей метод спрямований на розкриття та аналіз ціннісних орієнтацій, які визначають художній світ драматургії абсурду. Аксіологічний підхід дозволяє визначити, які цінності, ідеали чи моральні принципи лежать в основі абсурдистських творів. Це може включати в себе аналіз того, як вони взаємодіють із сучасністю, політичним контекстом, релігійними аспектами тощо.

Метод порівняння та спостереження передбачає аналіз і порівняння різних аспектів абсурдистських творів для виявлення спільних та відмінних рис. Цей метод дозволяє висвітлити особливості драматургії абсурду через встановлення аналогій та контрастів. Метод *порівняння* дозволяє виявити типові елементи та тенденції, що притаманні драматургії абсурду, а також допомагає зрозуміти, як ці елементи впливають на сприйняття твору глядачами чи читачами. *Спостереження* за різними аспектами творів дозволяє виявити унікальні риси абсурдистської драматургії та розкрити її особливості в рамках літературного та театрального контексту.

Понятійно-категоріальний апарат – це система термінів, понять і категорій, що визначається і використовується в певній науці, галузі знань або дослідженні. Він є інструментом для точного формулювання та узагальнення ідей, який дозволяє стандартизувати термінологію та уникати невизначеностей у викладі концепцій. Понятійно-категоріальний апарат важливий для наукових досліджень, оскільки визначає структуру та мову

наукового тексту, робить можливим обговорення результатів досліджень і обмін інформацією серед фахівців у конкретній галузі. Він допомагає уникати непорозумінь та забезпечує єдність термінології, що є важливим аспектом розвитку наукових знань.

В "Літературознавчому словнику-довіднику" *абсурд* визначається як: «нісенітниця, безглуздя. Термін у цьому значенні вживається істориками літератури і критиками, які аналізують поведінку персонажів художніх творів з позицій правдоподібності (культурно-історична школа, реальна критика). Термінологічного статусу набуває у словосполученнях "література абсурду", "театр абсурду", які використовуються для умовної назви художніх творів (романів, п'єс), що змальовують життя у вигляді начебто хаотичного нагромадження випадковостей, безглуздих, на перший погляд, ситуацій (творчість Е. Йонеско, С. Беккета, окремі твори Ж. П. Сартра, А. Камю). Підкреслений алогізм, ірраціоналізм у вчинках персонажів, мозаїчна композиція творів, гротеск і буфонада у засобах їх творення – характерні прикмети такого мистецтва. Тому термін "література абсурду" зберігає значення передусім у цій системі і може вживатися для її характеристики. Більш нейтральним щодо оцінного навантаження може бути термін "абсурдистська література"» [11, с. 7].

У тлумачному словнику французької мови Літрре поняття *драматургії* визначено як «мистецтво написання театральних п'єс». «У найширшому значенні драматургія є технікою (чи, інакше, поетикою) мистецтва, що передбачає виведення принципів побудови твору на основі конкретних індуктивних прикладів, дедуктивних систем абстрактних принципів, а також існування сукупності виключно театральних правил, знання яких конче потрібне для написання п'єси та її точного аналізу» [48 с. 142].

У XVII ст. *п'єсою* вважався літературний або музичний твір. Пізніше цим терміном позначали виключно драматичний текст, написаний для сцени. Від цієї етимології у п'єсі збереглася конотація дискурсу, переказаного,

оформленого, текстуалізованого і "зшитого" у формі недбалого компонування (монтаж і колаж) діалогів та монологів [48 с. 305].

Режисер (англ. director; нім. Regisseur; ісп. director de escena; франц. metteur en scène) – особа, обов'язком якої є поставити п'єсу і яка відповідає за естетику й організацію спектаклю, добираючи акторів, інтерпретуючи текст та використовуючи відповідні сценічні засоби. [48 с. 374].

Вистава (з лат. – видовище) – театральна постановка, в основі якої – будь-який драматичний твір або інсценізація епічного чи ліричного твору. Результат колективної праці акторів, режисерів, художників, композитора та інших представників театального мистецтва. Складається з одного або декількох актів, дій, частин, що перериваються або не перериваються антрактом [53 с. 25].

Підтекст – комплекс думок і почуттів, які наявні в тексті, виголошуваному персонажами п'єси. Розкривається акторами не тільки в словах, а й у паузах, внутрішніх монологів [53 с. 100].

Комедія (старогрец. komedia "ритуальна святкова пісня на честь Діонісія") – у первісному літературному значенні термін "комедія" означав будь-яку п'єсу незалежно від жанру ("Грати комедію", "Комеді Франсез", Расін створив комедію під назвою "Баязет") [48 с. 212].

Трагедія (старогрец. tragoedia "пісня козла, якого у Стародавній Греції приносили в жертву богам") – п'єса, в якій зображено згубний вчинок людини, що часто закінчується трагічно. Арістотель запропонував визначення трагедії, що для театру не втратило актуальності й сьогодні: «Трагедія – це імітація такого вчинку, який завжди характеризується пафосом, певним стилем, певною мовою з особливими прикрасами і відповідно до тих чи інших ролей. Це імітація, яку виконують персонажі у дії, а не в оповіді, і яка (викликаючи співчуття та страх) морально очищає глядача, як це і властиво подібним емоціям» (Aristotele, 1449 b) [48 с. 536].

Трагікомедія (англ. tragicomedy; нім. Tragikomödie; ісп.: tragicomedia; франц. Tragicomédie) – п'єса, яка є і трагедією, і комедією. Термін

"трагікомедія" застосував вперше Плавт у пролозі до "Амфітріона" [48 с. 542].

Драма (грец. drama – дія) – літературний рід, який змальовує світ у формі дії, здебільшого призначений для сценічного втілення. Теорія Д. в її історичному розвитку неодмінно відображала всі зміни в літературній і сценічній творчості, які відбувалися протягом тисячоліть [11 с. 207].

Драматург – автор драм (комедій і трагедій). До речі, Мармонтель говорив про "Шекспіра, яскравий приклад для драматургів" (Marmontel, 1787). У Франції узвичаївся термін *auteur dramatique* (театральний автор*) [48 с. 140].

Театр абсурду (з лат. – немилозвучний, безглуздий), драма абсурду це «один із видів модернізму в театральному мистецтві. Виник у 50-х рр. ХХ ст. у Франції – С.Беккет, Е.Йонеско. В основі Т. а. – екзистенційна філософія. П'єси мали подвійний зміст: 1) доведення до абсурду окремих рис і положень, позбавлення їх логічного зв'язку; 2) уявлення автора про світ як абсурдний, позбавлений будь-якого змісту. У виставах немає сюжету у його класичній формі: слово й сценічна дія фрагментарні, вчинки й мова персонажів алогічні, тому в п'єсах відсутні позитивні герої. Мета автора – показати, що людина сама винна у своїх нещастях, бо не знаходить сил змінити життя на краще. Провідний художній метод – протиставлення особистості суспільству, світу, у якому панує хаос. Т. а. нехтував драматичними канонами, застарілими театральними нормами, умовними обмеженнями, заперечував будь-який регламент, здоровий глузд й нормативність» [53 с. 120].

Екзистенціалізм (лат. *existentia* — існування) у літературі — течія, що виникла після Першої світової війни, сформувалася в 30—40-ві, найбільшого розвитку досягла в 50—60-ті ХХ ст. Джерела її містилися у працях німецького мислителя ХІХ ст. Е.-С. К'єркегора, який вперше сформулював антитезу «екзистенції» та «системи» (гегелівського панлогізму) [11 с. 219].

Антитеатр – (англ. antitheatre; нім. Antitheater; ісп. antiteatro; франц. Antithéâtre) – загальний термін для позначення такої "драматургії" та такого стилю гри, які заперечують усілякі принципи театральної "ілюзії". Термін "антитеатр" виник у п'ятдесятих роках ХХ ст. разом з появою театру "абсурду". Йонеско супроводжує одну із п'єс ("Голомоза співачка") підзаголовком "антип'єса". Це, очевидно, наштовхнуло критиків на створення терміна "антитеатр". Зокрема, Ж. Неве (G. Neveux in «Théâtre de France II», 1952) і Л. Естан (L. Estang in «La Croix» du 8 janvier 1953) застосовують наявність абсурду до п'єси Бекетта "Чекаючи на Годо" [48 с. 46].

РОЗДІЛ 2

ГЕНЕЗА ТА РОЗВИТОК ДРАМИ АБСУРДУ

2.1. Витоки "театру абсурду" та основні його риси

Напрямок "театр абсурду" або "драма абсурду" представляє собою течію в західноєвропейській драматургії та театрі, яка зародилася середині ХХ століття. У творах цього напрямку, світ відображається як абсурдний, позбавлений логіки накопичення фактів, подій, висловлювань і сенсів.

Термін "театр абсурду" став популярним завдяки роботі англійського літературознавця Мартіна Ессліна у його книзі "Театр абсурду" (1961), де він об'єднав драматургів другої половини ХХ століття за певними ознаками:

- ізольованість людини від зовнішнього світу;
- індивідуалізм і замкнутість;
- недосяжність поставленої мети;
- неможливість спілкування одне з одним;
- безмістовність активних дій.

Введенням нового терміну в літературознавчий контекст, Мартін Есслін підкреслив, що "театр абсурду" не представляє "ні організованого напрямку, ні мистецької школи" (оскільки "абсурдисти" не тільки не формулювали програмових творів або маніфестів, але і не взаємодіяли між собою). Сам термін, за його думкою, функціонує лише як "робоча гіпотеза" та має "допоміжне значення", оскільки він «сприяє проникненню у творчу діяльність, не дає вичерпної характеристики, не є всеохоплюючим і винятковим». «Якщо більшу частину драматургів, зарахованих до цього напрямку, – зауважує Есслін, – запитати, чи належать вони до театру абсурду, ті обурено заперечать – і матимуть рацію» [6].

Мартін Есслін акцентував увагу на тому, що поняття абсурду в контексті нової драматургії не обмежується його словниковим значенням, таким як "нісенітний", "недоладний", "безглуздий". Замість цього, він вбачав

у ньому глибокий морально-філософський сенс. Англійський учений висловлював думку, що театр абсурду слід розглядати як відображення найважливіших духовних тенденцій нашого часу, відтворення стану сучасної людини, яка перебуває в розладі з природою, світом, іншими людьми і самою собою [6].

Структура п'єси складається зі сценічних епізодів або актів, і кількість персонажів варіюється від 2 до 5 осіб. Важливо відзначити, що тут відсутня типова концентрація драматургічного сюжету навколо одного основного героя. Традиційне розподілення персонажів на головних і другорядних героїв усувається, і кожен з них "грає свою партію". Поняття ключової події або наскрізної дії, що організовує сюжетну єдність в класичній драмі, перетворюється.

Ми спостерігаємо новий підхід до розкриття характерів, де характери не розкриваються через боротьбу за досягнення певної мети, але через переживання буття. Для автора, основною є сама процес повільного розвитку драматичних аспектів в повсякденному житті, а не його фінальний результат. У цих актах ефект послідовного наростання змінюється на ефект послідовного зменшення, який повертає дію до звичайного кола після вибуху подій.

Хоча "театр абсурду" спочатку виник у Франції, цей напрямок не вважається французьким національним мистецтвом. Ініціаторами цього напрямку були письменники – румун Ежен Йонеско та ірландець Семюел Беккет, які проживали і працювали у Франції на той момент. В різні часи до них приєднувалися інші драматурги, такі як вірменин А. Адамов та англійський письменник Г. Пінтер, Н. Сімпсон та інші, які також перебували у Парижі.

Вистави "театру абсурду" викликали значний резонанс: деякі глядачі були обурені, а деякі сміялись, інші не розуміли, і одиниці захоплювалися. У п'єсах драматургів-абсурдистів не було позитивних персонажів. Їх герої були позбавлені гідності як морально, так і фізично, і переживали внутрішні та

зовнішні турботи. Автори при цьому не висловлювали співчуття чи обурення, вони не намагалися пояснити причини деградації цих персонажів та не розкривали конкретних обставин, які призводили до втрати гідності людини. Абсурдисти прагнули висловити ідею, що людина сама відповідає за свої нещастя, і коли вона не здатна чи не бажає змінити своє життя на краще, то вона не заслуговує на співчуття та підтримку.

Автори театру "абсурду" подавали своїх персонажів у протиставленні до суспільства загалом, а не до конкретного суспільного утиску. Цей підхід до протиставлення особистості та суспільства вони перейняли з філософії екзистенціалізму, яка стала фундаментом для створення мистецтва "абсурду". Представники "театру абсурду" прийняли філософську концепцію світу як сфери, що лежить поза розумінням, де панує безлад. Як і екзистенціалісти, автори "абсурду" вважали, що люди безсильними та не можуть впливати на навколишнє оточення, і суспільство, зі свого боку, не має права і не повинно втручатися у життя індивіда. Згідно з філософією екзистенціалізму, Е. Йонеско висловлював переконання, що всі труднощі та соціальні проблеми результатом дій людини.

Говорячи про літературу абсурду, варто відзначити Едварда Ліра (1812-1888) як значущий приклад письменника, що працював у цьому напрямку. Також ця літературна галузь відома завдяки таким видатним представникам, як Льюїс Керролл та Франц Кафка. Хоча філософська література абсурду має найбільше спільного з екзистенціалізмом, її корені можна простежити ще у творчості Антона Чехова. Французький письменник Альбер Камю також використовував абсурд як головний мотив у своїх творах. Термін "література абсурду" офіційно став популярним з творчості саме цього письменника, що відзначається як початок представленого літературного напрямку.

Камю визначив абсурд як метафізичний стан людини в світі, розглядаючи його як основну проблему людського існування. Він стверджував, що "абсурдність" не є властивістю самої реальності, але виникає з самосвідомості людини в світі. У 1938 році Камю писав: «Виявити

абсурдність життя - аж ніяк не завершення, а тільки початок... Нас цікавить не це відкриття як таке, а його наслідки й правила поведінки, що з нього випливають» [24, с. 18]. Пізніше, у 1940-41 роках, Камю написав філософську роботу "Міф про Сізіфа", де спробував систематично викласти свою концепцію, аналізуючи абсурдність життя як початок усього, "відправну точку": «абсурд, з якого досі все висновувалося, в моєму есе розглядається як відправна точка» [23, с. 1].

Для Камю абсурдність виникає не як висновок з аналізу реальності, а як вихідний постулат, з яким треба зіставити дійсність, включаючи в неї людину. Це означає, що абсурд відноситься не лише до світу як такого, але й до всіх аспектів і категорій людського існування, таких як абсурдне життя, абсурдне саморуїнування, абсурдна свобода і т. д.

Альбер Камю на початку своєї роботи зауважує, що мова йтиме про «абсурдну чутливість, а не про філософію абсурду» [23, с. 1]. Почуття абсурдності виникає з усвідомлення реального місця людини в світі, і для Камю, абсурд – «метафізичний стан людини в світі» [23, с. 1].

В першу чергу, Камю фокусується на проблемі самогубства. Ця проблема зацікавила його ще під час студентських років, і в кінці 1930-х років вона стала особливо актуальною для Франції. Тому в "Міфі про Сізіфа" Камю відзначає: «Існує лише одна по-справжньому поважна філософська проблема - проблема самогубства. Вирішити, варте чи не варте життя того, щоб бути прожитим, – отже, відповісти на головне питання філософії» [23, с. 1].

У Камю, самогубство розглядається як соціальне явище, проте його корені глибоко сховані в особистих переживаннях. Почуття абсурду, яке може виникнути через розрив між індивідом і його життям, схожий на "розрив між актором і його лаштунками", може бути причиною самогубства для людини. Есе "Міф про Сізіфа" присвячене з'ясуванню зв'язку між абсурдом і самогубством. Камю спочатку досліджує, чи підштовхує абсурд

до смерті, і ставить на передній план питання про можливість виходу з цього "метафізичного стану".

Для Камю абсурд представляє собою дисгармонію. Сам по собі світ і людина не є абсурдними. «Абсурд народжується, – за словами Камю, – у зіткненні між людським пориванням і нерозважливим німуванням світу» [23, с. 4].

Іншими словами, абсурд існує лише там, де співіснує людина та світ, а поза межами людського розуму він не існує, оскільки світ сам по собі не має жодного сенсу — сенс надає йому людський розум. На початку свого дослідження Камю вважає світ абсурдним, але потім він робить переосмислення і пише: «Я твердив, що світ абсурдний, однаке я надто поквапився. Власне, світ не є розумний, і це все, що про нього можна сказати» [23, с. 3].

Згідно з думкою А. Камю, існують лише два можливих виходи зі стану абсурду: фізичне самогубство та філософське самогубство. Проте для Камю обидва ці виходи є неприпустимими, і він не приймає жоден із них. А. Камю пише: «Абсурд не може існувати поза людським розумом» [23, с. 5]. Отже, разом із смертю зникає і абсурд, а також все інше. Абсурд існує лише в людській свідомості і виникає з протистояння свідомості людини нерозумному світові та усвідомленням неї свого власного існування. Якщо зникає людська свідомість (сама людина), то зникає і абсурд. Однак це не той вихід, який Камю намагається знайти.

Альбер Камю висунув три наслідки абсурду, якими є "бунт", "свобода" та "жага". «Абсурд — то крайня напруга, – пише Камю, – яку людина постійно підтримує самотужки, оскільки знає, що свідомістю і бунтом з дня на день вона засвідчує свою єдину істину, яка є викликом» [23, с. 9].

Філософ досліджує абсурд як беззаперечний факт людського існування. Для Камю усвідомлення абсурду є станом, коли людина розуміє, що життя не має цінності. Без цього усвідомлення абсурд не може існувати. Проте важливим є інше питання: якщо життя не має сенсу, то чи існує інший вихід,

окрім самогубства? Цьому питанню Камю присвятив останній розділ своєї праці, відомої як притча про Сізіфа.

Для Камю образ Сізіфа став символом "абсурдного" героя, якого боги прирекли вічно котити камінь на вершину гори, лише для того, щоб він безупинно скочувався назад під вагою свого важкого тягара. Навіть при тому, що Камю відкидав свій зв'язок з екзистенціалізмом Сартра, цей його твір визначив новий напрям у драматургії екзистенціалістів, а в подальшому — і в театрі абсурду.

Камю підтримував ідею обґрунтованості та законності сумнівів щодо сенсу життя, розкриваючи відчуття відчуженості особи у вражаючому світі. Він вважав, що цей розрив між людиною та життям є, насправді, "le sentiment de l'absurdite" – почуттям абсурдності. Чи може самогубство служити засобом звільнення від цього відчуття? Ні. Стикаючись з ірраціональним, можна подолати нігілізм, оскільки десь в глибині людського серця існує "нестримне прагнення до ясності".

«Якщо б світ був зрозумілий, мистецтво не існувало б». В своїх творах, як прозових, так і драматичних, Камю висловлював протест разом з поколінням, враженим війною, проти страху перед смертю та відчуття безпорадності перед безглуздим великим світом.

П'єси, які задовольняли паризьку публіку під час війни, створювались з використанням класичної строгості та моральної доцільності на естетичному рівні. Проте обидві ці характеристики втратили свою привабливість, коли напруга воєнних років послабилася. Сартр стверджував, що нова філософська драматургія свідомо відмовилася від психологічного реалізму, відкидаючи театр, який використовує драматичну ситуацію виключно для демонстрації характерів.

Сартр використовує символістичні сюжети у контексті своєї філософії, але його п'єси, за своєю природою, належать до натуралізму. У їхньому екзистенціалістичному змісті немає вимоги, щоб актори грали інакше, ніж у реалістичній драматургії школи Станіславського. Фактично, для багатьох

театралів екзистенціалістична п'єса приваблює виключно як філософський трилер, і потік насильства, що пронизує більшість творів Сартра, підтримує цей аспект їхньої популярності.

На відміну від Сартра, Камю мав практичний досвід актора та режисера, але філософський підхід до драматургії не сприяв особливому успіхові його п'єс. У 1936-1937 роках Камю керував комуністичним Робітничим театром (Théâtre du Travail), а після виходу з партії він заснував Театральну групу (Théâtre de l'Équipe), що існувала до 1939 року. Прем'єра п'єси "Калігула" Камю, так само як і "Мухи" Сартра, відбулася під час війни.

У 1945 році п'єсу "Калігула" поставив режисер Поль Етлі в Театрі Геберто/Théâtre Hébertot. Камю написав цю п'єсу ще у 1939 році, і ймовірно, розраховував на роль Калігули для себе. Під керівництвом Жерара Філіппа вона успішно йшла на сцені протягом року, що можливо є рекордом для вистав, присвячених творчості Камю. Як підкреслює Дж. Л. Стайн: «Калігула – безперечно, одне з найуспішніших драматургічних втілень філософії абсурду» [58 с. 158].

Сюжет п'єси обертається навколо імператора Римської імперії, Калігули, який втратив кохану сестру і відчув глибоку порожнечу та абсурдність життя. Після смерті сестри-коханки Калігула вирішує змінити природні закони та вступає в суперечку з існуючими моральними та політичними нормами. Він стає тираном, який владарює імперією за своїми власними правилами, ігноруючи традиційні цінності. Його головною метою стає позбавлення людей від страждань та визволення їх від абсурдності життя. Калігула переконаний, що люди живуть у світі безглуздя, і він вирішує принести революцію, зруйнувати встановлені порядки та переписати правила гри. У своїх божевільних прагненнях до абсурду владар обмірковує навіть можливість вбивства для досягнення своєї мети. Поступово Калігула стикається з внутрішніми конфліктами та відчуттям безсилля перед безмежною абсурдністю світу.

Паризька публіка позитивно прийняла виставу завдяки філософському абсолютизму у образі Калігули, що асоціювався з ворожнечею нацизму та фашизму. Мегаломанія Калігули, його самовладдя, викликали асоціації із Гітлером та Муссоліні. Хоча п'єса, як драма, містила жахливі сцени та багатий філософський підтекст, Камю не зміг відобразити внутрішній конфлікт у характері самого Калігули. Проте це може означати прагнення екзистенціалістичної драматургії уникати психологічного реалізму. Можливо, єдиним компенсуючим елементом п'єси була спроба аналізу сфери людської думки. Однак, як і Сізіф, який, люблячи життя, зазнав абсурдної кари, Калігула вмирає без надії на майбутнє, зробивши основну ідею п'єси вкрай негативною.

Дж. Л. Стайн пише: «Складні ідеї і нечіткі формулювання вкоротили драматургії екзистенціалістів віку, обмеживши можливості її експорту за межі Парижа. Письменник у театрі не повинен керуватися власною філософською док-триною. Це наче грати трагедію, подумки звіряючи свою гру з теорією трагедії» [58, с. 159].

2.2. Художні новації драматургії абсурду С. Беккета

Семюел Беккет народився у місті Дублін, Ірландія, у 1906 році, в родині землевласника. Почавши своє навчання в протестантській ірландській середній школі, подібно до таких відомих осіб, як Бернард Шоу, Оскар Уайльд та Вільям Батлер Йейтс, Беккет пізніше відмовився від віри і став атеїстом. Можливо, ще з юних років він почав виявляти інтерес до питань існування та самоідентифікації людини в суспільстві.

У віці чотирнадцяти років Беккета відправили в престижну закриту англо-ірландську школу "Portora Royal School". Закінчивши школу, у 1923 році, він вступив до "Trinity College" в Дубліні, де обрав французьку та італійську мови для свого навчання. Протягом навчання в коледжі, Беккета

цікавила не англійська, а французька література, що вплинуло на його майбутні інтереси.

У 1927 році Беккет отримав ступінь бакалавра мистецтв. Його академічні досягнення дозволили університету висунути його кандидатуру для традиційного обміну лекторами з видатною паризькою школою "Ecole Normale". Після короткого періоду викладацької діяльності в Белфасті, восени 1928 року Беккет вирушив до Парижа, де працював лектором англійської мови в "Ecole Normale Supérieure" протягом двох років. Цей візит до Парижа став першим знайомством Беккета з цим містом, що в подальшому переросло у його безмежну пристрасть до Франції, яка супроводжувала його все подальше життя.

Після успішного завершення навчання та отримання ступеня магістра мистецтв, він розпочав свою вражаючу академічну та літературну кар'єру. У 1929 році вийшла його перша оповідь під назвою "Успіння", і він також вразив світ своїм поетичним дебютом, створивши об'ємний текст, наповнений численними алюзіями, присвячений Декарту. Впродовж року він виграв конкурс поезії на тему часу і отримав за це літературну нагороду. Ця публікація принесла Беккету запрошення написати есе про Марселя Пруста. Його дослідження про французького письменника Марселя Пруста, відомого новеліста і критика, який представляв модернізм у літературі, було замовлене лондонським видавництвом і написане ще в Парижі. Це була глибока інтерпретація епосу Пруста "У пошуках втраченого часу", дослідження поняття часу та своєрідна відправна точка до написання багатьох його майбутніх творів. Але разом із ранніми досягненнями виникли і невдачі. Видавництва з невеликим бажанням згоджувались на видання важких і заплутаних текстів молодого автора, які ще й були наповнені образами і схованими цитатами, що просікали через відкриті метафори та каламбури. У березні 1932 року було опубліковано лише дві частини роману "Мрії про жінок, красивих і так собі", а повне видання стало можливим лише через 60 років після смерті автора.

У кінці 30-х років Семюел Беккет повернувся до "Trinity College" і продовжив викладати. Він також подорожував Європою і намагався публікувати свої прозові та поетичні твори. У 1930 році вийшла його поема "Курвоскоп", а також збірка оповідань "Більше замахів, ніж ударів". Беккет почав писати свій трагіко-іронічний роман "Мерфі", який був опублікований у 1938 році, але не викликав особливого зацікавлення критиків і читачів. Однак роман отримав позитивний відгук від Джеймса Джойса, що сприяло підвищенню репутації Беккета як письменника. Незважаючи на це, Беккет переживав творчу кризу та розчарування через низький результат своєї роботи.

З 1937 року письменник остаточно вибирає Париж як своє постійне місце проживання. Франція стає для нього другою рідною країною. Під час Другої світової війни Беккет бере активну участь у антифашистському опорі. Відразу після її закінчення, Париж відновив свою роль театральної столиці Заходу, а французький театр став ареною для короткочасного розцвіту сюрреалістичної драматургії, відомої як "театр абсурду". Це був період лихоманки між виходом п'єси "Чекаючи на Годо" (1952) Семюеля Беккета та "Вихід Короля" (1962) Ежена Йонеско. Десятиліття, що випало на "холодну війну" і велику напругу між Сходом і Заходом. Митці, які працювали у Парижі в той час, всі асоціювалися з абсурдистами, але не формували єдину школу із спільною філософією.

Як зазначає Дж. Л. Стайн: «Раптове виверження вулкана французького абсурдизму частково можна пояснити як нігілістичну реакцію на звірства, газові камери та ядерні бомбардування недавньої війни. Театр абсурду виявив негативні сторони екзистенціалізму Сартра і показав безпомічність та безглуздість світу, що здавалося, не мав жодного сенсу існування» [58 с. 160].

Після повернення до визволеного Парижа в 1945 році Семюель Беккет починає новий етап у своєму творчому житті. Він починає писати французькою мовою. Цей період виявився найбільш продуктивним у його

літературній кар'єрі. Інтенсивний творчий напрямок дозволив йому створити за п'ять років низку значущих творів, серед яких "Елевтерія", "Чекаючи на Годо", "Кінець гри", романи "Моллой", "Мелоні вмирає", "Безіменний", "Мерсьє та Кам'є", а також розповіді та фрагменти прози "Нікчемні тексти".

Беккет створює пригнічений образ життя у своїх творах "Чекаючи на Годо" та "Кінець гри" (1957), який розкриває людське життя, описане Річардом Кое як «нестерпне ув'язнення», яке триває «між примусом народження [та] найгіршим примусом смерті» [58, с. 160]. Наше життя – це тимчасова свобода, але то «свобода раба повзти на схід палубою човна, що пливе на захід» [58, с. 160].

Надзвичайним досягненням стала п'єса "Чекаючи на Годо", яка побачила світ у 1952 році та здобула історичний успіх у післявоєнному театрі. Прем'єра цієї незвичайної трагікомедії відбулася 5 січня 1953 року в невеликому театрі "Théâtre de Babylone" на бульварі Распай. Незважаючи на те, що в п'єсі нічого не відбувається і багато театрів відкинули її через її нестандартність, вона завоювала глядачів та стала символом театральної історії. Постановку демонстрували 400 разів на сцені цього театру, а потім в іншому паризькому театрі. П'єса здобула неймовірну популярність і була перекладена більше ніж двадцятьма мовами.

Сценічне втілення п'єси виставляли у Швеції, Мексиці Швейцарії, Італії, Західній Німеччині, Фінляндії, США, Англії, та Дубліні. Протягом п'яти років у Парижі понад мільйон глядачів відвідало цю незвичайну, провокаційну, складну і абсолютно нестандартну п'єсу, яка виходила за рамки звичайної драматургічної структури.

П'єса "Чекаючи на Годо" С. Беккета, за словами англійського критика К. Тайнена: «Існують п'єси, котрим притаманна цінна якість: вони наочно нагадують, що драма може обходитися без того, без іншого, без третього і тим не менш залишатися драмою. За усіма звичними критеріями, "Чекаючи на Годо" Семюела Беккета — це драматургічний вакуум <...> У п'єсі немає

сюжету, немає кульмінації і розв'язки; немає ні початку, ні кінця» [31, с. 321].

Трагікомедія Беккета характеризується абсолютною відсутністю подій і точного визначення часу та місця. Структура п'єси має циклічний і замкнутий характер, оскільки другий акт майже повторює перший. Обидва акти можна порівняти з двома ідентичними колами, і обидва закінчуються тим самим: герої Владімір і Естрагон, виснажені очікуванням Годо, який можливо існує лише як міф, і їх статичною бездіяльністю, вираженою в їх бажанні піти, але нездійсненій дією.

Місце дії, або, можливо, краще сказати, "бездії" в трагікомедії С. Беккета, "Чекаючи на Годо," не лише не має чіткого визначення, але, за словами одного з персонажів, «важко описати» [2, с. 90]. Владімір відзначає, що ця локація «ні на що не схожа» і «тут нічого немає» [2, с. 90]. Час для героїв п'єси давно зупинився, і вони свідомо вбивають час своєю бездіяльністю. Як сказав Естрагон: «Учора ввечері, ми розмовляли про сірого бичка» [2, с. 66] і вони займаються цим півсторіччя.

Дія в "Чекаючи на Годо" відсутня, оскільки герої протягом двох актів лише створюють ілюзію дії. Ця п'єса також демонструє ілюзію очікування, ілюзію розмови, ілюзію життя самого по собі.

Всі ці періоди мовчання, пусті балачки (герої визнають, що "нема про що говорити"), ігри та навіть спроби повіситись, релігійні роздуми та комічні сцени — це лише різні способи витратити час. Герої не можуть знайти сенс у цьому світі, а час безжально витікає повз них. Як правильно зауважує Естрагон, «все змінюється, всі крім нас». Усі ці негативні аспекти структури драми (відсутність сюжету, неспецифічне місце і час подій, відсутність справжньої драматичної дії) ілюструють той факт, що "Чекаючи на Годо" - це п'єса про порожнечу та безсенсовість існування. Як уточнює Естрагон, «Нічого не відбувається, ніхто не йде, ніхто не приходить...».

Герої п'єси, Владімір і Естрагон, чекають на Годо, і це очікування триває роками, стає звичкою і навіть обростає легендами. Вони вже навіть не

пам'ятають, заради чого чекають Годо, і навіть ім'я Годо іноді здається їм незнайомим. Вони намагаються відновити суть свого чекання, і Владімір зазначає що це: «Щось на зразок благання, — намагається пригадати він. — Прохання якесь» [2, с. 12].

На кінці кожного акту з'являється хлопчик-вісник, який передає повідомлення від Годо. Цей вісник повідомляє їм, що Годо не прийде сьогодні ввечері, але обов'язково прийде завтра. Відсутність Годо в творі викликає різні інтерпретації. Тут варто зазначити, що ім'я Годо (Оосіоі) схоже на зменшувальне ім'я Бога — Сой (подібно до П'єра — П'єро або Шарля — Шарло).

П'єсу Семюеля Беккета "Чекаючи на Годо" можна трактувати різними способами, і критики мають різні точки зору на інтерпретацію та символіку цього твору. Деякі критики розглядали Годо як синонім Бога і відзначали, що прихід Годо може тлумачитися як рятівний прихід Бога. Надія на прихід Годо може бути слабкою, але вона все ж існує, і ця надія допомагає персонажам виживати.

Також існує думка, що Годо це символ смерті. Ця інтерпретація може бути пов'язана з безкінечним чеканням і зневірою персонажів.

Загалом, "Чекаючи на Годо" має багатий семантичний потенціал і допускає різноманітні інтерпретації, що робить цей твір цікавим для обговорення і аналізу в рамках різних філософських та літературних контекстів, включаючи екзистенціалізм.

Справді, творчість Семюеля Беккета відрізняється від філософії екзистенціалізму, яку представляли Сартр і Камю. У п'єсі "Чекаючи на Годо", Беккет розглядає пасивність і чекання як спосіб вираження абсурдності і марності людського існування. Він показує, що як пасивне очікування на одному місці, так і безглузда активність, проведення часу у постійному русі, не призводять до значущих результатів чи змін у житті героїв.

Герої Владімір і Естрагон чекають на Годо без обов'язкового розуміння того, чого вони від нього очікують. Їхня безкінечна надія на прихід Годо є пасивною формою втечі від відповідальності та реальності.

З іншого боку, Поццо і його раб Лаккі можуть здаватися активними, але їхня "діяльність" також позбавлена сенсу та розуміння. Вони рухаються, але без конкретної мети або цілі, і їхня діяльність так само марна, як і чекання Владіміра і Естрагона.

Беккет підкреслює абсурдність обох підходів, вказуючи на беззмістовність і безцільність життя та існування персонажів.

У другому акті виступає цікавий факт – Поццо, який раніше постійно перевіряв годинник, втрачає зір, а Лаккі, який у першому акті міг думати вголос за наказом Поццо, зараз стає німим. Це відображає ще одну сторону творчого підходу автора – зображення різних форм пасивності та нерухомості. "Чекаючи на Годо" Семюеля Беккета, здається, поєднує в собі дві головні теми - трагедію людини, яка опиняється в чужому і загадковому світі, та комедію, де два циркових жартівника, Владімір і Естрагон, розважають глядачів своїми жартами, нагадуючи коміків або клоунів у цирку. Ця п'єса також може розглядатися як притча про сучасне життя, де постійний пошук сенсу і розуміння відбувається в умовах абсурдності і невизначеності.

Мистецтвознавець Вадим Скуратівський, оцінюючи творчість Беккета, вказує на той факт, що у минулому Беккета часто визначали як "декадентського" письменника. Однак деякі західні дослідники, які пропонували Беккета як кандидата на отримання Нобелівської премії, розглядали його творчість як спробу працювати з негативними аспектами людського досвіду. Вони вбачали в його творчості спробу розглянути ту частину людського існування, де долалися серйозні труднощі та невдачі. Беккет не брався за це з метою підкреслити негатив, а, навпаки, ставав перед цим завданням у інтересах самої людини.

Наразі багато фахівців працюють над тими аспектами цивілізації, які стали екологічно забрудненими або навіть безнадійно ушкодженими. Ця праця приносить суспільну і буттєву користь. Беккет, подібно до цього, працював з "екологією культури", розглядаючи той її бік, який має історичне забруднення. У своїх творах, таких як "Чекаючи на Годо" і "Ендшпіль", він використовував весь спектр почуттів, ідей і образів, а також відобразив можливі людські катастрофи.

Чекаючи на Годо – це чекання на Бога, чи можливо прихід у новий справедливий устрій? Один німецький письменник між світовими війнами порівнював все людство з пасажирами, які очікують на станції. Чекаючи багато сподівань, про які, можливо, писав і С. М. Ейзенштейн, спілкуючись з Беккетом. Але також чекаючи багато розчарувань, втоми та відчаю.

Отже, Беккет, використовуючи притчову форму в майстерний спосіб, виразив ці почуття у часи "холодної війни". Реакції на цю проблему можуть бути різними. Проте перед нами предстає виразне свідчення того часу, коли світ був розірваний війнами – як гарячими, так і холодними, і був переповнений страхом перед повним знищенням, "омніцидом" (термін, який з'явився після "геноциду"). І творчість Беккета, як у драматургії, так і в прозі, не є виразом зловтіхи, а натомість вона є гуманістичною дидактикою, яка використовує людський матеріал, що зазвичай залишається поза межами обговорення для більшості гуманістів. Беккет, співпереживає людині, відважно говорить про це відкрито. Це саме тому він повністю заслуговує на титул нобелівського лауреата, а не декадента.

Протягом ХХ століття відбулося переосмислення театральної драми, зокрема її виставлення на сцені та способу інтерпретації тексту. Тепер літературний матеріал часто розглядається як лише "основа" для створення вистави (перформансу), і основний акцент переноситься на роботу режисерів, акторів і навіть глядачів, які вільно інтерпретують текст у "будь-якому стилі". Кардинальні зміни у розумінні ролі та можливостей театральної умовності в європейському театрі розпочалися ще в першій половині

минулого століття. Видатні автори, які здійснили революцію в трактуванні театральності в тексті та її втіленні на сцені, включають Луїджі Піранделло, Бертольд Брехт, Альфред Жаррі та Семюел Беккет. Художні інновації "антитеатру" Беккета, які розвивали експерименти від модернізму до постмодернізму і "мінімалізму", суттєво вплинули на характер умовності в драматургії другої половини ХХ і початку ХХІ століть.

Художні засоби, які використовує Беккет у своїй драматургії, мають дуже обмежений вигляд. Він дбає про максимальну економію сценічних ефектів, а головну увагу приділяє виразності мовлення. Мова, якою користується в драматургії абсурду, є непостійною і не призначеною для звичайного мовлення. Ця драматургія часто використовує всі можливі граматичні та контекстуальні засоби, щоб нагадати нам, наскільки ми залежимо від мови і як важливо розуміти її точно. Вона виступає проти обов'язковості мови в драматургії абсурду, і ця боротьба проявляється в різних аспектах, включаючи трансформацію імен персонажів і навіть відсутність найменувань, заміщених простими однослівними словами у творчості Семюела Беккета (Клов, Фло, Ві, Ру; А. та В.; Він, Вона і так далі).

Позбавлення героїв п'єс власних імен спричинює видиму нейтралізацію їхніх характерів. Однак у реальності виявляється, що деякі образи з абсурдистських п'єс стають символічними. Таким чином, це може розглядатися як додатковий елемент, що свідчить про перехід від класичних норм до некласичних форм: особа з ім'ям стає безіменною, зрозуміле перетворюється на неясне, а порядок змінюється на хаос.

Назви п'єс, мовляв, спеціально спрямовані автором: "Звук кроків," "Приходять і йдуть," тощо. Час у цих творах вказує на точність і безмежність подій, що розгортаються у реальності, як у п'єсі "Чекаючи на Годо." Графіка та шрифтове оформлення передають додаткову інформацію і сприяють правильному розумінню мовного вираження.

Багато п'єс драматургії абсурду описують або пародіюють стан, у якому відбувається змішування щоденного життя та загальноновживаної мови,

яка стає балаканиною. Небезпека полягає в тому, що замість того, щоб відповідати реальності, люди починають підлаштовувати реальність під свої переконання. У діалогах п'єс драматургії абсурду, на відміну від класичних творів, не існує послідовності реплік, вони взаємодіють так, що виникає враження, ніби глухий отримує відповідь, що відображає поняття *ab-surdus* (відповідь глухого).

У своїх останніх творах Семюель Беккет спрямовував своє прагнення на мінімізацію драматичних елементів, і після "Чекаючи Годо" та "Кінець гри" відмовився від практичної взаємодії між персонажами. "Остання тасьма Краппа", поставлена у 1958 році в Парижі з участю Жана Мартена у ролі Краппа (в Лондоні – Патріка Магі, а в Берліні – Мартіна Гельда), представляла собою монолог старого чоловіка, що взаємодіяв із записом, зробленим тридцять років тому.

"Щасливі дні", в постановці 1961 року з Мадлен Рено (в Лондоні роль Вінні виконала Пеггі Ашкрофт), можна охарактеризувати як монолог жінки середнього віку, яку поступово поглинає купа піску. У цій та інших п'єсах актори грали, сидячи в смітникових баках чи з'являючись як пара рухомих вуст у темряві, що фактично викликало відмову від традиційного театрального виконання. Цей вид антитеатру суттєво спрощує сценічне втілення, але важливо відзначити, що антитеатр не створює сприятливих умов для розвитку театрального мистецтва.

У 1969 році, Семюелю Беккету було присуджено Нобелівську премію з літератури. Нобелівський комітет визначив, що ця нагорода була вручена йому за інноваційні твори в жанрах прози та драматургії, де трагізм сучасного життя перетворився на його творчий успіх. Беккет був відомий своєю унікальною природою та підходом до літератури, та він уникав шумних подій та вів достатньо відокремлений спосіб життя. На самій церемонії вручення премії його представляв видавець, і, можливо, Беккет згодився прийняти нагороду лише через те, що відмова від неї звернула б ще

більше уваги суспільства до його особи (як це сталося з Жаном-Полем Сартром кілька років раніше).

Велику частину грошей, які він отримав, Беккет передав на підтримку молодих письменників і вніс пожертву до бібліотеки Трінті-коледжу. На прохання видавців опублікувати раніше не видані твори, Беккет вирішив опублікувати роман "Мерсьє та Кам'є", написаний два десятиліття тому. На той час його книги були перекладені багатьма мовами, і кількість текстів про його твори стрімко зростала.

На початку 70-х років, Семюел Беккет відчув творчу кризу, причиною якої стала Нобелівська премія, яку він отримав. Навіть після світового визнання, письменник був невдоволений своїми досягненнями. Проте саме в цей період він створив багато зі своїх наступних шедеврів, включаючи болісні монологічні п'єси, містичні телесценарії та збірку прозових мініатюр "Провали". Він також продовжував вдосконалювати свій досвід перекладу власних текстів з французької на англійську (і навпаки). У цей період він також займався режисерською діяльністю в європейських театрах. Беккет вперше визнав, що його прозові роботи можуть бути адаптовані для сцени, коли побачив сценічне втілення новели "Хто нищить", створене Лі Бруером за участю музики Філіпа Гласса.

Навіть не дивлячись на своє невдоволення собою, його всесвітня популярність лишалася незмінною. В США відбулася міжнародна конференція, присвячена його творчості, був відкритий театр імені Семюела Беккета, і його режисерська робота над телеспектаклем "Nacht und Träume" стала надзвичайно популярною, залучивши мільйони глядачів. У 1984 році його досягнення в галузі драматургії були відзначені нью-йоркським суспільством театральних критиків, і в 1987 році він отримав ще одну премію "Common Wealth Awards". Весь гонорар від неї він передав Ріку Клячі, колишньому американському в'язню, який став актором і співрежисером багатьох постановок Беккета.

В останні роки свого життя Беккет відчував, що він вже висловив все, що вважав за потрібне, і тепер лише доживає свій вік. П'єса "Що де" і оповідання "Ще ворухиться" стали своєрідними епітафіями його літературної і драматургічної творчості. Останнім текстом, написаним Беккетом перед його смертю 22 грудня 1989 року в Парижі, був вірш під назвою "Як сказати".

2.3. Специфіка драматургії абсурду Е. Йонеско

Ежен Йонеско, родом з Румунії, народився 26 листопада 1909 року в місті Слатіно. Пізніше він оселився у Франції, де виросла його мати. Хоча він народився в Румунії, французька стала його рідною мовою. Він завжди вважав Францію своєю батьківщиною.

У ранньому дитинстві Йонеско стикнувся з труднощами через негідне ставлення батька, який покинув родину, і протягом багатьох років не зв'язувався з ними. Пізніше цей вибір батька отримав політичний контекст. Він виріс у Франції до чотирнадцяти років, після чого йому довелося повернутися до Румунії через розлучення батьків і батькові було надано права на опіку. Там він закінчив школу та навчався на філологічному факультеті Бухарестського університету, отримавши спеціальність викладача французької мови й літератури.

У 1936 році Йонеско одружився, а в 1938 році отримав стипендію для написання дисертації "Тема гріха й смерті у французькій поезії". Це дало йому можливість залишити Румунію назавжди через складний політичний контекст країни, яка крокувала шляхом фашистської диктатури.

По приїзді в Францію, Ежен Йонеско переживав невпевненість і мав низку різних робочих місць, включаючи роботу коректором у марсельському юридичному видавництві.

Ще в Румунії Йонеско розпочав свою літературну кар'єру, спершу пишучи вірші та критичні статті. Значно пізніше, вже в Франції, він почав

думати про драматургію. На той момент він висловлював невдоволення театром і навіть, стаючи відомим драматургом, заявляв, що ніколи не цікавився ним. Його справжнє покликання з'явилося не одразу.

У 1948 році, коли він вирішив вивчити англійську мову, Йонеско взявся за самоосвіту і почав вивчати діалоги уявної англійської пари. Раптом в нього виникла ідея, як в повсякденних розмовах звичайних людей може бути великий комічний та сатиричний потенціал. В процесі цього вивчання він дізнався про такі абсурдні речі, як, наприклад, тиждень має сім днів, і стеля завжди вище за підлогу. Ці банальності і істини, які звучать як незаперечні очевидності, знайшли відображення у діалогах повсякденного мовлення. Це надихнуло Йонеско на написання власних творів на цю тему.

Внаслідок подібних експериментів виникла одноактна п'єса, а точніше, "антип'єса", як автор назвав цей жанр, з назвою "Голомоза співачка". Назва сама по собі відзначається провокативністю, оскільки в творі відсутній явний головний персонаж, а замість цього ми спостерігаємо за діалогами двох англійських сімей, Смітів і Мартенів, які зустрічаються та взаємодіють. Основні персонажі цієї п'єси не є людьми, а навіть заміниками людей, які відображаються як манекени, повністю автоматизовані і позбавлені індивідуальності. Під час розвитку сюжету, якщо на початку персонажі обмінюються більш-менш зрозумілими репліками, то в подальшому вони абсолютно не сприймають один одного, кожен говорить про своє, свою біль, свої переживання, і кожна наступна репліка не має логічного зв'язку з попередньою. Йонеско передає абсолютну безперервність та самотність людини, неможливість сприйняти і зрозуміти глибину страждань іншої людини, показуючи, що мова не завжди дозволяє нам розуміти та сприймати світ іншого, тобто ми залишаємося самі з собою у власних екзистенціальних самотностях.

Весь абсурд і безглуздя подальших сцен можна зрозуміти з опису персонажів на початку п'єси: «У кріслі біля англійського каміна сидить англієць містер Сміт у своїх англійських капцях, палить англійську люльку,

читає англійську газету. У нього — англійські окуляри та охайні сиві вусики, теж англійські. Поруч, у іншому англійському кріслі, англійська місіс Сміт штопає англійські шкарпетки. Довга англійська мовчанка. Англійський годинник б'є сімнадцять англійських ударів» [21, с. 1].

У всіх діалогах гостей панує враження, ніби кожен живе у власному світі, і їхні розмови майже не мають логічного зв'язку. Кожен перебуває у власному кріслі, читає власну газету і висловлює свої думки, які часто є абсурдними та незрозумілими. Цей відомий метод, який Йонеско використовує, іноді називають "тероризмом мови". Автор вдається до цього навмисно, щоб продемонструвати роз'єднаність та самотність людей в сім'ї, суспільстві та світі загалом. Ця гра з мовою має на меті нагадати нам про абсурдність та беззмістовність буття. . Йонеско з приємністю розповідав, що задум п'єси виник у нього під час читання розмовника-самовчителя англійської мови. «Ось де сюрреальне, – говорив він, – у нас перед очима, у щоденному житті». [58, с. 176].

У 1950 році вона була поставлена в одному невеликому паризькому театрі. Перша постановка не здобула великого успіху, але вона привернула увагу критиків, які стали регулярно висвітлювати творчість Йонеско. Ця вистава не лише вимагала та вимагає геніальної гри від акторів, роботи режисера та сценариста, але також потребує глядача, який буде глибоко занурений у цей абсурдний світ та зможе віднайти в ньому відображення самих себе.

Глядач має бути здатним побачити себе в цих безглузких сценах і діалогах, і розглядіти людину загалом, яка шукає відповіді на глибокі онтологічні питання: для чого ми тут, чому ми переживаємо страждання, який сенс у наших випробуваннях. Вони проголосили Йонеско родоначальником "театру абсурду". З цього моменту біографія Йонеско споріднювалася з хронологією його творчості.

Свою дебютну повномасштабну п'єсу "Амадея" Йонеско представив у 1954 році під режисурою Жан-Марі Серро. У цій п'єсі також висвітлювалася

тема шлюбу, де любов вже давно вмерла, але тут вона дослівно вмирала. Труп кохання лежав у спальні за стіною, і в процесі розвитку подій гриби починали виростати із стін, розширюючи цей труп та заповнюючи сцену. Незважаючи на комедійно-божевільну атмосферу, "Амадея" та інші п'єси Йонеско викликали активний відгук у глядачів.

Персонажі Йонеско, незалежно від їхньої зовнішності, завжди залишалися вірними людській гідності, а у вирі безглузких діалогів вони підтримували швидкий, але збалансований ритм. Твори Йонеско гармонійно вписувалися у жанр фарсу, і акторам не потрібно було порушувати правила "погляду в зал".

Кожна нова постановка його п'єс ставала великою подією у паризькому театральному житті. Ежену Йонеско залишалося лише писати їх одну за одною, поступово здобуваючи світове визнання. У 1970 році його обрали членом Французької Академії. Його твори перекладалися на різні мови і ставилися на сценах у численних країнах.

Буржуазне суспільство завжди було об'єктом критики з боку Ежена Йонеско, і ця критика відображається у його творчості. Проте важливо відзначити, що ця критика є властивою для нього не лише відносно конкретного суспільства, але й загалом для будь-якого суспільства. Оскільки суть творчості та особистості Ежена Йонеско полягає в антиконформізмі, він завжди оцінює суспільство критично.

До того ж, Йонеско розвивав цю критичну позицію вже з раннього віку. Він відмовився слідувати шляхом свого батька, відомого румунського адвоката, який підтримував фашистську диктатуру у 1930-і роки і потім комуністичну диктатуру десять років потому. Ежен Йонеско завжди відзначався тим, що думав і жив сам по-своєму, вільно виражав свої переконання та не змінював їх, навіть коли це було непопулярним чи важким.

Щодо абсурду в творчості Йонеско, він починався зовсім інакше, не як філософський абсурд, який був характерний для Сартра і Камю, а як початок

філософії К'єркегора. Його абсурд виник з уважного аналізу повсякденного існування людини, особливо представників середнього класу. Йонеско вміло відтворює повсякденність та перетворює її на трагікомедію.

Життя людей нерідко видається наповненим подіями, які після ретельного розгляду, можуть здаватися нелогічними або абсурдними. Це особливо вразливо виявляється в суспільному контексті, де кожна окрема особа діє згідно своєї власної логіки, і коли ці дії об'єднуються, можуть виникати ситуації, що справді виглядають безглуздо. Глобальні політичні експерименти у ХХ столітті неодноразово завершувалися трагедіями для цілих націй, і письменники бачили ці протиріччя між ідеями та їх реалізацією. Вони стали свідками того, як великі маси людей, об'єднавшись, робили дії, які окремо вони ніколи б не здійснили, і потім відкидали відповідальність, стверджуючи, що не усвідомлювати те, що вони робили.

Саме з цього контексту виник театр абсурду, а Ежен Йонеско є одним із найвизначніших його представників. Театр абсурду висвітлює суспільні та філософські проблеми, переосмислюючи їх через призму драматичних засобів. У п'єсах цього жанру відбуваються події, які здаються неможливими в реальному житті, але завдяки цьому вони дозволяють глядачам побачити світ з нового, нетрадиційного ракурсу та проаналізувати складні аспекти людського існування.

У своїх пізніших творах Йонеско приділяє більше уваги структурі сюжету, а його персонажі набувають більшої глибини, стаючи більш соціально реалістичними. Його зацікавлення охоплює тему невідворотності смерті, факт, що руйнує всі мрії та сподівання.

У п'єсі "Убивця" (1958), Йонеско створює алегорію "сонячного міста", в якому всі аспекти життя пов'язані з автоматизацією та механізацією. Герой Беренжер знаходиться в цьому ідеальному місті, але виявляється, що це лише ілюзія. У реальності місто оповите пусткою, і воно підконтрольне безжальному убивці-маніяку. Беренжер, навідний у вигляді Чарлі Чапліна, стає обличчям опозиції проти маніяка, що є всього лише карликом. Проте,

коли Беренжер висловлює свої ідеали, маніяк витягає ніж, і, незважаючи на всі спроби протистояння, Беренжер стає наступною жертвою безжального вбивці. П'єса змальовує абсурдність ситуації та безпорадність героя в обличчі внутрішнього конфлікту та загостреної реальності.

Автор залишився вірним своїм критичним спостереженням за повсякденною мовою, комічним ефектам, що виникають з мовних кліше, двозначних виразів, ковзанням змісту, асонансам і алітераціям, які властиві його раннім п'єсам. Однак наприкінці 60-х ці елементи, здається, втратили свою первинність. Завдяки Беранже, читач та глядач знайомляться з проблемами, які турбують Йонеско в його п'єсах: труднощами існування ("Убивця"), його страхом перед смертю ("Король умирає", 1962), бажанням подолати земне тяжіння людської долі ("Повітряний пішохід", 1962), а також його страхом перед тоталітаризмом ("Носороги", 1960).

Ежен Йонеско, написавши п'єсу "Носороги", вразив глядачів і критиків своєю несподіваною здатністю втілити політичні аналогії в творчості, і ця п'єса стала однією з найбільш яскравих його політичних робіт. У "Носорогах" він розповідає історію маленького провінційного містечка, в якому раптово починають з'являтися незвичайні носороги. Поступово стає зрозумілим, що це власні жителі міста перетворюються на цих диких тварин. Лише одна людина, головний персонаж Беранже, залишається незмінною, не бажаючи перетворитися на носорога.

Ця п'єса відображає дві ключові політичні хвороби ХХ століття: фашизм і комунізм. Йонеско використовує образ носорогів, як спосіб узагальнити ідею втрати людьми своєї гідності та людської природи, яка є результатом тоталітарних режимів. Незалежно від конкретної ідеології, цей художній образ дозволяє показати універсальний принцип перетворення і втрати людської ідентичності в умовах тоталітарного суспільства.

Хоча більшість глядачів і критиків спочатку вбачали аналогії з націонал-соціалізмом у "Носорогах", Йонеско відкидав це спрощене тлумачення і намагався показати, що ця п'єса висвітлює загальні принципи

тоталітарних режимів, які можуть виявитися актуальними у будь-якому історичному контексті.

Насправді, "Носороги" Ежена Йонеско містять в собі більше, ніж лише конкретну аналогію з фашизмом або комунізмом. Ця п'єса універсально висвітлює загальні причини і механізми дегуманізації і втрати людської ідентичності у будь-якому тоталітарному суспільстві. Головний герой, Беранже, не виступає як традиційний позитивний герой з чіткими ідеями чи позицією, але саме він виявляється спроможним залишитися людиною в умовах загрози загального занурення в ідеологію або колективну істерію.

На початку п'єси Беранже може здаватися невиразним і незрозумілим персонажем, який достатньо пасивно виступає з ідеями або позиціями. Однак, у подальшому розвитку сюжету, він виступає за збереження власної гуманітарної ідентичності, що робить його ключовою фігурою п'єси. Беранже стає символом індивідуального опору і відмови від загального захворювання, що призводить до втрати людської природи.

Відсутність чітких переконань виявляється не такою програшною, як може здатися на перший погляд. На початку, "ідейні" персонажі, такі, як розумний Жан, який переконаний, що «Вища людина — це та, що виконує свій обов'язок» [22, с. 6] і пропагує цінності "терпимості, культури і інтелігентності". Однак, серед них з'являється Логік, який базує свої аргументи на логічних силогізмах, але при цьому допускає класичні логічні помилки. У його методах мислення під маскою логічності закодована можливість довести будь-яку точку згідно з його переконаннями, навіть якщо вони суперечать звичайній логіці. Розмова про кішок, де визначення "кіт" пов'язується з наявністю чотирьох лап, служить прикладом такого мислення. Надходження носорогів спочатку ігнорують і відкидають, називаючи це "містифікацією", "пропагандою" або "ілюзією". Але для Беранже носороги - реальність, яка йому не подобається, і він виражає своє незадоволення: «Тупе чотириноге, що не варте й однісінького слова! Та ще й люте...» [22, с. 17]. З появою все більше носорогів, починають висловлюватися інші голоси

протесту, але деякі з них залишаються декларативними або недостатньо переконливими.

Слова Жана, перед тим як він перетворився на тварину, відкривають додатковий аспект образу "носорогів", який виходить за межі ідеологічного плану. Цей аспект стосується самого підходу до людей: «Я не те що не люблю людей, вони мені байдужі або ж гидкі, хай лиш не стають мені на дорозі, я розчавлю їх» [22, с. 75], «В мене є мета, і я рвуся до неї» [22, с. 75]. У цьому підході відчувається щось нелюдське. Ще один персонаж, Дудар, зазвичай філософськи налаштований, риторично запитує: «Чи можна визначити, де зло, а де добро?» [22, с. 93] і сам впадає у пастку своїх власних переконань: чому б йому не приєднатися до "усесвітньої родини", якщо носороги стають більшістю? «Треба йти за часом» [22, с. 104], – каже Дезі перед тим, як перетворитися на носорога. «Є багато реальностей! Вибери ту, яка тобі підходить. Поринай в уявне» [22, с. 115], – радить вона Беранже. Спочатку вони намагаються втекти в уявний світ, але це призводить до того, що вони починають приймати носорогів з захватом – «Це вони народ. І їм весело. Їм добре в їхній шкурі. По них не видно, що вони божевільні. Вони дуже природні. І вони праві» [22, с. 121]. Беранже визнає, що, можливо, він не дуже розбирається в філософії, але він відчуває небезпеку серцем. І саме здатність до співчуття, співпереживання і відчуття сумління дозволяють йому вистояти проти епідемії. Розгадавши суть опору Беранже, можна зрозуміти і задум автора: щоб запобігти "масовому психозу", важливо навчитися зберігати свою людяність.

2.4. Поетика абсурду в п'єсах українських драматургів

Українська драматургія може похвалитися наявністю елементів "театру абсурду" ще з XIX століття, зауважують вітчизняні науковці. Один з таких дослідників — драматург Володимир Діброва, який виявив певну поетику "театру абсурду" у водевілі М. Кропивницького. Це свідчить про те, що

українська літературна культура завжди мала свої особливості і може конкурувати не лише на міжнародних літературних аренах, але й у вивченні сценічних жанрів та їх дослідженні. "Театр абсурду" — це лише один із прикладів того, як українська драматургія може вражати своєю оригінальністю та якістю.

Українська дослідниця "театру абсурду" О. Любенко доводить, що «коріння української драми абсурду сягає доби бароко. Розвинена театральна культура бароко давала простір багатьом жанрам, і саме інтермедійні сценки можна вважати одним із джерел абсурдних п'єс, створених у ХХ ст.» [44, с. 36].

Українська драматургія переживала часи найвищого злету в історії українського театру у 20-30-х роках ХХ століття. В цей період на сцену вийшло дещо нове і незвичайне — абсурдна драма. Цей літературний жанр проникав у свою епоху з кричущими викликами до глядача і запропонував щось абсолютно непередбачуване. Те, що змушувало тодішніх критиків і метрів літературного мистецтва підняти голови, аби побачити наближеність цього жанру до сучасних на той час європейських зразків.

Українська драматургія переживає шалений розвиток завдяки талановитим молодим митцям на постреволюційному українському просторі. Їх творчість стала справжнім поштовхом для цього позитивного зростання. Коротке, але надзвичайно бурхливе життя цих талановитих митців здатне залишити слід в історії української драматургії, у її еволюції від романтично-побутової до європейської нової драми. Серед таких драматургів були В. Винниченко, М. Куліш, І. Кочерга, Я. Мамонтов та багато інших. Вони — митці української сцени, які буквально створюють нову якість драматичного мистецтва. Їхні вистави — це справжня синтезована драма, що поєднує найкращі традиції української класичної літератури з сучасними європейськими жанрово-стильовими елементами. Вони використовують це унікальне злиття стилів і напрямків, щоб надати своїм шедеврам нового змісту.

Микола Куліш — видатний український драматург і один з перших письменників, що впровадив форманти "театру абсурду" в свою творчість. В його драмах вдалося поєднати розмаїття елементів: трагічне з комічним, патріотизм і міжнародний універсалізм, потворне з прекрасним, гумор і патетику.

Дослідниця О. Любенко вважає, що «історія української драми абсурду почалася, власне, з творчості Миколи Куліша. Прикметною особливістю п'єси цього драматурга стало відчуття абсурдної нестерпності існування, екзистенційної безвиході людини, що загострено сприймає дійсність, іронічне ставлення до мовних штамів» [44, с. 36]. Розглядаючи цю тему, варто зазначити, що науковиця уточнює, що мова йде не про "театр абсурду" в чистому вигляді, як у творчості С. Беккета чи Е. Йонеско, а лише про деякі риси цього явища.

П'єси Миколи Куліша, поставлені Лесем Курбасом, відзначаються глибоким новаторством та внеском у розвиток української театральної сцени. Серед цих п'єс можна виділити такі шедеври як "97", "Народний Малахій", "Мина Мазайло", "Комуна в степах" та "Маклена Граса".

По-європейськи національний театр Л. Курбаса та М. Куліша виявився справжнім руйнівником догматичної концепції керівних кадрів доби "диктатури пролетаріату".

Твори Куліша ставили перед читачами серйозне завдання — вони викликали в них внутрішню боротьбу між ідеями гуманізму та поступовим наростанням тоталітаризму в новій імперії. Куліш втілює ці принципи через моральний струм і відкидання зла, яке часто виявлялося у діях комуністичної влади. Це було видно не лише в його літературних творах, а й у його драматичних постановках, де він використовував різноманітні методи, такі як контраст, освітлення (виділення емоційних ідей), складну структуру сюжету, що нагадувала вертепну драму, як у "Патетичній сонаті". Також варто зазначити, що Микола Куліш рано відкрив і сформулював ідеї епічного

театру, які розвивав у той же час німецький драматург Бертольд Брехт у період з 1918 по 1933 роки.

Видатним відродженням в українській драматургії ХХ століття є п'єса "Народний Малахій," написана Миколою Кулішем. Вона яскраво виділяється завдяки виразному зображенню головного персонажа, Малахія Стаканчика, який виступає як трагічна постать. Також п'єса славиться глибиною свого ідейного змісту та багатством сучасних засобів виразності.

Микола Куліш присвятив понад півроку написанню п'єси. Автор свідчить, що процес створення був дуже важким, його часто відволікали, і він переживав душевний занепад. Однак, коли влітку він показав дві дії своєї роботи режисеру Лесю Курбасу, його настрої покращився, і він з новим ентузіазмом приступив до завершення драми: «Курбас захопився і сказав, що вийде прекрасна, з глибокими ідеями річ» [40, с. 374].

У серпні 1927 року Микола Куліш завершив написання п'єси, і ця робота стала для нього особливою, адже "Народний Малахій" є першою українською п'єсою, яку режисер Лесь Курбас особисто поставив у театрі "Березіль". Головну роль Малахія Стаканчика було доручено талановитому акторові Мар'яну Крушельницькому, який відтворив задуми режисера та драматурга з блискучою сценічною майстерністю. Художником, який долучився до постановки, був обдарований Вадим Меллер. Він створив особливу машину, складену з лопат, старого колеса та різних металевих предметів, яка символізувала сон Малахія та була здатна перетворювати звичайних людей на ангелоподібних.

У п'єсі, автор досліджує розрив між бажаним і реальним, комуністичними ідеалами та їхнім здійсненням у життя, а також неприроднім, насильно нав'язаним способом життя та закріпленими суспільними звичаями. Головний персонаж, Малахій Стаканчик, вдосконалює цю тему своєю спробою зробити цей розрив менш відчутним. Протягом сюжету він намагається аналізувати комуністичну ідеологію так само ретельно, як колись вивчав Біблію. Він розробляє проекти, які

спрямовані на модернізацію суспільства і намагається втілити свої концепти в життя. Проте ці ідеологічні погляди і проекти є чужими для українського народу, і їхні цінності суперечать традиційній ментальності, яка виникла протягом багатьох століть. Тому українці відкидають ідеї Малахія, а ті, хто слідує йому, сплачують за це власними життями.

Попри очевидну політичну спрямованість п'єси, важливо відзначити, що вона виходить за межі вузької політичної тематики. У творі розглядаються багато загальних та вічних проблем і мотивів. Автор успішно висвітлює питання лжепророків і псевдомесіанства, розглядаючи їх як злочини проти суспільства. Також акцентується проблема невиконання власних ідеологічних постулатів, а також розглядаються мотиви самопожертви та любові.

Микола Куліш визначив жанр своєї драми як "трагедійний". У цьому творі, хоча він описує комічні події і розгортає гротескні ситуації, автор майстерно передає відчуття глибокої трагічності. Ця трагічність виникає з причини смерті доньки Малахія і посилюється безпричинною самотністю членів його родини. Проте на глибинному рівні виникає ще більша трагічність, оскільки всі абсурдні дії Малахія і його ідеї, що тривали 70 років, втілювалися в життя комуністами. Це ламало не лише долі персонажів п'єси, але й реальних людей. Таким чином, твір М. Куліша можна вважати "пророчою п'єсою".

Виділяючи спільні філософські та тематичні риси твору М. Куліша з іншими важливими драмами, такими як "Кассандра" Лесі Українки і "Пророк" Володимира Винниченка, можна підкреслити, що «Новим і суто кулішівським стало те, що тему «пророцтва» драматург доповнив гіркою пародією на характерне для кожної революційної доби захоплення утопістами, які, обіцяючи на землі соціальний рай, нерідко бралися до людини «з голими руками». І наплодили чимало груш на вербі, не збагнувши, що в ХХ столітті центр пророцтва та віри переходить на о с о б и

с т і с т ь (а вона, ми знаємо, менш схильна до перебудови, ніж, скажімо, суспільство), яка виступає суб'єктом трагедії» [59, с. 174].

Відсутність явної класифікації твору М. Куліша як трагедії може бути пояснена декількома чинниками. До першого, ідея викривлення комуністичної ідеології може виглядати не дуже новою і не єдиною в своєму роді, що може зменшити враження трагедії. Драматург, можливо, вирішив, що ця ідея вже втратила свою актуальність і драматизм з часом.

По-друге, виконавець головної ролі, Мар'ян Крушельницький, мав за плечима передусім комічні ролі, що могло вплинути на сприйняття глядачами героя Малахія. Якщо би Малахій був представлений як трагічний герой, це може бути в контрасті із попередніми ролями Крушельницького та змінювати сприйняття глядачами [40, с. 413].

За словами Юрія Лавріненка, виникнення твору "Народний Малахій" Миколи Куліша стало значущою подією в українському літературному та культурному середовищі: «Початком нової ери історії українського театру, датою народження його міжнародного мистецького суверенітету. Тільки «Сонячні кларнети» Тичини та фільм «Земля» Довженка можуть бути прирівняні до цієї події» [18, с. 55].

П'єсу Миколи Куліша визнають найбільш складною серед його творів. Вона вражає багатогранністю мовних засобів і різноманітністю стильових напрямів, таких як бароко, неоромантизм, експресіонізм і пророча п'єса. Наприклад, властивості експресіонізму в цьому творі виявляються у спрямуванні автора до різних видінь, сновидінь і поглибленні в підсвідомість. Крім того, твір можна розглядати як повноцінну сучасну драму з використанням елементів поетики абсурду.

Дослідниця Валентина Саєнко звертає увагу на використання різних символічних концепцій у цій п'єсі: «П'єса Миколи Куліша дає всі підстави почати вивчення поетики цього твору з простеження символіки кольору й імені, їх взаємодії і функціональної насиченості. Символіка п'єси, настільки різноманітна і синтетична за своїм характером, виникає зі складної природи

жанру «Народного Малахія», в якому домінує міфологічне та притчове начало, а також породжує каскад міфологем, які і викликають безліч прочитань і невичерпність семантики твору, орієнтованої і на опрозорення національних проблем в досконалому звучанні української художньої ментальності» [54, с. 87].

Отже, п'єса М. Куліша "Народний Малахій" вражає своєю багатогранністю у жанровому, філософському, ідеологічному та проблемному відношенні. Цей новий твір переконливо показав, що після драми, що базується на декларативності та плакатних заявах, приходиться епоха творів з критичним та аналітичним підходом до вирішення найважливіших питань нашого часу – політичних, філософських, соціальних, моральних. При зображенні суспільства, автори надали перевагу ретельному вивченню внутрішнього світу кожної "маленької" людини, виголошуючи загальнолюдські, суспільні питання через її особисті болі та тривоги. «Народний Малахій» і сьогодні звучить актуально як в ідейному, так і художньому планах. Твір і зараз, як і тоді, викликає багато дискусій» [51, с. 45].

Значущою подією в історії української літератури стала активність МУРу — організації українських словесників, які перебували в таборах для переміщених осіб в еміграції в Німеччині у 1940-х роках. Ця організація об'єднувала літераторів із різними поглядами на майбутнє української літератури. Однією з основних напрямків діяльності МУРу були дискусії про модернізацію української культури та її зближення зі світовою. В числі членів організації були такі видатні особистості, як Віктор Петров, Улас Самчук, Юрій Шевельов, Ігор Костецький, Олег Зуєвський, Михайло Орест, Володимир Державин, Іван Багряний, Василь Барка, Докія Гуменна, Юрій Косач, Тодось Осьмачка та інші. Перо цих письменників МУРу належало до найбільш оригінальних творів в українській літературі ХХ століття.

Ігор Костецький, один з найактивніших членів МУРу, відомий в історії української літератури як митець, який завжди прагнув переступити межі

культурного ізоляціонізму, впровадити модернізацію в українську писемність й надати їй європейську спрямованість, оновлюючи стилі та жанри. Його найбільшою досягнутою рисою була оригінальність постаті та інтелектуальний внесок. Особливо яскраво ця оригінальність проявилася в його драматургії, де можна відзначити риси "театру абсурду" у його п'єсах, таких як "Спокуси несвятого Антона" і "Близнята ще зустрінуться".

Соломія Павличко, дослідниця української літератури, висловила думку про схожість драматургії Ігоря Костецького з "театром абсурду". Вона не просто провела аналогії між поетикою п'єс українського драматурга та творами Семюеля Беккета, але також висловила важливе спостереження щодо того, що Костецький наближався «до поетики абсурду, яку можна було б назвати беккетівською, якби п'єси Беккета не були написані на кілька років пізніше» [49, с. 134].

Хоча творчість Ігоря Костецького вражає своєю багатогранністю з використанням новаторських літературних прийомів та сучасних методів зображення подій, автор є мало вивченою постаттю в історії української драматургії.

До нової хвилі українського "театру абсурду" також відносять твори Володимира Діброви, такі як "Короткий курс", "Двадцять такий-то з'їзд" і О. Лишеги з його "Друже Лі Бо, Брате Ду Фу". Творчість В. Діброви має в собі багато рис абсурдної драми, на яку сильно вплинув стиль п'єс Семюеля Беккета і Ежена Йонеско, оскільки він перекладав і вивчав ці твори. Тому можна стверджувати, що його драматургія повністю відповідає концепції "театру абсурду".

Отже, нова світова післявоєнна драматургія також мала вплив на розвиток української літератури та театру. Більше того, елементи абсурдної драми широко використовувалися в творчості Миколи Куліша ще у 1930-х роках, задовго до того, як з'явилися твори Ежена Йонеско і Семюеля Беккета. Емігрантські письменники, такі як Ігор Костецький і Володимир Діброва також інтегрували поетику "театру абсурду" у свою творчість. Хоча останній

реалізував це вже після ознайомлення з творчістю Семюеля Беккета і Ежена Йонеско, проте Ігор Костецький випередив французьких драматургів за часом, хоча його драми не викликали значного інтересу в критиці через відсутність сценічних постановок. Таким чином, можна стверджувати, що елементи "театру абсурду" розвивалися в українській драматургії окремо від європейської.

РОЗДІЛ 3

СЦЕНІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ АБСУРДИСТСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ НА УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНІ

3.1. Сценічне втілення на українській сцені драматургії С. Беккета

«Про що завгодно ставлять "Годо" — про диваків, дурнів, філософів. Курбасівці своєчасно підстелили соломку, убезпечивши себе від можливої поразки, поставивши і зігравши... про себе. Про акторів. Про балакучих, суєтних і непосидючих лицедіїв, які жонглюють марними словами й непотрібними предметами. Ще трохи — і вийшов би формений цирк. Але в них є відчуття, коли треба вчасно зупинитися, утримуючи баланс між комічним і трагічним» [7] – пише Олег Вергеліс для українського інтернет-видання "Дзеркало тижня".

На українській сцені твори Семюеля Беккета здебільшого вперше почали ставити після незалежності України в 1991 році. Режисери та актори досліджували інноваційний стиль С. Беккета та його вплив на сучасну драматургію і театр. Це дозволило українським глядачам ознайомитися з такими визначними творами, як "Чекаючи на Годо" та "Акт без слів". Твори Беккета стали частиною репертуару різних театрів в Україні, і їх виставляють як в класичних, так і в експериментальних постановках. Українські актори та режисери вдалися до власних інтерпретацій творів Беккета, досліджуючи їхню глибоку філософію і символіку.

В Україні твори Семюеля Беккета ставилися в різних театрах. Однією з перших постановок була постановка п'єси "Чекаючи на Годо" (Waiting for Godot) в Національному академічному драматичному театрі імені І. Франка у Києві. Ця вистава відбулася в 1992 році.

Пізніше твори Беккета також ставилися в інших театрах України, включаючи Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, Київський експериментальний центр, Харківський академічний драматичний

театр імені Тараса Шевченка, Майстерню театального мистецтва "Сузір'я" та інші театральні колективи.

Вистави Семюеля Беккета в Україні отримали визнання за їхню креативність і глибоку філософію, і вони продовжують бути частиною сучасної української театральної сцени.

П'єса Семюеля Беккета "Чекаючи на Годо", один з визначних творів театру абсурду, пережила безліч постановок у різних країнах світу. У Львові ця п'єса також досить успішно виставляється протягом кількох років в театрі імені Леся Курбаса. Цього разу режисер Валерій Більченко з Києва, відомий своїми театральними експериментами та незвичайними підходами до театру та акторської гри, взявся за цю постановку. Варто зазначити, що цей театральний центр, "Слово і голос", зазвичай спеціалізується на традиційній музиці та її інтерпретації. Тому вибір використати такий суто драматургічний матеріал виглядає особливо цікавим.

«Чи може бути театр без режисера? Чи може бути театр без режисури? Чи може бути вистава реальним колективним висловлюванням людей, які на сцені, а не вираженням бачення одного автора – режисера? Чи може бути вистава колективним твором, без режисури, і водночас мати всі властивості режисерської вистави – цілісність, гармонічне співвідношення всіх елементів вистави, ясність змісту, естетичну цінність? Чи можлива взагалі "непоставлена", "вільна" вистава, яка має ті ж художні властивості, які має "поставлена" режисерська вистава? Чи може театр (вистава) не мати ніякої установленної форми? Чи може театральне дійство та акторська гра дійсно відбуватися "тут і зараз"? Не імітуючи, а дійсно? В прямому сенсі? Не маючи встановленої форми, не маючи нічого сталого, нічого не повторюючи, відбуваючись лише один єдиний, у прямому сенсі, неповторний раз? І при цьому мати якість традиційного завершеного, цільного, поставленого режисерського твору? Чи це можливо? Театр без режисера? Театр, який створюють самі актори в єдиному екземплярі в процесі гри тут і зараз?» [57], – запитує режисер вистави.

Проте, безперечно, режисер створює міцний каркас, на якому виникають окремі події. Протягом усього вистави на екрані глядачі бачать фрагмент телепостановки "Чекаючи на Годо" 1987 року в Парижі. Актори іноді резонують з подіями на екрані, іноді проживають їх, а іноді абсолютно ігнорують.

«Це цікавий експеримент, не завжди гладкий, проте сповнений щирого бажання досліджувати природу гри. За ним цікаво спостерігати вже, також цікаво буде спостерігати за його розвитком, трансформаціями та пошуками» [57], – зазначає українська журналістка та кінокритикиня Катерина Сліпченко. «Тож "Чекаючи на Годо" ми дочекалися на гру із класичними текстами, гру з атмосферою, дочекалися на цікаві спроби знайти індивідуальну інтонацію, своє слово та свій голос у театральному світі» [57].

На Міжнародному театральному фестивалі однієї п'єси, що пройшов в Україні у 1996 році та був присвячений твору "Чекаючи на Годо", відбулася подія, яка залишила свій слід у пам'яті та шануванні любителів театру.

За словами авторки статті, Ольги Островерх: «Ідея цього фестивалю народилася в голові Сергія Проскурні, голові божевільній, бо навряд чи хто інший ризикнув би примусити публіку день у день переглядати вистави з одним і тим же текстом. Фестиваль минулого року був присвячений драматичній поемі Лесі Українки "Одержима", але не дістав особливого розголосу, бо його сприйняли як ексцентричну витівку. Але витівка, перетворена на традицію, вже викликає певний інтерес. Тому другий фестиваль, що проходив у Києві наприкінці жовтня, розцінювався як театральна сенсація. Тим більше, що основою цього фестивалю став найпарадоксальніший з існуючих текстів – трагікомедія Семюеля Беккета "У чеканні Годо"» [29, с. 26].

Найбільше спонукала Сергія Проскурню до вибору саме цієї п'єси конкретна мотивація: певній частині театральної інтелігенції не завадило б нарешті дізнатися, що «Годо» – це власне ім'я, а чекаючи на його – марна справа. І він мав рацію бо Семюель Беккет, незважаючи на своє нобелівське

лауреатство та інші заслуги перед театром та літературою, є популярним, але маловідомим у нас драматургом.

Сергія Проскурню надихнула конкретна мотивація для вибору саме цієї п'єси: частина театральної інтелігенції мала б нарешті дізнатися, що "Годо" - це, власне, ім'я, і чекати його – марна справа. У цьому він був правий, оскільки Семюель Беккет, незважаючи на свою нобелівську лауреатську славу та інші визначні досягнення в театрі та літературі, залишається популярним, але маловідомим драматургом в наших колах.

Беккет, іншими словами, залишається одним із найбільш загадкових авторів у світовій літературі, хоча його визнання в сучасному мистецтві триває вже десятиліття. Ця загадковість полягає в його відкритому небажанні дати бодай якийсь "ключ" для розшифрування його закодованих текстів та самому принципі його драматургії: ставити запитання, не надаючи чітких відповідей. Це викликало безліч коментарів і аналітичних роздумів, але навіть ці спроби не наблизили нас ближче до мети, про яку знав лише сам Беккет та його химерні персонажі.

Це виявляється у відмінності у сприйнятті п'єси "Годо" між самим автором і тими, хто намагався її інтерпретувати. П'єсу стали визначати як інтелектуальний твір, який ілюструє сучасні філософські концепції. Однак слід зазначити, що сам Семюель Беккет охарактеризував її як слабку та розважальну. Перед постановкою він, можливо, наївно вважав "Годо" звичайною сценічною п'єсою, спрямованою на комерційний успіх.

Абсурд у тому, що так воно і сталося. Проте значно пізніше і з причин діаметрально протилежних. У "Чекаючи на Годо" та наступні роботи Беккета для театру насправді виявилися дуже сценічними. Але їхня сценічність була інакшою, ніж у традиційній, так званій «арістотелівській» драмі, основою якої (за Брехтом) є ілюзія реальності та феномен ідентифікації. Сценічність беккетовських п'єс визначається у зовсім іншій площині театральної свідомості. Між текстом та його втіленням на сцені Беккет завжди лишає незаповнений та не прокоментований простір, що належить лише театрові.

Абсурд у тому, що це відбулося, але значно пізніше, з абсолютно протилежних причин. "Чекаючи на Годо" та інші п'єси Беккета для театру, виявилися надзвичайно сценічними, але ця сценічність була відмінною від традиційної, так званої "аристотелівської" драми, що базується на ілюзії реальності та феномені ідентифікації (за Брехтом). Сценічність творів Беккета визначається на зовсім іншому рівні театральної свідомості. Між текстом та його втіленням на сцені завжди залишається не пройдений та не прокоментований простір, який належить виключно театру.

Отже, існує нескінченна кількість інтерпретацій театральних творів Беккета. Наприклад, "Годо" може перетворюватися від "Це про двох пройдисвітів. Вони дуже голодні" до образу космічної катастрофи. Відвідувачі цьогорічного фестивалю отримали можливість відчувати широкий спектр концепцій у цій видатній п'єсі. Цікаво, що програма фестивалю слідувала лінії від трагічного до комічного (враховуючи визначення Беккета, що його п'єса є трагікомедією), демонструючи різні диференційовані підходи до проблеми жанру.

Перші дві вистави були втілені у формі бурлеску. Театр ім. Ежена Йонеско (Кишинів) вразив глядачів відвертою "акторською" виставою, створеною на основі імпровізації та досконалої клоунади. З іншого боку, Національний театр ім. Івана Вазова вирішив скомбінувати тексти Беккета, Мрожека та Йонеско у фантасмагоричну постановку під назвою "Чарівна ніч" – ніч, яку двоє голодних бродяг, Гого і Діді, провели дуже весело, хоча й закінчили дію самогубством. Молдавська та болгарська постановки розкрили обличчя Беккета, який сміється – безжально, іноді брутално, над нашими ілюзіями та мізерними бажаннями. Протягом двох вечорів зал також занурювався в хвилюючий сміх над речами, які нелегко обговорювати в товаристві. Ольга Островерх підкреслює, що таку реакцію можна порівняти з враженням від середньовічних фарсів.

Коли гумористичний аспект беккетівської п'єси вичерпав себе, фестиваль вирішив дослідити її апокаліптичний зміст (важливо зауважити,

що цей драматичний поворот став спонтанним). На цьому полюсі були представлені вистави Каунаського Національного Академічного театру драми та Національного театру ім. Дюля Ієриша (Берегово).

Якщо вистави болгарського та молдавського театрів мали відтінок фарсу, то цілком логічно, що угорська вистава викликала асоціації з містерією. Вона несла за собою відчуття холодної безмежності Всесвіту. Викликавши дискусію і навіть невдоволення – особливо через те, що роль Естрагона виконувала жінка. Режисер театру, Аттила Віднянський, був усвідомлений, що Беккет не признавав такого трактування свого твору, хоча спочатку він писав її для чоловіка та жінки. Але театр мав обмежені ресурси – у нього було лише п'ять акторів, двоє з яких були жінками.

Неллі Сич, одна з небагатьох, а можливо, єдина акторка, яка виконала цю роль, розповідала, що під час репетицій вона гостро відчувала непевність своєї статі. Та режисер втішив її словами: «Яка, зрештою, різниця? Може Естрагон та Володимир взагалі останні люди на землі» [29, с. 27].

Таким чином, вони зобразили останніх живих істот, які, опинившись в холодному та темному просторі, чекають на Месію. По мотузці поруч з ними рухається божевільний бог (Лакі). Проте їм важко повірити, що довгоочікуване пришествя сталося у такій формі і що спасіння немає.

Угорське виконання віддавало акцент на темі міжособистісних зв'язків у ситуації "після кінця світу". У виставі з Каунаса за тими ж "вихідними даними" відсутній будь-який контакт між персонажами. Їхні емоції обмежуються лише страхом перед безмежною порожнечою, яка чекає їх попереду. Владіс Масалькіс вважав, що створив жорстку та шокуючу постановку. Однак насправді трагічність полягала в безмежній байдужості до чужого страждання.

Завершуючи статтю, Ольга Островерх констатує: «Таким чином, пройшовши під час фестивалю низку реінкарнацій, беккетівські герої залишилися чекати на свого псевдопророка, так і не з'ясувавши до кінця, навіщо він їм потрібен. Ми бачили Годо-месію і Годо-шахрая, Годо-блязня і

Годо-божевільного. Але справжнього Годо не бачив ніхто. Можливо це й на краще» [29, с. 27].

У 1998 році "Годо" знову відвідав Київ на фестивалі "Земля обітована", який був ідеєю керівника Лодзінського Театру 77, Здіслава Хейдука. Вистава "Чекаючи на Годо" стала ключовою подією фестивалю як за сприйняттям глядачів, так і за визнанням Здіслава Хейдука та інших авторитетів. Тут чітко виявляються темні сторони періоду трансформації. Незважаючи на створений образ безвиході та приреченості персонажів, акторам, таким як Анатолій Петров, В'ячеслав Чорненький, Валерій Легін, Тарас Руденко, Тетяна Шуран, вдалося інтерпретувати цей твір так, що вони створили потужну енергію людської взаємозалежності. В результаті глядачі залишали виставу з піднятим настроєм та усмішкою.

«Стосунки між акторами у цій виставі – дуже сильні й глядачі відчували це. Вони не розуміли мови, але вони зрозуміли все» [30, с. 16], – ділиться своїми враженнями від вистави датська акторка Кірстен Кольструп. Вистава отримала численні позитивні відгуки, що для акторів було додатковим підтвердженням того, що вони вибрали правильний шлях.

«Я багато думав, що є текстом вистави. Врешті, дійшов висновку, що ним є акторська гра і наші особисті чуття. Саме тут, в Лодзі, й вийшло, що при неповному розумінні тексту глядачем сприймалися насамперед гра і чуття» [30, с. 16], – розмірковує Анатолій Петров, розповідаючи про свою роботу над роллю у виставі.

«Поляки мали змогу бачити різні вистави, у них самих є Гротовський, Кантор. Вони сприймали так добре нас тому, що ми правильно грали. Разом з тим, вони сприймали виставу не так, як у нас. Врешті, з самого початку вистави відчуваєш, що вистава піде – це на підсвідомості. І коли вистава пішла, просто ловиш кайф. Це одна з моїх улюблених ролей» [30, с. 16], – ділиться Валерій Легін.

Глядачі-експерти високо оцінили творчість українських акторів, визнаючи їхню відданість та високий рівень майстерності, а також їхню

повноту відтворення естетики театру абсурду. Учасники з різних країн також виявили зацікавленість цією виставою. «Я дуже задоволений нашим фестивалем, – повідомив Здіслав Хейдук, – і особливо задоволений українським театром. Його актори працюють не з обов'язку, а з потреби. Думаю, що наша співпраця на цьому не завершиться. Маю намір реалізувати ще один проект за участю акторів різних країн, в тому числі й українських» [30, с. 16].

Після завершення фестивалю до театру в Лодзь надійшов лист від Вітольда Яблонського, директора відділу адміністрації м. Лодзь, у якому йшлося наступне: «З приємністю інформую, що колектив Київського Експериментального театру-студії, який взяв участь в Пролозі театрального фестивалю «Земля обітована» (7 – 11 травня 1998 року) користувався великим успіхом, двічі показавши виставу «Чекаючи на Годо» за С. Беккетом (переглянуло її понад 400 чоловік), а також взявши участь в реалізації міжнародних проектів суспільно-артистичних: «Подорож по Лодзькій Землі обітованій» і «Зцілення міста», які дивилося тисяча лодзян. Прагну виразити надію, що розмови, підняті в рамках фестивалю Здіславом Хейдуком та Київським Експериментальним театром на тему їхньої дальшої співпраці, принесуть низку цінних мистецьких результатів, що сприятимуть зближенню наших культур і суспільств» [30, с. 16].

У 2010 році, з нагоди 90-річчя Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка, франківці підготували кілька нових постановок, включаючи п'єсу Семюеля Беккета під назвою "Останній запис Крепа", де одну з головних ролей виконав відомий актор Лесь Сердюк.

П'єса "Останній запис Крепа" Семюеля Беккета - це експериментальна та філософська драма, яка досліджує теми пам'яті, справжньої ідентичності і життєвої невизначеності. Сюжет п'єси обертається навколо головного героя, Крепа, який переживає інтенсивні спроби зігнати папір, на якому він зафіксував своє існування, в трубку чи в мішечок.

Головний герой робить спробу утримати свою ідентичність та історію життя, користуючись папером та власними спогадами. Проте, його боротьба зі знищенням паперу символізує неспроможність зберегти ідентичність та пам'ять у світі, де час існує у вигляді безперервного розпаду. П'єса використовує мінімальну кількість персонажів і локацій, а також особливий стиль діалогу, характерний для творчості Беккета.

Ця п'єса викликає думки про природу існування, мову, пам'ять і ідентичність, що робить її класичним представником театру абсурду.

«Театр – єдине хороше, що залишилося в людства» [52] – каже грузинський режисер 83-річний Роберт Стуруа під час творчої зустрічі у столичному Театрі імені Івана Франка. Під час урочистого відкриття I Міжнародного фестивалю мистецтв "Код Ступки" у Національному академічному драматичному театрі імені Івана Франка була представлена вистава, яку поставив режисер Р. Стуруа за п'єсою Семюеля Беккета "Кінець гри" Національного театру імені Шота Руставелі.

П'єса Семюеля Беккета "Кінець гри" є класичним твором театру абсурду. Вона розповідає про чотирьох головних персонажів: Хамм, Клов, Нагг та Нелл, які знаходяться у вразливому стані і здебільшого безпорадні. Дія відбувається у специфічному місці, в якому персонажі знаходяться ізольовані один від одного.

Сюжет п'єси в основному полягає в монотонних діалогах і внутрішніх міркуваннях персонажів, які намагаються розібратися в абсурдності свого існування та сенсі життя. Комунікація між персонажами часто надається ускладненою або навіть безглуздою. Під час вистави важко визначити час і місце подій.

П'єса "Кінець гри" відома своєю символікою і може розглядатися як відображення абсурдності та пустоти життя. Вона залишає багато місця для інтерпретацій та роздумів про глибинний сенс людського існування.

На сцені вистави "Кінець гри" режисерське бачення Роберта Стуруа відтворюють актори з Грузинського Національного театру імені Шота

Руставелі, включаючи Давида Уплісашвілі, Гогу Барбакадзе, Левана Берікашвілі та Нану Пачуашвілі.

«Сатирично, іронічно, жорстоко, абсурдно — такими є модуси сприйняття Всесвіту у виставі Роберта Стуруа «Кінець гри». Там є і зоряне небо над головою, за І. Кантом, є телефон, який спускається з «Небесної канцелярії», а є постійні афекти, які зіштовхують людей, подібно до творів В. Шекспіра, улюбленого автора Стуруа. І персонажі цього життєсвіту в «Кінці гри» — слабкі й божевільні, абсурдні й трагікомічні, вони шукають сенсу й розуміють, що сенсу немає» [13] – зазначає Дмитро Дроздовський для газети "Україна молода".

Олексій Кужельний, описуючи сценографію вистави, формулює наступне: «Простір сцени обмежений високими сірими стінами з вікнами вгорі (читай Ельсінор). У центрі якісь барокові ворота з дверима, які відчиняються автоматично – принаймні, коли з-за них з'являється жінка вся в чорному, а на фінал у білому без коси в руках, але цілком упізнавана. Над воротами жирний кам'яний янгол з ієрихонською трубою, який щось має провістити. Клов (Гога Барбакадзе) в жабо, різнокольоровому трико виринає "з-під землі" і намагається ножем і виделкою розділити шахового коня. «Кінець гри» - що ще сказати» [39].

«Таких режисерських винаходів, заради видовищности у виставі багато» [39] – зазначає режисер театру "Сузір'я" Олексій Кужельний.

Дмитро Дроздовський пише: «Вистава "Кінець гри", яка в інтерпретації Стуруа набуває шекспірівського масштабу, сили почуттів і градусів емоцій, – про останні хвилини існування світу. Глобальна катастрофа знищила цивілізацію, живими залишилися лише четверо. І їхній кінець також близький. Режисер показує, як поведуться люди перед смертю. Чи приймуть її гідно, чи втратять людську подобу» [13].

3.2. Сценічна інтерпретація українськими режисерами драматургії Е. Йонеско

Твори Ежена Йонеско були перекладені українською мовою такими перекладачами як: О. Коломієць, В. Діброва, П. Таращук, Л. Шевченко. П'єси Йонеско ставилися в Україні на різних театральних сценах, включаючи Київський експериментальний центр, Харківський академічний драматичний театр імені Т. Шевченка, Національний центр театального мистецтва ім. Леся Курбаса, Національний академічний український драматичний театр імені І. Франка, Майстерня театального мистецтва "Сузір'я" та іншими театральними колективами.

Однією з найпомітніших вистав була постановка "Леді з Шалот" (La Dame de chez Maxim) у Києві. Також були постановки інших п'єс Ежена Йонеско, таких як "Люди грошей" (Les gens de l'argent), "Стільці" (Les Chaises) та інших. Вистави були спрямовані на відтворення атмосфери і стилю, характерних для творів Йонеско, та на підкреслення філософських аспектів його драматургії.

Найпершою виставою в Україні була п'єса Е. Йонеско "Кільця" (Les anneaux) 1955 року, яка відбулася у Львівському театрі імені М. Заньковецької. Вистава вразила аудиторію своєю сучасністю та інноваційним підходом до театального мистецтва, які були характерні для Йонеско.

"Кільця" – це одноактна драма, яка ставить під питання тему заміжжя, комунікації між чоловіком і жінкою, та власне сенс існування. Вистава відзначалася складним сюжетом та амбітністю сценарію, що робило її цікавою для глядачів та критиків.

Ця подія відкрила шлях для інших творів Ежена Йонеско на українських сценах і сприяла популяризації його драматургії серед українських театралів та глядачів.

У 1998 році на сцені Київського Експериментального театру НаУКМА відбулася прем'єра вистави "Голомозої співачки" Ежена Йонеско. Режисер та художник вистави – Ларіса Паріс. Ця інтерпретація п'єси висвітлює просту, але значущу істину: іноді ефективніше створити щось нове, ніж намагатися удосконалювати існуюче. Зокрема, виникає порівняння з тим, що легше заснувати університет, такий як "Києво-Могилянська Академія", ніж вдосконалювати застарілі гуманітарні навчальні заклади. Варто взяти акторів з різних театрів і втілити Йонеско на новому театральному полі, що може бути більш цікавим і результативним, ніж спроба модернізації вже існуючих структур. Після успішної постановки "Чекаючи на Годо" Семюеля Беккета, це вже друге значуще театральне досягнення могилянського театру. Важливо відзначити, що в Україні складно робити модернові постановки, оскільки на той час досвіду в цьому напрямку було не так вже й багато.

Богдан Жолдак, ділячись своїми враженнями від антип'єси Е. Йонеско, пише, що довгий час ми слухали про авангардні твори, які неслись крізь залізну завісу, в театрі світового рівня, де ми не брали участі. Пізніше, коли комуністи послабили трошки пальці на нашому борлакові, ми почали швидко надолужувати сучасну сцену. Тим не менш, це часто виходило не дуже вдало, як, наприклад, з першими постановками А. Чехова, які режисували занадто традиційно. Нам щастить, що перекладачі виявилися першими, хто перейшов цей "звуковий бар'єр", зокрема Володимир Діброва, який пізніше став лідером прозового авангарду, що було визнано найвищими відзнаками.

«Й зарясніла карта України абсурдальними п'єсами, своїми й закордонними... на кін вилітають двійко голомозих. Аби легше втілити йонесківську голомозість, вони ще й босі. Як водилося колись в абсурдальному театрі древньої Греції, жіночу роллю тут веде чоловік. Діалог же їхній спершу породжує серед глядачів ілюзію, що вони бавляться в геїв. Що буде кардинально спростовано в фіналі постановки – а поки що вони ремінісценціюють Віктюка – віхтем! Перекидаючи його в шаленім танці, затим вдаються до еквілібрів словесних, в результаті чого з'ясовують, що

вони подружня пара. Дотепність! – ось головна ознака йонесківського тексту. Автора, якого в нас дуже часто трактували як, ну, скажімо, Сартра – по-серйозному. Й віднаходили-таки там філософські концепції. Бо що ми тоді знали про "ненашу" філософію? Вона для нас була геть незрозумілою. Отож будь-який незрозумілий текст з-за кордону сприймався у першу чергу як філософський» [30, с. 12]. – наголошує Богдан Жолдак.

Голомоза співачка, в інтерпретації Могілянського театру, головним чином, є спробою привести глядача до здорового глузду через засоби абсурдизму, і це виражено найбільш абсурдним способом: перетворюючи найжахливіші та найтупіші епізоди повсякденного життя в... життєрадісні. За допомогою сценічних прийомів фрагменти раціоналізованого, "ідеального" і, насправді, непереносного буття кожного разу повертаються до істинного, людського буття. Іншими словами, вони створюють парадокс. Наприклад, місіс Мартін (Юрко Яценко) та містер Мартін (Тарас Руденко) протягом тривалого діалогу розгадують та розкривають таємницю того, звідки вони знають одне одного. З цього виявляється, що вони вже давно живуть у щасливому шлюбі та мають дочку. Актори виводять на поверхню найстрашнішу відчуженість, яка може виникнути не поміж незнайомими людьми, а серед тих, хто найближчий, навіть серед закоханих істот.

Перетворення "поганого гумору" на "добрий гумор" є головною метою творчості Йонеско. Шляхом доведення першого до абсурду, він прагне витягнути радість із самого життя. Наприклад, Валерій Легін (у ролі місіс Сміт) та Анатолій Петров (у ролі містера Сміта), переводячи звичайну логіку до комічних екстремумів, приходять до висновку, що коли хтось стукає у двері, там нікого немає. Але ні, все ж таки є. Й знову таки, вивернутий навспак – чоловіка-головнопожежника, якого грає авторка вистави Ларіса Парс.

Серед героїв зустрічається аномальна істота, Мері (Вікторія Авдєєнко), оскільки в цьому випадку роль жінки виконує жінка. Здавалося б, це просто покоївка... Таких було багато в різних театрах до епохи абсурду!

Використовуючи свою сугестивну силу, актриса легко "здирає ковдру" із своїх господарів та гостей, які вже не можуть нормально спілкуватися через повну втомленість від безперервних розмов, які вводять бар'єри між близькими людьми. Навіть фрагментована фонетика з убивчими паузами всередині слів чи навіть фонем (як у Валерія Легіна) не полегшує ситуацію. Тоді герої, щоб зберегти залишок людяності, починають спілкуватися за допомогою мистецтва, представляючи байки в потрібний момент або до певної події.

Подія є надзвичайною. Це пожежа, у якій вони вже давно горять, просто не усвідомлюючи цього. Виступає у ролі персоніфікації вогню – хто? За парадоксальною логікою – це ніхто інший, як Головопожежник. Важливо відзначити нещасливий випадок, який трапився напередодні прем'єри – виконавиця цієї ролі, Тетяна Шуран, травмувалася, і спектакль опинився під загрозою. Тоді на сцену екстрено вступила режисерка вистави, актриса з Москви, яка, на жаль, не володіла українською мовою, що ускладнило ситуацію, особливо враховуючи складність самої п'єси. Глядачі, знаючи про цей випадок, дебатували, намагаючись визначити, яка з актрис виконує роль героїні. Але обидві актриси виявилися блискучими. Мері (Вікторія Авдеєнко), збираючи свою гіпотетичну силу, вирішила повідомити присутніх, що вони давно вже горять в пекельному вогні. Навіть не бажаючи визнавати це, вони позбавляють служницю слова. Тоді вона переходить до іншого жанру (байки) і декламує вірш про повне знищення вогнем. Проте їм легше дозволити собі живцем згоріти, ніж прийняти думку, що в їхньому комфортному світі можливий абсурд у вигляді пожежі.

Навіть при звичайному висновку, що театр абсурду, зокрема його найскладніші тексти, є ефективним інструментом українізації навіть для жителів Москви, глядач виявляє новий підхід, особливо через використання сценічної хореографії. Серед персонажів п'єси, окрім вогню, час від часу виникає вогняний танець, кілька варіацій якого, різноманітних і цікавих, приводять до кульмінації – вогняного смерчу, втіленого Ларісою Паріс. У

вирі вогняного оберту, не витримавши, Юрко Яценко, раніше скромно виконуючи роль "місіс Мартін", вилітає на сцену і обіймається в поцілунковому вихорі з Головопожежником, чию роль виконувала чарівна жінка. Вони шалено обертаються, тримаючись один одного тільки за допомогою вуст, тим часом як навколо них занурюється у вогняний вихор цей рутинний, банальний, резонансний, раціоналізований – коротше кажучи, по-справжньому абсурдний світ.

«Завдяки цьому поцілункові, – пише Богдан Жолдак, – з усіх глядачів нарешті злітає перверсивний флер. Започаткований ще, як ми казали, давньогрецьким театром, втілений ще Шекспіром у "Дванадцятій ночі" славнозвісним епізодом зі "стіною", він остаточно натепер утвердився в чи не усіх позаабсурдальних театрах. Так от і його також де містифіковано. Усі глядачі полегшено зітхнули, відчувши себе нарешті реальними жінками та чоловіками. Тобто справжніми людьми» [30, с 13].

Після закритих показів у Москві, участі у фестивалі «Дах» в Києві та виступів у Львівській галереї «Дзига», московський театр ДвоїнаЦеТеатрДвох представив офіційну прем'єру вистави за п'єсою Е. Йонеско «Стільці» в театрі «Біля будинку Станіславського» в Москві. Це визначалося як історичний момент, оскільки раніше не було прецедентів українських вистав у столиці нової Росії. Зазначається, що це не була лише одноразова акція, але і планувався подальший показ вистави на московських сценах.

На сцені чоловік і жінка рухаються швидко, слідуючи заплутаними траєкторіями, перетинаються, розходяться, і раптом обіймають один одного. В цьому виникає внутрішнє та емоційне божевілля, енергія розгортається у зовнішньому просторі, відокремлюючи чоловіка і жінку, та несучи їх невідомими лініями долі.

Українець Юрко Яценко і росіянка Ларіса Паріс, іншими словами «Московський театр Д.Ц.Т.Д.», грають знамениту п'єсу Е. Йонеско «Стільці». Грають незвично. Можливо, особливо незвично для глядачів

колишнього «СРСРівського простору» [30, с 11] – пише Валерій Бігунов для журналу «Кіно-Театр».

Зазвичай, до цього часу з цієї п'єси створювався великий етюд для двох акторів, які мали можливість продемонструвати свої навички в натуральному, психологічному та реалістичному театрі. Часто самі стільці використовувались як візуальний символ, що несе зміст. Зазвичай цей зміст мав більш або менш виразне соціально-політичне підґрунтя, наприклад, проблему руйнація душі та життя, що не вміщувалося в умовах тоталітарної системи, або, у найгіршому випадку, порожнечу, розчарування і відчай перед неясним майбутнім, яке слід передати наступним поколінням.

Яценко і Паріс не забувають про можливість реалістичного психологізму. Вони уважно ставляться до соціального підґрунтя та розуміють, що для Йонеско це було лише тлом, стимулом для творчості. Для цих акторів головне полягає в концентрованій метафоричності авторського тексту п'єси, не в символіці порожніх стільців, а в знаках вічної, нестримної ходи часу. Таким чином, у виставі ДвоїнаЦеТеатрДвох "головною річчю" є валіза. То її тягають по всій сцені, розкривають і дивляться, що в середині, то починають збирати речі для подорожі. Стільці, в свою чергу, складаються – це також знак тимчасовості, непостійності та рухливості духовного світу в зовнішньому, матеріальному аспекті. В інтерпретації Йонеско актори розкривають сюжет про те, що навіть проживаючи на острові у сталий спосіб, ти змінюєшся – і бажаєш передати оточуючим сутність цих змін. Проте, ти не встигаєш – бо все навколо також змінюється, а твоє власне життя коротке. Усі народи та культури мають держави і правителів, прагнення до твердої руки для встановлення порядку, невизнані генії та пророки... і розчарування у тому, що було створено, і сподівання на нові ідеї.

Яценко і Паріс докладно розглянули причини численних алюзій Йонеско до ідей Сходу та врахували сутність імені жінки – Семірамі та іншими аспектами. Час від часу серед реквізитів з'являються китайські парасолі, самурайський меч, що вказує на східну концепцію існування як

постійного руху, де будь-який результат представляє собою лише часову точку на шляху. Про соціальні, релігійні та життєві метафори цієї п'єси можна говорити безкінечно. Актори втілюють їх у пластиці рухів та в майже співочому інтонуванні мови.

«І тут важливо відзначити, що грають вони цю п'єску українською мовою. А це принципово»[30, с 11], – підкреслює Валерій Бегунов. «Чудовий переклад О. Коломієць та Л. Шевченко, співочий, поетичний, підтвердив факт, що російською мовою абсурдистів (Е. Йонеско, зокрема) перекладали пласко, втрачаючи поетичність авторської мови» [30, с 11].

Автор статті акцентує увагу на тому, що витончене та мелодійне звучання тексту дозволило акторам поєднати жорстокість та реалізм у розповіді про неухильну конфліктність існування і, водночас, про двох чистих і взаємолюблячих істот, які для одна одної становлять найвищу цінність життя – будучи і подружжям, і батьками, і дітьми. Життя конкретної істоти може завершитися, проте цей цінний досвід любові та душевної чутливості залишається нескінченно важливим.

У 1999 році в Київському національному університеті театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, представлена п'єса "Голомоза Співачка" дипломною виставою 4 акторського курсу факультету театрального мистецтва, є захопливою та інноваційною театральною подією. Режисер-постановник Євгенія Гулякіна вдало поєднала цікаві сценографічні рішення, музику та танці, що створює неповторний та емоційний настрій вистави.

Важливо відзначити, що незважаючи на широку популярність п'єси, вистава "Голомоза Співачка" привносить свіже тлумачення для тих, хто вже мав змогу насолоджуватися нею раніше. Інтерпретація вистави є живою та сучасною, не зважаючи на те, що вона була створена 20 років тому. Одним із цікавих та аудаційних рішень вистави було заміщення жіночої ролі Мері-служниці на чоловічу, яку вдало виконав С. Новік. Це рішення додало новий

шар інтерпретації п'єси, роблячи її більш комедійною та релевантною для глядача.

Під час короткої перерви Євгенія Гулякіна поділилася коротким коментарем щодо вистави. Вона підкреслила актуальність теми абсурдності життя, нелогічності, та почуття катастрофи, які звучать у п'єсі. «Коли писав її Йонеско, вона була абсурдною. А сьогодні це життя» – Гулякіна зазначила, що після 50 років існування п'єси, вона залишається актуальною та розкриває аспекти сучасного життя.

Усі ці елементи роблять виставу "Голомоза Співачка" цікавою, запам'ятовуючою та актуальною для глядача, який отримає задоволення від оригінальної інтерпретації класичної п'єси.

П'єса "Макбет", вистава театру "Арсенал", використовує іронію та фарс для глибокої філософської рефлексії про сучасні реалії. Театр "Арсенал" значиться як перший аматорський театр у столиці, що отримав визнання, здобувши престижну театральну премію "Київська пектораль", і який відзначив свій столітній ювілей у 2020 році.

П'єса "Макбетт" Ежена Йонеско – це абсурдистська версія класичної драми Вільяма Шекспіра "Макбет". У цій адаптації Йонеско залишив основний сюжет – історію Макбета, який спокусився на владу та став королем, але спіткнувся прокляттям та знищенням. Проте Йонеско навмисно перетворив сюжет у буржуазну комедію і сатиру на соціальні і політичні аспекти. П'єса надає особливий акцент на абсурдність влади та суспільства, які руйнують людей.

«"Макбет" – густонаселена історія з цілим натовпом відьом, вінегретним набором складових елементів вистави та гостро соціально-політичною позицією. Внутрішня готовність режисера до постановки – очевидна. Розвиток акторів «в кадрі», на відміну від кінематографу, цілком можливо» [8] – зазначає Сергій Винниченко на інтернет-порталі про сучасний український театр "Театральна риболовля".

«Основна мова вистави – еkleктика. Вона в усьому – від жанрових перестрибувань, до костюма та, особливо, музичного підбору. Саме підбору, а не вирішення. І цей потужний еkleктичний виклик цілком можливий до вибуху, коли актори «облаштуються» зручніше в сценічному просторі та комунікаційний поріг буде перестрибнуто...» [8].

«Абсурдистські драматурги на сценах Києва... Так! Дуже подобається тенденція, коли театр переростає загальнокиївський реалізм та постає у зовсім новій версії... Хочеться продовження!» [8] – завершує статтю автор, підкреслюючи своїми словами те, що драматургія абсурду – нове, позитивне віяння для київського глядача.

Львівський академічний театр "Воскресіння" у 2023 році представив нову виставу під назвою "Урок", за п'єсою Ежена Йонеско, яка була створена завдяки підтримці Українського культурного фонду. Ця вистава належить до жанру комедійної рок-драми. Головну роль виконує заслужений артист України, Петро Микитюк.

«Людство постійно проходить уроки історії і зараз ми проходимо новий. В контексті війни, яку розпочала росія проти України, п'єса набуває нового значення. Ежи Йонеско стверджував, що його п'єси попереджають людей про небезпеку в якій люди ризикують опинитись. Ситуації, характери і діалоги його п'єс слідує скоріше образам і асоціаціям, це не сюжетний театр. Текст тут стоїть поза сюжетом, що дозволяє режисеру в повній мірі використати свою творчу фантазію» [36], – повідомляють у театрі.

П'єса "Урок" Ежена Йонеско - це комедійна алегорія, яка створена для того, щоб висміяти безглуздість і абсурдність суспільних стереотипів та формальностей. У цій п'єсі три персонажі: вчитель, учениця, служниця, знаходяться в кабінеті для уроків. Учитель намагається навчити Ученицю чому-небудь, але ця спроба виявляється абсолютно марною через зіткнення двох різних світів та взаємне непорозуміння.

П'єса "Урок" відома своєю глибокою іронією та гострим сатиричним поглядом на соціальні та педагогічні проблеми. Її сюжет символічно

відображає тоталітарні тенденції та вплив влади на індивіда. Йонеско створює абсурдну атмосферу, де комунікація між персонажами неможлива через взаємне непорозуміння та відмову від компромісу.

У п'єсі висміюються ідеологічні маніпуляції, а також нав'язування ідей і вплив влади на індивіда. "Урок" Йонеско є яскравим прикладом театру абсурду, де абсурдність реальності підкреслюється через жорстку іронію та гумор.

«У п'єсі є три головні персонажі: вчитель, учениця, служниця. В образі вчителя ми бачимо тирана, божевільного диктатора. Показуючи образи в жанрі сатири, ми не залишаємо місця для страху і тим самим ще раз підкреслюємо, що наш народ непереможний. Сміх – це зброя, яку не може перемогти жоден тиран. Народ, який сміється над тиранією – непереможний. За режисерським рішенням служниця буде представлена в трьох образах, які уособлюватимуть слуг будь-якого режиму: військовий комплекс, пропаганда-медіа і коханка. У виставі буде задіяний рок-гурт театру «Воскресіння», який виступатиме ще одним персонажем» [36], – йдеться у повідомленні до вистави.

Газета "Львівська Пошта" зазначає: «Основна ідея, на якій ґрунтуватиметься вистава, це боротьба, яка точиться між демократичним, цивілізованим світом і тоталітаризмом. В образі учителя ви побачите тирана, божевільного диктатора. Показуючи образи в жанрі сатири, постановниця не залишає місця для страху і так ще раз підкреслює, що наш народ непереможний. Сміх – це зброя. Народ, який сміється над тиранією, не може перемогти жоден тиран» [63].

20 листопада 2022 року в Черкаському театрі Шевченка відбувся успішний дебют трагікомедії абсурду "Носороги" Станіслава Садаклієва, за п'єсою Ежена Йонеско.

«Свого часу абсурдисти зробили революцію в драматургії. П'єса Йонеско "Носороги" – це матеріал досить глибокий, досить обширний, він актуальний завжди і надактуальний сьогодні. П'єса актуальна нині, оскільки

у нас війна в країні, а після перемоги буде ще актуальнішою, бо там підіймається багато пластів: порушуються питання екзистентності, розуміння людини, хто вона по суті є і чого прагне. Попри певні ризики, я хочу давати театру щось нове, незвичайне, кидати собі і всім виклики, адже у цьому і є розвиток театру» [27], – говорить головний режисер Черкаського театру Шевченка Станіслав Садаклієв.

Сценографія та костюми виконані в монохромних кольорах, що відповідає передовим принципам кубізму – художнього напрямку, попередника абстракціонізму. Це мистецьке подружжя Ридванецьких створило неймовірно вражаючі образи. Кожна деталь їх робіт заворює: увагу привертають чорно-білі вставки на костюмах персонажів, а також численні куби, які протягом вистави чарівно перетворюються у різні структури та унікальні декорації.

«У кожної вистави є свої вимоги, свої потреби, тож ми працюємо відносно стилістики кожної вистави. У цій виставі довго шукали образи, певні асоціативні речі. Якщо дотепер ми шукали образ персонажа і доповнювали цей образ костюмом, то тут ми працювали, аби кожен актор вирізнявся. У цій виставі, попри певну загальну уніфікованість, ніби всі схожі, але кожен різний. А чорнобілі кольори – це простір для уяви і фантазії кожного глядача» [27], – зазначає художниця з костюмів Наталка Ридванецька.

За словами режисера, всі, хто брав участь у створенні цієї постановки, включаючи сценографа, художника з костюмів, робітників зі створення декорацій, та акторів, намагалися використати метафори та алегорії, щоб розширити фантазію глядачів, підстигнути до глибоких роздумів і пошуку власних інтерпретацій. Режисерська робота, сценографія, костюми, музичне супроводження, пластичні образи та акторська майстерність з самого початку утримують увагу глядача в полоні, з якого неможливо вирватися аж до останніх секунд вистави.

3.3. Сценічне втілення на українській сцені творів польських драматургів С. Мрожека і Т. Ружевича

Славомір Мрожек (Sławomir Mrożek, 1930–2013) – польський письменник, драматург, есеїст та художник. Народився 29 червня 1930 року біля Кракова, Польща, у сім'ї поштового робітника. Свою творчу кар'єру він розпочав як журналіст, працюючи в краківській газеті як карикатурист і автор коротких оповідань. Його перша збірка сатиричних та гумористичних оповідань під назвою "Слон", яка вийшла в 1957 році, здобула великий успіх. Подальші збірки включали "Весілля в Атоміцах" (1959) та "Дош" (1962).

Пізніше, наприкінці 1950-х років, Мрожек звернувся до драматургії, і в 1958 році була поставлена його перша п'єса під назвою "Поліція". Його абсурдистські п'єси, такі як "Індюк", "У відкритому морі", "Кароль" та інші, були популярні не лише серед польських глядачів, але й серед театралів у всій Європі. Однією з найвідоміших п'єс письменника стала "Танго" (1964). З 1964 року Славомір Мрожек проживав в Італії, потім у Парижі, з часом він отримав французьке громадянство, а в 1990 році поселився в Мексиці.

Славоміра Мрожека часто характеризують як видатного абсурдиста, і це дійсно відображало суть його творчості. Він створював драми, які відображали реальні ситуації життя в умовах "народної демократії", проте для західних глядачів ці сюжети здавалися абсолютно фантастичними.

Мрожек був високою і точною постаттю в розкритті абсурдності комуністичних режимів, але навіть у вигнанні він не зазнав відкритої конфронтації з владою. Це стосувалося не лише внутрішньої політики, але й зовнішньої, навіть коли він перебував у еміграції. Відзначимо, що його п'єси продовжували ставити, навіть в Радянському Союзі та в Україні. У влади була звичайна практика боротьби з будь-якими виявами інакомислення, але п'єси Мрожека все одно потрапляли на сцени, включаючи радянську Україну, де влада обмежувала навіть п'єси, які ставились у московських театрах.

Цікаво, що Мрожек навіть отримав державну премію ПНР, але відмовився від неї.

Головний режисер театру "Сузір'я" Олексій Кужельний порушує питання творчості Славоміра Мрожека, наголошуючи на його драматургічних творах: «Всесвітньою славою Мрожек зобов'язаний в першу чергу своїм драматургічним творам. Якщо прозу Мрожека порівнювали в основному з роботами його співвітчизників Вітольда Гомбровича та Станіслава Ігнація Віткевича, то його драматургію критики ставлять в один ряд із творами визнаних класиків театру абсурду в особі ірландця Семюеля Беккета, француза Ежена Йонеско та австрійця Томаса Бернхарда...» [38].

Славомір Мрожек, заслужено відомий своїми парадоксами, приєднався до знакового квартету солістів театру абсурду, наряду з Семюелем Беккетом, Вацлавом Гавелом і Еженом Йонеско. Сучасні філософи, політики, соціологи і економісти високо цінують внесок цього напрямку в мистецтво. Театр абсурду став ключовим компонентом мистецького родоvodu. Та саме в театрі, де живе вистава, об'єднуючи глядача і сцену в один час і простір, в театрі, який відтворює та відображає світ через боротьбу ідей і почуттів, в театрі, що захочує особистість та вільне мислення, стало ясно, що ідеології переживають своє занепадання. «Сьогодні значущості ідеології людства набуває геополітика, риси якої роздивилися у своїх творах класики абсурду. Цілком доречно ще раз наголосити на тому, що у центр геополітичних інтересів вони ставили не цивілізаційні конфлікти, економічні кризи, національні або територіальні проблеми...— а Людину» [38].

«Я бачив не менше 10 постановок цієї п'єси Епоха «кравчучок» зробила її болісно актуальною. Сценографія однієї вразила влучністю образу. В кімнаті, що нагадувала купе залізничного вагону, були не просто два лежаки, а розпилене навпіл велике сімейне старовинне ліжко» [38], - пише режисер про п'єсу Славоміра Мрожека "Емігранти".

П'єса Мрожека "Емігранти" представляє собою розмову між двома чоловіками, АА і ХХ, які залишають свої сім'ї, щоб забезпечити їх. Ця

рішуча дія лишає їх позбавленими радості батьківства і можливості спілкуватися з дітьми та батьками. Їх новий дім — підвал ресторану, який перетинає труба, що слугує шляхом для виносу залишків їжі з розкішних обідів.

Олексій Кужельний ділиться враженням від однієї з постановок цієї вистави у Київському театрі "Актор", пишучи: «... цю п'єсу з успіхом грали Валентин Шестопапов спочатку з Леонідом Титовим, а потім із Петром Мироновим. В одному варіанті Шестопапов грав АА, в іншому — ХХ. Це зробило його існування у ролі об'ємним і виразним» [38].

Олексій Кужельний, звертаючись вже до іншої п'єси Славоміра Мrojeка "Танго", досліджує конфлікт між батьками та дітьми, акцентуючи увагу на слов'янських особливостях цієї проблеми. П'єса доводить, як суспільство піддається деградації через ігнорування традицій і приймає принцип, сенс якого — відсутність принципів. Духовний конформізм серед інтелігенції вміло приховується під фасадом бунту [38].

У театрі "Сузір'я" також грали вистави за п'єсами Славоміра Мrojeка. Одного разу Польський інститут привіз до МТМ "Сузір'я" виставу "Емігранти" із Краківського "Театру під вежею". «Після першої вистави один з акторів мав терміново повернутися додому. Щоб урятувати другу виставу, ми запросили Шестопапова зіграти ХХ разом із польським колегою. Репетиція була технічною. Увага зосереджувалася на мізансценах, пристосуваннях, купюрах у тексті. Вистава від обопільної розвідки дійшла до світоглядної дуелі й вибухнула душевним прозрінням. Тоді ж мені відкрилася досить обережно подана драматургом ідея про вічно травматичний процес міграції, який, як доводить сучасна наука, потужніше за численні інші фактори, сприяє руйнації імперії» [38].

Окрім цього, у театрі "Сузір'я" протягом тривалого періоду ішла вистава "Контракт", режисером якої був Олег Роєнко, а ролі в якій виконували Тарас Оглоблін і народний артист СРСР Степан Олексенко. Його персонаж, старий багатий чоловік, вирішив провести свої останні дні життя в

готелі, але його фінанси закінчилися раніше. Після смерті єдиного друга, старого готельного порт'є, він укладає угоду з наступником про планове самогубство... Погляд на життя як на подарунок від Бога, випробування чи навіть безупинну духовну працю лишається без логічних доказів. Але без цього воно стає абсурдним. Після смерті своєї дружини Степан Степанович визнає, що життя втратило для нього сенс і він дуже швидко пішов до своєї коханої.. [38].

Завершуючи свою статтю під назвою "Крізь окуляри Славоміра Мрожека", Олексій Кужельний пише, що: «Світ його оповідань і п'єс фантазмагоричний, погляд на людське життя прискіпливий, окуляри розпізнавання дійсності наближають і віддаляють, збільшують і зменшують, залишають за читачем право на висновки і вибір. Можливо, саме тому парадокс Славоміра Мрожека «Мистецтво — більше життя, ніж саме життя» викликає симпатію й довіру» [38].

29 березня 2015 року у Львові вперше відбулася вистава "Будинок на кордоні" за мотивами п'єси польського драматурга Славоміра Мрожека в Міському Палаці культури імені Гната Хоткевича. Режисер-постановник – Валерій Москаленко, як повідомлено прес-службою Львівської міської ради.

П'єса "Будинок на кордоні" Славоміра Мрожека розгортається навколо подій, які відбуваються в особливому будинку на кордоні. Головні персонажі виявляються в тонкій грі інтриг, суміші гумору та філософії, що розкривається через взаємодію різних соціальних класів. В основі п'єси лежить важлива тема міжнаціональних відносин і конфліктів, які призводять до несподіваного розвитку подій.

П'єса розглядає тему еміграції та взаємин між різними культурами. У сюжеті великий будинок служить метою метафори – кордону між двома світами, що взаємодіють. Головні теми включають культурні відмінності, втрату ідентичності в умовах еміграції, а також пошук "свого місця" у чужому середовищі. П'єса відома своєю алегоричністю та глибоким

суспільним змістом, а автор влучно використовує гострий гумор для висловлення своєї критики.

«У той час, коли світ прагне об'єднатися, деякі сили з егоїстичних та корисливих міркувань, намагаються ввести нові кордони, ламаючи долі простих людей» [60], – висловив свої враження від п'єси режисер народного театру сатири "Під мостом" Валерій Москаленко.

Організаторами події є управління культури Львівської міської ради, Міський палац культури імені Гната Хоткевича, Фірма "Захід-Тех-Шоу" та Львівська обласна державна телерадіокомпанія.

28 січня 2023 року на сцені в укритті Миколаївського художнього академічного драматичного театру відбулася прем'єра вистави "Кароль". Вистава була створена за п'єсою видатного польського драматурга і представника "Театру абсурду" Славоміра Мрожека.

«Одного прекрасного сонячного дня до поважного та відомого Окуліста завітали на прийом двоє незвичних відвідувачів. Зовсім за невеликий проміжок часу життя лікаря докорінно змінилося, і навколишній світ засяяв новими яскравими барвами. Доктор медицини, який роками лікував найскладніші розлади зору, зміг прозріти сам. А допомогли йому в цьому правильно поставлені питання: хто такий Кароль? Яка цінність людського життя? Чи має значення клятва Гіппократа? На ці і на багато інших питань дасть відповіді вистава за п'єсою польського драматурга і письменника Славоміра Мрожека, одного з найяскравіших представників європейського «театру абсурду». Чорний гумор і карколомні ситуації, непередбачуваний сюжет і безліч матеріалу для роздумів – усе це чекає вас усього лише на одному сеансі в Окуліста. PS. Кароль – одне з найбільш розповсюджених імен у Польщі» [26], – свідчить анотація до вистави.

П'єса "Кароль" Славоміра Мрожека – це комедія абсурду, яка розглядає парадокси та суперечності сучасного суспільства. Сюжет обертається навколо головного героя на ім'я Кароль, який переживає дивні трансформації своєї особистості та ролей у суспільстві. Він постійно змінює свою

ідентичність, намагаючись вписатися в різні соціальні ролі. Граючи різні образи, він взаємодіє з іншими персонажами п'єси, що призводить до комічних ситуацій та філософських роздумів.

П'єса відображає театр абсурду, де реальність і фантазія переплітаються, і дії персонажів не мають чіткого логічного зв'язку. Головна ідея п'єси полягає в пошуку ідентичності в умовах сучасного світу, де соціальні ролі і очікування суспільства можуть суперечити істинним бажанням та потребам людини.

"Кароль" Мрожека відома своєю глибокою символікою і може розглядатися в різних контекстах. Вона викликає глядача на роздуми про природу індивідуальності, суспільні очікування та справжні бажання, використовуючи гострі сатиричні та абсурдні прийоми.

«Для мене велика честь попрацювати у цьому театрі, бути у вашому місті, бо Миколаїв прославився не лише на всю Україну, а й, мабуть, на весь світ. Мені хотілося зробити таку роботу, яка була б близькою і зрозумілою саме вам, мешканцям Миколаєва, міста, яке пережило багато чого за останній рік» [46], – розповідає режисер-постановник Дмитро Курилов.

Описуючи виставу, режисер акцентував увагу на актуальності сюжету: «Ця п'єса чудово лягла на теперішні обставини, нічого не довелося дописувати. Розроблена концепція відповідає сучасності. Це – театр абсурду. Жанр 50-х – 60-х років минулого століття, коли письменники намагалися проаналізувати, звідки стільки жорстокості, безглуздості. Головним було питання: навіщо людині жити?» [46].

Виставу високо оцінили глядачі, відзначивши унікальність режисерського рішення. «... а також момент, коли на сцену несподівано падає опудало, що зображує злочасного Кароля» [46], – зазначає кореспондент "Новини-N".

За словами Артема Свистуна, художнього керівника театру, актори продовжують роботу проєкту "Сцена в укритті". «Ми прагнемо започаткувати формат "Сцена на сцені". На великій сцені глядач і актори

перебуватимуть разом — на одному театральному майданчику. На сцені плануємо розмістити приблизно 150 людей» [10], — ділиться Артем Свистун.

Окрім вистави "Кароль" на "Сцені в укритті" театру відбулася прем'єра трагікомедії "Емігранти" за п'єсою Славоміра Мрожека 17-го та 18-го лютого. Миколаївські глядачі та гості міста раніше мали можливість переглянути цю виставу, але її оновлена інтерпретація суттєво відрізняється від попередньої. Головні ролі виконали актори театру – Юрій Грушенко і Володимир Фоменко. «Ця вистава, завдяки режисеру Є.В. Курману була випущена на показ в короткий термін. Актори показали професійність, режисер та художник дуже плідно попрацювали. Навіть в часи війни наш театр може випускати вистави завдяки нашим воїнам та нашим незламним працівникам театру» [16], – надав коментар освітлювач театру Михайло Іванов.

«Два персонажі, які представляють полярні полюси соціального зрізу: один інтелектуал, а другий заробітчанин, який просто за кордоном заробляє гроші. Вони живуть за кордоном у вільному світі. Але вони не вміють жити у вільному світі, тому що вони не можуть відірватися від того світу, в якому, які їх створили такими, і вони не можуть прийняти нову реальність. Вони увесь час копирсаються у минулому, намагаються розібратися з ним замість того, щоб зрозуміти, що від цього треба відмовлятися. Повинен бути чистий лист» [16], – повідомив режисер вистави Євген Курман.

Перед початком вистави почалася повітряна тривога, але завдяки тому, що прем'єра відбулася у безпечному приміщенні "Сцена в укритті", глядачі змогли продовжити перегляд вистави в спокої та безпеці. «Усі постанови нашого театру народжені вже під час ювілейного сезону, у прифронтовому Миколаєві, під час бомбардувань, прильотів ракет, обстрілів» [10], – розкаже Артем Свистун.

Тадеуш Ружевиц (Tadeusz Różewicz, 1921–2014) – польський літератор, який прославився своєю поезією, драматургією, прозою та перекладами. Ще в шкільні роки він відчував вплив польської авангардної поезії, проте, через

припущені "комуністичні погляди," був виключений з гімназії. Під час Другої світової війни він брав участь в Армії Крайової, і там він видавав спільну збірку віршів разом із своїм братом Янушем Ружевицем.

Як драматург, Тадеуш Ружевиц відіграв важливу роль в розвитку театру абсурду і розпочав свої драматургічні експерименти в Польщі, паралельно з подібними пошуками в творчості Ежена Йонеско і Семюела Беккета. Крім того, він був одним із перших польських письменників, які впровадили техніку колажу в своїх творах, таких як п'єси "Картотека," "Розкидана картотека" та збірка "Приготування до авторського вечора." Твори Тадеуша Ружевица, включаючи вірші, прозу і драми, були перекладені на близько 50 мов, і в 2000 році його визнали лауреатом найпрестижнішої польської літературної премії "Ніке" за збірку "Мати відходить".

За Віктором Дмитруком, Тадеуш Ружевиц належить до провідних польських поетів другої половини ХХ століття і заслуговує на визнання. Він займає гідне місце поруч з такими великими постатями, як Збігнєв Герберт, Віслава Шимборська, Юлія Гартвіг і Адам Загаєвський. На жаль, в Україні його творчість ще недостатньо відома та оцінена, але, як зауважує перекладачка Ярина Сенчишин, «справжнє знайомство українського читача з його поезією і творчістю взагалі ще попереду» [66].

Тадеуш Ружевиц — один із найменш вивчених польських поетів, і його творчість слабо представлена в Україні порівняно з такими великими іменами, як Шимборська чи Мілош. Багато аспектів його життя та біографії залишаються мало відомими і потребують подальшого дослідження для українського читача.

У 1997 році львівське видавництво «Каменярь» видало збірку поезій Тадеуша Ружевица. Через десять років вийшов том прози «Смерть у старих декораціях». «Хоча українських перекладів Ружевица зовсім небагато, нашим літературознавцям він відомий — тому що був доступний і в російських, і в польських виданнях, — розповідає Ярина Сенчишин. — Григорій Чубай

дуже добре відзивався про Тадеуша Ружевича і навіть переклав його п'єсу «Кумедний старигань» [66].

Пізніше Микола Рябчук, Василь Герасим'юк, Віктор Неборак, Іван Малкович і численні інші сучасні українські поети почали розглядати вплив творчості Тадеуша Ружевича та його методу, такого як неметафоричний верлібр, на свою власну поезію. «Коли я була студенткою, — ділиться Ярина Сенчишин, — то навіть написала дипломну роботу на тему «Поезія Тадеуша Ружевича в контексті модерністичних пошуків сучасної української літератури» [66].

Отже, можна зробити висновок, що Тадеуш Ружевич існує в українській літературі протягом тривалого часу, проте, з певних причин, його відсутність в писемному дискурсі залишається загадковою.

У 2017 році відбулося перше звернення до польської драматургії у Національному центрі театрального мистецтва ім. Леся Курбаса «Театр у кошику», яке почалося саме з Тадеуша Ружевича. Ця робота виникла з метою розширити знання та розуміння творчості Тадеуша Ружевича для українських глядачів. «Хто вона , ця химерна Стара Пані, яка застрягла на роздоріжжях світу і перехрестях історії, яка зависла між небом і землею, божевіллям і притомністю, поезією і прозою? В часи Ружевича говорили про абсурдність світу, сьогодні говоримо про його гібридність... То може варто перестати "висиджувати "і нарешті "висісти" з цього світу, сказавши йому "фе" і "па-па"?» [25] – зазначає театр, презентуючи моновиставу під назвою "Стара пані висиджує".

Галина Канарська, українська театрознавиця, ділиться своїми враженнями від моновистави у газеті «Голос України»: «Масштабне режисерське мислення Ірини Волицької розвиває асоціативний ряд до безмежності, аж до парафрази Анни Кареніної. Сценічний антураж мінімалістичний. Лише стіл та стілець, у просторі яких живе акторка. Її тіло гнучке, як у гімнастки, кожен жест контрольований і цитатний, тільки встигай прочитати закодовані тексти. Потім Жінка — Лідія Данильчук

зірветься зі свого стільця, рвоне не знати куди, наче поранена, як самиця-мати — рятувати свого сина чи весь свій знедолений народ. Біг закрутиться у спіральний рух дзиги. Цей дзиговий біг-бій героїні перетнеться з нестерпним скрипом коліс... Згасне світло. Хотітиметься тиші, яку розірве шквал оплесків» [25]. Не минули цю визначну подію не тільки українські газети, але й польські. Рецензію на виставу також писала відома польська газета "Gazeta Wroclawska".

Рік присвячений драматургу Тадеушу Ружевичу, або "Różewicz Fest", в Україні проводився у 2021 році, коли відзначалася сторіччя від дня його народження. На честь Тадеуша Ружевича в Україні відбувалися заходи та літературні події, присвячені його творчості та культурній спадщині.

Серед визначних подій у сфері театрального мистецтва у цьому році в Львівському Театрі Лесі Українки відбулося перформативне читання п'єси Тадеуша Ружевича «Свідки», або «Наша маленька стабілізація», режисером якої виступила Світлана Іллюк.

Також важливо зазначити, що відбувся старт першого інклюзивного літературного конкурсу для дітей та юнацтва імені Дмитра Ружевича в Україні. Конкурс проводився «Видавничим центром «12», за підтримки Українського інституту книги та Донецької обласної державної адміністрації. Мета конкурсу – не тільки вшанувати пам'ять Тадеуша Ружевича, але й розширити знання та розуміння його творчості для українського глядача.

У 2017 році відбулася прем'єра вистави "Картотека" у Харківському державному академічному драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка.

П'єсу Тадеуша Ружевича, польського поета, прозаїка і драматурга, відтворив на сцені польський режисер Анджей Щитко. У цій виставі виконують ролі актори з Театру ім. Т. Г. Шевченка. Згідно з оголошенням від 6 березня, Анджей Щитко представив свою третю роботу в харківському театрі. Ця абсурдистська п'єса була вперше поставлена в Україні. Переклад п'єси з польської мови здійснив Василь Саган.

П'єса "Картотека" Тадеуша Ружеви́ча є представником театру абсурду і відзначається складною структурою та символічними образами. Сюжет п'єси обертається навколо низки нелегко ідентифікованих персонажів, які здається, що відзначаються втратою індивідуальності та пошуком власної ідентичності. Картотека, як тема, є центральною в п'єсі і може розглядатися як метафора для сучасного суспільства, де люди стають анонімними і загубленими серед бюрократичних структур та масових процесів.

У п'єсі діалоги персонажів часто мають абсурдний характер, а взаємодія між ними може виглядати заплутаною та неочевидною. Режисери та актори спрямовують свою увагу на побудову мінливих і абстрактних образів, що додає загадковості і таємничості виставі.

Головний персонаж вистави є безіменною постаттю, що позбавлена визначених рис та віку. Він перебуває в ліжку, і до нього приходять різні персонажі з різних часових періодів, включаючи минуле і сучасність. Ці персонажі можуть бути його родичами, друзями, колегами, як живими, так і мертвими. Для батьків Героя, він залишається досі дитиною, яку треба виховувати та повчати. Для товаришів з минулого військового досвіду, він ще залишається партизаном. У той же час, його секретар нагадує йому про його сучасну роль чиновника, який повинен вирішувати актуальні проблеми.

Загалом, п'єса "Картотека" пропонує глядачеві глибокі роздуми про сучасну людину в умовах масового суспільства та загублення її індивідуальності. У виставі використовується "техніка колажу", яка об'єднує дрібні сюжети. П'єса Тадеуша Ружеви́ча не має чіткого початку і кінця, вона подібна до безкінечної картотеки життя.

«У автора було складне життя, герой "Картотеки" сам Ружеви́ч. Герой живе в світі руїн, екзистенціальних сумнівів і шукає вихід з ситуації, що склалася. Багатопланова п'єса була написана в 1959 році, але тим не менш, сталінський режим ще тривав. У п'єсі багато натяків, алюзій, тому що ще не все можна було говорити прямо. У творі зачіпаються теми війни, приниження, поневолення людини, який став жертвою системи. Крім усього

іншого, Ружевич був прекрасним поетом, і це відчувається» [61], – ділиться Анджей Щитко.

Генеральний консул Республіки Польща в Харкові, Януш Яблонський, відзначив, що постановка п'єси є спільним українсько-польським проектом, який спрямований на сприяння культурному обміну між обома країнами. У майбутньому планується представити виставу і в Києві. Реалізація цього проекту відбувся з підтримкою Міністерства культури і національної спадщини Республіки Польща.

ВИСНОВКИ

Під час написання кваліфікаційної роботи були вирішені завдання, визначені метою дослідження, яка полягала в розкритті специфіки драматургії абсурду та її реалізації на українській сцені.

Дослідивши особливості театру абсурду та її сценічне втілення на українській сцені, вважаємо за необхідне зробити такі висновки:

1. У процесі розгляду історичного контексту та культурного впливу, що лежать в основі виникнення "театру абсурду", стало очевидним, що це явище не може бути вичленоване із-за визначених ізольованих факторів. Замість цього, "театр абсурду" постав внаслідок комплексної взаємодії низки суспільних, політичних та культурних трансформацій. Здійснене дослідження дозволило зрозуміти, як важливо враховувати цей взаємний вплив, розглядаючи феномен "театру абсурду" як реакцію на складні реалії свого часу.

2. У результаті детального аналізу творчості С. Беккета та виокремлення ключових художніх інновацій у його драматургії стає очевидним, що великий внесок цього видатного драматурга визначив новий етап в розвитку світового театру. Висвітливши безпосередньо ті аспекти, які зробили його творчість визначною, ми краще зрозуміли, як він розширив межі традиційного театрального мистецтва та спрямував його у новому напрямку, де брехня, безнадійність та внутрішня сутність людського буття стали центральними темами. Висновки, отримані в результаті цього дослідження, визначають не лише важливість індивідуальної творчості С. Беккета, а й його великий вплив на хід світового театрального розвитку.

3. У ході аналізу історії становлення та впливу творчості Е. Йонеско на театральний світ стало очевидним, що цей видатний драматург залишив неабиякий слід у світовому театральному мистецтві. Визначаючи важливі періоди його кар'єри, ми побачили, як творчість Йонеско еволюціонувала та взаємодіяла з великими подіями свого часу. Висновки, отримані в результаті

цього дослідження, підкреслюють не лише значущість Йонеско для театральної сцени, а й його вплив на розвиток театру абсурду. Зазначаючи основні моменти його творчості, ми більш повно розкрили характер та значення його внеску у формування та еволюцію театрального мистецтва.

4. У процесі аналізу розвитку елементів абсурду в українській драматургії стало очевидним, що театр абсурду має свої особливості та трансформації у вітчизняному контексті. Відомі українські драматурги, розкриваючи абсурдні аспекти життя людей та суспільства, вносять свій власний внесок у формування української театральної традиції. Дослідження еволюції абсурду в українській драматургії показує, як цей жанр адаптується під впливом національного контексту та культурних особливостей. Українські автори вдаються до використання абсурдних елементів для висвітлення власного світогляду, вираження критики сучасності та пошуку нових форм самовираження.

5. У результаті аналізу постановок п'єс С. Беккета на українських театральних сценах визначено важливі тенденції та особливості інтерпретації творів цього видатного абсурдистського драматурга в українському театральному просторі. Постановки п'єс С. Беккета в Україні відзначаються не лише відданістю оригіналу, але і креативністю режисерських вирішень, спрямованих на акцентуацію основних тем та ідей абсурдизму. Театральні колективи розкривають глибину авторського світогляду та вдало впроваджують у свої постановки трагічно-гумористичний дух творів. За допомогою новаторських рішень та експериментів, українські театри вдаються до ефективного втілення ключових моментів та тематики п'єс Беккета, роблячи їх актуальними для сучасної аудиторії.

6. Результати аналізу сценічних втілень творів Е. Йонеско на українських сценах надали можливість краще зрозуміти інтерпретації та театральні підходи до творчості цього видатного абсурдистського драматурга в українському контексті. Українські театри вдало використовують елементи абсурдизму та антитоталітарної проблематики у п'єсах Е. Йонеско. Завдяки

творчому підходу режисерів та акторській майстерності, втілення творів на сцені стають не лише інтерпретацією оригіналу, але й своєрідним театральним витвором.

7. Аналіз сценічних рішень та креативних підходів режисерів до творів С. Мрожека і Т. Ружевича вказує на високий рівень творчості та інновацій в українському театрі. Спостереження за сценічними втіленнями дозволило визначити основні тенденції та особливості інтерпретацій п'єс згаданих авторів, а також розкрити різноманіття та багатство виражальних засобів, що використовуються режисерами. Українські режисери вдаються до різних театральних прийомів та експериментів для передачі складнощів та глибини авторських текстів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барабан Л. Драма і театр України в 90-х років ХХ століття. // Студії мистецтвознавчі. Київ : ІМФЕ НАН України, 2008. № 4(24). С. 35-46.
2. Беккет С. Чекаючи на Годо. URL: https://www.ukrlib.com.ua/world/printitzip.php?tid=8147#google_vignette (дата звернення: 10.09.2023).
3. Білецький О., Мамонтов Я. Український театр. Ч. 2. Український новий театр від початку ХІХ століття до перших років ХХ століття: хрестоматія. Київ : Мистецтво, 1941. 359 с.
4. Богуцький Ю.П., Андрущенко В.П., Безвершук Ж.О., Новохатько Л.М. Українська культура в європейському контексті. Київ : Знання, 2007. 278 с.
5. Братусь І., Сverdлик З., Гунька А. РЕАЛІЗМ АБСУРДУ ТА АБСУРД РЕАЛІЗМУ В П'ЄСАХ «СТАРШИЙ СИН» ОЛЕКСАНДРА ВАМПІЛОВА ТА «ЧЕКАЮЧИ НА ГОДО» СЕМЮЕЛЯ БЕКЕТА. *Молодий вчений*. 2021. № 7 (95). С. 61–66. URL: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2021-7-95-14> (дата звернення: 01.11.2023).
6. Васильєв Є. "Театр абсурду" та "театр парадоксу": проблеми термінології. *ВІСНИК Житомирського державного університету імені Івана Франка*, 2005. 186-189 с.
7. Вергеліс О. Театр ім. Леся Курбаса – Вистава “Чекаючи на Годо”. *Львів Онлайн*. URL: <https://lviv-online.com/ua/events/theatre/teatr-im-lesya-kurbasa-vystava-chekauchy-na-hodo-2/> (дата звернення: 30.09.2023).
8. Винниченко С. Абсурдистський дуплет. *Театральна риболовля*, 2019. 31 трав. URL: <http://www.t-fishing.co.ua/plays/absurdyskyu-duplet/> (дата звернення: 01.10.2023).
9. Вірченко Т. Сучасна українська драматургія. Галерея портретів: монографія. Кривий Ріг : Вид. Р. А. Козлов, 2018. 180 с.

10. Ворошилова О., Мілякіна О. Миколаївський академічний художній драматичний театр. Над чим працюють актори. *Суспільне Мовлення*, 2023. 5 лют. URL: <https://suspilne.media/375956-mikolaiivskij-akademicnij-hudoznij-dramaticnij-teatr-nad-cim-pracuut-aktori/> (дата звернення: 12.10.2023)
11. Гром'як Р., Ковалів Ю. та ін. Літературознавчий словник-довідник. ВЦ «Академія», 1997. 214 с.
12. Дмитрова Л. Підручна книга з історії всесвітнього театру // За ред. й вступ. заувагами проф. О.Білецького. Держ. вид-во України, 1929. 470 с.
13. Дроздовський Д. «КІНЕЦЬ ГРИ» РОБЕРТА СТУРУА: СМЕРТЬ НЕ ЗДОЛАЄ НАДІЇ. *Україна молода*, 2021. 02 груд. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/0/164/162471> (дата звернення: 02.10.2023)
14. Дубовик С. Український професійний театр кінця ХІХ – початку ХХ століть. Огляди джерел та документальні нариси. 2018. N. 2-3. С. 52–61.
15. Дятчук В., Барабан Л., Український тлумачний словник театральної лексики. Видавничий центр «Просвіта», 2002, 150 с.
16. Емігранти: миколаївський глядач побачив оновлену версію вистави. *СВІДОК.info.*, 2023. 19 лют. URL: <https://www.nikpravda.com.ua/u-mykolaeyevi-vidbulasya-prem-yera-onovlenoyi-vystavy-emigranty/> (дата звернення: 15.10.2023).
17. Єщенко М. Абсурд у художньому творі: проблеми термінології. *Літературознавчі студії*. 2013. Вип. 39, ч. 1. С. 353–359.
18. Заєць С. Поетика абсурду в драматичних творах Миколи Куліша : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. : спец. 10.01.01 "Українська література. Київ, 2010. 16 с.
19. Інклюзивний літконкурс для дітей та підлітків. *Простір Української дитячих книги*. URL: <https://www.barabooka.com.ua> (дата звернення: 28.09.2023)

20. Історія українського театру : у 3 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; редкол. : Г.А. Скрипник (голова) та ін. Т. 1. Від витоків до ХХ століття / Редкол. тому : І. Юдкін (відп. ред.). Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2017. 676 с.
21. Йонеско Е. Голомоза співачка. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printitzip.php?tid=3183> (дата звернення: 10.09.2023).
22. Йонеско Е. Носороги. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printitzip.php?tid=3183> (дата звернення: 10.09.2023).
23. Камю А. Міф про Сізіфа. 94 с. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=3221> (дата звернення: 16.11.2023).
24. Камю А. Чума : збірник. Харків : Фоліо, 2020. 462 с. URL: https://www.google.com.ua/books/edition/Чума_збірник/dTZxDwAAQBAJ (дата звернення: 15.09.2023).
25. Канарська Г. Двадцять років без урочистостей у натхненні. *Голос України*, 2017. 2 груд. URL: <http://www.golos.com.ua/article/296648> (дата звернення: 25.09.2023).
26. Кароль. Славомир Мрожек. *Миколаївський академічний художній драматичний театр*. URL: <https://www.theatre.org.ua/repertoire/karol-slavomir-mrozhek/> (дата звернення 10.10.2023).
27. Квятковська О. У Черкаському театрі Шевченка з'явилися «Носороги». *ПРОЧЕРК.інфо*, 2022. 22 листоп. URL: <https://procherk.info/tabloid/99-cherkassy-news/106711-u-cherkaskomu-teatri-shevchenka-zjavilisja-nosorogi> (дата звернення: 04.10.2023).
28. Кисіль О. Український театр. Київ, 1925. 68 с.
29. Кіно-Театр : ілюстрований журнал. Київ : НаУКМА, 1996. № 3. С. 26-27.

30. Кіно-Театр : ілюстрований журнал. Київ : НаУКМА, 1998. №5. С. 11-16.
31. Клековкін О. Піраміда Фрайтага. 8-ме вид. Худож. культура. Акт. проблеми, 2012. 322 с.
32. Коваль Н. Український театральний авангард: Лесь Курбас і Микола Куліш. *Українська мова та література*. № 20, жовт. С. 6–8.
33. Коваль Н. Український театральний авангард: Лесь Курбас і Микола Куліш. *Українська мова та література*. № 20, жовт. 6–8 с.
34. Ковтуненко В. І. Український театр у період сучасних суспільних трансформацій (до проблем визначення соціокультурних показників) : автореф. дис. канд. екон. наук. Київ: ДАККиМ. 2002. 19 с.
35. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук. Київ: Факт, 2000. 160 с.
36. Котенський А. Театр воскресіння запрошує на прем'єру «Уроку» Йонеско. *Львівський портал*, 2023. 12 жовт. URL: <https://portal.lviv.ua/news/2023/10/12/teatr-voskresinnia-zaproshuie-na-prem-ieru-uroku-jonesko> (дата звернення: 15.10.2023)
37. Красильникова О. В. Історія українського театру ХХ сторіччя. Київ : Либідь, 1999. 208 с.
38. Кужельний О. Крізь окуляри Славомира Мрожека. *День*, 2013. 19 серп. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/kriz-okulyary-slavomyra-mrozheka> (дата звернення: 20.09.2023).
39. Кужельний О. Що залишилося в... майбутньому? *День*, 2021. 24 лист. URL: <https://m.day.kyiv.ua/article/kultura/shcho-zalyshylosya-v-maibutnomu> (дата звернення: 02.10.2023).
40. Кузякіна Н. Траєкторії доль. Темпора, 2010. 640 с.
41. Куліш М. Вибрані твори. Харків : Ранок. Веста, 2005. 400 с.
42. Куліш М. Мина Мазайло. Народний Малахій. Патетична соната. 97 : п"еси. Київ : Знання, 2010. 376 с.

43. Курбас Л. Філософія театру; упоряд. М. Лабінський. Київ : Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2001. 917 с.
44. Любенко О. Експеримент в українській драматургії: Феномен Ігоря Костецького. 6-те вид. Слово і Час, 2005.
45. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / ред. В. Сидоренко; Академія мистецтв України; Інститут проблем сучасного мистецтва. Київ : Інтертехнологія, 2006 р. 1054 с.
46. Нікольчук С. То хто ж цей таємничий Кароль? Прем'єра трагіфарсу на сцені миколаївського театру (фоторепортаж). *Новини-N*, 2023. 28 січ. URL: <https://novosti-n.org/ua/news/To-hto-zh-czej-tayemnychuj-Karol-Prem-uera-tragifarsu-na-sczeni-mykolayivskogo-teatru-fotoreportazh--260636> (дата звернення: 06.10.2023).
47. Овчарь М. О. Екзистенціалізм Жан-Поля Сартра : thesis. 2018. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/11273> (дата звернення: 02.11.2023).
48. Паві Патріс. Словник театру. Львів : Вид-во ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. 640 с.
49. Павличко С. Ігор Костецький та Езра Паунд. *Сучасність*, 1992. № 11. С. 134-142.
50. Паляничка О. «Свідки» – співучасники злочину [?]. *Збруч*, 2021. 25 черв. URL: <https://zbruc.eu/node/106035> (дата звернення: 22.09.2023).
51. Працьовитий В. Українська драматургія 20-30-х років ХХ століття. Жанрова модифікація. Львів : ТзОВ «Ліга-Прес», 2001. 132 с.
52. Прокопенко І. Проблема втрачає силу, коли стикається з людиною, якій на неї начхати. *Країна*, 2022. 17 лют. URL: https://gazeta.ua/articles/culture-journal/_problema-vtrachaye-silu-kolii-stikayetsya-z-lyudinoyu-yakij-na-neyi-nachhati/1070275 (дата звернення: 03.10.2023).
53. Савченко І., Ліпницька І. Словник театрознавчих термінів і понять. Київ, 2021. 144 с.

54. Саєнко Т. Микола Куліш. *Історія української літератури ХХ століття*. У 2 кн. Кн. 1.: 1910 – 1930-ті роки: навч. посібник / За ред. В.Г.Дончика. Київ : Либідь, 1993. С. 685–705.

55. Скуратівський В. Українська культура нового часу: еволюція і спазматика. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення*. Вип. перший. К. : 2007 С. 174-175.

56. Сливинський О. Вірші Тадеуша Ружевича в перекладах українською. *LITCENTR*. URL: <https://litcentr.in.ua/load/300-1-0-3075> (дата звернення: 22.09.2023).

57. Сліпченко К. Як не гаяти часу в очікуванні Годо. *Zaxid.Net*, 2019. 5 лют. URL: https://zaxid.net/yak_ne_gayati_chasu_v_ochikuvanni_odo_n1475013 (дата звернення: 01.10.2023)

58. Стайн Джон: Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Книга 2. Символізм, сюрреалізм і абсурд/Modern drama in theory and practice. Volume 2. Symbolism, Surrealism and the Absurd. Переклад з англ. Львів, 2003. 272 с.

59. Танюк Л. До проблеми української «пророчої» п'єси. *Березіль*, 1992. № 2. С. 173–183.

60. У неділю відбудеться прем'єра вистави «Будинок на кордоні». *Гал Інфо*, 2015. 25 берез. URL: https://galinfo.com.ua/news/u_nedilyu_vidbudetsya_premiera_vystavy_budynok_na_kordoni_188950.html (дата звернення: 20.10.2023).

61. У театрі Шевченка поставили польську п'єсу. Офіційний сайт Харківської міської ради, 2017. 06 берез. URL: <https://www.city.kharkiv.ua/uk/news/u-teatri-shevchenka-postavili-polsku-pesu-34730.html> (дата звернення: 04.10.2023)

62. Український театр ХХ століття: Антологія вистав; за заг. ред. М. Гринишиної; Ін-т проблем сучасн. мист-ва НАМ України. К. : Фенікс, 2012. 944 с.: іл.

63. Урок, який нам варто засвоїти. *Львівська Пошта*, 2023. 18 жовт.
URL: <https://lvivpost.net/kultura/n/49884> (дата звернення: 20.10.2023).
64. Філософський енциклопедичний словник. Національна Академія Наук України. Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди, 193 с.
65. Шахов П. Поетика драми. *Філологічні науки*. 2009. Вип. 2. С. 57–65.
66. Яремчук О. Тадеуш Ружевич тут і назавжди. *День*, 2014. 22 трав.
URL: <https://day.kyiv.ua/article/ukrayintsi-chytayte/tadeush-ruzhevych-tut-i-nazavzhdy> (дата звернення: 20.09.2023).

ДОДАТКИ

Додаток А

**Світлини з вистави "Свідки" Т. Ружевича
Львівського академічного драматичного театру імені Лесі Українки
(2021., режисерка Світлана Іллюк)**



А.1. Сцена з вистави



А.2. Сцена з вистави

Світлини з вистави "Макбет" Е. Йонеско
Народного театру «Арсенал» Центру художньої та технічної творчості
«Печерськ»

(2020 р., режисер Михайло Бондаренко)



Б.1. Сцена з вистави



Б.2. Сцена з вистави

Додаток В

**Світлини з вистави "Чекаючи на Году" С. Беккета
Львівського академічного театру імені Леся Курбаса
(2019., режисер Валерій Більченко)**



В.1. Сцена з вистави



В.2. Сцена з вистави

Світлини з вистави "Кінець Гри" С. Беккета
Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка
(2021 р., режисер Роберт Стурау)



Д.1. Грузинський режисер Роберт Стурау сидить на репетиції вистави



Д.2. Сцена з вистави



Д.3. Сцена з вистави



Д.4. Сцена з вистави



Д.5. Сцена з вистави



Д.6. Сцена з вистави

**Світлини з вистави "Урок" Е. Йонеско
Львівського академічного театру «Воскресіння»
(2023., режисерка Алла Федоришина)**



Е.1. Сцена з вистави



Е.2. Сцена з вистави



Е.3. Сцена з вистави



Е.4. Сцена з вистави

**Світлини з вистави "Носороги" Е. Йонеско
Черкаського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка
(2022., режисер Станіслав Садаклієв)**



К.1. Сцена з вистави



К.2. Сцена з вистави



К.3. Сцена з вистави



К.4. Сцена з вистави

**Світлини з вистави "Кароль" С. Мрожека
Миколаївського академічного художнього драматичного театру
(2023 р., режисер Дмитро Курилов)**



Л.1. Сцена з вистави



Л.2. Сцена з вистави



Л.3. Сцена з вистави



Л.4. Сцена з вистави