

УДК 792.2(477)“195/20”

ОБРАЗНА ЛЕКСИКА УКРАЇНСЬКОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ

Валерій Фіалко

У статті проаналізовано тенденції розвитку образної лексики в українському драматичному театрі другої половини ХХ ст. Основну увагу сфокусовано на розширенні діапазону виражальних засобів театру, принципах їхньої взаємодії в образній системі вистави, оновленні образної мови театру в контексті впливу суспільно-політичних реалій на творчі пошуки діячів сценічного мистецтва.

Ключові слова: український театр, режисура, сценографія, акторське мистецтво, сценічний хронотоп, образна мова театру, образна лексика, образна система вистави.

В статье проанализированы тенденции развития образной лексики в украинском драматическом театре второй половины ХХ в. Основное внимание сфокусировано на расширении диапазона выразительных средств театра, принципах их взаимодействия в образной системе спектакля, обновлении образного языка театра в контексте влияния социально-политических реалий на творческие поиски деятелей сценического искусства.

Ключевые слова: украинский театр, режиссура, сценография, сценический хронотоп, образный язык театра, образная лексика, образная система спектакля.

The development tendencies of the figurative vocabulary in Ukrainian drama theater of the late XXth century are analyzed in the article. Peculiar attention is paid to the extended range of the theatre expressive means, the principles of their interaction in the figurative system of performance, renewal of the figurative language of the theater in the context of social and political realities, making impact on the creative search of the stage art community.

Keywords: Ukrainian theater, production, scenography, acting, stage chronotope, theater figurative language, figurative vocabulary, image system of the performance.

Український драматичний театр другої половини ХХ ст. у своєму розвитку пройшов кілька етапів естетичних трансформацій, що істотно оновило його образну лексику та розширило вектори мистецького пошуку. Попри ідеологічний диктат і творчі утиски, діячі сценічного мистецтва різних поколінь знаходили можливості продукувати нові художні ідеї, збагачуючи в такий спосіб як національне, так і світове сценічне мистецтво.

Окремі ознаки цього процесу фіксують документи доби – рецензії, оглядові й проблемні статті, творчі портрети митців. Крім багатого театрального-критичного матеріалу, в театрознавстві накопичено значну кількість наукових праць з історії та творчої діяльності провідних майстрів української сцени. Однак методологічні принципи й обрані авторами аспекти цих досліджень дуже часто були позначені впливом панівних

ідеологічних доктрин, зосередженням уваги на організаційних та ідейно-тематичних проблемах, недостатньою увагою до форми вистави та її лексики.

Нові принципи і методи дослідження історії театрального мистецтва України ХХ ст. запропонувало театрознавство незалежної України, про що свідчать праці А. Баканурського [1], Н. Владимирової [2], М. Гарбузюк [3], М. Гринишиної [4], Н. Єрмакової [5], О. Клековкіна [6], Н. Корнієнко [7, 8], Г. Липківської [9], О. Островерх [10], Р. Пилипчука [11], колективні монографії «Український театр ХХ століття» [12], «Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст.» [13] та ін.

Проте аналіз тематики переважної більшості наукових досліджень та інших публікацій на сторінках фахових видань виявляє зосередженість українського театрознав-

ства здебільшого на театральному процесі перших десятиліть ХХ ст. або на практиці театру кінця ХХ – початку ХХІ ст. Не вдаючись до аналізу причин такого стану, констатуємо, що майже півстолітній період історії драматичного театру в Україні висвітлено недостатньо, а образна мова – родова ознака сценічного мистецтва – не стала предметом окремого наукового дослідження. З огляду на зазначене правомірно зробити висновок про актуальність запропонованої теми театрознавчої розвідки.

Аналіз впливу суспільно-політичного контексту на розвиток сценічного мистецтва України 1950–1990-х років засвідчує, що в перший період (1950–1956) ідеологічна політика КПРС, яка санкціонувала викривальні кампанії щодо діячів літератури і мистецтва, гранично регламентувала розвиток театральної культури. Щонайменший відступ від канонів соціалістичного реалізму кваліфікувався як прояв ворожої, буржуазної свідомості, скеровуючи творчі дискусії в політичну площину. Зважаючи на те, що умовні форми відображення життя ототожнювалися з проявами формалізму, на сценічних майданчиках панувала побутова життєподібність і помпезність. Гранична обмеженість жанрово-стильового діапазону вистав, виражальних засобів сценічного мистецтва – такими були наслідки цілеспрямованої політики нівелювання образної мови театру.

Наступний (другий) період розвитку театрального процесу (кінець 1950 – 1970-ті рр.) позначений певною лібералізацією суспільного життя. Реабілітація творчого надбання реформаторів театру першої половини ХХ ст. сприяла оновленню життєподібних і умовних форм відображення дійсності на сцені. Образна лексика перестає бути об'єктом ідеологічного цензурування. Особливість розвитку театральної ситуації в Україні цього періоду полягала в синхронізації, а подеколи і в ототожненні процесів суспільної лібералізації та національної самоідентифікації. Але прагнення до національного відродження влада розцінювала як антирадянські прояви буржуазного націоналізму. Отже, простежувалася ситуація, коли українське театральне мис-

тецтво мусило долати подвійну «залізну завісу» – як соціально-політичну, так і національно-культурну. В умовах деструктивного впливу внутрішньої політики на розвій загальнокультурного процесу державна система ідеологічного насильства не лише підпорядковувала мистецьку діяльність політичній доцільності, а й активно використовувала її як власне інструмент пропаганди, що не могло не позначитися на якості й векторах художніх пошуків. Театр виборював творчу життєздатність в умовах жорстких обмежень репертуарних можливостей, бюрократичного волюнтаризму та втручання в професійні й особисті долі митців.

Третій період (1980–ті рр.) позначено урізноманітненням творчо-організаційних форм та естетичних напрямів мистецького життя України. Суттєву роль у цьому процесі відіграло відкриття нових театральних колективів, «малих сцен», а також студійний рух, що розпочався в другій половині 1980-х років. Творча діяльність нового мистецького покоління відчутно збагатила жанрово-стильовий діапазон сценічних пошуків, надала потужного імпульсу оновленню образної лексики театру. І хоча розвиток культури відбувався відповідно до власних законів, політична ситуація в країні продовжувала корегувати мистецькі пошуки.

Від кінця 1980-х – початку 1990-х років починається новий (сучасний) етап розвитку українського сценічного мистецтва. Започаткована політика «перебудови» та «гласності», формування національно-демократичних рухів у республіках СРСР, зокрема й «Народного руху України за перебудову», істотно змінили суспільно-політичну ситуацію в країні. Потужний процес відродження національної самосвідомості стимулював пошуки в царині сценічної модернізації класики. Репертуар театрів збагатився творами зарубіжної літератури та драматургії ХХ ст. Ці процеси набули ще більшого розмаху з проголошенням незалежності України. Тектонічні зрушення в суспільно-політичних і економічних сферах життя позначилися кардинальним оновленням репертуарних, естетичних, інтеграційних та інших пріоритетів театру України.

Аналіз репертуару театрів України 1960–1970-х років дає підстави зробити висновок, що, на відміну від багатьох республік тодішнього СРСР, формування сценічної лексики українського театру позначено впливом сценічної героїки. У цьому контексті особливе місце відігравала драматургія, що продовжувала традиційну для української сцени епіко-романтичну лінію. Художні структури цих творів у сценічному прочитанні насичувалися скульптурним позуванням, «живими картинками», плакатною символікою численних проєкцій та іншими ілюстративними елементами. Звернення до такої лексики часто зумовлювалося структурою самих п'єс, де розвиток сюжетних колізій, характер героїв уже від початку були запрограмовані на присутність знакового ряду, який би ілюстрував події спектаклю.

У 1970–1980-х роках, з появою на українській сцені «нової хвилі» літератури про війну (інсценізації прози Б. Васильєва, Г. Бакланова, В. Бикова), сценічна героїка значно розширить не лише проблемно-тематичні, але й образні форми в сценічних утіленнях. «Окопна правда» сфокусує увагу на розкритті психології людини в екстремальних умовах життя. Сценічне середовище створюватиме узагальнений образ трагедійного часу, водночас широкий спектр метафоричної лексики буде підпорядкований унаочненню внутрішнього стану людини.

В оновленні сценічної лексики радянського сценічного мистецтва психологічного напрямку 1960–1970-х років вагома роль належить драматургії О. Арбузова, О. Володіна, Л. Зоріна, В. Розова, М. Рощина. Надалі п'єси О. Вампілова, Л. Петрушевської, В. Славкіна дали змогу поєднати психологічний напрям з ігровою театральністю. Однак переважна більшість творів цих драматургів (за винятком п'єс О. Арбузова) з великими труднощами долали численні номенклатурні перепони на шляху сценічного втілення, а деякі так і залишилися «не рекомендованими» для внесення до репертуару театрів України. Під забороною була й майже вся сучасна зарубіжна драматургія, що гальмувало

процес оновлення естетики українського театру.

Наприкінці 1970–1980-х років репертуар театрів збагатився поетичним світобаченням картин життя з творів Й. Друце, Н. Думбадзе, Ч. Айтматова і творів українських драматургів-дебютантів: Я. Стельмаха, В. Басовича, Я. Верещака, А. Вербеця, В. Шевчука, Ю. Щербака, що істотно різнилися проблемною тематикою, оригінальною драматургічною структурою, принципами накреслення конфліктних ліній, способами розвитку драматичної дії. У зазначений період театри розширюють коло світової і української класичної драматургії, активізують роботу над творами сучасних зарубіжних драматургів. В останнє десятиліття ХХ ст. цей процес отримує подальший розвиток, сприяючи утвердженню різновекторності естетичних трансформацій сценічного мистецтва.

Помітне місце в репертуарі українського театру другої половини ХХ ст. займають інсценізації прози. Необмежені можливості просторових та часових трансформацій літературних текстів, авторська присутність у кожній миттєвості опису подій, що відбуваються, відтворення найтонших душевних вібрацій персонажів збагачували такі постановки пошуками зримого еквівалента висвітлення головних подій, видовищного способу розбудови драматичної дії. Сценічне прочитання прози в 1980–1990-х роках дедалі активніше долучалося до прихованих у глибинах літературного матеріала сенсів, демонструвало досвід радикального перетворення структури прозового тексту та нові підходи у формуванні образних систем вистав. Місткі й вільні конструкції прозового тексту передбачали розробку складних просторово-часових структур, звернення до художнього мислення монтажного типу, вивільнення ігрової стихії театру, що позначилося й на розвитку образної мови сценічного мистецтва.

У театрі 1960–1970-х років простежується вплив творчого доробку реформаторів театру першої половини ХХ ст. на оновлення сценічної лексики цього періоду, формування нової системи естетичних координат. Відновлення культурних традицій прояви-

лося насамперед у долученні до творчого доробку окремих мистецьких засад Леся Курбаса та його учнів. Складний процес відновлення культурної пам'яті проходив з різним ступенем драматизму на теренах усього радянського театрального простору. Проте митці України, перебуваючи в особливому «культурному режимі», змушені були долати труднощі іншого масштабу на цьому шляху. Попри всі перепони, колишні «березільці» М. Верхацький, М. Крушельницький, Б. Тягно у своїй педагогічній діяльності намагалися повсякчас упроваджувати в життя мистецькі настанови свого вчителя, що позначилося й на формуванні акторських індивідуальностей випускників Київської, Харківської та Львівської театральних шкіл, і художніх пріоритетах режисерів-дебютантів 1960-х років. Становлення мистецьких особистостей провідних українських сценографів відбувалося у співпраці з режисерами – послідовниками Вс. Мейєрхольда.

Відроджуючи діалог з творчим надбанням режисерів минулих часів, театр відкривав у своїй лексиці закони тягlosti, конче необхідні для розвитку мистецтва. У цьому процесі саме естетична природа, що простежувалася в курбасівському «методі перетворень», надала можливість запропонувати нові сутнісні принципи формування цілісної образної системи вистави. Такий підхід активно утверджувався в режисерській практиці театру 1960–1980-х років. Мистецькі пошуки означеного періоду виразно окреслюють шлях від символіко-ілюстративної сценічної лексики до образно-метафоричної, жанрово-стильової поліфункціональної партитури постановки. Відмовляючись від сценічної правдоподібності, руйнуючи «форми самого життя» заради виявлення широкого кола зв'язків між людиною і світом, митці прагнули максимально розширити можливості сцени, представити в спектаклі незакріплені в літературному тексті лики часу та рівні пізнання світу. У 1970-х роках сценічний простір поставав категорією існування світу й безпосередньо формував структуру сценічної дії. Актор мусив жити не тільки життям свого персонажа, але й відчуттями

пластичного образу спектаклю, демонструвати вміння вибудовувати дієвий діалог із предметно-речовим світом вистави, розробляти психологічну партитуру образу в зміщеному контрапункті причинно-наслідкових зв'язків, здобувати навички проживання ролі в координатах заданого сценічного хронотопу. Слід зауважити, що розвиток образної лексики театру значною мірою зумовлювався взаємовпливом різних акторських і режисерських шкіл – київської, московської чи ленінградської, які сформувалися у відповідних мистецьких закладах.

Генерація митців 1980-х років привнесла в театр ігрову стихію, парадоксальне поєднання ролевих ситуацій, активне використання образу-маски, побудову сценічної дії на принципах «монтажу атракціонів». Широко використовуючи прийом «театр в театрі», режисери концептуально поєднували кілька ігрових просторів. Сценічне буття персонажів у різних просторово-часових структурах задавало певну систему змістових координат, забезпечувало поліфонічність розвитку сценічної дії. Дотримуючись психологічно поглибленої прорисовки малюнка образів, режисери водночас формували художню тканину спектаклю прийомами брехтівського відчуження, балагана, мюзиклу, притчі. У виставах вони прагнули відійти від жанрової та стильової визначеності, зіштовхнути в одному рішенні явища різної природи.

Активізація суб'єктивно-особистісного у творчій діяльності режисера та сценографа, метафоричне моделювання останнім структури внутрішнього світу драми зумовили принципові зміни в образній лексиці вистав останньої чверті ХХ ст. Визначальну роль у цьому процесі відіграло становлення й розвиток «дієвої сценографії», яка передусім дала змогу драматургію вистави піднести до дії образної, тобто до роботи актора в певній художній системі. У 1980–1990-х роках сценографи, віддаючи перевагу ігровій театральній стихії або створюючи узагальнені образи, які підносили сценічні події на вищій ступінь понятійного ряду, виявляли потужний потенціал у парадоксальному, гармонійному, контрастному поєднанні справжніх

речей і фактур, що додавало багатоплановості сценічному середовищу. Рухливість фактурних елементів задавала плин часу, а у взаємодії з актором – його темпоритм, пластику та ін.

Прагнення митців української сцени розширити оптику художнього відображення дійсності, відтворити більш складну, багатовимірну картину людського буття стимулювало процес освоєння естетичних можливостей сценічного хронотопу. Опановуючи образні ресурси сценічного часу, вони часто йшли за драматургом, відтворюючи закладений у п'єсі його плин. При цьому образно переосмислений часопростір сприяв тому, що у виставі проступав світ, не закріплений у літературному тексті. В інших постановках режисери кардинально змінювали часову структуру драми, відходячи від заданої автором послідовності сценічної оповіді. Об'єднуючи сцени в поліфонічні пласти, творці вистави виносили на поверхню завуальовані для глядача причинно-наслідкові зв'язки, створюючи в такий спосіб зони смислового та емоційно-психологічного напруження. Практика театру засвідчує тенденцію до формування образної системи спектаклю монтажними зміщеннями хронотопів. У кожному окремому епізоді природа сценічного часу зумовлювалася достовірністю побутових та насиченістю психологічних складників подій, що відбувалися. Спектаклі виявилися здатними інтерпретувати час одразу в кількох іпостасях – і в сенсі лінійної тяглості (теперішнє, минуле, майбутнє), і у вертикальному поєднанні (час побутово-особистий, історичний, філософсько-абстрактний та ін.).

Неабияку роль у розвитку сценічної лексики театру 1980–1990-х років відіграло створення майже у всіх театрах України «малих сцен». Творчі пошуки в цьому форматі значно урізноманітнили репертуар, стали своєрідним полігоном мистецьких експериментів, в основі яких були рухомість границь сцени та залу й максимально тісне спілкування з нечисленною глядацькою аудиторією. Граничне наближення, часом – вторгнення глядачів до ігрового сценічного простору, сприяло оновленню акторських

технологій, принципів формування образної системи вистави, розширенню сценічної лексики. Опановуючи нетрадиційний ігровий простір (підвали, сходи, промислові зони, бомбосховища, музеї, пам'ятки архітектури тощо) режисери і сценографи активно експериментували зі зміною зон театрального простору і часу, що в подальшому всебічно реалізується в діяльності іммерсивного театру.

Циклічність, з якою життєподібні або умовні форми відображення дійсності домінували в театральному просторі, стали об'єктивною закономірністю розвитку сценічного мистецтва ХХ ст. Переломний період другої половини 1950-х – 1960-х років скерував естетичні вподобання у бік театральної умовності, що давало змогу показати людину в контексті багатоманіття життєвих реалій, руху часу, історії, а акторам – продемонструвати у виставі високий ступінь образного узагальнення. Українська сцена поступово звільнялася від засилля етнографічно-побутової лексики, життєподібні форми відображення життя збагачувалися психологічно насиченою розробкою партитур акторського розуміння ролі. Водночас режисери активно використовували символіко-метафоричну лексику, у співтворчості зі сценографами формували сценічну дію з активних зорових образів. Просторова пластика вистави створювала світ, що, існуючи за власними законами, владно окреслював територію життя героїв спектаклю.

Інший вектор творчого пошуку був пов'язаний зі створенням на основі п'єси позатекстової реальності, щільної тканини сценічної оповіді, що проростала із суті драматургічного матеріалу. Образ спектаклю вибудовувався відповідно до логіки монтажного контрапункту, режисери прагнули знайти вихід зі світу звичних побутових зв'язків, зробити предметом художнього відображення не зовнішню оболонку життєвих явищ, а їхню внутрішню сутність. Однак загальною домінантою лишився процес образної побудови сценічної дії, що сполучала б усі елементи на рівні цілого. Пошуки акторських технологій підвищення «контактності на межі образу», дозволили

митцям, руйнуючи остаточну завершеність сценічного малюнка ролі, «проростати» в художню тканину вистави.

У театрі 1980–1990-х років ігрова театральність формувалась активним використанням образу-маски, різноманітних форм театральних атракціонів (геги, трюки, циркові елементи), взаємодії актора з предметно-речовим світом вистави, зміною ігрового і глядацького просторів тощо. Режисери прагнули оперувати різночасовими зіставленнями (розділяти в межах одного спектаклю різні простори: той, де «перебуває» реальність, і той, де метафори та символи. Художня структура вистав сполучала різні масштаби подій, що відбуваються, – драматичні, ліричні, буфонадні жанрові сцени змінювали оптику споглядання руху внутрішнього світу персонажів, який, перебуваючи в полі постійної взаємодії з біфункціонально організованим простором (поєднання в одній структурі побутового та ігрового начал), надавав сценічній дії високого ступеня образності.

У 1990-х роках режисери демонстрували незвичні для українського театру радикальні трансформації текстів класичної драматургії, естетичну самоцінність гри як такої, нелінійність розбудови сценічної дії, стверджували домінуючу роль у її формуванні засобів невербальних мистецтв, нарешті – демонстрували формування образної лексики драматичної вистави в діалозі з цитатами різних шарів культур та ін.

Джерела та література

1. Баканурский А. Жизнь, игра, театральность. – Одесса : Негоциант, 2004. – 272 с.
2. Владимірова Н. В. Західноєвропейський театр у динаміці культуротворчого процесу межі XIX–XX століть. – Київ : Щек, 2008. – 295 с.
3. Гарбузюк М. Сценічні прочитання трагедії «Гамлет» В. Шекспіра у львівських театрах (1796–1997) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 «Театральне мистецтво». – Київ, 2007. – 18 с.
4. Гринишина М. Театр української драматургії. Сучасна та класична українська п'єса на сценах театрів у 1930-х роках. – Київ : Інтертехнологія, 2006. – 283 с.
5. Ермакова Н. Березільська культура: історія, довід. – Київ : Фенікс, 2012. – 512 с.
6. Клековкін О. Сакральний театр: Генеза. Форми. Поетика. – Київ : АртЕк, 2002. – 272 с.
7. Корнієнко Н. М. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). – Київ : Факт, 2000. – 160 с.
8. Корнієнко Н. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності. – Київ : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2008. – 246 с.
9. Липківська Г. Творчі пошуки молоді режисури в театрах України на рубежі 80–90-х рр. XX ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 «Театральне мистецтво». – Київ, 1995. – 24 с.
10. Островерх О. Еволюція просторових систем українського драматичного театру: типи організації, функції, людина (від натуралізму до авангарду) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 «Театральне мистецтво». – Київ, 2007. – 20 с.
11. Пилипчук Р. Український професіональний театр в Галичині (60-ті роки XIX ст.). – Київ : Криниця, 2015. – 511 с.
12. Український театр XX століття / редкол.: Н. М. Корнієнко та ін. – Київ : ЛДЛ, 2003. – 512 с.
13. Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття. – Київ : Інтертехнологія, 2006. – 1054 с.

SUMMARY

The phases of the stage process development in the aspect of changes in the figurative language of the theater are distinguished in the article, the influence of social, political and artistic context on the development of the stage art of Ukraine in the 1950s–1990s, the repertoire policy, the aesthetic orientation of artistic search are analyzed.

The renewal of the figurative vocabulary of the 1960s–1970s is followed by the influence of the creative achievements of the theater reformers, belonging to early XXth century. The resumption of cultural traditions has been manifested, first of all, by Les Kurbas, who joined the creative work. Rigid ideological censorship has inhibited the latest theatrical tendencies significantly, but it could not stop the revival of dialogue with the creative work of directors of the past.

Artistic search of the pointed period clearly outlines the way from the symbolic-illustrative stage lexis to the figurative metaphorical, genre-style multifunctional score of the production. Having refused from the scenic plausibility, destroying the *forms of life itself* in order to identify a wide range of links between a person and the world, the artists sought to maximize the possibilities of the stage, to present types of time and levels of knowledge of the world in the play, unfixed in the literary text.

The artists generation of the 1980s has brought the play element to the theater, a paradoxical combination of role-playing situations, the active use of the image-mask, the construction of stage action on the principles of the *attractions assembling*. Using widely the method *theater in the theater*, directors unite several playing spaces conceptually. The scene essence of the characters in various spatial-temporal structures has set a certain system of content coordinates, providing polyphony of stage action development. Following the psychologically profound drawing of the images, the directors at the same time have formed the artistic background of the play with the techniques of Brecht's estrangement, the balagan, the musical, parable. In the performances they sought to digress from genre and stylistic certainty, to confront the phenomena of different natures in one solution.

The activation of subjective-personal in the creative activity of the director and scenographer, the metaphorical modelling of the structure, peculiar for the inner world of drama have caused fundamental changes in the figurative vocabulary of performances of the last quarter of the twentieth century. A decisive role in this process belongs to the formation and development of *effective scenography*, which, in the first place, enable the active line of the play to be brought up to the figurative, that is, to the actor's work in a certain artistic system.

The desire of the Ukrainian scene masters to expand the optics of reality artistic reflection, to reproduce a more complex, multidimensional picture of human existence, has stimulated the process of mastering the aesthetic capabilities of the stage chronotope. Mastering the imaginative resources of stage time, the directors often follow the playwright, reproducing the time immemorial in the play. At the same time, the figuratively redefined time space has contributed to the fact that the world, appearing in the play, is not fixed by the playwright in the word. In the other productions directors change the temporal structure of the drama radically, departing from the playwright set sequence of the story. Combining the scenes into polyphonic layers, the co-authors of the play have shown the relationship of cause and effect covert for the audience, thus creating a zone of semantic and emotional, psychological tension.

Significant influence on the figurative vocabulary development is caused with the search for *novel thinking*, a performance way of a dramatic action development, experiments with the changing of the theatrical space and time areas in the format of a *small stage*, etc.

In the 1990s the directors have demonstrated unusual for the Ukrainian theater radical transformations of classical drama texts, the aesthetic value of the play itself, the nonlinearity of the stage action development, asserted a dominant role of means of non-verbal arts in its formation and finally demonstrated the creation of a figurative vocabulary of a dramatic play in a dialogue with quotations according to different cultural levels, etc.

Keywords: Ukrainian theater, production, scenography, acting, stage chronotope, theater figurative language, figurative vocabulary, image system of the performance.