

ДРАМА І ТЕАТР УКРАЇНИ в 90-х роках ХХ століття

Леонід Барабан

1990-і роки – це неповторні моменти становлення української держави, а значить, і її театральної культури. Шлях після проголошення незалежності України був нелегкий. У неймовірно несприятливих умовах опинився й театр. Саме в цей час пішов із життя один із кращих драматургів – Олексій Коломієць, чиї п'єси якраз у ці роки репрезентували українську драму зарубіжжю. Варто підкреслити, що саме бездуховність, люмпенізація й маргіналізація суспільства початку 1990-х років стали основною причиною того, що в театральному мистецтві за національною п'єсою не було створено жодної концептуально вартісної вистави, яка претендувала б на світове визнання. А молода драматургія, яка в цей час по-різному сприймала й оцінювала навколишню дійсність, соціальний розвиток, почала сповідувати специфічні творчі й естетичні принципи, стала дотримуватися дуже несхожих між собою стильових напрямів. У ці роки відбулося й остаточне утвердження як драматурга Ярослава Стельмаха. Свою увагу він спрямував на знайоме йому життя міста й села, інтелігенції, а також на ті значні зміни, що відбувалися в людях. Його п'єси приваблювали майже всіх українських акторів і режисерів зверненням до сутності людської душі, простою та лаконізмом діалогів, насиченістю колоритними деталями тогочасного життя, романтичним забарвленням зображуваних подій та ситуацій, а особливо – неоднозначних характерів.

Однак драматургія 1990-х була надто неоднорідним явищем, дуже різноманітним за жанрами й стилями. Покликана до діяння новими суспільними умовами, вона, маючи вузький ідейно-психологічний, зображально-стильовий діапазон, розвивалася повільно й не мала виразного національного колориту. Плідно працювали лише Я.Верещак, Б.Стельмах, В.Босович, А.Крим, В.Канівець, але герої їхніх кращих п'єс ще не протистояли насильству тоталітарного режиму, вони були вірними світовим гуманістичним

ідеалам за найнесподіваніших змін обставин чи екстремальних моментів буття. Утім, було б несправедливо вбачати в драматургії цього періоду лише недоліки – дрібнотем'я, псевдопафос, прагнення авторів розробляти лише абстрактні сюжети, що не мають національного підґрунтя. Театр рішуче відходить від проявів споживацько-прагматичної філософії технократів, духовного бандитизму, насильства, пристосуванства, нігілістичного ставлення до історії загалом і до залишків бюрократично-адміністративної системи зокрема. Сталися “справді революційні зміни в суспільній свідомості, у громадському житті, в нашому поступі до утвердження пріоритету духовності, внутрішньої відповідальності кожної людини за все, що діється довкола”¹, – констатувала критика. І це була відповідь митців сцени новій державі.

Характерним для цього періоду було те, що на сцену поволи, хоча й не дуже часто, поверталися імена заборонених драматургів, на яких тривалий час лежало тавро буржуазних націоналістів, суспільних покидьків, ворогів народу тощо. Початок цій справі поклав Львівський академічний театр ім. М.К.Заньковецької (нині Національний), який показав свої версії за творами Б.Лепкого. Невдовзі п'єси В.Винниченка, Олександра Олеся пішли в Харкові, Чернівцях, Тернополі, Донецьку, Івано-Франківську, Києві. Дістали сценічну реалізацію також драми й комедії С.Черкасенка, Т.Сулими, Л.Яновської, Л.Старицької-Черняхівської, Г.Хоткевича, В.Самійленка, А.Крушельницького, В.Пачовського, К.Буревія, І.Дніпровського, І.Кочерги, Г.Лужницького. Серед найбільш затребуваних творів – п'єси М.Куліша. Твори названих драматургів приваблювали критичним пафосом, соціально-аналітичною спрямованістю. Вони засуджували все, що заважало процесу, та викривали найбільші вади радянсько-соціалістичної системи – лжеколективізм, фарисейство, душевне безкультур'я та побутовий деспотизм очільників влади, соціальний інфанти-

лізм революціонерів, яких називали борцями за справедливість. Прославляли ж ці твори простих людей як носіїв доброти.

Варто зазначити, що майже сім із половиною десятиліть до цього театральні критики й науковці подавали драматургічний розвиток і театральний процес спрощено, тенденційно, а часом спотворено. Багатьом митцям сцени було поставлено тавро ворогів народу, деякого розстріляли в 1930-х роках. Частина з них стала дисидентами або ж змушена була емігрувати. Таким чином, значна кількість імен акторів, режисерів та сценографів опинилася поза культурним обігом. Театрознавці Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, театральні критики й історики Національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого спільними зусиллями саме в кінці 1990-х частково ліквідували прогалини у висвітленні театального процесу України у ХХ ст., довели несправедливість звинувачень щодо багатьох славних імен, починаючи з Леся Курбаса, Йосипа Гірняка, Олімпії Добровольської, Володимира Блавацького, Ніни Горленко. Постали із забуття імена режисера Б. Дніпрового, драматурга З. Тарнавського, неперевершених акторів В. Шашаровського, Н. Лужницького, Г. Совачевої, Б. Паздрія, В. Левицької, С. Чайки, Т. Демчука, театального діяча Ю. Кононова, театального композитора Я. Барнича. Їх творчість та мистецькі здобутки почали об'єктивно досліджувати, їх імена ввели в нову історію українського театру ХХ ст.

Одна з найяскравіших течій вітчизняної драми і сцени 1990-х років – поетично-символічна, що була штучно перервана в кінці 1920-х, а потім і в 1970-х роках (зазначимо, що вона найбільше притаманна нашому театрові). Динамічні, з напруженою сюжетною лінією п'єси кожного з її представників заповнили європейські театральні сцени. Відновився цей напрям насамперед із появою драматичної поеми Л. Костенко "Маруся Чурай", яку першим поставив театр ім. М. К. Заньковецької у Львові, а згодом ще сім вітчизняних театральних колективів. Поетеса створила неперевершені образи Богдана Хмельницького, Івана Остряниці,

Семена Капканчика, Параски Демихи, Бобренчихи, Семена Горбаня. У фіналі Маруся Чурай, дівчина з легенди, усвідомила, що її особиста біда та страждання – лише невеличка крапля у всенародній трагедії, у битві за визволення рідного краю. Таке творче вирішення було не тільки продовженням традицій драматургії Лесі Українки, але й актуальною розповідь про трагедію та велич усієї України.

Водночас дуже широко в театрі й драматургії окресленого періоду розвинулася публіцистично-історична драма, а її тематика, що теж була істотно обмежена, значно розширилася. До помітніших явищ драми й театру 90-х років ХХ ст. також варто віднести поглиблення художніх основ соціально-психологічної драми. Йдеться про драматургічні набутки Я. Верещака, К. Демчук, В. Бойка, Л. Пастушенка, В. Сичевського, В. Остапова, Н. Мірошніченко, О. Ірванця, Н. Ковалик, М. Братана. Їхні п'єси прикметні мистецькою досконалістю, поетичністю та ліричністю характерів героїв, особливою актуальністю, прагненням виявити суперечності тогочасного соціального розвитку країни, утвердити віковічні почуття патріотизму українця, його будівничі устремління над руйнівними. У цій сфері цікавим став драматичний етюд А. Загрійчука "Обличчя матері" (1999), події якого розгортаються на початку XV ст. Діють у ньому Андрій Рубльов, Феофан Грек і підмайстер-маляр з українського Поділля Мефодій. Ідейно-тематичне спрямування етюду дещо незвичне, адже тривалий час вважалося, що іконопис прийшов у Русь-Україну з-за її меж, тому суворо заборонялося іконописцям малювати або привносити до лику святих неканонічні риси. Першими порушили це табу геніальні митці Феофан Грек, Андрій Рубльов та їхні помічники. Через воєнні та загарбницькі лихоліття від їх доробку залишилася незначна частка; не існує достовірних життєписів, натомість у стародавніх манускриптах збереглися перекази, згадки й легенди. І все ж ікони Богоматері, витворені тоді майстрами пензля, досі зачаровують увесь світ. На одній з ікон чернець-іконописець Мефодій упізнав риси своєї матері, яка приїздила до нього з України в

далеку засніжену Москву. Особливо вражаючими у п'єсі стали фінальні міркування Андрія Рубльова про значення мистецтва й культури в житті кожного народу.

Хоча ставлення режисерів і акторів до цих драматургів соціально-психологічного напрямку різне, однак можна чітко визначити найсуттєвішу ознаку їхніх п'єс. Будучи аналітиками людських душ, вони міцно спираються на підґрунтя національної культури, їхня творчість кривно пов'язана з естетикою, ціннісними орієнтирами, народними традиціями, побутом українців, вони далекі від шароварщини, яка в радянські часи широко культивувалася на різних мистецьких декадах та олімпіадах.

У 1990-х яскраво розкрився талант нині відомого в країнах Європи драматурга Ярослава Стельмаха. З успіхом в Україні та зарубіжжя ішли його драми "Провінціалки" (1988), "Синій автомобіль" (1990), де мовилося про відповідальність митця перед народом і власною совістю. Були написані й поставлені п'єси "Стережися лева", "Ніч на Івана Купала" (1996), в основу яких лягли мотиви з повістей М. Гоголя. Незвичайний успіх мали як тоді, так і нині драми "Емма" за романом Г. Флобера "Мадам Боварі" (1994), "Тим далеким літом" за романом І. Шоу "Люсі Краун" (1997), "Аладдін" за мотивами арабських народних казок "Тисяча й одна ніч" (1998), "Повість про безрозсудно цікавого" (2000), в основу якої було покладено сюжет із новел М. де Сервантеса, що побачила світло рампи тільки у квітні 2004 року на сцені Кіровоградського музично-драматичного театру ім. М. Кропивницького в інтерпретації режисера Я. Ілляшенка. З успіхом були створені образи Лотаріо (актор О. Топилко) та Ансельмо (В. Мороз). У ці роки Я. Стельмах, який володів п'ятьма іноземними мовами, переклав українською драми "Сейлемські відьми" А. Міллера (1994), "Танцюй під власну дуду" Н. Саймона (1995), "Бал злодіїв" Ж. Ануїя (1997). 1991 року вийшла чудова збірка його п'єс "Провінціалки", просякнута морально-етичною проблематикою. Незвичним став і його римейк за комедією "Паливода XVIII ст." І. Тобілевича (Карпенка-Карого), який іде й досі під назвою "Кохання в стилі бароко" (1999)².

Інтелектуальна, почасти філософська драматургія Я. Стельмаха стала вагомим явищем 1990-х, бо саме вона якнайбільше продовжувала й поглиблювала тематику, проблеми, образи, започатковані ще в 1910-х роках такими видатними майстрами, як Леся Українка, В. Винниченко, В. Пачовський, А. Крушельницький, І. Кочерга, М. Куліш. Я. Стельмах у своїх високохудожніх п'єсах показав життя українця кінця ХХ ст. у соціальному розвитку, дуже мінливому й різноманітному. Його герої мають душевне сум'яття, але через драматичні (а почасти й трагічні) почуття приходять до очищення та внутрішнього випростання. Тому й фінали його п'єс були оптимістичнішими.

Виходець з інтелігентної сім'ї, Я. Стельмах – обдарований Божою ласкою, талантом, здібностями до мов, тонким розумінням законів саме національної сцени. Тому кожен його драматургічний твір захоплює глибиною життєвою правдою, що знайшла мистецьке відображення в неповторних характеристиках його героїв, в актуальності ідейно-тематичного змісту та в майстерному слові³.

Драматург Я. Верещак справедливо зауважив: «Уже багато років живуть своїм життям своєрідні твори авторів середнього покоління, які не мають сценічної історії і нікому невідомі. Занесені колись до чорних списків "антирадянських" чи "не рекомендованих", ці п'єси й досі анітрохи не втратили ні своєї актуальності, ні художньої вартості»⁴. Було названо драми М. Віргінської, О. Клименко та Л. Чупіс, написані в середині 1990-х. А якщо врахувати п'єси майстрів діалогу К. Демчук, О. Ірванця, Т. Оглобліна, С. Новицької, В. Лисюка, то можна констатувати, що поставлено дуже мало вартісних творів (хоча скарги на недостатність сучасних п'єс з уст театральних діячів лунають і дотепер). Шкода, що режисери досі не зацікавилися драматургією О. Ірванця, В. Остапова, К. Демчук та Я. Яроша.

Зазначимо, що театрознавці та театральні критики на межі ХХ–ХХІ ст. чомусь неодноразово підкреслювали, що українська драматургія відстає від суспільної думки, від загального розвитку країни, звинувачували драматургів у невмінні вибрати ту чи іншу тему для художнього опрацювання. Тому,

очевидно, режисери більше вдавалися до різноманітних інсценізацій, літературних монтажів або композицій (постановки за мотивами “Кайдашевої сім’ї” за І. Нечуєм-Левицьким, “Землі” за В. Стефаником, “Апостола Черні” О. Кобилянської, “Зів’ялого листа” І. Франка, “Мазепи” за Б. Лепким, “Берестечка” за Л. Костенко, “Щоденного жезла” за Є. Пашковським). І водночас обминали п’єси, добірні за вирізьбленістю оригінальних характерів, художнім наповненням тематичних ліній, внутрішньою структурою, які прийшли у 1990-х роках. Писали про них мало, а виставляли на сцені ще менше.

Серед таких драматургів опинився Василь Остапов – лауреат премій у галузі культури, автор чудових п’єс, в яких висловлено біль за долю колишньої і нинішньої України. Можна лише дивуватися, що навіть музично-драматичний театр ім. М. Садовського у Вінниці (а саме в цьому місті мешкає В. Остапов) вперто ігнорує яскравий творчий доробок цього молодого митця⁵.

Перша п’єса з трохи дивною назвою “Гиблик” з’явилася друком 1996 року й порушила низку важливих проблем буття, а серед них як найгострішу – пошук порозуміння, гармонії спілкування, злагоди між людьми в складних життєвих обставинах. Драма, проникнута зворушливою щирістю й добротою, безумовно, вирізнялася з-поміж тогочасних одноденок драматургічного письменства. Дія в ній розгортається в середині 1990-х років на західноукраїнських теренах та в Росії, куди українці змушені були виїжджати в пошуках заробітку. Головний герой – старший за віком чоловік, якого всі звать Стрийком. Цікаві, захоплюючі, навіть трохи епатуючі епізоди “Гиблика” ви-яскравлюють метафоричну назву драми (гиблик – це звичайний для тесляра стругальний інструмент для обробки дерев’яних речей). Така метафора спрацювала на сто відсотків, адже “очищатися” треба всім і постійно.

У сюжет введено епізод замовлення труни матерями вбитих російських солдатів: хто має труну, одержує тіло небіжчика поза чергою. Одна з жінок дуже справедливо зіставляє “территориальную целостность” і життя сина, який невідомо що захищав у

Афганістані й там загинув. Почувши про загибель чи поранення на “чужій” війні земляків-українців, Стрийко оголосив збір коштів на медикаменти. Правдивий хлібодар добру справу розпочинав молитвою (за сюжетом інші головні герої забули “Отче наш” і замість нього фальшиво виспівували “Ще не вмерла Україна”).

В. Остапов засвідчив, що майстерно володіє драматичним хистом. Це підтвердила його наступна п’єса – феєрія-веремія на вільну тему (так жанр визначив сам автор), а по суті – психологічна драма “Вони не чули про Клааса” (1999). Вона теж сповнена алегорій, образності, конгеніального вторгнення авторських думок про неспокійну дійсність з її політичними та економічними перепадами. У драмі представлено велику кількість дійових осіб. І хоча деякі з них мають по одній-дві репліки, без них не вдалося б настільки рельєфно розкрити концепцію психологічної драми. Реальне та ірреальне органічно переплітаються у п’єсі – і це наближає її до модернової драматургії.

Заспів усьому надав пролог, що став своєрідним камертоном розповіді про страждання, болі й тривоги, невеликі радощі та успіхи в реальному бутті. Тут у діалогах героїв зіштовхнуто дві протилежні сили – не антагоністичні, але й не такі, щоб із ними розбудовувати державу, творити добро. Уже з прологу видно всю подальшу структуру, художню побудову, манеру дійових осіб розмовляти, їх телеграфний стиль, що властивий взагалі стилістиці В. Остапова⁶. Мабуть, це найбільше привабило режисера О. Бойцова, який узявся за сценічну реалізацію драми.

Драматург образно-метафорично (й переконливо) розмірковує про долю України й українців, про те, що влада байдужа до всіх негараздів у державі, адже вона дбає лише про накопичення капіталу, спираючись на неправду та свавілля. Драма “Вони не чули про Клааса” несе в собі щось від твору Шарля де Костера “Легенда про Тіля Ойленшпігеля” – не тільки приховану іронію, але й світлий доброзичливий погляд на нашу дійсність. Така п’єса й вистава доконче потрібні в Україні. Ті сто шість театрів, які нині функціонують у державі, нагально потре-

бують такої містерії, яка б торкалася сучасної проблематики. Особливої уваги заслуговують у п'єсі епізоди розмови "Боїнгів" над Атлантикою та Чугайстра в Карпатах. Вони нагадали (може, автор зробив це навмисно) прекрасну, величну драму Торнтонна Уайлдера "Наше містечко", заборонену й замовчувану колись у СРСР, але напрочуд співзвучну нашому часові. Власне, ця художньо цілісна поліфонічна п'єса В. Остапова давно заслуговує на сценічну реалізацію на телебаченні чи навіть у кіно.

П'єса цього драматурга "Оголена шабля Богдана" (опублікована 2000 року, хоча написана ще 1998)⁷, теж не привабила режисерів. У вступній статті до неї В. Дятчук справедливо зазначила, що це п'єса про "непереможність людського духу"⁸. Бо й справді, В. Остапов, хоч і розробляє в ній історичну тему – перебування Богдана Хмельницького на Подільській землі, – "однак раз у раз повертається до подій сучасних, типологічно їх не зрівнює, а проводить своєрідні аналогії, паралелі та мистецькі порівняння"⁹. Хіба не є завжди актуальною проблема лідера, яка промовляє до кожного українця. Саме так визначив головну думку цього твору у своїй постановці Хмельницький музично-драматичний театр (режисер О. Бойцов).

2000 року В. Остапов завершив та видав драматичну кіноповість "Та понеси з України". Її сюжет порушує питання, яке довго замовчувалося або фальсифікувалося в Україні. Цієї теми торкнувся свого часу І. Кочерга у "Свіччиному весіллі" (але він унаслідок відомих обставин був у полоні негативних тверджень радянських істориків щодо литовців, які в XIV ст. прийшли у Правобережну Україну і яких вважали загарбниками, окупантами, страшеними здирниками та варварами). В. Остапов повернув тему в інше річище – через образ віртуозного коваля Дороша, якому рубають праву руку, щоби не карбував українські гроші. У цьому образі автор утілює невмирущу силу України. Коваль Дорош кував мечі й плуги, прикраси й гроші, а державні гроші – прикмета відродження, яке наступило лише наприкінці XX ст. За сюжетом повісті в українському селі подоляни-хлібороби заховали після

битви й вилікували пораненого литовського воїна Йонаса, а він, одужавши, полюбив українську дівчину Славу й зважився повезти її на свою батьківщину. Романтично-поетичний фінал ще раз засвідчив думку, що любов єднає серця та здатна врятувати світ, що немає антагонізму між націями.

П'єса В. Остапова сповнена різноманітної символіки. Митець прагне, щоб театр повернувся лицем до такої стилістики. Зауважимо, що вся драматургія В. Остапова побудована на асоціативності, а сучасна режисура неохоче береться інсценувати такі твори. Тому п'єси В. Остапова, як і його творчих побратимів, залишаються тільки "Lese drame" – тобто драмами лише для читання.

Щось подібне сталося і з п'єсами Надії Симчич. Її драма "Вирію, не зникай" (за визначенням авторки, п'єса-казка), яку ґрунтовно проаналізувала критик Мар'яна Шаповал, теж містить смислові коди, що продовжують чудові особливості "Лісової пісні" Лесі Українки. Критик справедливо зауважила, що "і традиційна, і авангардна форми п'єс потроху наповнюються глибшим змістом, що у авторів з'являється бажання сказати читачеві щось усвідомлене, що на решті зникає домінуюча депресивна емоція: гра крем'ярами на згарищі ніби-то завершується – на зміну деструкції приходить конструктивний *modus operandi*"¹⁰.

Те, що птахи восени відлітають у вирій, знає кожен. Бо Вирій (Ірій) етимологічно означає "рай" – прекрасне дивовижне місце, куди відлітають на зиму птахи, куди линуть по смерті душі людей, а тепер, за волею Н. Симчич, переходять усілякі духи (Невидима Сила), які завершили свою службу на Землі. Чомусь не бентежить нас, що наші діти мільйони разів мандрували в Космос, зустрічалися з інопланетянами, стрибали через гіперпростір і навіть пірнали в комп'ютерну мережу, але жодного разу не шукали квіток папороті чи зачарованого скарбу. Добре знаємо легенди Давньої Греції, біблійні оповіді, але нашу міфологію соромливо ігноруємо або замовчуємо. "Лісова пісня" Лесі Українки – самотнє віконце в цей химерний прасвіт, без розуміння якого неможливо реконструювати мислення українця.

«Тому на часі казка “Вирію, не зникай”, – розмірковує далі М. Шаповал, – яка може стати першим знайомством з віруваннями наших предків, першим наближенням до ідеї пантеїзму, до морально-етичних засад українського народу. М’який дидактизм п’єси дуже добре сприймається всією аудиторією, захопленою фантастичними пригодами маленьких героїв – Тарасика і Маринки»¹¹.

Такі ж чудові, аналітично глибокі п’єси Світлани Новицької. Назви її п’єс символізують більшість змальованих реалій, таких звичних для кожного з нас. Так, образ Тані Чумаченко з драматичного етюдю “Крейзі” цікавий насамперед тим, що це яскравий приклад дегероїзації персонажа. Зображення складних взаємостосунків серед підлітків, їхньої здатності жорстоко цькувати того, хто не схожий на них, не є новою темою в драматургії, але молода майстриня діалогу розглядає її в іншому ракурсі. Трагедія людини, яка намагається зберегти своє унікальне “я” в агресивному середовищі, також неодноразово була предметом художнього зображення. “У п’єсі, – на думку М. Шаповал, – приваблює те, що глядач може спостерігати одні й ті самі події і зовні, і зсередини, з точки зору дівчини, в образно-символічному вияві – через її сни, мрії, фантазії, які віддзеркалюють дійсний стан психіки героїні й адекватно передають її світосприйняття. Байдужість батьків, знуцання однокласників, бійки, згвалтування нищать внутрішній світ Тані, руйнують її душу, навертають до думок про вбивство, підштовхують до суїциду. Крок за кроком милі, романтичні фантазування дівчини перетворюються на жахливі марення клінічного характеру. Крапля за краплею світ зовнішній і внутрішній зрівноважуються, ніби сполучені посудини – кожен може простежити, як ми втрачаємо себе”¹².

Особливий інтерес викликають також інші драми С. Новицької – “Котилася торба”, “Романко – цар звірів”, “Пан Коцький”, “Ой було весілля”, “Шинкарка”. Різні за стилістикою, всі вони ґрунтуються на народній мудрості, звичаях та обрядах українців. Ці п’єси сповнені роздумів про сучасність, розглядають людину як творця всіх благ на землі¹³. Недарма вже на початку XXI ст. до

них звернулися театри Чернівців, Тернополя, Миколаєва, Одеси, вони перекладені на інші мови.

П’єсу Ігоря Бондар-Терещенка “Пастка на миші”, де в кращих традиціях експресіонізму поєднано фарсовість теми з елітарним шармом її героїв, також оминули своєю увагою театри. Насичена інтертекстуальність “Пастки...” стала вигадливою художньою формою, в яку втілювався звичайнісінький сюжет спокушення чоловіка. Слід сказати, що Вона (героїня п’єси) це спокушування розігрує надзвичайно майстерно. Автор запропонував прочитання драми через модель *кіт – мишка*, а з урахуванням гендерних акцентів – *кицька – мишвак*. І тут знову можна погодитися з М. Шаповал, яка стверджує, що “код закладено загалом м’яко, ненастирно, у заголовку, у ремарках, тобто там, де це сприйматиме не глядач, а режисер. Для глядача ж відкриваються ширші семантичні поля: моторошна біологічна природа конфлікту, старого як світ, де чоловік уявляє себе жертвою, а жінку – самицею, павучихою, яка його використовує, а потім з’їдає. (Недарма у фіналі ліфт виявляється порожнім – це Вона, страхітлива Морана, знищує свого зальотника)”¹⁴.

Наприкінці ХХ ст. особливий резонанс викликала соціально-психологічна драма Анатолія Крима “Євангеліє від Івана”, в якій яскраво показано страдницьку долю фермера Івана Хашченка в перше п’ятиріччя після того, як Україна здобула незалежність. Сценічне першопрочитання драми здійснив Тернопільський академічний театр ім. Т. Г. Шевченка (режисер О. Мосійчук, у головних ролях – М. Коцюлим, В. Хім’як). Надзвичайно оригінально поставив цю драму Хмельницький муздрамтеатр (режисер О. Бойцов).

Театр і драма 1990-х років, реагуючи на різноманітні соціальні конфлікти, негаразди та політичну колотнечу, часто зверталися до теми сучасності. Митці стали активніше розробляти питання етики й моралі, дедалі ширше осмислювати суспільно корисну працю людини в різних галузях господарства як найпершу потребу спільноти. Адже праця є мірилом духовності та моральності кожного. Завдяки натхненній співпраці режисерів, акторів і драматургів у театрах уже на-

прикінці 1980-х – на початку 1990-х років з'явилося чимало вистав, які масштабніше, повнокровніше змальовували нашого сучасника, здатного до переосмислення реальності, до здійснення суспільного поступу, до вдосконалення себе й оточуючого світу. Слід відзначити тих майстрів перевтілення, які завжди дбайливо ставилися до розкриття образу сучасника: Т. Нещерет (Запоріжжя), К. Норець (Вінниця), Л. Каганова, Г. Шайда (Львів), І. Давидко, К. Хім'як (Тернопіль), В. Пасічник, Г. Дашковський (Миколаїв), Г. Ковалюк, Л. Никоненко, М. Андрусенко, О.Шейко (Сімферополь), О.Стальчук, Ю.Ткаченко, Н. Лотоцька, О. Цареградська, Г. Яблонська (Київ), Л. Тарабаринів (Харків), В. Нестеренко (Полтава), Н. Фіалко, О. Ільїна (Чернівці), М. Голубович, В. Тимошенко (Луганськ), Т. Шершун, Г. Котенко, В. Токар (Ужгород) та ін.

Промовистим є факт “зміщення” зацікавленості акторів і театрів сучасною українською драматургією, образом сучасника зі столиці або великих міст до провінційних. Прикладом є Рівненський музично-драматичний театр. Особливо слід відмітити діяльність актора Анатолія Гаврюшенка, який зіграв понад п'ятдесят ролей у сучасних п'єсах, серед яких – Гордій (“Гордіїв вузол” В. Сичевського), Батько (“Кайдашева сім'я” за І. Нечум-Левицьким), Ангел (“Дикий Ангел” О. Коломійця). “Всі вони – витвір одного артиста, об'єднані в його творчій лабораторії тією чи іншою темою, але виконані з тільки Гаврюшенкові притаманною акторською майстерністю. Він типовий артист нинішнього часу. Синтетичний артист. Він сповнений завжди життєвого й акторського досвіду, сил та енергії і бажання грати”¹⁵. Завдяки натхненній праці актора оживали правдиві, з властивими тільки їм рисами поведінки, наші сучасники, насамперед хлібороби.

Отже, драма кінця 1980–1990-х років відкрила для режисерів та акторів особливі художні можливості для створення яскравих характерів для глибокого розкриття багатого духовного світу трударя. Актриса Л. Хоролець справедливо зазначала, що тільки в мистецькій праці, “корисній і потрібній людям, загартовуються характери, відбувається становлення особистості. І яка ж висока

місія митця – відтворити образ сучасника. Того, хто постійно і незмінно дає приклади високої духовності, що є однією з головних ознак нашого способу життя. Вміння досліджувати внутрішній світ свого героя – основне, до чого має прагнути кожен актор. У цьому найвищий смисл його повсякденної творчості”¹⁶. А такі характери були представлені в прекрасних творах, насамперед у драмах і комедіях Я. Верещака “Платні послуги” (1996), О. Ірванця “Брехун з Литовської площі” (1997), І. Драча “Гора” (1997), Л. Чупіс “Танці гончарного кола” (1997), Т. Нещерет “Повернення” (1998), А. Крима “Євангеліє від Івана” (1998) та ін.

Отже, кінець ХХ ст. – це своєрідний етап в історії нової української драми. Для нього притаманні розвиток та оновлення традицій, які склалися впродовж попередніх періодів, посилена увага до здобутків світової культури та оригінальні пошуки в освоєнні нових пластів життя, сфер соціального розвитку. Українська драма, подолавши складний шлях, на межі тисячоліть стала багатшою на таланти та високохудожні п'єси різних жанрів. Вона розвивалася за тими ж закономірностями, які притаманні найбільш зрілій драматургії усіх континентів.

Особливих успіхів досягла документальна та історична драма. Кращими зразками стали “Сантана” (1996), “Крилата скрипка” (2000) Я. Верещака, “Я – Каїн” М. Барнича (1996), “Зачароване коло, або Колискова для Лесі” К. Демчук (1995), “Плач за Юдою” Л. Чупіс (1994), “Recording” О. Ірванця (1997), “Птахи на невидимому острові” В. Шевчука (1996), “Народжений під знаком Скорпіона” В. Савченка (1997), “Судна ніч” С. Носаня (1998), “Гетьман” М. Негоди (1995), “Соломія Крушельницька” Б. Мельничука (1994), “Оксана” В. Денисенка (2000), “Козак з Лугу, або Крик Сови” В. Герасимчука (1997), “Ходить Довбуш” Я. Яроша (1999), “Український вертеп” О. Клименко (1999), “Крейзі” С. Новицької (1999), “Богдан Хмельницький” В. Фольварочного (2000).

Однією з форм сходження української драми до вершин світового мистецтва було подальше опрацювання так званих світових версій, вічних образів. У цій галузі значних успіхів досягли свого часу І. Франко та Леся

Українка, вбачаючи в цьому вияв піклування про ранг української культури. У такому піклуванні зливаються високе розуміння гідності національної сцени та глибока шана до культури інших народів. Це характерно для п'єс Я. Стельмаха, Б. Стельмаха, Я. Яроша, О. Клименко, В. Босовича, Я. Верещака, В. Остапова, Л. Пастушенка, Т. Нещерет, С. Новицької, сюжети яких спиралися на факти з повсякденного життя людей різних національностей і різних країн.

Наприкінці ХХ ст. в Україні значно активізувалася театрознавча критична думка. Театрознавці, критики обстоювали ті критерії цінностей, які підносять п'єсу із суспільною проблематикою. У публічних дискусіях театрознавців у періодиці, критичних розвідках викристалізувалося поглиблене розуміння завдань української драми, театру зокрема й культури загалом, а також перспектив зростання¹⁷.

По-новому драма цього періоду змальовувала взаємозв'язок людини та суспільства. З одного боку, вона показувала самоцінність і суверенність особистості, а з другого, – її неспроможність існувати без суспільних зв'язків. Особистість не повинна нівелюватися в масі, але саме колектив, народ – могутня сила. Народ часто був основним героєм у драмах. Ще Леся Українка ставила вимогу показувати народні маси як колектив повноцінних особистостей. На осмисленні цієї проблеми базувалося філософське поглиблення драматургії на початку нового тисячоліття. Посилена увага до внутрішнього світу людини, її духовності, зростання її свідомості стимулювала психологізм у розкритті характеру героїв, пошуки нових засобів художнього аналізу. Перерозподіл співвідношення *герой / оточення* у п'єсах 1990-х років спричинив модифікації жанрово-композиційної структури. Намагання показати людину на повен зріст, її велич і героїзм у буднях активізувало й романтичний гіперболізм. Поряд із засобами предметної зображальності, які теж по-мистецькому удосконалювалися, оновлений реалізм вимагав і умовно-фантастичних, символічних образів, які сприяли б багатомірності й синтетизму всієї сцени. Піднесення зазнала також творча особистість драматурга,

який не приховував свого пристрасного ставлення до героїв і описуваних подій, своєї заангажованості, що виявлялася в романтично-піднесеному, емоційно-ліричному тонусі п'єси. Епічний, ліричний і драматичний первні сміливо входили в художні взаємозв'язки. З превалювання того чи іншого мистецького елемента, роду або виду викристалізувалися й певні стильові течії¹⁸. Як правило, майже всі режисери України поєднували реалістичне тло п'єси з ірреальними, поетичними, символічно-ліричними елементами, досягаючи в цьому певного успіху. Серед них – А. Канцедайло (Дніпропетровськ), О. Король (Запоріжжя), В. Московченко (Луганськ), В. Грицак (Дрогобич), О. Мосійчук (Рівне), А. Жолдак (Київ). Їхні вистави були удостоєні державних премій, а роботи А. Жолдака – навіть міжнародних.

Українська драма кінця ХХ ст. значно розширила свої тематично-проблемні обрії, ракурси, оновила й урізноманітнила поетику театру. Так, новими аспектами та способами мистецько-сценічного зображення збагатилася традиційна тема села. Але багато критиків і театрознавців невідомо чому стали знецінювати такі п'єси, стверджуючи, що ця тема забиває, глушить усю іншу тематику. Такі думки лунали й на початку ХХ ст., однак необхідно пам'ятати, що Україна завжди була житницею Європи, а хліборобські натружені руки забезпечували світове товариство не тільки хлібом, але й іншими благами. Тому, на нашу думку, закиди ці безпідставні. П'єси цього періоду розкривали образ українського села з характерними для нього соціальними та психологічними процесами, села, яке постійно шукало виходу і не знаходило його, навіть вигибало в часи воєнних лихоліть. Водночас село, розбуджене до активного політичного життя новими суспільними подіями в країні, під впливом реалій 2004 року зазнало змін. Воно репрезентоване у п'єсах образами свідомих борців за громадські інтереси. Характерною особливістю таких творів є збереження для типізації та індивідуалізації персонажів-селян певних прийомів фольклоризму, діалектних особливостей мови героїв, максимального реалізму в діалогах. Так звана "сільська п'єса" досягла успіхів у

творчості О. Ірванця, Я. Верещака, В. Остапова, В. Бойка, А. Крима, С. Новицької, С. Носаня, частково В. Канівця.

У 1990-х роках відбулися дискусії про спроможність драматургів створити повноцінні художні п'єси про життя робітництва, української інтелігенції. Взаємини інтелігенції та інших верств, становище вчителів, інженерів, лікарів, учених, морально-етичні та філософські питання – основні теми п'єс про інтелігенцію.

На порозі ХХІ ст. значно зросла жанрова розмаїтість, чіткішими стали авторські жанрові дефініції. Драматургія явила собою широко розбудовану жанрову систему. У ході подальшого розвитку та активізації романтичної тенденції до синкретизму мистецтва, родів і жанрів, під дією психологізму, ліризму та численних інших факторів у системі жанрів постали певні художні зміни. Та на цих теренах здобутків було небагато.

На жаль, не всі, хто прийшов у драматургію в цей період, побачили власні п'єси на сцені, в кіно чи почули в радіотеатрі. Режисери, захопившись зарубіжною драматургією, по суті, відверталися від молодих авторів. Втрат від цього найбільше зазнавали актори. Тому й не дивно, що один із кращих акторів України Лесь Сердюк ще наприкінці 1980-х років передбачливо застерігав: "Драматургія, як відомо, – людинознавство. То чому ж так мало сьогодні п'єс, які звучанням своїм, масштабами відповідали б запитам нашої справді героїко-романтичної дійсності, як свого часу відповідали їй п'єси І. Кочерги, М. Куліша, І. Дніпровського, В. Кірсона. І добре було б, якби саме через людський фактор йшло утвердження в п'єсах гідності людини"¹⁹. Режисери в ці роки обійшли увагою п'єси Н. Ковалик, С. Лелюх, Т. Оглобліна, С. Шевченка, В. Бойка, не зрозуміли посправжньому цікавих драм "Маленька роль для молоді актриси" О. Ірванця (1996), "Гримерка" Т. Магара (1997) та ін.

Отож, як не прикро, за великої кількості театрів у нашій державі сучасна українська п'єса займає в їхньому репертуарі лише сім відсотків – це переважно драми та комедії. Навіть високо поціновувана зарубіжною театральною критикою драма В. Шевчука

"Птахи на невидимому острові" не зацікавила жоден театр в Україні.

Українська драматургія має самобутні національні традиції. Однак поряд із побутово-етнографічними й соціально-побутовими драмами, які були властиві театру ХІХ – початку ХХ ст., відбулося становлення нових жанрів, що спиралися на здобутки європейської драми (п'єси Г. Гауптмана, Г. Ібсена, Б. Шоу, Т. Уайдлера, С. Виспянського, А. Міллера, Е. Іонеску, С. Мрожека, Я. Івашкевича та ін.). Засоби творення характерів чомусь більше переакцентовувалися на внутрішню дію – центром драматизму стало духовне життя героя. До найоригінальніших здобутків української драми можна віднести лише поетичну драму Л. Костенко "Берестечко", яка продовжила жанр філософської ідеологічної драматичної поеми із символістською проекцією на багатовимірне осмислення вічних питань боротьби добра і зла, та п'єсу В. Шевчука "Птахи на невидимому острові". Однак зазначимо, що драматична поема як вияв синкретизму поезії та драми все ж не набула достатнього розвитку.

Поряд із психологічною та експресіоністичною драмою в цей час розвивається психологічний драматичний етюд у стилі символістської драми (Я. Стельмах, С. Новицька). Новою соціальною трагікомедією можна назвати п'єсу О. Коломійця "Останній день Помпеї", в якій подано панорамну картину зіткнення різних соціальних груп. Дістали поширення одноактівка, драматичний етюд, які дуже близькі до політично-документальної драми. Проте автори не завжди сягали у п'єсах змістовної вагомості образного слова та мовного комплексу, чіткості та влучності художньої деталі, сконденсованості стилю, мелодійності фрази, діалогу чи монологу.

І все ж не можна заперечувати того, що в українську драматургію саме в кінці ХХ ст. прийшли нові таланти, які збагатили ідейно-тематичні та стильові пошуки. Для них традиції корифеїв сцени і слова були основою досягнень сучасного українського театру. Ще А. Бучма зазначав у 1950-х роках, що театральна діяльність М. Кропивницького, М. Старицького, І. Тобілевича, М. Садовського, Г. Затиркевич-Карпинської, Є. Зарницької, М. Заньковецької, Л. Ліницької

надихатиме й наступні покоління. Досягнення Леся Курбаса, Й. Гірняка, А. Бучми, В. Блавацького, О. Добровольської, Л. Гаккебуш, Н. Ужвій, Н. Горленко, Г. Совачевої, О. Кусенко, П. Куманченко, Д. Мілютенка, Г. Юри знаходять нині свій розвиток у режисерському та акторському мистецтві. А досягнення майстрів світового рівня – В. Винниченка, Олександра Олеся, С. Черкасенка, Л. Старицької-Черняхівської, Т. Сулими, Л. Яновської, М. Куліша, К. Буревія, І. Дніпровського, В. Пачовського, А. Крушельницького, І. Кочерги, О. Коломійця. Я. Стельмаха – як дорідні зерна проростають у сучасній національній драмі.

Отже, драма й театр України в 90-х роках ХХ ст. міцно втрималися в контексті європейської драматургічної та сценічної культури. Усе це – свідчення світового визнання передової української драматургії ХХ ст., залучення її до загальної скарбниці культури, яку вона збагатила самобутнім колоритом українського буття, своєрідністю художньої національної форми, неповторністю яскравих образів, осяяних високим гуманізмом.

Драматургія 1990-х років дуже складна, ще не осмислена театрознавцями, критиками, історію її зростання теж нелегко простежити, але можна констатувати, що саме в цей період документально-біографічна драма досягла справді європейських висот. Для прикладу назвемо драму В. Савченка “Народжений під знаком Скорпіона”, яку вперше поставив Дніпропетровський академічний музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка. У ній чудовий образ українського історика й діяча світової культури Д. Яворницького створив актор В. Крачковський, який розкрив свій творчий потенціал для вияскравлення образу.

Великий інтерес викликала також драма “Божественна самотність (Оксана)” Олександра Денисенка в постановці Національного театру ім. І. Франка, де вперше в українській драматургії введено величні незабутні постаті Миколи Костомарова, Григорія Честахівського, Олександри Білозерської-Куліш – борців за незалежність України. П’єсу зреалізував на сцені режисер О. Білозуб, роль Тараса Шевченка виконав актор П. Панчук. У Луганському академіч-

ному музично-драматичному театрі успішно було поставлено драму “Поет і княжна” В. Канівця (режисер В. Московченко), в якій розкрито взаємостосунки Тараса Шевченка й Варвари Рєпніної. Уперше використано у п’єсі й епістолярну спадщину задля всебічного висвітлення цього питання. Неперевершено грали артисти Н. Коваль (Варвара), О. Морозов (Тарас), О. Шакало (Лукашевич). У цьому ж театрі 1999 року дістала цікаву й оригінальну сценічну інтерпретацію психологічна драма (власне драматична імпровізація) Н. Неждан “І все-таки я тебе зраджу” (режисер О. Мірошніченко), де роль Лесі Українки зіграла артистка В. Кутова, а Сергія Мержинського – артист О. Редя. Театральна критика писала, що театр «ніби “знімав” Лесю Українку з постаменту й пропонував подивитися на неї як на звичайну люблячу жінку. Такий погляд, теплий і людяний, робить із бронзової статуї привабливу жінку-поета»²⁰. Вистава ця була удостоєна найвищої премії на фестивалі “Театр на межі тисячоліть” (2000).

Дещо несподівану, але художньо вмотивовану у вибудові сюжетної лінії виявилася психологічна драма Т. Іващенко “Таїна буття”, в якій майстриня діалогу намагалася подивитися на Івана Франка очима його дружини. Про сімейні взаємини Льва Толстого та його дружини Софії йдеться в психологічній драмі І. Коваль “Поганські святі”²¹. Драматург Я. Ярош з Івано-Франківська створив кілька п’єс, присвячених труднощам життя таких майстрів слова, як І. Франко, О. Маковей, В. Стефаник, О. Кобилянська. Правда, з нагоди свого 55-річчя 2000 року Я. Ярош зауважив, що його драма “Біла лілія”, написана за листуванням В. Стефаніка та О. Кобилянської ще в кінці 1980-х років, була дуже сучасною, цікавою, своєрідною, однак вона не прижилася на сцені Івано-Франківського музично-драматичного театру і не зацікавила жодного з режисерів в Україні²². Залишилися поза увагою театральних митців психологічні драми “Соломія Крушельницька” Б. Мельничука (1994), “Гетьман” М. Негоди (1995), “Ходить Довбуш” Я. Яроша (1999), “Судна ніч” С. Носаня (1998), “Козак з Лугу, або Крик Сови” В. Герасимчука (1997). Цікавими за задумом

були й історико-біографічні п'єси Г. Штоня, В. Фольварочного (насамперед драма "Богдан Хмельницький"), Б. Чалого, Л. Пастушенка, Б. Стельмаха та ін.

1990-і роки засвідчили ще одну суттєву мистецьку рису – жанр драматургії чомусь оминуло досить численне й плідне покоління шістдесятників. Дехто з них, зокрема Ю. Щербак, В. Шевчук, М. Вінграновський, І. Драч, В. Дрозд, В. Стус, І. Світличний, зверталися до цього жанру в різні роки своєї художньої творчості, але, мабуть, "цілковито віддати свій талант драматургії не ризикували, бо, крім усього, за цим найбільш масовим і ефективним видом мистецтва і нагляд був найпильнішим"²³. Вірогідно, саме тому "корнійчуківська лінія" залишалась і в 1990-х роках спрямовуючою для української драматургії. "Стиль О. Корнійчука надовго виявивсь прийнятним для багатьох і покликав до пера різних послідовників та епігонів"²⁴, – справедливо зазначала критика. Вірними реалістично-романтичної лінії української драматургії, її модерновій лінії, були Я. Стельмах, Я. Верещак, В. Босович, В. Бойко. Упродовж майже чотирьох десятиліть О. Корнійчук стояв на авансцені театрів колишнього Радянського Союзу, зокрема українських, відтісняючи все талановите, самобутнє. І хоча в 1970-х роках він очолив "ідейно-естетичне переозброєння" української драматургії, написавши психологічні драми "Сторінка щоденника" та "Пам'ять серця", але це майже не змінило ситуації – драматурги не одержали підтримки у своїх новаціях. Тому варто погодитися з об'єктивним твердженням критики, що театр О. Корнійчука – це реальність нашої театральної культури, це певне явище хоча б тому, що впродовж чотирьох десятиліть іншого театру та іншої драми в Україні фактично не було. На його стильовому ґрунті виросла, зокрема, й драматургічна творчість М. Зарудного, п'єси якого йшли на провідних сценах і несли із собою певні мистецькі зрушення. Можна стверджувати і деякий вплив цих традицій на драматургічну творчість В. Фольварочного, В. Канівця, О. Корнієнка, В. Минка та ін. Водночас у їхніх п'єсах відчувається внутрішній стилістичний опір усталеним закостенілим театральним нор-

мам, бажання розкрити те, що властиве природі українця. Насамперед у цьому сенсі вирізняються драми й комедії О. Коломійця, О. Підсухи, А. Крима, Б. Стельмаха, В. Босовича. Особливий резонанс мала в 1990-х роках психологічно-соціальна драма Миколи Руденка "На дні морському", яка внаслідок застосованих до автора репресивних заходів так і не стала в 60–70-х роках фактом культурного життя²⁵. Але послідовників таких зрушень бракувало. На тому місці, де мало б розвинутися нове мистецьке пагіння, "були лише тінь О. Корнійчука й експансія зарубіжної драматургії"²⁶.

Молодше покоління, яке прийшло в українську драматургію в кінці 1970-х – упродовж 1980-х років (Л. Хоролець, Н. Неждана, С. Лелюх, В. Бойко, Я. Ярош, Н. Ковалик, В. Остапов, В. Босович, К. Демчук, Д. Кешеля, О. Ірванець, Т. Оглоблін та ін.), теж мало найменш сприятливу ситуацію для творчого становлення. Написані в 1990-х роках п'єси не побачили сцени (за винятком окремих творів Я. Верещака), не були мистецьки зреалізовані навіть у Радіотеатрі Національної телерадіокомпанії України, хоча можливостей було безліч. Якимись художньо безсилим виявилися драматурги старшого й середнього покоління²⁷.

Зарубежем наприкінці 1970-х – у 1990-х роках працювали талановиті українські драматурги Г. Лужницький, Л. Коваленко, Леонід Полтава, І. Чолган, Я. Климовський, Б. Бойчук, Б. Будний, С. Ледянський, М. Понеділок, а також перекладачі творів зарубіжної драматургії ХХ ст. Є. Васильківська, І. Костецький, О. Соловей, Тодось Осьмачка та ін. Особливий успіх мали п'єси Іларіона Чолгана "Замотелічене теля", "Провулок Святого Духа", "Дума про Мамая", "Діти Дажбога", "Останнє втілення Лиса Микити", написані в Німеччині та США, де їм давав цікаве сценічне життя режисер В. Блавацький.

Роки суспільного застою гіркотою відбилися ще і в 1990-х роках в українській драматургії строкато й еkleктично, що утруднює в ХХІ ст. її системний аналіз. Впадає в око насамперед той незаперечний факт, що п'єс, написаних власне драматургами, ніби-то й багато, а насправді стає дедалі менше, як і самих майстрів діалогу та

режисерів, які прихильно ставляться до їх сценічної інтерпретації.

Над п'єсами сучасних українських драматургів найкраще працювали режисери А. Канцедайло, В. Мазур (Дніпропетровськ), М. Мельник, Г. Артеменко (Житомир), А. Філіпов (Ужгород), В. Московченко (Луганськ), О. Кравчук (Львів), В. Грицак (Івано-Франківськ), М. Черкасенко (Суми), А. Жолдак (Черкаси), О. Бойцов (Хмельницький), М. Яремків, Ю. Одинокій (Київ), А. Критенко (Німеччина), Г. Гладій (Канада) та ін.

Такими шляхами українська драма й театр входили в ХХІ століття.

¹ Українська література ХХ століття. – К., 1993. – С. 204, 205.

² Докладніше див.: *Стельмах Л.* Мій кіт за тобою скучив. Мемуари. – К., 2004.

³ *Стельмах Я.* У драматургію я прийшов не одразу // Український театр. – 1991. – № 5. – С. 4, 5; *Богдасевський Ю.* Стельмах // Український театр. – № 1. – 2001. – С. 2–4.

⁴ *Верещак Я.* Стан сучасної української драматургії (Нотатки перехідного періоду) // ЗНТШ. – 2003. – Т. ССXLV. – С. 432.

⁵ В. Остапов народився в передгір'ї Карпат у Галичині. Вищу освіту здобув на Буковині, а живе на Поділлі. Доля водила драматурга різними шляхами, всіляко випробовувала його як професіонала. Але він чесно витримав життєві екзамени, здолавши крутозлами, а обравши перо драматурга, пішов, як часто повторював Еміль Золя, а згодом і Максим Горький, "у люди".

⁶ Див.: *Остапов В.* Вони не чули про Клааса. Драма-феєрія. – Вінниця, 1999.

⁷ *Остапов В.* Оголена шабля Богдана. Драма. – К., 2000.

⁸ Там само. – С. 3.

⁹ Вінницька газета. – 1999. – 5 липня.

¹⁰ У пошуках театру. – К., 2003. – С. 536.

¹¹ Там само. – С. 537.

¹² Там само.

¹³ Див.: *Новицька С.* Відгомін віків. – Чернівці, 2005.

¹⁴ У пошуках театру. – С. 538.

¹⁵ *Ізарова Л.* Лицар театру. // Театральна бесіда. – Л., 1999. – № 1 (5). – С. 27.

¹⁶ *Хоролець Л.* Крила і коріння. – К., 1990. – С. 2.

¹⁷ Докладніше див.: *Залеська-Онишкевич Лариса М. Л.* Сьогоднішня українська драма (1992–2002) // ЗНТШ. – 2003. – Т. ССXLV. – С. 406–416.

¹⁸ *Тхорук С.* Художній світ сучасної української драми (1990–2002). Наздоганяючи традицію // ЗНТШ. – 2003. – Т. ССXLV. – С. 417–429.

¹⁹ *Сердюк Л.* Наші нащадки – наше майбутнє // Український театр. – 1986 – № 5. – С. 4.

²⁰ Луганський обласний музикально-драматический театр // Зеркало недели. – 2001. – 14 апреля. – № 5. – С. 10.

²¹ Докладніше див.: *Мірошніченко Н.* Українська драматургія останньої чверті ХХ століття – від деміфологізації до химерності // Український театр ХХ століття. – К., 2003. – С. 444–462.

²² Див.: *Стефурак Н.* Серед українського абсурду // Культура і життя. – 2005. – 5 жовтня. – № 38, 39. – С. 7.

²³ Історія української літератури ХХ століття. – К., 1995. – Кн. 2. – Ч. 2. – С. 432.

²⁴ Там само. – С. 432, 433.

²⁵ Там само. – С. 433.

²⁶ Там само.

²⁷ Про це див.: *Тхорук Р.* Художній світ сучасної української драми (1990–2002): Наздоганяючи традицію // ЗНТШ. – 2003. – Т. ССXLV. – С. 417–429.

SUMMARY

L. Varaban lightens the peculiarities of the theatrical process in Ukraine in

1990s, analysing activity of the Ukrainian dramatists.