

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ ЛАНДШАФТ ОСТАННЬОГО ДЕСЯТИЛІТТЯ ХХ СТОЛІТТЯ

Окреслюючи український театральний ландшафт 90-х років ХХ століття, автор акцентує увагу на кардинальному оновленні репертуару, розмаїтті проблемно-тематичних та естетичних пріоритетів митців сцени, студійному «бумі», розвитку фестивального руху та ін.

Характеризуючи спрямованість творчих пошуків молодшої генерації режисури (А. Жолдак-Тобілевич, Д. Богомазов, В. Кучинський, І. Волицька, О. Лісовець та ін.), автор насамперед зосередився на розгляді діяльності майстрів старшого покоління – С. Данченка, Е. Митницького, А. Бабенко, В. Петрова, С. Мойсєєва та ін.

Ключові слова: український театр, режисер, театральність.

Очерчивая украинский театральный ландшафт 90-х годов ХХ столетия, автор акцентирует внимание на кардинальном обновлении репертуара, разнообразии проблемно-тематических и эстетических приоритетов мастеров сцены, студийном «буме», развитию фестивального движения и др.

Характеризуя направленность творческих поисков молодой генерации режиссуры (А. Жолдак-Тобілевич, Д. Богомазов, В. Кучинский, И. Волицкая, А. Лисовец и др.), автор основное внимание фокусирует на деятельности мастеров старшего поколения — С. Данченка, Э. Митницкого, А. Бабенко, В. Петрова, С. Моисеева и др.

Ключевые слова: украинский театр, режиссер, театральность.

The deep changes in the social, political, and economic spheres of the Ukrainian life in the latest decade of the 20th century resulted in radical upgrade of the repertoire, aesthetic, integrational, and other priorities of the Ukrainian theatre.

The post-dramatic searches of the 1990s are clearly book-ended by the performances of V. Bilchenko, D. Bogomazov, I. Volytska, A. Zholdak, V. Kuchynskyy, L. Lazorko, O. Liptsyn, V. Troyitskyy, Y. Fedoryshyn etc. Young directors demonstrated radical transformation of classical plays' texts, formation of play image system in dialogue with quotations from various layers of cultures, non-linear composition of stage action, aesthetic self-value of acting as such etc. – all being unusual for the Ukrainian theatre.

Keywords: Ukrainian theatre, director, theatricism.

Тектонічні зрушення у соціально-політичних та економічних сферах життя України останнього десятиліття ХХ століття позначилися кардинальним оновленням репертуарних, естетичних, інтеграційних та інших пріоритетів українського театру. В культурний простір поверталися імена й твори «табуьованої» за радянських часів драматургії (літератури) М. Булгакова, В. Винниченка, М. Куліша, М. Хвильового та ін. Репертуар збагатився творами зарубіжної літератури та драматургії ХХ століття: С. Беккета, Е. Йонеска, С. Мрожека, Ж. Кокто, Ю. Місама, Л. Піранделло, Г. Клауса, Е.-Ем. Шмітта, Т. Вільямса, Ж. Ануїя та ін.

Потужний процес відродження національної самосвідомості стимулював пошуки у царині сценічної модернізації української класики. Помітними подіями стали постановки п'єс І. Карпенка-Карого «Безталанна» у Київському театрі драми і комедії (вистава «Чарівниця», режисер Д. Богомазов, 1993); І. Франка «Украдене щастя» в Івано-Франківському театрі ім. І. Франка (режисер І. Борис, 1993); Львівському театрі «У кошику» (режисер І. Волицька, 1998); Лесі Українки «Апокрифи» і «Камінний господар» (Львівський театр ім. Л. Курбаса, режисер В. Кучинський, 1995, 2002) та ін.

Студійний «бум» породив безпрецедентне очікування яскравих творчих дебютів, новаторських художніх програм. Наприкінці 1980-х – першої половини 90-х років відкрилося близько 100 театрів-студій у Києві, Харкові, Львові, Одесі, Дніпропетровську, Запоріжжі, Севастополі, Миколаєві, Ужгороді, Сімферополі, Хмельницькому. Виникли театри маріонеток, пантоміми, клоунади, авторської пісні, фольклору тощо. Було засновано театри національних меншин: «Мазлтов» і «Шалом» (єврейські, м. Київ), «Романс» (циганський, Київ), Кримськотатарський (Сімферополь). Отримав нове життя театр ім. Дьюлі Йїєша на Закарпатті (угорський, м. Берегово).

Суттєву роль у розвитку театрального процесу відіграв фестивалний рух. У 1990-ті роки фестивалі проходили практично в усіх регіонах країни: «Херсонські ігри» (м. Севастополь), «Мистецьке Березилля» (м. Київ), «Золотий лев» (м. Львів), «Театральний Донбас» (м. Донецьк), «Січеславна» (м. Дніпропетровськ), «Різдвяна містерія» (м. Луцьк), «Мельпомена Таврії» (м. Херсон) та ін. З цього приводу Н. Єрмакова зазначала: «Можна сміливо твердити, що інтерес нових поколінь українських глядачів до окремих спектаклів саме тоді змінюється інтересом до театрального життя. <...> Кількісні та якісні зрушення були надто відчутними. Пожвавлення мистецького життя, його очевидне урізноманітнення потребувало інтенсифікації творчих контактів, “втягування” у коло театральних інтересів найширшої публіки. Постійним виглядає стійке тяжіння до “карнавалізації” театральної практики, створення специфічних “резервацій”, в яких до центру уваги публіки потрапляв сам театральный процес»¹.

Тогочасний театральный ландшафт збагатився нетрадиційним ігровим простором (пошуковий театр освоював підвали, сходи, промзони, бомбосховища, музеї, пам’ятки архітектури тощо), першими вуличними виставами. Стосовно останнього слід нагадати спектаклі Київського Експериментального театру: «Опис чудовиська – 1 частина», «Повернення додому» (режисер і художник В. Більченко; 1993, 1994), «Карнавал» (режисер і художник А. Петров, 1998). У подальшому вуличні вистави стали творчою візитівкою очолюваного Я. Федоришиним Львівського театру «Воскресіння».

У такій бурхливій атмосфері майже непоміченою лишилася перша хвиля міграційних процесів. Однак невдовзі драматизм ситуації заявив про себе на повен голос. Через різні об-

ставини поза українським театральним процесом опинилися сценографи: Л. Безпальча, І. Биченкова, В. Коштелянчук, А. Чечик, В. Риданих, С. Хотимський, М. Френкель. На десятиліття розтяглася творча пауза І. Несміянова та С. Маслобойщикова. Крім того, від професійної діяльності відходили художники старшої генерації. Окремі успіхи колись численного загону українських сценографів лише відтіняли вакуум, що утворився навколо них. Насичене, концентроване творче середовище – єдиний можливий провідник художніх ідей, що збагачують одна одну, – було зруйноване.

Атмосфера нового часу, як показали подальші події, аж ніяк не виключала застосування старих, апробованих методів адміністрування. З посади головного режисера Київського театру імені Лесі Українки звільнили В. Петрова (в наступні роки плідно працював у провідних театрах Москви і Санкт-Петербурга). Шукати щастя на чужині в середині 90-х років вирушили режисери В. Козьменко-Делінде, І. Афанасьєв, М. Нестантінер, Р. Мархолія. Чимало обдарованих митців взагалі змінили сферу діяльності. Однак у цьому разі показова не драматична історія окремої людини (кожен мав свої спонукальні мотиви та життєві колізії), а гнітюча закономірність «витиснення» творчих особистостей з теренів українського театрального процесу.

На зламі 1980–90-х років вистави «Момент» за В. Винниченком (мала сцена Київського театру ім. І. Франка, художник Т. Кириченко, 1989); «Археологія» О. Шипенка (Київський молодіжний театр, художник В. Більченко, 1989); «У відкритому морі» С. Мрожека (художник І. Лещенко, 1989) і «”Я” (Романтика)» за однойменною новелою М. Хвильового (Театр-студія «Театральний клуб», художник І. Лещенко, 1990); «Сад нетанучих скульптур» за Л. Костенко (художник А. Гуменюк, 1988), «На полі крові» за Лесею Українкою (Львівський молодіжний театр ім. Л. Курбаса, художник В. Бортяков, 1989), – висунули на авансцену експериментального українського театру режисерські фігури А. Жолдака, В. Більченка, О. Ліпцина, В. Кучинського. Проте вже у другій половині 90-х років В. Більченко продовжить свої режисерські пошуки в Німеччині, а О. Ліпцин і А. Жолдак нагадуватимуть про себе лише в паузах між закордонними вояжами. Повторюваність процесу відторгнення здорових сил – природна плата за системне руйнування національного культурного шару.

Глобальні соціально-політичні трансформації тієї доби спричинили «відхід у небуття» комуніс-

тичної доктрини – базового підґрунтя радянського сценічного мистецтва. Її цільові ідеологічні засади акцентували увагу передусім на соціальних аспектах прояву особистості, натомість екзистенція людини як такої знаходилася на периферії мистецьких пріоритетів. У виставах переважної більшості режисерів-дебютантів 60–70-х років пошуки нових духовно-етичних орієнтирів підмінювали сценічними рефлексіями на злободенні теми – своєрідний художній коментар численних газетних, журнальних публікацій і телевізійних програм.

Разом з тим у 90-ті роки С. Данченко, відчуваючи перехідну добу між історичними епохами, звертався до творів, де, за сюжетом, людина потрапляла у вир безладдя, анархії, падіння моралі й водночас – усеосяжних історичних перетворень.

У виставах «Санаторійна зона» за М. Хвильовим (художник М. Глейзер, 1990), «Патетична соната» М. Куліша, «Росмерсгольм» Г. Ібсена, «Мерлін, або Спустошена країна» Т. Дорста за участю У. Еллера, «Король Лір» В. Шекспіра (художник А. Александрович-Дочевський, 1993, 1994, 1996, 1997) усі головні герої у певний момент опинялися на життєвому рубежі. У мить розгубленості й спустошення, коли власні трагедії сягали апогею, наставав час розплати, спокути власних гріхів — своєрідне очищення, що відображало, як зазвичай у виставах Данченка, глибинну духовно-етичну суть.

Театрознавець Т. Забозлаєва напрочуд влучно характеризує мистецький контекст, в якому відбувалися творчі пошуки режисера: «Ми знову й знову говоримо про кризу. Однак театр у високому значенні слова продовжується і сьогодні. Просто центр його розвитку перемістився з Москви кудись убік. Стурау, Чхайдзе, Някрошюс, Данченко – всі вони будівельники театру, і легкості немає ні в кого»².

Як будівничий театру, С. Данченко запрошує до співпраці режисерів різних поколінь: В. Опанасенка та І. Молостову, С. Мойсеєва та В. Козьменко-Делінде; дає можливість провідному акторові театру А. Хостікоєву успішно реалізувати себе як режисера у роботі над п'єсою Г. Горіна «Кін IV» (художник А. Александрович-Дочевський, 1999), і, що принципово важливо – після постановки «Момент» за новелами В. Винниченка А. Жолдак-Тобілевич отримує можливість втілити своє, досить парадоксальне, бачення п'єси А. Чехова «Три сестри» (художник Ш. Абдусаламов, 1999) й – у співрежисурі з М. Гринишиним – «Швейк» за Я. Гашеком (художник Я. Нірод, 1999).

Територію вільного самовиявлення творчих індивідуальностей представників нової генерації української режисури створив у Київському театрі драми і комедії його художній керівник Е. Митницький. Саме тут Д. Богомазов здійснив постановки «Чарівниця» («Безталанна» І. Карпенка-Карого, художник Ю. Ларіонов, 1993) та «Трохи вина ... або 70 обертів» за Л. Піранделло (художник О. Друганов, 1996); О. Лісовець – «Бес...конечное путешествие в приятной компании и сопровождении козлиного голоса» (назву подано мовою оригіналу) А. Іванова (художник С. Маліков, 1994), «Рогоносець» Ф. Кроммерлінка; Ю. Одинокій – «Кручений біс» Ф. Сологуба; Д. Лазорко – «Ти, кого любить душа моя...» Н. Птушкіної (художник О. Луньов, 1998, 1996, 1998).

Молоді режисери демонстрували незвичні для українського театру радикальні трансформації текстів класичної драматургії, формування образної системи вистави у діалозі з цитатами різних шарів культур, нелінійність розбудови сценічної дії та ін. Образною лексикою, намаганням ствердити почуття і думки глядача на метафізичних основах буття вони суттєво відрізнялися від оптики художнього світобачення старшого покоління української режисури.

Критично ставлячись до радянської епохи й водночас категорично не сприймаючи соціально-політичну вакханалію та прагматизм сучасної доби, Е. Митницький здебільшого зосереджувався на індивіді, котрий протистоїть агресивному соціуму. Його тодішні постановки віддзеркалюють насамперед розгубленість людини через втрату ідеалів, соціальних і моральних орієнтирів, знецінення духовності.

Відомий вислів «Людство сміючись прощається зі своїм минулим» для Е. Митницького став дієвим чинником художнього вирішення вистави «Я вам потрібен, панове!» за п'єсою О. Островського «На всякого мудреця доволі простоти» (художник М. Френкель, 1992). Моральне падіння радянських можновладців на початку 90-х років було злобою дня, постійною темою газет, журналів, телебачення. Створюючи театралізовану пародію-шоу, де Мамаєв, Крутицький, Городулін поставали повними маразматиками, а їхні жінки всю свою енергію спрямовували на пошук коханців, – режисер ризикував опинитися на іншій, чужій сценічному мистецтву території. Однак, досягаючи граничної типізації, по суті створюючи образи-маски, режисер саме через трактовку образу головного героя Глумова (Д. Лук'янов) – талановитої людини, циніка та

позбавленого будь-яких принципів прагматика, – розкривав внутрішню драму особистості, змушеної приймати запропоновані правила життя.

Притчова природа драматургічного матеріалу «Майн кампф, або Шкарпетки у кавнику» Д. Таброї (художники Е. Митницький, М. Костюшко, 1995) – з вічною боротьбою добра і зла, конфліктним протистоянням героя із суспільством, – зреалізована Е. Митницьким в естетиці трагіфарсу, набула у виставі філософського сенсу.

Серед режисерів, які розпочали свій творчий шлях у 1960-ті роки, творчі пошуки А. Бабенко найперше були пов'язані зі сценічним прочитанням класичних творів. Вишуканою театральністю та ретельною розробкою психологічних партитур акторських образів позначені здійснені нею на сцені Львівського театру ім. М. Заньковецької постановки «Макбета» В. Шекспіра (художник Л. Боярська, 1992), «Гедди Габлер» Г. Ібсена (художник В. Бортяков, 1993), «Медеї» Ж. Ануя (художник І. Погребняк, 1995), «Мадам Боварі» Я. Стельмаха за Г. Флобером, «Ідіота» Ф. Достоевського (художник Л. Боярська, 1997, 1998).

У зовсім інакшому проблемно-тематичному й естетичному вимірі поставала у заньківчан втілена у форматі «великого стилю» сценічна «гетьманіана» режисера Ф. Стригуна – «Павло Полуботок» К. Буревія, трилогія Б. Антківа «Мотря», «Не вбивай», «Батурин» (за романом Б. Лепкого «Мазепа», художник М. Кипріянов, 1990, 1991, 1992). У часи піднесення національної самосвідомості ці постановки знаходили відгук у широкого кола глядачів.

У панорамі сценічних пошуків 90-х заслуговують на увагу спроби В. Петрова привнести нові художні обертони в творче життя Київського театру ім. Лесі Українки. Вистава «Перламутрова Зінаїда» М. Роцина (художник М. Френкель, 1990) – його дебют як головного режисера театру – саркастично-фейлетонними барвами відтворювала абсурдність заідеологізованого радянського буття, драму нездійснених людських сподівань в атмосфері тотальної соціальної задухи.

Постановкою п'єси Л. Андрєєва «Савва» (художник М. Френкель, 1990) режисер долучив акторів до психологічно поглибленого розкриття пророцького застереження письменника стосовно абсолютизації ідеї руйнації. В одній з рецензій на виставу читаємо: «... російський театр імені Лесі Українки, здається, знаходиться на порозі нового життя. Незважаючи на усі перипетії, труднощі “закулісного життя”, душа театру жива. І нове життя обіцяє бути плідним»³.

У контексті цих суджень показовими видаються рядки, якими інший критик завершував свій відгук на прем'єрний показ мюзиклу «Кандід» за Вольтером (музика Л. Бернштейна, художник М. Епов, 1991): «Розплющте очі і подивіться уважно – це ж стоїть вже перед вами не колишній академічний театр імені Лесі Українки. Це ж справжній Бродвей! Блискучий, яскравий, ефектний. А де ж поділась академія? Полетіла – до вітру»⁴. На жаль, з театральних критиків Л. Войтенко і О. Клековкіна не вийшло провісників – зцементована «академічністю» трупа кохалася у своїй самодостатності й зробила все можливе, щоб «за вітром» полетів В. Петров, якого було звільнено з посади головного режисера театру.

Звиклий до постійних змін художнього керівництва колектив Київського молодого театру призначення чергового головного режисера – С. Мойсєєва – сприйняв досить стримано. Проте це не стало на заваді налагодженню конче необхідних творчих взаємин. Про багаторічну творчу кризу у трупі Молодого забули дуже швидко. Вже перша постановка нового головного режисера – «Дон Жуан» Ж.-Б. Мольєра (1997) – викликала великий резонанс у колі театральної спільноти.

Легендарний звабник жінок, який у виконанні С. Боклана хіба що за звичкою цікавився принадами прекрасної статі, прискіпливим поглядом дослідника-експериментатора фіксуватиме увагу на численних вадах людської натури і беззастережно кидатиме виклик Богові. Вибудовуючи у такий спосіб картину людського буття Дон Жуан–Боклан отримував необхідне підґрунтя для абсолютизації будь-яких проявів свободи. Його радикальний індивідуалізм начебто і сприяв максимальному самовираженню, однак водночас невблаганно наближував час розплати.

Рецензенти на цю виставу відгукувалися по-різному: «“Дон Жуан” у Молодому своєю вишуканою театральністю, вивіреністю кожної мізансцени, жесту, інтонації нагадує своєрідний балет»⁵. Інший критик побачив у виставі вік «не “вивихнутий”, а “позолочений”, “присріблений”, притрушений мерехтливо цвіллю, трухою та висхлим кошачиним падлом, даріо-ардженовими крильцями торішніх тарганів... Хай би що він вчинив, Дон Жуан у цьому контексті —останній (мельпоменний?) герой»⁶.

У виставі «РЕхуВліїЗОР» (комедії «Хуліо Хурина» М. Куліша і «Ревізор» М. Гоголя, художник С. Маслобойщиков, 1999) С. Мойсєєв разом із художником по костюмах О. Богатирьовою ви-

будували образну систему, спираючись на естетичні засади створення акторами образу-маски.

Надати потужного імпульсу оновленню творчого життя Чернігівського театру ім. Т. Шевченка стало до снаги його художньому керівникові А. Бакірову. З урахуванням специфіки різних вікових категорій глядачів формував сучасне мистецьке обличчя колективу Київського театру юного глядача на Липках В. Гирич.

Незмінно привертала до себе увагу глядача вистави започаткованого О. Кужельним першого в Україні ангажементного театру «Сузір'я». Саме тут виставою «У барабанному провулку» за піснями Б. Окуджави (2000) І. Славинський розпочав цікаві експерименти зі сценічним втіленням поетичних творів. Принагідно слід згадати, що поставлений І. Славинським на малій сцені Молодого театру спектакль «Синій автомобіль» Я. Стельмаха посів чільне місце в театральному просторі країни серед робіт, втілених у форматі моновистав.

Територію постдраматичних пошуків 90-х років виразно унаочнюють вистави В. Більченка, Д. Богомазова, І. Волицької, А. Жолдака, В. Кучинського, Д. Лазорка, О. Ліпцина, В. Троїцького, Я. Федоришина та ін.

Суттєво відрізняючись образною лексикою, режисери разом з тим продемонстрували й естетичну самоцінність гри як такої, і домінуючу роль у формуванні образної системи засобів невербальних мистецтв, і «Пошук нових смислів та картин світу через зіткнення далеких контекстів — класики/пародії, класики/нового міфу, — що, на думку Н. Корнієнко, — є ще однією спробою добути нові актуальні моделі з широкого культурного поля, з відкритості»⁷. У статті «Веселий апокаліпсис» дослідниця слушно зауважує: «Театр ускладнюється настільки, що окремі його сюжети самі шукають для себе контексти. Одна вистава, таким чином, може говорити різними мовами й доносити різні картини світу, які, своєю чергою, народжують новий художньо-театральний тип — виключно в умовах цього взаємодоповнення. Цілісність створюється як внутрішня узгодженість багаторівневої будови»⁸.

На тлі виняткової для українського театру різновекторності естетичних практик принциповою, на наш погляд, видається дискусія, що розгорнулася напередодні кардинальних змін у соціокультурному просторі єдиної тоді країни — Радянського Союзу. У березневому (№3, 1989) випуску журналу «Театр» редакція запропонувала практикам і теоретикам сценічного мистецтва ви-

словитися на тему «Театральність». У невеличкій передмові наголошувалося, що «журнал виступає не як відбивач театральних процесів, а радше як стимулятор народження й осмислення театральних ідей, котрі нині явно у дефіциті»⁹.

В обговоренні взяли участь здебільшого знані майстри старшого покоління. Цілком природно, що всі вони спиралися на власний творчий досвід і оперували категоріями, котрі виразно унаочнювали притаманні їм естетичні уподобання. Про художньоутворюючий сенс «природи почуттів» розмірковував Г. Товстоногов: «Термін “природа почуттів” належить не лише до існування актора на сцені, а й до поєднання цього існування зі світом твору, з авторським баченням життя, з тією точкою зору, з якої творець п'єси, основи вистави, дивиться на події, на дійсність. Природа почуттів — це не компонент спектаклю, а те єдине, що обумовлює всі його компоненти, осереддя своїм обираючи актора, який грає дану роль у даній п'єсі у постановці даного режисера. Природа почуттів втілює в собі театральність»¹⁰.

У своїй останній публікації, написаній на прохання редакції, А. Ефрос згадував листи Л. Толстого, котрі той писав авторам після знайомства з їхніми творами. Для А. Ефроса важливо було наголосити, що, відзначаючи талант у знаходженні епітетів та образності писання і т. ін., Л. Толстой зазначав приблизно так: «Якби таланту поменше — було б краще. Потрібно виносити в собі зміст, котрий настільки б тебе цікавив, що ти не міг би його не повідати. Такий зміст, який відомий тобі, але невідомий іншим. І далі його скласти так просто, наскільки це можливо»¹¹. Ці роздуми режисер екстраполює на сферу театального мистецтва: «Багатьом здається, що це найлегше, проте це — найважче. Виразальні засоби у такому випадку не привносяться, а ніби добуваються з глибокого й гостро зрозумілого змісту. І тоді ця театральність стає надіндивідуальною, особливою, вічно мінливою, годящою лише для даного випадку. <...> Театральність — це повітря конкретного змісту»¹².

Серед думок інших практиків театру не можна пройти повз міркування М. Захарова: «Театральність, як я її розумію, є система прийомів, сума пристосувань, з допомогою який забезпечується контакт між сценічним дійством та глядачами. Ця спільна домовленість про стиль та естетичне забарвлення у взаємовідносинах актора, що творить, і глядача, який співпереживає. Театральність — це радість виходу за межі буденних контактів»¹³.

Теоретично всебічно цю тему «препарував» Ю. Лотман: «Театральність є мова мистецтва. І у цьому значення вона не може бути ні поганою, ні хорошою – вона є невід’ємна частина театру як такого, й обійтися без неї так само неможливо, як неможливо обійтися без мови»¹⁴.

Розмірковуючи про складну природу театральності, про діалог, що його веде спектакль із п’есою і водночас вибудовує зовсім інший діалог з глядачем, Ю. Лотман наголошує: «Сама можливість діалогу – одне з найважливіших завоювань культури, і втрата діалогу із глядачем – загибель театральної культури»¹⁵.

У 90-ті роки різьбаче розширилися принципи й способи ведення цих діалогів. Театр, який з усіх мистецтв найбільш безпосередньо й активно реагує на глядацьке сприйняття, збільшував цільову аудиторію, котрій була близька мова постдраматичного сценічного мистецтва. Водночас ми стали свідками й інших еволюційних зламів образної лексики. В цьому процесі не можна обійти той факт, що для режисури актуальною лишається і категорія «природи почуттів», і гранично вивірене використання виражальних засобів, що «не привносяться, а ніби добуваються з глибокого й гостро зрозумілого змісту», і пошук контактів між сценічним дійством та глядачами, котрі дають можливість відчувати *«радість виходу за межі буденних контактів»*.

І нема в цьому ані найменшої крихти пітету до авторитетів загальноновизнаних майстрів театру попередньої доби. Натомість є природний процес

розвитку сценічного мистецтва, котрий від початку передбачає зв’язок живих традицій минулого з творчими пошуками сьогодення. У їхньому фокусі можна розрізнити обриси театру майбутнього.

¹ Єрмакова Н. Проблема «великого» стилю в українському драматичному театрі 90-х років ХХ ст. // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст. – К.: Інтертехнологія, 2006. – С. 788–789.

² Забозлаєва Т. – Цей театр живий... // Український театр. – 1989. – № 1-2. – С. 12.

³ Войтенко Л. «Ты разбудил меня, Савва» // Рабочая газета. – 1990. – 27 марта.

⁴ Клековкін О. Кандід, або Найполтергейстніший полтергейст ХХ століття // Вечірній Київ. – 1991. – 18 липня.

⁵ Мірошніченко Н. Розчарування Зганареля // Кіно-Театр. – 1998. – № 3. – С. 18.

⁶ Сидор-Гібелінда О. Потяг на ім’я «Дон Жуан» // Президент. – 2002. – С. 125.

⁷ Корниєнко Н. Веселый апокалипсис // Театр. – 2002. – № 3. – С. 35.

⁸ Там само. – С. 36.

⁹ Театр. – 1989. – № 3. – С. 97.

¹⁰ Товстоногов Г. Природа чувств // Театр. – 1989. – № 3. – С. 107.

¹¹ Эфрос А. Степень правды // Театр. – 1989. – № 3. – С. 99.

¹² Там само.

¹³ Захаров М. Контакт между сценическим действием и собравшимися зрителями // Театр. – 1989. – № 3. – С. 108.

¹⁴ Лотман Ю. Язык театра // Театр. – 1989. – № 3. – С. 102.

¹⁵ Там само. – С. 103.