

Український театр від Союзу до Майдану

СЕРГІЙ ВАСИЛЬЄВ

Кінець радянської епохи дивним чином співпав із нетривалим, на жаль, розквітом українського театру. Територія, з якої традиційно, рятуючись від провінційної інертності та всепрониклої цензури (нещадність гіркого жарту про те, що коли в Москві стрижуть нігті, у Києві рубають пальці, відчули на власній шкірі дуже багато митців), тікали до метрополії найталановитіші люди, раптом струсила з себе дрімоту і безініціативність. Достатньо сказати, що в Києві на межі кінця 80-х — початку 90-х виникло близько 100 (!) нових театральних компаній. Їх називали студіями, що, суворо кажучи, було не зовсім точно: адже більшість колективів, що з'явилися на той період, не ставили перед собою ані освітні, ані тим більше експериментальні цілі. Втім картину театального процесу ці театри змінили найкардинальнішим чином. У неспростовно регламентовану цензурою систему ідей, назв і форм вони привнесли вірус непослуху та свободи. Насамперед, принципово розширились репертуарний і жанровий діапазони театру. На сцені стали грати п'єси, які досі традиційно знаходилися під забороною: спочатку помірковано критичні стосовно радянської системи твори сучасних драматургів, згодом — західну абсурдистську драму, колізії якої дедалі частіше сприймалися як алегоричне відображення тутешнього побуту та звичаїв, далі — національну модерністську

літературу, що її радянські ідеологи таврували як «буржуазну та ідейно шкідливу». Буквально за три-чотири роки «молодими» та традиційними українськими театрами було освоєно колосальний масив раніше недоступних ні самим артистам, ні тим паче публіці текстів. На початку 90-х пересічний український глядач міг побачити на сцені інтерпретації практично всієї національної класики — від Лесі Українки та Володимира Винниченка до найбільшого драматурга епохи «розстріляного відродження» — репресованої на початку 30-х художньої генерації — Миколи Куліша. На афішах навіть провінційних театрів, що традиційно сповідували побутову, реалістичну манеру гри, з'явилися імена Беккета та Йонеско, Пінтера і Мрожека. Експериментальні українські режисери займалися дослідженням текстів Місими і Джойса, Стріндберга і Достоєвського. Ще принциповіше виглядала суто видова трансформація українського театру. Легалізовано було не лише існування лабораторних студійних колективів, але — і це, мабуть, значно важливіше — театрів різних організаційних форм і жанрів. Скажімо, саме у цей період в Києві почали функціонувати незалежні танцювальні групи, театри пантоміми, клоунади, маріонеток. Можна сказати, що вперше за десятиріччя український глядач отримав реальний вибір — він міг знайти видовище для душі, за власним сма-

ком, за інтересами, за освітнім рівнем. Міг розгадувати сценічні ребуси режисерів-концептуалістів, а міг за бажанням надирватися від реготу, відвідуючи брутальні фарсові вистави.

Втім, і по-справжньому сильних та розумних вистав за цих років з'явилося чимало. Сергій Данченко разом із видатним сценографом Данилою Лідером і найзнаменитішим українським актором Богданом Ступкою створили виставу «Тев'є-Тевель» за повістю Шолом-Алейхема, що збирала аншлаги в Національному театрі ім. Івана Франка впродовж двох десятиріч. Володимир Петров, що ненадовго очолив столичний Театр російської драми ім. Лесі Українки і, зрештою, змушений капітулювати у боротьбі з консервативною частиною цієї статусної трупи, все ж встиг поставити на цій сцені дивовижного «Кандида» за Вольтером. Чудово працював Київський театр на Подолі, де навколо потужного лідера Віталія Малахова об'єдналася група прекрасних акторів. Цей колектив, до речі, першим довів, що українські вистави здатні бути цікавими далеко за межами країни: на початку 90-х Театр на Подолі брав участь в десятках міжнародних фестивалів, а з виставами «Бенкет під час чуми» за Пушкіним, «Ніч чудес» та «Яго» за, відповідно, шекспірівськими п'єсами «Сон літньої ночі» і «Отелло» опинився серед фаворитів Единбурзького фрінджа. В Європі були доброзичливо зазначені й, можливо, найглибші за точністю соціального діагнозу тодішнього суспільства вистави «Археологія» та «І сказав Б...» за п'єсами Олексія Шипенка, вигадані режисером Валерієм Більченком з акторами Київського молодіжного театру. Ще один виходець з московської «Школи драматичного мистецтва» Анатолія Васильєва, Олег Ліпцин, у створеній ним студії «Театральний клуб» разом із сценографом Ігорем Лещенком займався вивченням і втіленням текстів, які раніше неможливо було уявити на українській сцені — від «Я (романтика)» Миколи Хвильового до джойсівського «Улісса», — розробляючи рафіновану постановочну лексику і формуючи геть новий тип актора.

Варто, мабуть, підкреслити, що цей, повторю, на жаль, короткий період розквіту театру природним чином співпав із здобуттям Україною державної незалежності. Випрацьовуючи стратегію свого розвитку, національно свідомі артисти згадали про формулу найшановнішого та найтрагічнішого режисера в історії української сцени — Леся Курбаса, маніфестовану ним ще на світанку своєї кар'єри наприкінці 10-х рр. XX ст. доктрину «шляху до психологічної Європи і, отже, до себе». Актуальність цього гасла була досить очевидною: не лише театр, але й уся українська культура були вражені наприкінці 80-х так званим «колоніальним синдромом», а якщо висловлюватися без евфемізмів, практично тотальною русифікацією. Десятиріччями в країні стверджувався стереотип про відсталість та невігластво національної культури. Тиранія русифікації була така могутня, що у 80-ті деякі провінційні українські трупи самочинно почали грати вистави російською мовою, мотивуючи це огидою та антипатією своєї публіки до мови української. На початку ж 90-х театр отримав реальний шанс полишити, скористався метафорою публіциста та політичного історика Миколи Рябчука, національне гетто. Власне, аналогічна можливість з'явилася й у представників різних етнічних груп, що мешкали в Україні. І деякі з них цей шанс використали. В країні виникло кілька єврейських, кримськотатарський та угорський національні театри. До речі, саме Угорський національний театр ім. Дюли Йєша з невеличкого закарпатського містечка Берегово зумів краще за інших реалізувати згадану вище доктрину Леся Курбаса. Доки більшість українських режисерів довільно просторікували про інтеграцію до Європи, лідер берегівського театру Аттіла Віднянський створював унікальний акторський ансамбль, що виконував найскладніший репертуар — Шекспіра, Превера, Еліота, Беккета. Вистави берегівців цього періоду вирізнялися великим душевним темпераментом та експресією думки. Актори трупи мимо-

волі примушували згадати ще одну мрію Леся Курбаса — про «інтелектуального арлекіна», філософа-акробата. Власне, у цьому напрямку вів свій пошук і вже згадуваний Валерій Бильченко, який на початку 90-х створив у Києві свій авторський експериментальний театр, де першим в Україні паралельно із працею над драматичними текстами (його «Постріл в осінньому саду» за чеховським «Вишневим садом», можливо, варто визнати вершинним досягненням української сцени 90-х) став займатися вуличним театром. Реально наблизився у своїй практиці до мрії про універсального актора й Львівський молодіжний театр ім. Леся Курбаса, очолюваний Володимиром Кучинським. Актори цієї трупи стажувалися в Понтодеро у видатного польського майстра Ежі Гротовського та здійснили кілька спільних проєктів з польською групою «Гардженіце» Влодзімежа Станевського. У своїх кращих виставах — «Апокрифах» за Лесею Українкою, «Забавах для Фауста» за Достоевським, «Бенкеті» за Платоном, «Благодарному Еродії» за Григорієм Сковородою — вони невимушено варіювали різні ігрові моделі, формуючи впродовж дії справді магічну атмосферу народження іншої, не побутової реальності. Сам актор, його тіло, емоція, думка ставали предметом і метою мистецтва. Втім, у сучасних українських реаліях ця трупа, яка, на щастя, й сьогодні не припинила лабораторні дослідження в галузі акторської психотехніки, мимоволі опинилася в становищі маргіналів: адже домінувати із середини 90-х на національній сцені почали цілком інші звичаї та тенденції.

Справді, ентузіазм, що супроводжував з кінця 80-х діяльність українських артистів і режисерів, до середини 90-х практично вивітрився. Як й інші посттоталітарні суспільства, Україна переживала помітний економічний занепад і соціальну деградацію. Статус митця в суспільстві неймовірно зменшився. Об'єктивним індикатором цього можна вважати, наприклад, відсутність будь-якої серйозної конкуренції при вступі до творчих вишів — там конкурс у ці

роки мав суто формальне значення, заяв іноді як раз вистачало, аби з гріхом набрати черговий курс. Мистецтво перестало бути тим, чим було в радянському суспільстві: засобом, який держава використовувала для ідеологічного кодування публіки, а суспільство — для хоч би мінімального дистанціювання від тоталітарного тиску компартії і розширення кордонів своєї внутрішньої свободи. Люди нарешті отримали жадану свободу, а разом з нею — силу-силенну проблем, проблем справжніх, пов'язаних з відстоюванням свого реального, індивідуального місця в світі. Для сучасного українського обивателя, який дізнався, що демократія — це ще й необхідність відповідати за себе самого, мистецтво перестало бути порадиником і утішником. Держава ж фактично втратила утилітарний інтерес до театру. Власне, система ця ось вже два десятиліття існує за інерцією. Громіздкі трупи не скорочують, але і утримують їх на голодному пайку. Як не дивно, такий стан справ багатьох акторів і режисерів, особливо представників старшого покоління, цілком задовольняє. Директори і художні керівники театрів утримують їх чи не в довічне користування, артисти можуть роками не виходити на сцену, продовжуючи отримувати зарплату. При цьому безпосередньо творча діяльність, постановка нових вистав державою не субсидується. Це призводить до скорочення кількості прем'єр. Якщо ще на початку 90-х в Києві, де сьогодні, до речі, стабільно працює всього півтора десятка труп, випускалося до півтори сотні нових вистав, то тепер — у вдалі сезони — максимум 70.

Інколи, втім, здається, що краще б ці вистави взагалі не засмічували б сцени. Адже український театр практично перестав торкатися суспільно значимих і філософських тем, свято увірувавши, що публіку не слід турбувати і змушувати страждати і думати. З колись вимогливого співбесідника він перетворився на забавника, що піклується виключно про релаксацію публіки. По суті, домінанту сучасного українського театру можна визначити як орієнтацію на

міщанина, котрий у всьому прагне поміркованості і стабільності, вимагає від театру пізнаваності та розваги. І театр всіляко такому глядачеві потурає. Фактично він став навіть більше уярмленим та одноманітним, ніж при тоталітарній системі. Глядач знову, як і раніше, не має реального вибору. Він повинен грандіозними дозами поглинати сценічні сурогати, часто вульгарні і нудотні, капітально псуючи свій естетичний смак. Це призводить до надзвичайно прикрих результатів. Призвичаївшись до посередніх видовищ, глядач зрештою виявляється нечутливим і навіть ворожим до серйозних та розумних творів. Так сталося, скажімо, з однією з найзначущих українських вистав кінця 90-х — епічною містерією «Мерлін, або Спустошена країна» за Танкредом Дорстом, яку здійснив у Національному театрі ім. Івана Франка режисер Сергій Данченко. Ця грандіозна сценічна репліка про «кінець історії» українського глядача, обдуреного тривіальними фарсами, абсолютно не заінтригувала. Випадок цей сповна символічний. Як, втім, і типовий. Підгодувавши публіку примітивними сурогатами, театр опинився у пастці. Варто йому хоч трохи вийти за межі нормативної естетики, хоч на мить відмовитися від комерційних розрахунків, він, як правило, зазнає обструкції та бойкоту глядачів.

Парадокс сучасної української ситуації, проте, полягає в тому, що жодного дискомфорту через власну вторинність та відсталість митці не відчувають. Йдеться, звісно, про загальну тенденцію, а не, на жаль, дуже вузьку групу окремих режисерів, акторів і сценографів, що хоч якось прагнуть синхронізувати свої пошуки з розвитком актуальної світової сцени. Втім, про те, що відбувається у світі, більшість українських діячів театру мають найприблизніше уявлення. Про публіку ж годі й говорити. Досить сказати, що вона ніколи на власні очі не бачила і навряд чи в осяжному майбутньому отримає шанс побачити спектаклі Робера Лепажі і Боба Уілсона, Люка Персеваля і Кшиштофа Варліковського, Кеті Мітчелл і Хайнера Геббельса, Крис-

тофа Марталера і Іво ван Хове, Алвіса Херманіса і Саші Вальць, як і інших майстрів, що визначають обличчя сучасного європейського театру. До речі, у 90-х з цією обізнаністю справи були набагато кращі: в програмі фестивалів «Херсонеські ігри» у Севастополі та «Мистецьке березілля» у Києві, що нині канули в Лету, а також львівського «Золотого Лева», який сьогодні ледь жевріє, можна було зустріти режисерів першого ряду (так, наприклад, у Києві одного разу приїхав із «Гамлетом» тоді ще мало кому відомий Ромео Кастелуччі, а до Львова з «Івонною, принцесою Бургундською» — фактично дебютант Гжегож Яжина).

Чи треба казати, що глядач, не знайомий з різноманітністю сценічних діалектів, в кращому разі з недовірою, якщо не з агресією, сприймає спроби режисерів експериментувати з формою і пропозиції почути нових героїв. Показово, що абсолютно не набула поширення в Україні «нова драма» (це при тому, що саме Україна делегувала до Росії помітних її фігурантів, починаючи від Максима Курочкіна і Наталії Ворожбит, закінчуючи Мариною Ладо і Ганною Яблонською), а декілька сучасних німецьких п'єс на наших підмостках з'явилися виключно завдяки ініціативі і фінансуванню Гете-Інституту.

Певний час здавалося, що відставання українського театру від європейського спричинене лише відсутністю сучасних сценічних технологій. Та нині очевидно, що розрив цей глибший і принциповіший. Тепер навіть у виставах периферійних українських театрів можна милуватися відеопроєкціями і комп'ютерними ефектами, але відчуття резервації, фатальної відірваності від цивілізованого світу при цьому не зникає. За рідкісним винятком, режисерів не цікавлять нові творчі методології і — що прикріше — не хвилюють великі теми. Навіть «помаранчева революція» 2004 р., по суті, не лише не була осмислена сценою, але і не викликала в театрі будь-якої виразної реакції. Хіба що «відрефлексували» ці події Андрій Жолдак в «Ромео і Джульєтти», своїй останній роботі на сцені Харків-

ського театру ім. Тараса Шевченка, та Станіслав Мойсеев, що актуалізував гаслами і графіті Майдану «Марію Стюарт» Шиллера в Київському академічному Молодому театрі. Цей досвід для Мойсеева, до речі, виявився корисним: вже як художній керівник Національного театру ім. Івана Франка він у вересні 2013 р. випустив виставу «Квітка Будяк» (спеціально написаний Наталією Ворожбіт парафраз класичної «Маклени Граси» Миколи Куліша), яка багато в чому передбачила трагічні події київської зими 2014-го. А трохи раніше на камерній сцені цього ж театру з'явилася ще одна знаменна вистава — «Morituri te salutant» за мотивами прози Василя Стефаника. Цю історію про людський стоїцизм, про честь як останній притулок особистості, яку невідворотно давить і плющить час, вигадав Дмитро Богомазов, один з небагатьох українських режисерів, що твердо відстоюють гідність свого фаху впродовж останньої чверті століття; автор вистав, що визначали віхи національної сцени цих років — від дебютної «Чарівниці» за п'єсою Івана Карпенка-Карого, що завзято модернізувала традицію прочитань побутової української драми, до експериментів із відео в «Жінці з минулого» Роланда Шиммельпфенінга і «Щуролові» за Олександром Гріном.

Дмитро Богомазов, майстер із бездоганною репутацією, оригінальним почерком, широкою художньою ерудицією, значним списком неперевершених постановок (серед них — «Філокет-концерт» та «Едип» за Софоклом, «Горло (Sanctus)» за Гофманом, «Гамлет» Шекспіра, «Роберто Зукко» Кольгеса, «Трохи вина, або 70 обертів» за Піранделло) належить до славетної режисерської генерації, яка намагалася реформувати, збагатити новими інтонаціями і сенсами український театр на початку 90-х. Доводиться констатувати, що цей проект загалом зазнав фіаско, а, напевно, найпотужніше артистичне покоління з часів легендарного курбасівського «Березоля» досягло значно менших успіхів, ніж обіцяло. «Ставка на зниження» в репертуарі, художніх ідей призвела й до непоправ-

ної біди: практично всі режисери, з якими на початку 90-х пов'язувалися надії на відродження національного театру, емігрували з України, а засновані ними театри припинили існування. Валерій Більченко, Олег Ліпцин, Роман Мархолія, які створювали в Україні екзистенціальний театр, володіли вишуканою сценічною лексикою, виховали плеяду непересічних виконавців, роз'їхалися хто куди — до Німеччини, США, Росії. Давно не асоціюється з Україною Аттіла Віднянський, котрий перебазувався зі своїми акторами до Угорщини і нині очолює там Національний театр. Там само, в Угорщині, переважно здійснює свої театральні проекти сценограф і режисер Сергій Маслобойщиков. Довше за інших тримався Андрій Жолдак, але і він в результаті вирішив за краще працювати за межами батьківщини.

Про Жолдака, звичайно, треба сказати окремо. Митець «тваринної» інтуїції та грандіозного візіонерського обдарування, він, починаючи з перших професійних кроків, не перестає дивувати. Автор новаторської вистави «Момент» за оповіданнями Володимира Винниченка на малій сцені Національного театру ім. Івана Франка і чудернацького хеппенінгу «О-О-И», в середині 90-х він публічно проголосив своє зречення від студійного руху і заявив, що займатиметься комерційним театром. Це викликало у театральному середовищі гаму різноманітних реакцій — осуд, зневагу, кпини, заздрощі. Насправді ж Жолдак проникливо артикулював реальні потреби часу. Адже, по суті, більшість українських театрів на той момент вже були комерційними, оскільки піклувалися не так про художню репутацію, як про те, аби за будь-який спосіб заманити до себе глядачів. Жолдак вчинив для летаргійної української ситуації просто революційно, заснувавши антрепризу і запросивши до неї, справді найпопулярніших акторів — Аду Роговцеву, Богдана Ступку, Богдана Бенюка, а також свою музу, тоді ще нікому не відому, але неймовірно талановиту Вікторію Спесивцеву. Зіграна цим квітетом вистава «Не боюся

сірого вовка» за драмою Едварда Олбі «Не боюся Вірджинії Вульф» мала, радше, скандальний, ніж художній успіх. Це був зразок «шикарної», принципово орієнтованої на заможну та респектабельну публіку вистави. Критики дружно (і частково справедливо) спектакль ганили, але режисер не вгамувався і через рік, все з тією ж рекламною помпою випустив у співпраці з режисером Мирославом Гринішиним фантазію за мотивами «Бравого вояка Швейка» Ярослава Гашека, в якій, окрім іншого, добився дивного симбіозу бурлеску і пронизливої лірики. Виставу цю й досі грає у власній антрепризі, а також на сцені Національного театру ім. Івана Франка дует блискучих виконавців — Богдана Бенюка і Анатолія Хостікоєва, і їхні імпровізації, не порушуючи малюнка ювелірних мізансцен, як і раніше, примушують у захваті замрирати зал, примирюючи абсолютно різні категорії глядачів — від простодушних неофітів до досвідчених інтелектуалів. У «Швейку», як і згодом у «Трьох сестрах» (дію класичної драми режисер вольово посунув на півсторіччя вперед, зробивши чеховських офіцерів співробітниками одного з численних радянських концтаборів у системі ГУЛАГу), Жолдак довів, що найвишуканіша сценічна лексика не викликає відторгнення публіки, якщо допомагає здобути їй сердечний досвід. По суті, «Три сестри» можна назвати ідеальною демократичною національною виставою.

Втім, як показали подальші події, пристосовуватися до публіки у Жолдака не було наміру. Реалізація власного бачення театру, матеріалізація своїх невичерпних фантазій для нього були важливіші. Починаючи з «Одруження», здійсненого з акторами черкаського музично-драматичного театру 2001 р., як і в щасливий для себе трирічний період співпраці з самовідданою трупкою Харківського театру ім. Тараса Шевченка (2002–2005), де режисер вигадав ряд чудових, зухвалих, приголомшуючих візуальною досконалістю спектаклів, Жолдак вгадав траєкторію, що винесла його на європейський простір.

Прикметно, втім, що на батьківщині ці вистави часто викликали відторгнення навіть фахового середовища. Як анекдот можу згадати обговорення однієї дипломної роботи, присвяченої творчості режисера, в Національному університеті театру, кіно і телебачення, де поважна дама-критикеса без тіні гумору з'ясувала у ошелешеної студентки, чи дійсно «Гамлет. Сні» і «Гольдоні. Венеція» треба називати театром. Це, звичайно, курйоз, але дуже симптоматичний — у резервації, за щільно замкненими дверима мистецтвом прийнято вважати лише те, що вписується у звичні рамки. Недовіру часто породжує елементарне невігластво.

Так чи інакше, але востаннє реалізувати проєкт в Україні Жолдакові пощастило аж 2008 р., здійснивши з черкаськими акторами досить екстравагантну версію «Войцека» Бюхнера. Прикметно, що цитати з європейських режисерів від Кастелуччі до Херманіса, якими була буквально нашіпгована ця вистава, практично ніхто з критиків не помітив.

Як, до речі, довго не помічали й діяльність Владислава Троїцького, тверезого мрійника, який 1994 р. на власні кошти створив у Києві центр сучасного мистецтва «Дах». Театр, де здійснював вистави видатний майстер-реаліст, 80-річний Володимир Оглоблін, воркшопи проводили вихованці Анатолія Васильєва Борис Юхананов та Ігор Лисов, тексти для акторів писав культовий режисер Клим, а сам Троїцький, жадібно всотуючи ці уроки, вперто шукав власний почерк, доки, нарешті, не знайшов джерело натхнення на перетині модерних практик і архаїчних ритуалів; так от, цей театр довгі роки існував ніби в паралельній реальності. У «Даха» є своя чутлива, молода, інтелігентна публіка, оригінальний репертуар, два унікальні музичні сайд-проєкти — етно-хаос-гурт «ДахаБраха» та фрік-кабаре Dakh Daughters, але для багатьох фахівців він й дотепер — terra incognita, чужаки, що дратують своїми перформансами та ініціативами на кшталт мультидисциплінарного фестивалю «Gogolфест», що є в останні роки най-

гучнішою територією, де все-таки заявляє про себе актуальне мистецтво.

Сам Влад Троїцький, до речі, належить до несамовитих критиків сучасної системи українського театру, мабуть, справедливо обурюючись тим, що провідні колективи країни загрузли в рутині, а їхні керівники перетворилися на фараонів, що навіки окупували свої крісла. Ці інвективи, чесно кажучи, залишаються криком волаючого у пустелі. Крісла звільняти ніхто не збирається. І на кардинальні театральні реформи, схоже, поки що не варто очікувати.

Театр, мабуть, ще довго приречений перебувати на периферії суспільної уваги. Частково, як вже наголошувалося, він сам в цьому винен. За великим рахунком, втративши віру в сенс свого призначення, погодившись безупинно фіглярничати перед кожним, хто погодиться платити за його жалюгідні атракціони, демонструючи мізерність ідей і атрофію громадянського сумління, він безтурботно замкнувся на своєму хуторі, задовольнившись хай жалюгідною, але стабільністю.

Та у чомусь йому треба поспівчувати. Врешті-решт, виживати за будь-яку ціну його змусила держава, що за чверть століття незалежності так і не спромоглася виробити чіткої ідеології, якщо, звичайно, не вважати за неї гасло «хапай і тягни», відданість якому нахабно демонстрували всі ці роки панове олігархи і чиновники. Але от ще один парадокс: саме ця система, де поступово демонтувалися соціальні ліфти, а в суспільстві поширилися мало не неофеодальні закони, зрештою сприяла появі нової артистичної генерації. Якщо на початку 2000-х в Україні, по суті, з'явився лише один цікавий режисер — нинішній художній керівник Київського Молодого театру Андрій Білоус (людина, безумовно, прихильна традиції, проте не чужа новаціям і готова ризикувати, митець, що відзначений безумовним візіонерським талантом і володіє відмінним літературним смаком), то 2010-ті привели на сцену когорту молодих митців. Коли закрилися двері, і посади аж до місць

в парламенті стали, в основному, передаватися по спадку або представникам тих чи інших кланів, для багатьох людей, обдарованих талантом, прийшла пора екзистенціальних питань. Це, звичайно, не єдина з можливих версій того, чому сьогодні формується нове театральне покоління, але факт залишається фактом — воно вже існує. Режисери, художники, критики, драматурги. Останні пару років в Україні активно проводяться публічні читання п'єс, з'явилися фестивалі «Драма. Уа» у Львові і молоді режисури, що активно освоює не лише підвали, але й академічні площадки. Андрій Май, Станіслав Жирков, Тетяна Трунова — всі вони вже мають досвід вдалих постановок. Звичайно, ці роботи дають привід для критичного буркотіння: ні за масштабом ідей, ні за формальною технікою до своїх попередників з покоління, що творило український театр на початку 90-х, вони не дотягують. Але в їхніх виставах є пристрасність і азарт, вони говорять, часто гостро і мужньо, про реальні соціальні проблеми, не відвертаються від суспільних бід, як їх байдужі до всього, окрім власного комфорту, старші колеги.

Важливе те, що вони — знову-таки, на відміну від багатьох законсервованих в солодкій бездіяльності і ностальгії по часах, коли художників підготовувала влада, хай і доводилося платити за це совістю, — відчують сучасний контекст; амбіції, властиві молодості, не спіляють їх, вони уміють тверезо оцінювати свої сили і можливості, але орієнтуються все ж на зразки європейського театру. Як це, втім, роблять згадувані Дмитро Богомазов і Влад Троїцький, Андрій Білоус і Володимир Кучинський, чи, скажімо, дивовижна харківська режисер-лялькарка Оксана Дмитрієва, яка вигадує вистави за прозою Чехова і Платонова, поезією Цветаєвої і Лорки, за мотивами шекспірівського «Король Ліра» та живопису Марка Шагала.

Усі вони напевно готові відчинити двері і покинути зручний, але затхлий бункер, в якому замкнув себе український театр. Навіть якщо комусь цей тісний і сірий простір здається раєм.

Анотація. В статті надається конспективна історія українського театру від здобуття Україною державної незалежності до 2010-х. Аналізуються тенденції розвитку національної сцени та творчість її провідних митців.

Ключові слова: театр, режисура, експеримент.

Аннотация. В статье представлена конспективная история украинского театра от обретения Украиной государственной независимости до 2010-х. Анализируются тенденции развития национальной сцены и творчество ее ведущих мастеров.

Ключевые слова: театр, режиссура, эксперимент.

Summary. In article the concise history of the Ukrainian theater from finding of the state independence by Ukraine till 2010th years is given. Tendencies of development of a national scene and creativity of her leading masters are analyzed.

Keywords: theater, direction, experiment.