

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ  
КАФЕДРА РЕЖИСУРИ ТА АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ІМЕНІ  
НАРОДНОЇ АРТИСТКИ УКРАЇНИ ЛАРИСИ ХОРОЛЕЦЬ

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА**  
на здобуття освітнього ступеня магістр

на тему:  
**МОДЕРНА ТА ПОСТМОДЕРНА УКРАЇНСЬКА ДРАМАТУРГІЯ:  
СПЕЦИФІКА РОЗВИТКУ ТА СЦЕНІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ**

Виконала студентка II курсу  
групи МСМ 11-22(д),  
спеціальності 026  
«Сценічне мистецтво»  
**Гузієнко Ірина Дмитрівна**

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

Рецензент:  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
професор кафедри тележурналістики  
та майстерності актора Київського  
національного університету  
культури і мистецтв  
**Барнич Михайло Михайлович**

Допустити до захисту  
Протокол засідання кафедри  
№ \_\_\_\_ від \_\_\_\_\_  
Завідувач кафедри режисури  
та акторської майстерності, проф.  
\_\_\_\_\_ **Віктор ГИРИЧ**

Київ-2023

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	2
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ</b> .....	5
1.1. Історіографія та джерельна база дослідження.....	5
1.2. Методологія та понятійно-категоріальний апарат.....	11
<b>РОЗДІЛ 2. РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ У ХХ – НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ</b> .....	22
2.1. Модерна українська драматургія кінця 20 – 30-х років ХХ століття..	22
2.2. Соцреалістичний канон української драматургії .....	34
2.3. Розвиток постмодерної та метамодерної драми в Україні в європейському контексті.....	38
<b>РОЗДІЛ 3. СЦЕНІЧНІ ПРОЧИТАННЯ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ</b> .....	64
3.1. Сценічна доля драматургії Миколи Куліша.....	64
3.2. Сценічні інтерпретації сучасної української драматургії.....	78
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	106
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	111
<b>ДОДАТКИ</b> .....	131

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Сучасна українська драматургія належить до того виду художньої культури, що активно розвивається в останні десятиліття. Відображаючи різноманіття концепцій сучасного театру, його нові образно-змістові та формально-виразові можливості, вона є яскравим основоположним явищем, у якому знаходять віддзеркалення всі характерні гострі та неприховані тенденції часу та наше сьогодні. Нині стоїть питання національного самовизначення та залучення до світового культурно-мистецького процесу, у якому театр посідає одне з провідних місць. Тому дуже важлива основа, а саме репертуарна політика театрів, бо зараз вітчизняні театральні практики транслуються не тільки в Україні, а й за кордоном, що є інструментом культурної політики держави та ще одним способом розповісти світу про нашу самоідентичність та війну за неї. Дослідження тенденцій, напрямів, індивідуальних авторських позицій в українській модерній та постмодерній драматургії кінця XX – початку XXI століть у цьому контексті постає як актуальна проблема культурології та мистецтвознавства, що безпосередньо як із загальнотеоретичним осмисленням сучасних культурних практик, так і з практичною діяльністю театрів.

**Мета і завдання дослідження.** Мета дослідження – вивчити особливості модерної та постмодерної драми в Україні.

Основні завдання магістерського дослідження:

- сформувати історіографію та джерельну базу дослідження. Визначити методологію та понятійно-категоріальний апарат;
- дослідити модерну українську драматургію кінця 20 – 30-х років XX століття;
- проаналізувати розвиток постмодерної та метамодерної драми в Україні в європейському контексті;

- розглянути соцреалістичний канон української драматургії;
- висвітлити сценічну долю драматургії Миколи Куліша;
- виявити сценічні інтерпретації сучасної української драматургії.

**Методи дослідження.** Методи дослідження пов'язані з його метою та завданнями. Отже, в аналізі модерної та постмодерної драми в Україні використано такі методи: аналітичний – у вивченні конкретних вистав, зокрема для основи яких використано п'єси модерних та постмодерних українських драматургів; джерелознавчий – в опрацюванні архівних матеріалів; біографічний – у висвітленні творчого шляху драматургів, мистецький доробок яких розкривається в роботі; теоретичний – в узагальненні даних щодо проаналізованого емпіричного матеріалу з метою виокремлення провідних тенденцій розвитку сучасної української драматургії; порівняльний – у зіставленні основних тенденцій розвитку драми в Україні; метод спостереження - у системному цілеспрямованому вивченні об'єкту дослідження; культурно-історичний метод – для аналізу театральних практик історичній ретроспективі; психоаналітичний метод – для дослідження постановок; методи аналізу та синтезу – для розбору та аналізу інформації; культурологічний підхід – в осмисленні драматургії в контексті театрального мистецтва.

**Об'єкт дослідження** – модерна та постмодерна драматургія та її втілення.

**Предмет дослідження** – основні тенденції розвитку модерної та постмодерної драми в Україні та їх сценічні прочитання.

**Наукова новизна** полягає в дослідженні модерної та постмодерної драми в Україні як каталізатора суспільства та дзеркала національної самоідентичності в часи глобальної світової кризи.

**Теоретичне значення результатів дослідження.** Основні теоретичні положення й висновки роботи можуть бути використані в аналізі модерної та постмодерної драми в Україні, при написанні робіт, присвячених історії та теорії української драматургії та її сценічному втіленню, монографічному дослідженню творчості окремих драматургів та режисерів у контексті базових загально-художніх, театральних та драматургічних процесів, а також при

підготовці узагальнюючих праць, присвячених театральному, зокрема драматургічному мистецтву.

**Практичне значення одержаних результатів** полягає в тому, що її матеріали можуть бути застосовані в художній практиці вітчизняних театрів.

**Апробація результатів та публікації** здійснювалася у формі тез наукових і науково-практичних конференцій:

Гузієнко І. Д. Українська кіноіндустрія в умовах війни: авторське кіно як візуальний етногенез. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*: матеріали VI всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів. Київ : НАКККіМ, 2022. С. 120-121 [53].

Гузієнко І. Д. Українська драматургія та її втілення в сучасних трансформаційних процесах. *Новітні дослідження культури та мистецтва: пошуки, проблеми, перспективи*: матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції. Київ : НАКККіМ, 2023. С. 108-109 [54].

Гузієнко І. Д. Сценічна доля втілення драматургії Миколи Куліша. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: партнерство, моделі, напрями, стратегії*. Зб. Наукових праць / Упор., наук., ре., відп. За вип. С. Садовенко. : Київ : НАКККіМ, 2023. С. 357-360. [55].

**Структуру і обсяг роботи** зумовлено метою, завданнями та логікою дослідження. Робота складається зі вступу, 3 розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи – 184 сторінки, 110 з яких займає основний текст. Список використаних джерел – 20 сторінок (170 найменувань). Додатки – 54 сторінки.

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1. Історіографія та джерельна база дослідження

Українська драматургія кінця ХХ – початку ХХІ ст. нині є актуальною темою для наукового дослідження. Численні здобутки української драми сформували певні традиції в театрі, які на даному етапі свого розвитку потребують аналітичного осмислення відповідно до сучасних трансформаційних процесів в театральних практиках. Зауважимо, що окремі її аспекти вже привертали увагу театрознавців, мистецтвознавців та культурологів, які, зокрема, у мемуарній формі описували та аналізували свою роботу над виставою в контексті загального процесу її створення. Велике значення відіграють критичні статті й рецензії, які демонструють суб'єктивне сприйняття обраного постановниками рішення. Водночас зазначимо, що саме критичні відгуки в періодичних виданнях і на електронних ресурсах нині становлять найповнішу теоретичну базу для дослідження. Українська драматургія ХХ ст. давно становить одну з провідних тем вітчизняного мистецтвознавства – її так чи інакше висвітлено в численних наукових, публіцистичних і мемуарних роботах. Однак, у контексті запропонованої наукової теми і у зв'язку із сучасним етапом розвитку мистецтвознавства, цей науковий доробок потребує ґрунтовного аналізу і переосмислення. Звертаючись до архівів, здійснюється системний відбір матеріалів, які розкривають особливості театального мистецтва загалом та драматургії зокрема з незаангажованого погляду.

В нашій науковій роботі ми будемо використовувати термін "історіографія" як певну кількість досліджень, що мають спільну предметну область дослідження, що стосується нашого наукового пошуку.

Модерну драматургію досліджували у своїх наукових пошуках А. Ковач-Петрушенко «Американський та європейський постмодернізм: своєрідність та

характерні риси» [74], Н. Анісімова «Пізній поетичний модернізм як естетичний феномен» [8], М. Моклиця «Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика» [119], Н. Мірошніченко «Модернізм в українській драматургії початку ХХ століття. In: Український театр ХХ століття» [115], Я. Поліщук «Міфологічний горизонт українського модернізму» [136], О. Дорошкевич «До історії модернізму на Україні» [60], Д. Наливайко «Про співвідношення «декадансу», модернізму», «авангарду»» [122], Я. Грицак «Нарис історії України. Формування модерної української нації ХІХ–ХХ століття» [51], Т. Фільова «Модернізм в українській культурі кінця ХІХ ст. – початку ХХ ст.» [158], П. Герчанівська «Параметри нового світу: премодернізм – модернізм – постмодернізм» [45], Т. Свєрбілова, Н. Малютіна, Л. Скорина «Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття» [140], С. Хороб «Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття в системі модерністського художнього мислення» [160], Т. Боднарчук «Літературно-театральні пошуки модернізму: погляд з позицій постмодерного світогляду» [23], Г. Горба «Естетична своєрідність дискурсу українського модернізму» [50] та інші.

Соцреалістичний канон драматургії цікавив в наукових пошуках таких авторів як А. Матющенко «Сучасне естетико-психологічне інтерпретування української драматургії раннього соцреалістичного періоду» [106], «Протоканон соцреалізму та українська драматургія 1920-х років» [105], О. Цокол «Драматургічні жанри й соцреалістичний канон у сучасній українській драматургії 1980-х років» [161], О. Бодик «Історизація як феномен соцреалістичної літератури (на прикладі творчості ІА Кочерги)» [22], В. Федорів «Соцреалістичний канон в українській літературі: механізми формування та трансформації» [159] та інші.

Постмодерну драматургію вивчали І. Ільїн «Постмодернізм від витоків до кінця століття: еволюція наукового міфу» [64], О. Коваленко «Індивідуальне на тлі постпостмодернізму» [72], О. Бондарєва «Риси постмодернізму у драматургії Ігоря Костецького» [26], Д. Юрковська «Риси постмодерну в тексті сучасного

анімаційного фільму» [170], О. Когут «Риси психологізму в постмодерній драмі» [79], М. Гуцол «Міф як головна парадигма української постмодерної драматургії» [56], Ю. Скибицька «Трансформація постмодерної поезики в драматургічній творчості Неди Нежданої» [145], М. Крипчук «Драматургія перформансу в площині сучасних театралізованих форм» [92], О. Смержевська «Постмодерністські візії релігійності: сучасне язичництво у міській культурі (Україна в загальноєвропейському контексті)» [148], Р. Русін «Художній образ: від класики до постмодерну» [137], Т. Титаренко «Психологічні практики конструювання життя в умовах постмодерної соціальності» [153] та інші.

Метамодернізм в драмі вивчали у своїх працях Ю. Скибицька «Метамодерністська інакшість новітньої української драми» [144], І. Петрова «Метамодернізм як культурологічна концепція» [133], О. Вісич «Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі» [37], «Українська метадрама ХХ століття» [38], О. Губернатор «Метамодернізм як нова парадигма сучасних культурних практик» [52], С. Чернюк «Постгуманізм і метамодернізм: конфлікт інтерпретацій» [163], Н. Гайдук «Феномен метамодернізму як переосмислення модернізму та концептуальне продовження постмодернізму» [42] та інші.

Драматургічні твори М. Куліша та їх сценічне втілення стало предметом наукових зацікавлень, зокрема, у працях таких вітчизняних дослідників: Я. Голобородько «Портретографія духу (Життєві і мистецькі колізії Миколи Куліша)» [47], А. Куліш «Спогади про Миколу Куліша» [94], І. Шаров «100 видатних імен України» [167], О. Юренко «Про Миколу Куліша» [169], О. Дробот «Микола Куліш – великий протестант доби «Розстріляного відродження»» [61], А. Матющенко «Між диктатором і блазнем (драматургія Миколи куліша у контексті світової драми абсурду)» [104], С. Іванюк «Національна ідентичність у драматургії Миколи Куліша» [63], В. Агеєва «Екзистенційні мотиви у драматургії Миколи Куліша» [7], Ю. Косач «Слово про Миколу Куліша» [85], В. Школа «Національна складова драматургії Миколи Куліша» [168], О. Вісич «Метадраматичний потенціал блазнювання у драматургії Миколи Куліша» [36], Є. Гай «Біблійний текст у драматургії Миколи



Куліша» [41], Т. Ковальова «Творчість Миколи Куліша в контексті експресіоністської "драми крику"» [73], О. Кирик «Драматургія Миколи Куліша: текст, контекст, інтертекст» [69], О. Голубченко «Тема патріотизму в творчості Миколи Куліша» [49], Н. Блохіна «Екзистенціальний дискурс драматургії Миколи Куліша» [20], А. Демченко «Міфопоетика драми Миколи Куліша «Народний Малахій»» [58], І. Мегела «Шлях Миколи Куліша до новочасної драми: між вертепом і гротеском» [108], М. Кореневич «Типологія та поетика драм Миколи Куліша у контексті європейської «нової драматургії»» [82] та інші.

Дослідниця А. Матющенко у своєму дослідженні вивчала драми «Народний Малахій» та «Мина Мазайло» М. Куліша з точки зору філософії та змісту, проводила паралелі його творчого доробку з творчим доробком його сучасника сюрреаліста С. Віткевича. У їх творах простежується споріднена тема, зміна свідомості індивіда в тоталітарному режимі та риси гротеску. Також вона досліджує посталузії з драмою М. Куліша у драмі європейського засновника театру абсурду Е. Іонеско (звершення тоталітарної ідеї антигуманності) [104, с.2].

Науковець Ю. Косач вважає, що М. Куліш – це український представник нового драматичного жанру “політичної драми”. Особливо це простежується в його пєсах «Мина Мазайло» та «Народний Малахій». Його зброєю стала гостра сатира. А майстерна техніка й стиль М. Куліша творить безліч напрямків для нової української драматургії для неоромантичного й неореалістичного її напрямку [86, с. 52].

Є. Гай аналізуючи твори українського драматурга, віднайшла біблійну та релігійну складову, завдяки якій він висловлював спротив тим методам, які використовувала радянщина для створення ієрархічного тоталітарного режиму. Все, що залишається маленькій людині – це лише намагатися пристосуватися до реалій життя. М. Куліш торкається теми обраності людини, свободи, складності вибору, зради себе та пошуку гармонії та використовує цитати з Біблії, порівняння та пародії («Отак загинув Гуска», «Маклена Граса», «Народний Малахій») [41, с. 51].

Кандидатка філологічних наук В. Школа проводить аналіз творів М. Куліша та робить висновок, що значне місце в творах драматурга займає національна складова. Негативні тенденції, що спостерігалися в політиці та суспільстві у кінці 20-х – на початку 30-х років драматург відобразив майже у всіх своїх творах. Герої його драм по-різному відмовляються від своєї ідентичності: хтось відмовляється від мови та історії («Мина Мазайло»), хтось від релігії («97»), хтось від певної території («97», «Отак загинув Гуска», хтось намагається синтезувати рідну і чужу культури («Народний Малахій»), а хтось надіється на допомогу від росіян («Мина Мазайло», «Патетична соната»). У своїх творах М. Куліш відображає брак єдності українців [168, с. 247-248].

Вітчизняна дослідниця Т. Ковальова досліджуючи твори М. Куліша розглядела в них риси експресіоністської драми крику або нової драми. На її думку український драматург будує свої драми з елементами симультанності, що є ознакою експресіоністської драматургії. Сутність цього принципу у сукупності незв'язних образів, які «колять очі». У таких творах герої прагнуть втекти від світу і від самих себе, це зображується з допомогою патологічних станів, наприклад, божевілля («Народний Малахій»). Також в драматургії М. Куліша присутні інші ознаки експресіонізму: мрії про ідельний соціалізм, відсутність роз'язки, неможливість досягнення результатів, яких бажаєш («Вічний бунт»), втрата індивідом себе («Патетична соната», «Вічний бунт»), соціальна хвороба неприйняття іншого («Мина Мазайло»), зображення чужої культури як натяк на неможливість зображувати свою («Маклена Граса»), принцип містицизму як один від способів втечі від себе («Маклена Граса», «Отак загинув Гуска») [73, с. 48-51].

Вітчизняна дослідниця Н. Блохіна у своєму дослідженні вбачає риси екзестинціалізму: абсурд як базовий символ, незалежність світу від людської особистості, любов у формі садизму, що хоче підкоряти собі та у формі мазохізму, що хоче принести себе в жертву, еротизм, деструктивна близькість («Народний Малахій», «Патетична соната»), фанатична ідея, що завжди доводить до абсурду, мука від абсурдності власного існування, суспільна ідея,

яка вирішує долі всіх, смерть, яка в багатьох випадках є виходом від відлюдництва, бунт, що народжується з абсурду («Народний Малахій»), протистояння людини та епохи, пошук самоідентифікації та зруйновані ілюзії [20, с. 1-5].

Сучасну українську драматургію досліджували у своїх працях такі вітчизняні науковці: Н. Мірошніченко «Драматургія незалежної України: стилістичні тенденції у контексті соціокультурних перетворень» [113], «Українська драматургія посттоталітарного періоду в міфологічному контексті» [117], «Міфопоетика української соціальної сучасної драми» [114], О. Когут «Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії» [35], Є. Васильєв «П'єси українських драматургів про гібридну війну: жанрові пошуки» [30], О. Бондарєва «Міф та антиміф у жанровому моделюванні української драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття» [25] та «Сучасна українська драматургія - "діагностична модель" суспільства» [27], М. Шаповал «Наративні трансформації сучасної української драматургії» [166], І. Барановська, О. Демченко, О. Жовнич, Н. Казьмірчук, І. Стахова, В. Подорожний «Сучасна драматургія для дітей у контексті європейських традицій» [18], Г. Каспич «Інтертекстуальна специфіка сучасної української драматургії» [66], О. Когут «Біблійні сюжети та архетипи в сучасній українській драматургії» [76], Н. Веселовська «Психологізм української драматургії ХХІ століття» [33], О. Когут «Політеїзм у сюжетній матриці сучасної української драматургії» [77] та інші.

Таким чином, у цьому підрозділі ми дослідили історіографію та проаналізували які дослідники присвятили свої наукові пошуки таким категоріям як «модернізм», «соціалістичний реалізм», «постмодернізм», «метамодернізм», «творчий доробок драматурга Миколи Куліша», «сучасна українська драматургія».

## 1.2 Методологія та понятійно-категоріальний апарат

У науковій літературі методологію розглядають як сукупність різних методів та процедур наукового дослідження, діяльність людини, яка займається дослідженням, у процесі пізнання та мислення, систему принципів та засад пізнавальної діяльності, що забезпечують отримання нової інформації про об'єктивну діяльність, вчення про структуру, логічну організацію та систематизацію діяльності науковця у процесі пізнання ним досліджуваних явищ, вчення про певні закономірності виникнення, функціонування та сталого розвитку методологічних систем.

Вітчизняна дослідниця Г. Лукянова у своїй статті «Методологічні основи дослідження права у сучасній юридичній науці» формулює думку, що методологія може визначатися в широкому сенсі та у вузькому сенсі [100, с. 34].

До методології відносять методи та способи організації наукового дослідження, принципи та форми організації проведення наукового дослідження, прийоми та процедури наукового дослідження.

Вірний вибір методологічних підходів та методів дослідження є основою досягнення мети та завдань дослідження. Досягнення мети та завдань дослідження великою мірою залежить від правильного вибору методологічних підходів та методів дослідження

Системний, театрознавчий й культурологічний підходи дозволили нам розглянути в динаміці розвиток драматургічного доробку українських драматургів та сценічні прочитання їх творів на українських сценах. Культурно-історичний метод є найважливішим в системі культурологічного знання. Ми аналізували драматургічні твори М. Куліша та їх сценічне втілення в контексті відповідного часу. При розгляді історичних аспектів дослідження використовувалися історичний, порівняльно-історичний методи.

Психоаналітичний метод допоміг нам зрозуміти зв'язок драматургічних творів письменника з його світоглядом, моральними принципами, виявити приховані мотиви, що лежать в основі тексту.

Методи аналізу та синтезу є основними в усіх галузях науки та при вивченні будь-якої теми чи проблематики. Аналіз дозволяє поділяти предмети дослідження на складові частки (звичайні елементи об'єкта або його властивості і відношення). Це метод дослідження, який включає дослідження предмета за підтримки мисленого або практичного поділу його на складові елементи (частки об'єкта, його ознаки, властивості, відношення). Кожну із виділених частин розглядають окремо у межах єдиного цілого. У науковій роботі ми аналізуємо драматургічну спадщину М. Куліша та її сценічну долю у різних проявах. Синтез як метод вивчення об'єкта у його цілісності, дав можливість з'єднувати різні частини в єдине ціле. Оскільки синтез тісно пов'язаний з аналізом, то він дає змогу поєднати частини предмета, розчленованого у процесі аналізу, встановити їх зв'язок і осмислити предмет як єдине ціле. Так дослідження драматургічних творів М. Куліша та їх сценічного втілення можливе лише комплексно без відриву від історичної епохи. Методи аналізу і синтезу допомогли нам узагальнити нашу роботу і зробити висновки. Огляд літератури здійснено на основі методу аналізу. До загальнонаукової методології слід віднести системний метод, застосування якого потребує кожний об'єкт наукового дослідження. Сутність його полягає у комплексному дослідженні великих і складних об'єктів. Аналітичний метод, що спрямований на визначення внутрішніх тенденцій і можливостей предмета, дав можливість вивчити специфіку драматургічних творів В. Винниченка, створених у різні часи. За допомогою проблемно-хронологічного методу ми здійснювали «розчленування» широкої теми, пов'язаної з драматургічними творами письменника та їх сценічним втіленням, на низку вузьких проблем, кожна з яких розглядалася в хронологічній послідовності.

Під час дослідження застосовувалися методи емпіричного дослідження: порівняння – процес встановлення подібності або відмінностей предметів та явищ, а також знаходження загального, притаманного двом, або кільком об'єктам; спостереження – цілеспрямоване вивчення сценічного втілення драматургічних творів письменника. Також необхідними є методи теоретичного

дослідження, такі як припущення та гіпотеза – за допомогою цих методів було осмислено фактичний матеріал. За допомогою методу індукції, на підставі знання про частину досліджуваного предмета, зроблено висновок про предмет загалом. До числа найбільш традиційних способів викладу явищ, факторів, подій світової і вітчизняної культури належить діахронічний метод. Ми розклали у хронологічній послідовності появу драматургічних творів.

Проаналізуємо основний понятійно-категоріальний апарат, який ми використовуємо в дослідженні. Понятійно-категоріальний апарат у галузі театрального мистецтва складається із фахових елементів, якими є категорії, терміни та їх визначення.

Драматургія – це вид мистецтва, мета і сенс якого у творенні дійства, тобто видовища, вистави, гри. Драматургія поступово поширила свою владу не тільки на поезію драматичну, але й на театральне, оперне, балетне, інструментальне мистецтво та на мистецтво пантоміми, естради, кабаре, цирку [164, с. 3-4].

Сучасна драматургія змістила центр тяглості від мімезису до дієгезису та будується на стійких причинно-наслідкових зв'язках, що є характеристикою оповідності; передбачає особистість зі свідомістю; демонструє мережу точок зору, виражених персонажною структурою; не обходиться без конфлікту; епізує дійство; показує особисту історію в контексті культури. Вона співіснує з театром і кіно та ставить у заголовок свій інтерес індивіда з її емоціями, цінностями, переконаннями. Сучасна драма ґрунтується на оповіді, що є транслятором людського досвіду [166, с. 35].

Драма – з давногрецької «дія». У тлумачному словнику - один з родів літератури, який зображує світ у формі дії та переважно призначений для втілення та сцені. Тобто у цьому трактування поняття «драми» дуже споріднене з поняттям «п'єса». В українській мові вони вказуються як синоніми. Також варто зазначити, що один з головних жанрів називається теж драма. Н. Мірошніченко у своїй праці «Структуротворна роль міфу в сучасній українській драмі» зазначає, що В. Волькенштейн практично ототожнює поняття «дія», «драма», «конфлікт». Науковиця ж не поділяє таку категоричність, але

визначає конфлікт як основний елемент драматичного тексту. Також зазначає, що дія у драмі може бути фізична, внутрішня, словесна [116, с. 36-40].

В опрацьованих нами матеріалах ми не знайшли визначення поняття «українська сучасна драматургія». В даному дослідженні подаємо автоське визначення цього терміну (нас цікавить визначення саме в контексті театральних практик).

*Українська сучасна драматургія* - це п'єси про особистий досвід людини – індивіда, його емоції, почуття, переживання, внутрішній світ. Вона показує нашу історію і особисто історію кожного українця в контексті соціуму, культури, політики. Це гострий індикатор суспільних та особистих проблем та внутрішня рефлексія людей на них очима драматурга, основною метою якого є не розважити, а «вибити стілець» з-під глядача, донести істину та дати поштовх до осмислення людського буття. *Українська сучасна драма* - це інструмент культурної політики нашої держави, та ще один зі способів показати свою громадянську позицію, національну самоідентичність та ментальність, в якій зашифо наш семіотичний код.

П'єса, як зазначено в академічному словнику української мови, - це драматичний твір, призначення якого безпосереднє втілення на сцені [6].

Драматург – автор п'єс. Він пише драматичні твори, що призначені для сцени.

Жанр – багатозначне поняття, з допомогою якого можна описати певні види творів мистецтва, в залежності від умов та способів їх створення, реалізації їх та сприйняття, свідченнями їх змісту та форми.

Режисер – постановник вистави, кінофільму, концертної чи циркової програми.

Режисер також це автор вистави, постановник і педагог, психолог і дипломат, літератор, художник та музикант, він керує просторово-пластичною композицією, видовищним мисленням, наділений інтуїцією та фантазією, освічений, культурно розвинений, має організаційні здібності, а також вміння магічним чином заражати людей їх своїм художнім баченням світу [103, с. 29].

Вистава – це буття драматичного твору. У своїй статті «Вистава як інтерпретаційна модель драматичного твору» вітчизняна дослідниця Н. Астрахан розглядає специфіку матеріалізації літературного твору, який призначений для постановки та зі слів Ю. Лотмана зауважує, що вистава – це «творча інтерпретаційна модель драматичного твору, яку можна було б протиставити науковим моделям: аналітичній (статичній) моделі художнього тексту та інтерпретаційній (динамічній) моделі твору [11, с. 2]». Художній текст отримує "звукову" матеріалізацію, він проговорюється з певними інтонаціями, у певному голосовому діапазоні, тобто, виступає як один з можливих варіантів записаного художнього тексту. Поетичний світ драматичного літературного твору в театральній виставі теж набуває матеріалізації завдяки грі акторів, музиці, хореографії, освітленню, реквізиту [11, с. 2].

Романтизм – напрям чи стиль культури в кінці XVIII – початку XIX століття; загальнокультурний рух, основною рушійною силою якого став пошук гармонії та який прийшов на зміну матеріалістичній константі буття людини. Один з головних елементів романтизму є новаторство сенсу та форми [9, с. 70]. У романтизмі присутні теми пророцтва та демонізму, теми козака, вигнанця, сироти чи коханого, теми перевертня, волхва, демона, теми перетворення душі та її вічного буття. Життя ж оспівується не як реальне, а таке яким воно має бути. Герої епохи романтизму особливі і в особливих обставинах. Романтизм відзначається поетизацією мови.

Неоромантизм – це культурно-мистецька течія XIX століття, яка утворилася на засадах романтизму і на перший план висувала сильну особистість та виокремлювала її з загалу, ідеальні цінності в повсякденному житті, єдність дійсності та мрій, протест проти норм реалізму та натуралізму. Провідна роль у житті людини належить в епоху неоромантизму духовності, індивідуальності, душі, серцю, волі, красі, естетизму, що зумовлено пріоритетом духовного та морального над реальним і фізичним [39, с. 77].



На думку вітчизняної дослідниці Н. Скупейко «неоромантизм спрямований на пошуки самоцінності людської індивідуальності, у центрі його уваги – проблема свободи» [146, с. 82].

Реалізм – культурно-мистецька течія XIX століття, основа якої типізація, соціальний аналіз, реальне життя. Реалізм складається з таких характерних елементів як фантастика, символіка, міфотворення, тобто поєднує реальність і вимисел [48, с. 82-86]. Реалісти – це спостерігачі і аналітики, зображують життя таким, як воно є та типових героїв у звичайних обставинах.

Є такі риси реалізму: точність документалістики; відкидання естетичного аспекту літературного стилю; ігнорування норм стилю; розмовна, «нелітературна» мова з діалектизмами та жаргонною лексикою [48, с. 97].

Неореалізм – «синтез реалізму XIX ст. із літературними напрямками попередніх епох та з модерністськими тенденціями» нової епохи [48, с. 96].

Модернізм з культурологічної точки зору – це тип культури кінця XIX ст. – початку XX ст., який виступив проти традицій на користь новацій. У монографії «Міфологічний горизонт українського модернізму» вітчизняний дослідник Я. Поліщук зазначає, що «український модернізм народжувався суперечливо, важко торуючи собі шлях до утвердження нових естетичних цінностей» [115, с. 18].

Вітчизняна науковиця Д. Наливайко у своїй роботі «Про співвідношення “декадансу”, “модернізму”, “авангарду”» висловила досить цікаву і водночас суперечну думку, що модернізм 1920-х рр. це «універсальність, вихід за межі локального й історичного, в які вводили мистецтво реалізм та натуралізм, прагнення до розімкнення часу й простору, до вираження глибинних сутностей людини й одвічних первнів буття... За всієї численності власне модерністських та авангардистських течій, творчість його великих митців відбувалась здебільшого поза цими течіями, не вкладаючись в жодну з них [122, с. 46]». Якщо у західних країнах модернізм це був природний культурний естетичний феномен, то в Україні – це було культурно-історичне явище, поява якого прямо залежала від політичної ситуації та нової хвилі національно-визвольного піднесення.

Неомодернізм – це тип культури кінця ХХ ст., часто використовується для характеристики літературного руху, відмінного від модерністського. Неомодерністи використовують такі елементи як незвичайне поєднання мовних засобів, експериментальна форма, техніка монтажу, метафори, алегорії та інші символічні засоби, відсутність межі між реальністю та фантазією.

Соціалістичний реалізм – культурний напрям, метод художньої літератури, що застосовувався в радянському просторі. Виник у 1932 році і проіснував до 1990 року до розпаду Радянського Союзу. Основні ідеї заклад А. Луначарський. Його синоніми: соціалістичний класицизм, тендеційний реалізм, героїчний реалізм, монументальний реалізм, романтичний реалізм, динамічний реалізм, пролетарський реалізм. Основна ідея – світле майбутнє та ілюзія всесвітнього щастя.

Постмодернізм – це тип культури, який виник в кінці ХХ ст. та існує дотепер. Характерні риси постмодерну – це відмова від попередньої культурної системи, крах радикальних технологій та тоталітарних ідеологій, іронія, фрагментація, антиутопія, принцип вільного поєднання стилів та жанрів. Вважається, що цьому напрямку передують постструктуралізм та деконструкція. Постструктуралізм – це виявлення парадоксів та нестандартних явищ, які не наслідують загальні мовні структури. Деконструкція – це стратегія опрацювання тестового матеріалу, що передбачає його руйнування з метою аналізу. А потім реконструкцію. Відмінності між культурними напрямками модерном та постмодерном свого часу досліджував В. Брайнін (Брайнін-Пассек) [29] Рис. 1.1 «Відмінності між модерном та постмодерном»

Модернізм	Постмодернізм
Чітка межа між мистецтвом та немистецтвом	Мистецтвом може бути все
Антиміщанський пафос	Відсутність пафосу
Культурна спадкоємність	Відмова від попередньої культурної моделі
Скандальність	Конформізм
Емоційне заперечення попереднього	Ділове заперечення попереднього
Позиція первинності	Позиція вторинності
Високе мистецтво	Антиутопія
Оціночне мислення	Безоціночне мислення
Декларована елітарність	Недекларована дипломатичність
Перевага ідеального над матеріальним	Комерційний успіх
Організований світ	Гіперреальність

Рис. 1.1 Відмінності між модерном та постмодерном

Як зазначено у філософському словнику «постмодернізм – це сучасний полікультурний стиль осмислення та освоєння дійсності, що характеризується визнанням вторинності сучасної культури, побудовою культурних новацій на основі гри із досягненням попередніх культур, їх довільним змішуванням. Постмодернізм вважає єдиною реальністю знакові процеси і відмовляється від визнання існування виправданих меж та градацій між різними культурами і напрямками культурної діяльності [135, с. 134]».

Метамодернізм – це новий контекстуальний мистецький вимір, який перебуває та реалізується переважно завдяки існуванню віртуальних просторів у сьогоденні. Він асоціюється не тільки з мистецтвом візуальним. Це закінчення

епохи слова і початок епохи візуалу, суспільна течія з характерними рисами метамодерну [112, с. 115].

Він не заперечує ні постмодерн ні модерн, а є логічним їх продовженням. Метамодерн виражає себе в динамічному русі між модерністським пошуком сенсу і постмодерністським запеченням будь-якого сенсу.

Метамодерн – це тип культури, який виник на початку XXI століття. Це домінуюча культурна течія сьогодення. Часто метамодерн ще називають «мережевою культурою», пост-постмодерном, альтмодерном, трансмодерном чи археомодерном, що говорить про великий інтрес до цього поняття та наявність багатьох версій наукових пошуків. Він включає в себе весь соціальний досвід, який отримало суспільство. Це відповідь суспільства на глобальну кризу. Вперше цей термін застосували теоретик з Норвегії Тімотеус Вермеулен та філософ з Голландії Робін ван дер Аккерон у 2010 році. Характерні риси метамодернізму: віртуальні реальності, мінливі реальності, різні реальності, стирання кордонів між реальностями, фантомні об'єкти, гіперреальність (наприклад, документальна драма, як документ життя, що є варіантом гіперреальності), потенціал до універсальних істин, відродження щирості, емоційності та надії.

Головні ідеї метамодернізму – це «коливання», поєднання різного в одному цілому, унікальність кожного елементу цілого, пошук взаємовпливу. Якщо охарактеризувати людину, то це поєднання тіла, душі та духу, якщо Друга ідея – це «структура почуття», талант конкретного індивіда, стиль творчої особи, атмосфера, що сполучає чуттєве та трансцендентне. Третя ідея – це знаходження єдності, попри всі різниці, реалізація творчих атмосфер та зведення їх до одного єдиного джерела [19, с. 45].

Мета метамодернізму – це «заклик до творчого пізнання істини унікальним для кожного способом [19, с. 46]».

Завдання метамодернізму – це «проникнення у сутність окремих концепцій істини й переживання єдності їхнього обсягу в процесі рівноправного діалогу [19, с. 46]».

Вітчизняні дослідники В. Бистрякова, А. Осадча, Є. Гула у своїй статті «Культурно-мистецький вимір епохи метамодернізму» визначають метамодернізм як «осмислення гри, усвідомлення людської культури як цілого, пошук сенсу культури й мистецтва [19, с. 47]» та «сукупність сучасних стилів і напрямів, які об'єднані кількома трендами [19, с. 47]».

Метадрама – є «однією з форм мистецьких надконструкцій, які засвідчують ускладнення художнього мислення, зумовлене процесами, що супроводжують ідентифікаційні та самоідентифікаційні шукання в мистецтві [37, с. 2-3]».

Також вітчизняна дослідниця О. Вісич у своїй монографії «Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі» доводить спорідненість метадрами з явищами «метатекст», «метажанр», «метатекстуальність» та засвідчує, що українська метадрама почала свій розвиток з творчого доробку Михайла Старицького та Івана Карпенка-Карого у ХХ столітті. Основні риси метадрами – саморефлексія, подвійність, діалогічність та абсурд. Основні прийоми – театр в театрі, сцена в сцені, п'єса в п'єсі, репетиція в п'єсі, інсценування певних ритуалів, снів, фантазій, церемоній. Цим прийомам характерна жанротворча функція. Також науковиця наголошує, що метадраматичний аналіз дуже важливий в дослідженнях авангардної та постмодерної п'єси та перепрочитанні драматургії минулих епох. Яскравим прикладом першої метадрами в Україні є п'єса «талан» Старицького, де він поєднав мелодраматичні та метадраматичні елементи [37, с. 3-4].

Отже, у контексті цього підрозділу ми визначили методологію та понятійно-категоріальний апарат наших наукових пошуків. Визначальними у цьому дослідженні для нас стали праці Г. Лукянової, Н. Мірошніченко, Н. Астрахан, Н. Скупейко, Я. Поліщук, Д. Наливайка, Т. Фільової, В. Бистрякової, А. Осадчої, Є. Гули, О. Вісич.

Проаналізували зміст понять «драматургія», «драма», «пєса», «драматург», «жанр», «режисер», «вистава», «драма», «романтизм», «неоромантизм», «реалізм», «неореалізм», «модернізм», «неомодернізм», «соціалістичний

реалізм», «постмодернізм», «метамодернізм», «метадрама». Також сформулювали авторське визначення понять «Українська сучасна драматургія» та «українська сучасна драма».

*Українська сучасна драматургія* - це п'єси про особистий досвід людини – індивіда, його емоції, почуття, переживання, внутрішній світ. Вона показує нашу історію і особисто історію кожного українця в контексті соціуму, культури, політики. Це гострий індикатор суспільних та особистих проблем та внутрішня рефлексія людей на них очима драматурга, основною метою якого є не розважити, а «вибити стілець» з-під глядача, донести істину та дати поштовх до осмислення людського буття.

*Українська сучасна драма* - це інструмент культурної політики нашої держави, та ще один зі способів показати свою громадянську позицію, національну самоідентичність та ментальність, в якій зашифо наш семіотичний код.

## РОЗДІЛ 2

### РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ У ХХ – НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

#### 2.1. Модерна українська драматургія кінця 20 – 30-х років ХХ століття

Сучасна культура початку ХХІ ст. рефлексивно трактує себе як постмодерну культуру, тобто постмодерність. Це епоха не стільки в розвитку соціальної дійсності, скільки в свідомості. Однак трансформаційні процеси в українському культурному полі є іманентними й кардинально відрізняються від західного варіанту культурної динаміки.

П. Герчанівська зазначає, що сьогодні в Україні склалася та поглиблюється ситуація, яка характеризується порушенням цілісності системи ціннісних орієнтацій, форм і норм соціальної організації та регуляції, каналів соціокультурної комунікації, комплексів закладів культури, стратифікованих засоби життя, ідеологія, мораль, механізми соціалізації та інкультурації особистості, нормативні параметри її соціальної та культурної адекватності спільноті. Усе це прояви соціокультурної ентропії, характерної для пострадянських країн [45].

Причини ентропії в країні пов'язані, по-перше, з політичною кризою внутрішнього розвитку суспільства, зниженням ефективності інститутів соціального регулювання; по-друге, з соціально-економічною кризою, яка спричинила серйозні зміни в характері інтересів і соціальних потреб людей; по-третє, з кризою пануючої ідеології, яка втратила соціально консолідуючі та мобілізуючі здібності.

Змінився підхід до економічного розвитку українського суспільства. Замість ідеологічної платформи, на якій відбувалися міжнародні взаємодії в радянський період, вирішальним стає економічний фактор. Трансформується і сутність ринкових відносин - суспільна власність на засоби виробництва

замінюється приватною, спостерігається тенденція до швидкого розшарування власності. Внаслідок руйнування стереотипів щодо свідомості та поведінки людей знецінюються традиційні норми та принципи життя, соціальних взаємодій, моралі, ціннісних імперативів, табу, поглиблюється конфлікт поколінь [142, с. 233].

Український культурний простір наповнюється відновленням старих культурних форм і створенням нових, характерним для епохи домодерну, модерну та постмодерну. Зазначимо, що модернізм в українській культурі не пройшов повної еволюції – його розвиток зупинив соцреалізм. Традиційна культура перебувала в маргінальному стані і в радянські часи, а через обмеженість міжкультурних контактів у період «залізної завіси» також не було достатніх підстав для появи постмодернізму [4, с. 27].

Цей ефект «неможливості можливостей» зумовив шляхи розвитку сучасної національної культури. Плеяда багатьох творців національної культури сформувалася під впливом концептуальних положень цивілізаційної методології. Цивілізації охоплювали надбання різних народів, які мали свій характерний політичний і соціокультурний розвиток, відрізнялися від інших традиціями, звичаями, психологією та менталітетом. Українська література трактувалася з точки зору взаємовпливу культурних цінностей Візантії та Європи. Національна свідомість українців формувалася на основі розуміння спільності з іншими народами державотворчих традицій, героїзації та мінімізації суперечливих версій історичної пам'яті. Перебуваючи на межі цивілізаційних впливів Заходу і Сходу, соціокультурна ідентичність українців має виразні європейські риси [72, с.38].

Модернізм і постмодернізм у західній інтерпретації стали відправною точкою для побудови сучасної української думки, але це не було кліше із західного варіанту філософствування. Намагаючись перенести свої основні установки на українське соціокультурне середовище, науковці звертаються й до національних традицій. Розглянемо проблему плюралізму в українському



культурному полі та проведемо паралель між моделями модерного, постмодерного та традиційного світогляду [132, с. 275].

Модернізм скинув Бога з п'єдесталу. В епоху індустріалізації його постать уже не відповідала механістичному світогляду людини. Ґрунтуючись на логічно-раціональній критиці богословських доказів існування Бога, теїстичних моделей пояснення світу та інституції Церкви в цілому, ментально-світоглядна концепція сучасності зосередила увагу на людині як творцеві «другої природи». Незважаючи на різну причинність, позиція модернізму багато в чому збігалася з атеїстичною ідеологією, яка панувала в радянський період [25, с. 25].

Постмодернізм надав атеїстичному мисленню нову семантику й аксіологію. Якщо модернізм звільнив суб'єкта від необхідності маскувати невігластво щодо причинно-наслідкового зв'язку між певними явищами шляхом апеляції до вищого авторитету (Бога), то мета постмодернізму – переосмислити сам феномен причинності. Постмодернізм критикував ідею перенесення власних почуттів і дій на трансцендентні об'єкти. Постмодернізм, ототожнюючи Бога із зовнішньою причинністю, відкидає її як провідний принцип [113]. «Смерть Бога» стає основною метафорою постмодерної філософії, яка увічніює у своєму змісті парадигматичний порядок відмови від ідеї зовнішнього примусу. Причинність, характерна для лінійного типу розуміння детермінізму та презумпції логоцентризму [113]. Введення цієї метафори в семантичний простір сучасної культури підтверджує переорієнтацію розуміння причинності як зовнішнього чинника на її розуміння з точки зору іманентності суб'єкта, його внутрішніх якостей і цінностей. Це означає, що, відкидаючи об'єктивність причинності, постмодернізм акцентує увагу на суб'єктивності її сприйняття.

До поняття часу звернулася вітчизняна дослідниця П. Герчанівська. Протягом історії в європейській культурі домінувала лінійна модель динамічних процесів, яка становила парадигматичну матрицю метафізики. У природничо-наукових знаннях це знайшло відображення в еволюціонізмі, а в гуманітаризмі - в ідеї прогресу. Сучасний цивілізаційний поворот до архітектури глобалізованого світу призвів до кардинально нового бачення детермінізму, який

ґрунтується на припущенні багатовекторності розвитку Всесвіту. Постмодернізм відкидає лінійну метафізичну парадигму, що веде до уніфікації шляхів і форм історичного розвитку: він пропонує ідею множинності як джерела інформації. Багатозначність і колажність стають універсальним принципом організації культурного простору [45]. Поворот науки до розуміння динамічних процесів як нелінійних визначається майже всіма аналітиками постмодерну. Для природничих наук перехід до нелінійної парадигми пов'язаний із становленням некласичних наук (квантової механіки, синергетики), в гуманітарній сфері - проектування постмодерної програми з філософії. Нова інтерпретація детермінізму полягає в: відмові від примусової причинності; багатовекторність, випадковість динамічних процесів; наявність іманентної логіки саморозвитку систем тощо [140, с. 25].

Відкидаючи ідею вимушеної причинності, постмодернізм трактує процеси трансформації як самоорганізацію, а систему як відкриту, що саморозвивається. Такий підхід дозволив ввести явище нестабільних систем у сферу концептуального аналізу та зрозуміти динаміку випадкових і біфуркаційних процесів. У контексті нелінійності алгоритм культурної динаміки описується чергуванням її стійких і нестабільних станів [45].

Традиційно процес структурної трансформації культури, що відбувається в режимі укрупнення, складається з трьох фаз: перша фаза характеризується втратою культурою своїх аксіологічних моментів, актуалізацією свого творчого потенціалу; у другій фазі (у момент біфуркації) відбувається вибух породження множинних версій нового семантичного та аксіологічного змісту; третя фаза — формування та впровадження нової ієрархії культурного змісту та форм, тобто культурна система вступає у відносно стабільний період свого існування. З точки зору постмодернізму, основним джерелом мінливості його параметрів є дестабілізація культурної системи [80, с. 72].

Постмодернізм приписує провідну роль у створенні нових культурних конфігурацій випадковості; процес розробки визначається як непередбачена зміна стану системи. На відміну від модернізму, який трактує динаміку

системних процесів як еволюційну, постмодернізм наголошує на непередбачуваності шляхів розвитку системи. Якщо фактор випадковості в межах лінійного детермінізму сприймається як перешкода, яку можна оминати, він набуває фундаментального статусу в постмодерній філософії [45].

В Україні творцем модернізму в драматургії була Леся Українка.

Дослідники сучасної української драматургії кінця XIX – початку XX століття, безперечно, мають рацію, пов'язуючи виникнення такого літературного напрямку, як неоромантизм, у її розвитку, насамперед, із драматургічною творчістю Лесі Українки. Хоча такий мистецький напрям не репрезентує лише творчість поетеси, а є специфічним явищем, а відтак характерною рисою загальнонаціонального літературно-мистецького процесу того періоду (згадаймо прозову спадщину Ольги Кобилянської, ранні драми Олександра Олеся, поезії Миколи Вороного чи її носіїв 20-х років XX ст. – Володимира Сосюри, Миколи Бажана, Дмитра Фальківського, Миколи Хвильового, Юрія Яновського, Леся Курбаса та ін.). І все ж у тогочасній драматургії, як би старе радянське літературознавство не намагалось підготувати її до офіційно визнаного критичного реалізму, неоромантичні концепції та течії, мабуть, найяскравіше проступають у драматургії Лесі Українки. Особливо це стосується ускладнення поетики її драм новітньою системою художньо-естетичного мислення. І зовсім відрізнявся від ідейно-образного усвідомлення авторки та художнього методу багатьох її попередників, особливо творців української етнографічно-побутової п'єси. Дуже часто літературознавці виводили цей тип художнього мислення Лесі Українки переважно з контексту європейської літератури XIX ст. Дійсно, багато досліджень 20-го століття часто наголошували на поетичних прийомах або неприйнятті багатьма авторами сучасних методів і принципів як нетипових для народної мови. Проте погодитися з цим можна лише частково. З одного боку, творчість Лесі Українки фактично давала цілком виправдані підстави для констатації «європейськості» її художнього мислення, з іншого — необхідно оминати чи ігнорувати суто національні чинники у створенні авторської

свідомості та сталих традицій. Українська драматургія, в тому числі є й романтична [160, с. 5].

Чи не першим на це звернув увагу Агапій Шамрай у 1930 році (на жаль, наступні покоління відводили цьому лише другорядну, а то й неважливу роль) у дослідженні «Перші спроби романтичної драми», яке згодом стало вступною статтею виходить унікальна і досі «Харківська школа романтиків». Аналізуючи драматургічну творчість Лесі Українки, він виявив явну подібність і спорідненість між українською романтичною драмою 40-60-х років ХХ століття та її драматичними поемами, написаними наприкінці цього століття. На його думку, це було пов'язано з тим, що в українській драматургії, особливо романтичній, окрім характерної драми, започаткованої Іваном Котляревським («Наталка Полтавка»), з'явився також Григорій Квітка-Основ'яненко («Сватання Гончарівки»), а потім продовжений видатними представниками «театру корифеїв» Михайлом Старицьким, Мареком Кропивницьким, Іваном Карпенком-Карим та ін., розвивалася і драма ідей. Власне, цей напрям в українській сценічній літературі (його часто називають неореалістичною драматургією) продуктивно репрезентували Микола Костомаров («Сава Чалий», «Переяславська ніч»), Пантелеймон Куліш («Байда, князь Вишневецький», "Цар Наливай", "Петро Сагайдачний") тощо. Суть драматургії ідей зводилася до того, що митець слова зосереджував свою увагу насамперед на ідейних протиріччях, світоглядних конфліктах, непримиренних суперечностях, аж до антагонізмів між героями, часто близькоспорідненими характерами [160, с.7].

Українська драматургія 1920-1930-х років розвивалася на засадах модернізму.

У літературу цього періоду прийшло покоління письменників, знаменуючи нову епоху, що прийшла як модернізм. У цей час продовжували свою діяльність митці старшого покоління – В. Винниченко, О. Олесь, М. Вороний, С. Черкасенко та інші, де деякі з них писали мистецькі твори, але літературним обличчям не стали.

Під час визвольних змагань українців театр став важливим чинником національно-культурного будівництва. На початку 1920-х років існувало 74 професійних театри, численні аматорські та пересувні театри. У 1918 році в Києві діяли Державний драматичний театр під керівництвом Олександра Загарова, Державний народний театр під керівництвом Панаса Саксаганського та «Молодий театр» під керівництвом Леся Курбаса. У 1919-1920 рр. в Галичині та Буковині діяли «Новий Львівський театр», Чернівецький театр і Державний театр ЗУНР. У 1919 році в Катеринославі було відкрито Державний театр. Тараса Шевченка, а 1920 р. у Вінниці — Новий український драматичний театр ім. Івана Франка (кер. Гнат Юра).

У 1922 році Київський драматичний театр під керівництвом Леся Курбаса, перейменований на «Березіль», також став мистецькою лабораторією і займався культурно-громадською діяльністю. У 1926 році «Березіль» перенесено до Харкова. Характерною рисою драми цього часу є поєднання сучасного апокаліпсису з надією на перемогу колективних форм буття (яка переможе: вічна чи колективна?). Цей період в українській драматургії характеризується розвитком професійної та аматорської драматургії; розвиток українського театру у двох напрямках: «психологічному» (театр продовжує традиції І. Франка, Г. Юри) та «експериментальному», т. зв. театр дії, розрахований на активну позицію глядача, орієнтований на світовий театр («Березіль» Л. Курбаса). Навколо нього гуртувалися видатні письменники того часу: М. Куліш, І. Дніпровський, М. Ірчан, Я. Смолич, Я. Яновський. [12, с. 5].

Микола Куліш – український драматург, життя якого трагічно обірвалося 1937 року.

У творчості драматурга-новатора з'являється новий герой — трагічна постать, яка живе ідеєю, хибність якої ще не в змозі зрозуміти (Мусій Копістка з п'єси «97»); Для творчості М. Куліша характерне нове бачення більшовицької дійсності, трагічної і трагікомічної, на відміну від агітаційних п'єс революційної тематики та ранніх п'єс самого Куліша («Народний Малахій», «Мина Мазайло»).

М. Куліш торкався різноманітних жанрів тогочасної драматургії. У його творчому доробку драматична трилогія про українське село «97», «Комуна в степах», «Прощай, село!», трагічний фарс «Так загинув гусак», драма абсурду «Хулій Хурина», мелодрама «Також загинула гуска», «Зона», «Закут», трагікомедія «Народний Малахій», філологічна комедія «Мина Мазайло», драми «Патетична соната», «Вічний бунт», «Маклена Граса».

У своїх ідейно-жанрових пошуках М. Куліш посилався на пошуки таких митців, як Б. Шоу, Л. Андрєєв, Ю. О'Ніл, Ж. Ануй.

Трагікомічно-сатиричне, особистісно-колективне осмислення людського «Я» в роки революції та після неї — головне поле досліджень драматурга Куліша, у поле зору якого входить також трагічна хроніка розорення сільської України («97», «Комуна в степах», «Прощай, село!»), а також відродження революційної ідеї («Стрефа», «Закуть») та «вдосконалення» людської природи через соціальні зміни («Покращення», «97», «Народний Малахій») і згубність, трагедія всіляких ідеологічних фанатизмів («Мина Мазайло», «Соната патетична»).

Таким чином, у п'єсах М. Куліша виражена трагічна концепція епохи й людини, які гинуть у полоні революційного фанатизму ХХ століття. Трагедія людського буття перетворюється на фарс у світі тоталітаризму.

Загалом українська драматургія цього періоду представлена різними назвами та жанровими формами: це агітп'єси як вияв революційного агітаційного театру («Республіка на колесах» Я. Мамонтова), сатирична комедія («Ось так здох гусак» М. Куліша), соціальна драма («97» М. Куліша, «Диктатура» І. Микитенка), історична драма («Алмазна жорна», «Володарі часу», «Весілля при свічках» І. Кочерги), оптимістична трагедія («Подумай про англійку» Ю. Яновського, «Загибель ескадри» О. Корнійчука), лірична комедія («Дівчата з нашого краю» І. Микитенка), лірично-епічна драма («Бездоріжна соната» М. Куліша), символістська драма («Володарі часу» І. Кочерги).

У кращих драматургічних творах конфлікт, заснований на протиставленні почуття і обов'язку, особистого і громадського, вирішувався неоднозначно

(М. Куліш, І. Кочерга, Я. Мамонтов) [12, с.7]. Мирослав Ірчан (1897-1937) написав свою найкращу п'єсу «Сім'я пензлів» (1923) на вершині експресіонізму. Сюжет твору взято із замітки в німецькій газеті, в якій розповідалося про те, як осліплений газами з фронту Першої світової війни повернувся єдиний зрячий син у сліпій родині газонкосарки та музиканта. В основі конфлікту – протистояння двох сімей – кущоріза та виробника зброї, професора та винахідника отруйних газів. Долі сімей перетинаються: діти дружили в дитинстві, але згодом їхні дороги розійшлися. Син капіталіста Боб серйозно ображає сліпу Єву, а газів, винайдених підприємцем на фронті, позбавляють Івана зору, який родина Коса називала своїми єдиними очима. Для бідної людини війна – це велика печаль, для багатого – це час неймовірних здобутків. Такий сюжет у душі експресіоністської поезії дозволив драматургові піднести подане до рангу символізму. Такий символізм присутній у самій художній ідеї твору, у темряві поетичного колориту, уповільненості драматичного ритму вистави, уважності до настроїв героїв і підтексту [12, с.9].

Лесь Курбас був засновником спочатку політичного (1922-1926), а потім і філософського (1926-1933) театру в Україні. У виставах свого філософського театру «Березіль» (Харків) Л. Курбас малює всесвіт, у якому головне — особлива довіра до людського життя у всій його суперечності. Завдяки генію Л. Курбасу, який поєднав талант режисера, актора, драматурга та перекладача світової літератури, на українській сцені переосмислювалися творчі доробки Вільяма Шекспіра, Генріха Ібсена, Гергарта Гауптмана, Фрідріха Шіллера та Мольєра, а невідомі твори ставилися для українського глядача-індивіда.

Л. Курбас і його театральний колектив знайшли свого драматурга, п'єси якого відповідали їхнім естетичним принципам. Таким драматургом став М. Куліш. Першою його виставою, що побачила світ на сцені театру «Березіль», стала «Комуна в степах». Творча співпраця продовжилась і в Харкові. Вершина творчості Курбаса пов'язана з драматургом Миколою Кулішем (1892-1937) і художником Вадимом Меллером (1884-1962).

У Києві «Березіль» мав під своїм крилом цехи, ліквідні напівавтономні підрозділи. У Харкові все було під одним дахом і під одним керівництвом – Курбасовим. У театрі діяла музична кімната (вистави «Шпана», «Вітає на хвилі», «Чотири камергери»). Підготовлено цикл «Костюмовані історії» (вистави «Жакерія», «Сава Чалий», «Гра короля», «Змова Фієско»).

П'єси М. Куліша «Малахій з народу», «Мина Мазайло», на жаль, не знайшли розуміння у критиків. Л. Курбаса звинувачували в «темнощі», спотворенні оптимістичної радянської дійсності. Більшість творчих пошуків Курбаса не були зрозумілі широкому загалу. Це стосується і його вистави «Маклена Граса», яка досягає справжньої філософської глибини. Проте, незважаючи на несприятливу атмосферу нерозуміння й ворожості до його творчості, Л. Курбас не занепав духом і до останньої нагоди боровся з панівними на той час напрямками спрощення й вульгаризації мистецтва. Найменший провал Л. Курбаса опоненти завжди вважали повним провалом театру. Можливо, саме через те, що директор не поступився, не поступився своїми переконаннями, його обмовили, звільнили з посади керівника «Березоля» і заарештували в Москві, де він кілька місяців працював у Соломона Михайловича Мигоелса у Московському державному єврейському театрі на Малій Бронні, був направлений на будівництво Біломорсько-Балтійського каналу на Медвежській горі, потім був направлений на Соловки. У 1937 році після другого суду його розстріляли в урочищі Сандормос, а в 1957 році посмертно реабілітували. 21 грудня 1991 року Кабінет Міністрів України постановою No 367 скасував постанову Ради Народних Комісарів УРСР від 17 грудня 1933 року «Про позбавлення Л. Курбаса звання Народного артиста Української РСР».

Яків Мамонтов та Іван Кочерга будували свої театральні вистави на поетиці символізму. У драмах Івана Кочерги (1881-1952) важливу роль відіграють символи як смислові ключі до розуміння змісту його творів. Граються із символами часу («Володарі часу»), глухого кута («Марко в пеклі»), світла («Весілля при свічках»), жорна й діаманта («Алмазні жорна»). Твори цих митців



попереджали про небезпеку, яка може статися, якщо в масах пробудяться деструктивні інстинкти [12, С. 11].

Завдяки творам І. Кочерги, написаним і згодом експонованим рідною мовою, що на початку ХХ століття в умовах повсюдної русифікації було надзвичайно рідкісним явищем, мільйони українців усвідомили, що вони не «придаток», російської нації, яку спочатку пропагував царський уряд, а згодом і радянська Росія.

А його драматична поема «Ярослав Мудрий» пов'язана із сьогоденням ще й тому, що – як і за часів легендарного князя – автор (а з ним і весь український народ) вірив, що окупанти не переможуть, доки є правда патріотів. До речі, сам Іван Антонович сміливо і навіть жорстко висловлювався про російський шовінізм, не боячись ані влади, ані переслідувань кримінальної влади репресивної машини «старшого брата». «Зневажливе ставлення «великодержавного» російського шовінізму до мистецтва «малоросії» призвело до того, що український театр грав роль «Петрушки», щоб розважати російського глядача горілкою, ковбасою та гопаком, а справжньої краси опери Лисенка не зрозумів навіть такий видатний композитор, як Римський-Корсаков, який, як відомо, не відрізняв українську музику від «малоросійських вареників».

Класик української драматургії, незважаючи на вказівки Кремля, відстоював українську мову як мову вільної і незалежної нації, не боявся сміливо висловлюватися з найголовніших національних питань ні в творчості, ні в житті, залишаючись при цьому скромна і навіть сором'язлива людина щодня. [12, с. 13].

З кінця 20-х років змінився політичний і морально-психологічний клімат суспільства, а відтак і якість літератури, особливо драматургії. На противагу цим процесам українські письменники-емігранти розвивають філософську драму (О. Олесь «Земля обітована», «Ніч у полі», С. Черкасенко «Ціна крові»).

Новим явищем в українській драматургії 1920-1930-х років є кінодраматургія, яка народилася з популярних у 20-х роках «сценаріїв» для «агітаторів» (Г. Епик, М. Бажан, Ю. Яновський, О. Довженко). У цей період

організуються різноманітні творчі об'єднання (наприклад, «Юга Леф»), для яких мистецтво було програмою «інженерного» моделювання життя. [12, с. 15].

Тому позиція модернізму зводиться до цілісності, ієрархічної структури, гармонійного порядку, єдності, чесності, емпатії, наївності, майстерності та сенсу в усьому. Базовою культурною парадигмою епохи модерну є ідеал організованої моделі побудови світу та прагматизм [81, с. 27].

Отже, у цьому підрозділі ми дослідили модерну українську драматургію кінця 20 – 30-х років ХХ століття. Модернізм в Україні – це більше не культурна течія, а культурно-історичне явище, яке прийшло на заміну реалізму через політичну та соціально-економічну кризу із хвилею національно-визвольного піднесення.

Українська драматургія 1920-1930-х років стала якісно новим продовженням класичної драматургії попередніх століть; складні проблеми суспільного розвитку, світові катаклізми тієї доби призвели до небувалого розквіту української драматургії і театру, а творчість найвидатніших митців того часу стала справжнім надбанням європейського світового мистецтва.

Основоположницею модерної драматургії вважають Лесю Українку. Потім цю мистецьку течію в драматургії продовжили В. Винниченко, М. Куліш, С. Черкасенко, М. Вороний, О. Олесь, М. Ірчан, Я. Яновський, Я. Мамонтов, І. Кочерга, О. Корнійчук, І. Микитенко, а в кінодраматургії Г. Епик, М. Бажан, Ю. Яновський, О. Довженко. Видатний театральний режисер цієї епохи Л. Курбас та його театр «Березіль». Саме він разом з М. Кулішем створив такий творчий дует, що до сьогодні він цікавий і драматургам, і режисерам, і культурологам, і науковцям, і студентам. У М. Куліша великий драматургічний доробок: «Покращення», «Комуна в степах», «Закут», «Зона», «Вічний бунт», «97», «Прощай село», «Народний Малахій», «Мина Мазайло», «Отак загинув Гуска», «Патетична соната», «Маклена Граса». Основна тема, пронизана через творчість М. Куліша, трагічна концепція епохи та людського буття, протиставлені почуття і обов'язку, особистого і громадського. Своїми п'єсами драматург висловлював спротив радянській системі, яка хотіла побудувати

тоталітарний режим, основною зброєю М. Куліша була сатира. Головний герой – це людина, яка живе ідеєю, марність якої не може зрозуміти, таким чином трагедія перетворюється на фарс. Твори М. Куліша мають багато характеристик і неприхованого неореалізму (світоглядні конфлікти, ідейні протиріччя, зображення типових героїв в типових ситуаціях, соціальний аналіз), так і риси модернізму (прагнення до істини, надія, наївність, божевілля чи алкоголізм як спосіб втекти від себе, що приводять до абсурду).

Варто зазначити, що модернізм не пройшов процес повної еволюції, бо його розвиток зупинив соцреалізм.

## **2.2. Соцреалістичний канон української драматургії**

У сучасному науково-критичному дискурсі теорія і практика культури соцреалізму набуває широкого розголосу. Це, безумовно, наслідок суспільно-політичних змін, які пов'язані з процесом модифікації попереднього типу культури, міцно пов'язаного із соцреалізмом, без якого неможливо повноцінно охарактеризувати українську культуру.

Дослідження канону соціалістичного реалізму потребує хоча б короткого пояснення історичного передумови виникнення соціалістичного реалізму, адже хоч він і є «типовим тоталітарним проектом», «способом маніфестації дискурсу радянської влади», «явище, штучно змодельоване й «закріплене» в парадигмі літературно-художнього мислення» [64], соціалістичний реалізм виник не на порожньому місці. Першим, хто заклав ідейні основи соціалістичного реалізму, був народний комісар освіти Анатолій Луначарський, який ще в 1906 році ввів термін «пролетарський реалізм». У 1920-х роках почав використовуватися термін «новий соціалістичний реалізм», а в 1930-х «Известия» опублікували серію статей, присвячених «динамічному і наскрізь діяльному соцреалізму». Практика вивчення «основного методу» радянської культури визначила низку авторських варіантів його назви: «соцреалізм» (А. Луначарський), «соціалістичний класицизм» (А. Синявський), «тенденційний реалізм»

(В. Маяковський), «героїчний реалізм» (Г. Гюнтер), «монументальний реалізм» (А. Толстой), «романтичний реалізм» (Вяч. Полянський), «динамічний реалізм» (Д. Горбов), «пролетарський реалізм» (Д. Гладков)) тощо. Літературний процес 1920-х років позначений полемікою двох протилежних течій: реалістичної та модерністської. Наприкінці 1920-х років реалістична течія все більше набуває соціалістичних рис і все більше збігається з панівними уявленнями про призначення мистецтва, суспільний лад. і класовий характер літератури. Натомість альтернативний модерністський вектор існував переважно у формі мистецьких статей. Боротьба між цими двома течіями в літературному розвитку радянської доби почалася після 1917 р., оскільки після революції мистецька атмосфера змінилася: поряд із «рухомими» з'явилися й авангардисти, готові взяти на себе роль носіїв офіційної системи, оскільки вони вірили в ідею життєтворчості, яка переплітається із завданням творення «нової людини» з допомогою мистецтва. Нове мистецтво мало бути спрямоване на побудову комунізму. Авангард 20-х років добре вписався в процес творення нового суспільства і нової держави. Потрібно було створити ілюзію реальності прекрасного життя. Тому потрібен був новий реалізм [64].

Владі потрібна була чітко сформована, моностилістична структура художньої літератури, з чітко визначеними правилами, розписаними шаблонами, спеціально розробленими типами, які знаходили розуміння в масового читача, тому всі елементи, запозичені з авангарду, піддаються найретельнішій фільтрації, і що корисно обрано офіційною владою для «експерименту зі створення соціалістичного реалізму» [113]. Таким чином, партія почала активно використовувати мистецтво для поширення та нав'язування соціалістичних ідей, а новий єдиний художній метод набув ознак «агітації». Сам термін «соціалістичний реалізм» уперше запропонував Іван Гронський у «Літературній газеті» 23 травня 1932 р. Того ж року було офіційно запроваджено метод радянської літератури, яким став соціалістичний реалізм. Авторство концепції приписують Сталіну: «Якщо художник хоче правильно зобразити життя, він не

може не показати, що воно веде до соціалізму. Тож це буде соціалістичне мистецтво. І це буде соціалістичний реалізм» [64].

Метою соціалістичного реалізму була «перековування» (термін радянської влади для позначення процесу перевиховання) мільйонів громадян за чітко визначеною схемою, метою якої є виховання «нової людини». Для цього необхідно було розробити й затвердити як програму діяльності ідейно-естетичні засади нового творчого методу — соціалістичного реалізму, адже за допомогою літератури й монументального мистецтва можна змінювати, впливати й навіть деформувати людину та її індивідуалістичну свідомість. Адже у 1934 році на I з'їзді радянських письменників (до речі, Спілку письменників СРСР було створено у 1932 році) було прийнято доктрину соціалістичного реалізму, що означало не що інше, як авторитарну політизацію мистецтва. Важливою є проблема часових рамок соціалістичного реалізму. Зрештою, виникає запитання: якщо цей метод є автентичним для радянської системи, чому він не з'явився у 1920-х роках? Марія Левченко дає таке пояснення: «...у даному випадку йдеться про період, коли соціалістичний реалізм ще не розвинувся повністю і не став панівним стилем, тобто перші післяреволюційні роки, а література цього періоду був надзвичайно стурбований питанням переходу до нового світу і реалізував цю тему в різних кодексах» [64]. Не менш проблемним є питання «кінця соцреалізму». Польський дослідник Пьотр Фаст у своїй праці «Ідеологія, естетика, історія літератури. Соціалістичний реалізм та інші» [4, с.14] стверджує, що часовими рамками цього "творчого методу" можна вважати 1934-1953 роки. Однак такий термін, на нашу думку, скоріше позначає етап активної дії канону, оскільки після смерті Сталіна соціалістичний реалізм не зник, а лише почався процес розхитування та деформації соціального канону. Більш суперечливими, на нашу думку, є підходи Ганса Гюнтера та Юрія Борева, які значно детальніше окреслюють період соціалістичного реалізму.

Так, німецький учений виділяє п'ять фаз функціонування канону соціалістичного реалізму:

1) протоканон як підготовчий етап і резервуар текстів власне канону (1920-1920-ті рр.);

2) фаза канонізації, на якій канон формується як більш-менш систематичне ціле стосовно інших традицій (початок 1930-х років);

3) фаза застосування канону, коли повністю розкриваються його механізми (середина 1930-х рр. – 1953 р.);

4) фаза деканонізації – канон розширюється і втрачає обов'язковість (1953 – початок 1980-х рр.);

5) постканонічний етап, який настає після падіння канону (1980-ті роки) [4, с. 45-46].

У свою чергу, О. Бондарева об'єднує протоканон і канонізаційну фазу в одне ціле, виділяючи чотири періоди соціалістичного реалізму:

1) 1917 – 1932 рр. – «становний» період;

2) 1932 – 1956 рр. – період «утвердження»;

3) 1956 - 1984 рр. - період зростання явищ, які вичерпалися внаслідок самозаперечення соціалістичного реалізму;

4) середина 1980-х – 1990-ті роки – кінець соціалістичного реалізму та початок плюралістичного розвитку мистецтва [25, с.73].

Приймаючи таку періодизацію соціалістичного реалізму, слід підкреслити, що 10-20-ті роки характеризуються художнім плюралізмом, різноманітністю літературних напрямів і груп. Проте вже тоді можна спостерігати тенденцію до побудови ідеологічної платформи для формування системи соцреалістичної літератури завдяки репресивній критиці та директивній політиці партії (Володимир Ленін, «Партійна організація і партійна література»; Анатолій Луначарський «Марксизм і література»; постанова ЦК ВКП(б)У «Політика партії щодо української художньої літератури») [25, с.26].

Усунення окремих авторів і текстів із публічного дискурсу, вилучення творів, цензура та контроль за перекладами, обмеження доступу до іншомовної літератури і, як наслідок, зміна запитів читачів через тотальну цензуру рецептивного поля, а головне, фізичне знищення і терор – ось які механізми

влади забезпечили закріплення соціалістичного реалізму як монопольної системи.

«Кінець» соціалістичного реалізму ми визначаємо як кінець 1980-х — початок 1990-х років, що пов'язано з послабленням тоталітарної системи та відновленням свободи творчості. Тому ми спостерігаємо плюралізм творчих канонів, появу великої кількості літературних угруповань і угруповань, вихід на літературну поверхню дисидентської та емігрантської літератури, яка досі була під забороною.

Отже, авангард 20-х років добре вписався в процес творення нового суспільства і нової держави. Нове мистецтво мало бути спрямоване на побудову комунізму, мистецьку організацію життя за одним планом, але для авангарду з його деконструктивізмом, ірреальністю, безрамністю це був нереальний план, бо не треба було конструювати життя, а створити ілюзію реальності такого життя. Тому потрібен був новий реалізм. Таким стала нова культурна течія соціалістичний реалізму. Синоніми: соціалістичний класицизм, тендеційний реалізм, монументальний реалізм, динамічний реалізм, пролетарський реалізм. Основна ідея – ілюзія всесвітнього щастя та світлого майбутнього для побудови комунізму. Тобто ця течія абсолютно штучно створена тоталітарним режимом. Основоположником став А. Луначарський, Науковці визначають часові межі існування цієї течії від 1932 року до початку 1990 року. З розвалом СРСР та здобуттям Україною незалежності почалася нова культурно-мистецька епоха постмодернізму.

### **2.3. Розвиток постмодерної та метамодерної драми в Україні в європейському контексті**

До здобуття незалежності в 1991 р. на літературних теренах України офіційно панував єдиний напрям соціалістичного реалізму, а це означало, що критика в СРСР означала історично-конкретне представлення дійсності в її революційному розвитку в світлі комуністичного естетичного ідеалу. Її

родоначальником у радянській драматургії вважався М. Горький, а провідним українським драматургом — О. Корнійчук. Однак між декларованими ортодоксальними принципами цього методу і справжньою суттю цього стилю була різниця. Зокрема, більш влучним вважаємо визначення соціалістичного реалізму, запропоноване І. Кошелівцем у статті «Драматургія О. Корнійчука на тлі радянського літературного життя» - «псевдокласицизм з елементами неоромантизму» [4, с. 29].

І справді, класична структура з традиційною композицією та конфліктом, певними персонажами та псевдореалізмом найкраще відповідала ідеологічним завданням. Формально цей напрям існував до розпаду СРСР, але в 1970-1980-х роках він уже перебував у стані кризи та проникнення елементів інших стилів, штучно пригнічених або заборонених (наприклад, від неомодернізму до абсурдистської драми). Натомість, наприкінці 20 століття специфічні течії, особливо в культурі та літературі, визначають як напрям постмодернізму, термін який вперше ввів Чарльз Дженкс у 1977 році. Серед його апологетів В. Джеймсон, Дж. Ліотар, Р. Барт, Ж. Дерріда та інші. Незважаючи на різне прочитання, вони загалом погоджуються, що постмодернізм постає своєрідним продовженням модернізму, який критично змінює дидактико-раціоналістичний світогляд Нового часу. В контексті драматургії та опозиції в представленій реальності вважаємо важливим зазначити концепцію гіперреальності в теорії Ж. Бодрійяра для постмодернізму. Цим словом він називає «породження моделей реальності без наявних джерел у дійсності, тобто гіперреальність» [4, с.36].

Це означає, що стосовно міметичних-неміметичних опозицій засвоєння реальності соцреалізму замінюється втіленням у текстах альтернативних реалій. Постмодернізм також засвідчує крах як тоталітарних ідеологій, так і радикальних технологій модернізму, натомість ставить своїм головним принципом плюралізм стилів і програм, світоглядів і мов. Реальний світ культури в постмодернізмі позбавлений ієрархії – його елементи самоцінні та рівнозначні. Відтоді поділ на високу і низьку культуру стає нечітким, а межі розмитими. У



реальній мистецькій практиці це передусім принцип цитування та довільного компонування автором фрагментів існуючих культурних текстів. Особистість автора виявляється також у специфічній мовній грі та імпровізації на вже наявні в культурі елементи. Для художньої практики постмодернізму також характерні такі риси: «фрагментація, іронія, принцип вільного поєднання жанрів і стилів, відсутність егоцентризму, карнавальність, принцип творчої співпраці читача/глядача» [132, с. 329].

На початку ХХІ століття з'являються нові естетичні течії, зокрема терміни постдраматичний театр і, відповідно, постдрама, обґрунтовані дослідником Х. - Т. Леманн. «Постдраматичний» описує концепцію театру, в якому дія відбувається у своєрідному «загробному житті» драми. Це не означає заперечення чи радикальної протидії законам драми, але відбуваються зміни в структуруванні в бік варіативності: «структури драми відтворюються у вигляді пом'якшених, полегшених форм «нормального» театру... це залишається основою для варіативності вистав і ніби мимоволі зберігає діючу норму драматургії» [97]. Інший теоретик і практик постдрами Г. Мюллер називає свій постдраматичний текст «Пейзаж за межами смерті», «Вибух спогадів у застиглій структурі драми». Ми спостерігаємо не руйнування структури драми, а її здатність змінюватися, бути монтажною, вільно поєднувати частини. В Україні постдраму в моновиставі досліджував О. Танюк.

Термін «сингулярність» у постмодернізмі запропонував І. Ільїн. Зокрема, дослідниця наголошувала на поєднанні недоречного та його парадоксальності: «Примхливість постмодернізму зумовлена тим, що в ньому, як уві сні, співіснує недоречне: неусвідомлене бажання, хоча в парадоксальній формі, для цілісного і світоглядно-естетичного розуміння життя та чіткого усвідомлення первісної роздробленості, несинтетизованої по суті роздробленості людського досвіду кінця ХХ століття» [64].

Химера мутує з реальних форм у парадоксальні гібриди, не зупиняючись на якомусь єдиному стані, продовжуючи змінюватися, не боячись бути «неправильною». Переносячи цей термін у простір драматургії, ідея полягає в

тому, щоб створити особливий світ, у якому можна поєднувати різні моделі, але існують особливі авторські права, відмінні від реалістичних. Відзначаючи перехід від штучно обмеженого соціалістичного реалізму до мінливої палітри різноманітних стилістичних течій у незалежній Україні, варто зазначити, що в 1970-1980-х роках соцреалізм уже зазнав значних змін і вступив у фазу занепаду. Тому елементи абсурдистської драми з'явилися в текстах авторів, яких формально вважають «соцреалістами», наприклад, у «Вибачте, ми без гриму» М. Зарудного. Цей канон та його ідейні основи почали руйнуватися, особливо в найрезонанснійшій п'єсі «Дикий ангел» О. Коломійця, яка моделювала кризовий стан сучасного суспільства. А особливо в текстах нової генерації, таких як деструктивно-ідеологічні моделі з конфліктом поколінь і світоглядів, викриття фальшу, штучності, переоцінки цінностей, перевертання опозиції герой-антигерой у текстах «Драма в кадровій» Я. Стельмаха, «Залізні солдати» Босовича, «Бідон згущеного молока» та «Мій брат» Я. Верещак та інші. Проривом у цьому контексті стала моновистава «Синій вагон» (1990 р.), поставлена на сцені Київського молодіжного театру. Герой-письменник вибудовує піраміду з різноманітних сюжетних кліше, персонажів, тем, фальшивих і порожніх, щоб нарешті дійти до власної «больової точки», з якої починається справжня творчість. Вистава мала сповідальний характер і діагностувала дилему покоління: бажання винайти штучний рецепт успіху, який втратив справжню сутність особистості. «Синій автомобіль» – це авторське очищення соціальних шарів і пошук власної ідентичності як джерела творчості.

Наслідком розпаду СРСР стала також руйнація його ідеології, а становлення державності також було пов'язане з відновленням національної традиції та пошуком ідентичності. Традиційною національною моделлю українського театру і драматургії була форма барокового «Вертепу», який складався з двох частин — нерухомої сакральної та змінної модерної. Євангельський сюжет, містичні та абстрактні персонажі, характерні маски українського театру – все це суперечило радянській ідеології. Ця автентична форма зазнавала репресій аж до явища «вертепного пострілу», тож із

відродженням цієї традиції на зламі 1990-х років почалося відновлення національного театру. І тому написання та постановка «Żłobek» Валерія Шевчука – його оригінальної, сучасної інверсії – стала проривною подією в культурному житті. Драматург модернізує обидві частини тексту. Автор проводить паралель між тоталітарною владою та диявольсько-іродівською, символічно здійснюючи ритуал «очищення» від тоталітарної системи та її деміфологізації. Зв'язок сучасних досліджень із бароко міститься в закономірностях культурного розвитку: «В українській культурі бароко було синергетичною спробою модерного, передового сценарію з траєкторією до ноосферної культури. Медитативні рухи в сучасному мистецтві є стовпами однієї траєкторії» [84, с. 45-46].

Натомість у п'єсі «Свіча» В. Шевчук створює оригінальний авторський міф у формі історичної фантастичної драми. Дія п'єси розгортається в умовному просторі стародавнього українського села, де час завмер, ніхто не вмирає, а діти напівсонні, ритуал перших похоронів ніби випускає смертоносний вірус, який зрештою призводить до диявольського карнавалу і повного знищення. Причиною такого становища став давній злочин засновників села. Автор актуалізує характерний для постколоніального суспільства комплекс провини. Водночас Свічення представляє міфологічну модель суспільної трансформації та діагностує необхідність глибокого оновлення. Паралельно з процесами руйнування канону соціалістичного реалізму та модернізованих варіантів традиційних форм йшов пошук нових тем, персонажів, мови та різноманітних стилістичних прийомів. Зокрема, один із лідерів драматургії 1990-х Анатолій Дяченко вірив у принципи «хорошої вистави», але «навпаки». Парадоксальність сюжету, добре побудована композиція, динамічна інтрига, але замість «буржуазної драми» з упорядкованим світом і традиційним «хеппі-ендом» постає світ «дна» і тотального відчаю. Герої його п'єс, як правило, самотні, відчужені люди. Це бомжі, злочинці, невдахи, божевільні, люди з нетрадиційною сексуальною орієнтацією – тобто маргінали. Вони, як правило, не мають імен (Він, Вона) та авторських прикмет. Паралельно з нібито реальним світом

створюється нереальний: потойбічний, як у п'єсі «Актори, актори...», або світ комах, у який потрапляють люди, як у п'єсі «Закоханий метелик». У фіналі часто з'являється обставина, яка докорінно перевертає ситуацію і змінює зміст усього тексту. Для творчості А. Дяченко характерна наявність паралельних світів та безліч їх трансформацій. Деякі п'єси мають есхатологічні очікування. У п'єсі «Цвяхи розп'яття» нібито це прихід Христа — чи то божевільного, чи то знову невпізанного. У творі «Бельведер» двох жебраків відвідує Президент, який виявляється таким же божевільним, як і він. Автор використовує брутальну лексику. Модель драматургічного рецепту А. Дяченка можна окреслити як повну протилежність існуючим канонам — монтажні композиційні структури з відкритим фіналом, маргіналізація героїв, використання обмежених цензурних тем, персонажів, лексики та створення багатьох ірреальних світів. Тому автор поєднує міметичні та неміметичні засоби. У середині 1990-х А. Дяченко керував молодіжним драматургічним процесом, заснувавши власний Центр сучасної експериментальної драматургії з театральною школою. Він ініціював фестиваль драматургії «Półwyser» разом із Цехом драматургів під керівництвом Я. Верещака, який також створює майстерню драматургії для молодих авторів.

Ці лабораторії та фестивалі породили нове покоління: Неда Неждана, Сергій Щученко, Наталя Ворожбит, Максим Курочкін, Павло Ар'є, Олександр Ірванець, Олександра Погребінська, Олександр Вітер та інші. Формуванню покоління драматургів часів незалежності сприяло також об'єднання навколо видавництва та культурного центру «Смолоскип», створеного представниками українсько-американської діаспори під проводом Осипа Зінкевича. За матеріалами конкурсів і семінарів для молоді створено антології «В очікуванні театру» (1998 р.) та «У пошуках театру» (2003 р.). Тоді була створена Конфедерація драматургів, яку очолила Неда Неждана. Завдяки видавничим проектам та об'єднанням розпочали свою діяльність такі автори як Анна Багряна, Артем Вишневський, Сергій Жадан, Олег Миколайчук-Низовець, Світлана Новицька, Юрій Паскар, Олександра Погребінська, Надія Симчич та декілька інших. Важливим фактором стало створення альтернативного театрального

простору для сучасної драматургії – не наслідування існуючих форм, а провокація інших, сучасних і оригінальних форм. Одну з головних течій драматургії нового покоління характеризує назва передмови Дж. Сердюк за першу антологію «В очікуванні театру»: «Час без героя» — герої та мова маргіналізовані. При цьому немає головного напрямку, а є драматичний простір, який часто змінюється. На межі тисячоліть і на початку XXI століття драматургічний процес активізувався, а з ним і розмаїття форм драми. Прояви окреслених вище основних стильових течій у сучасній українській драматургії пропонуємо розглянути у трьох блоках, які пов'язані з представленою дійсністю: історико-біографічна, тематична та фантастична драма. Якщо на початку та в середині 1990-х років більшість драматургів відмовилися від реалізму, що стало наслідком вичерпання канону соціалістичного реалізму та штучного обмеження всіх інших форм, то на зламі століть документалістика стала однією з домінуючих форм, спочатку переважно історична, пізніше сучасна тематична драма. Проте аналіз текстів показує, що інколи авторам вдається поєднати в одному тексті як міметичні, так і неміметичні художні засоби.

У текстах сучасних українських драматургів крім постдраматичних починають з'являтися нові риси та прийоми. Важливою зміною естетичної парадигми на початку нового тисячоліття стала поява постпостмодернізму, або метамодернізму, який доводить втомленість і вичерпаність постмодерністської естетики та висуває нові канони. Цей напрямок лише на стадії формування і ще є певна відстань для розуміння, а його характеристики вже мають різні тлумачення. Зокрема, поняття «метамодернізм» було запропоновано у 2010 році Тімотеусом Вермеуленом та Робіном ван дер Аккером у статті «Нотатки про метамодернізм». Існує зв'язок між метамодернізмом і постмодернізмом, але він також існує з модернізмом. Це означає, що є мінливість, «розгойдування» між різними полюсами, «тряска». Автори статті зазначають: «Метамодерна структура сприйняття створює своєрідний «шок» між модерністським прагненням до сенсу та постмодерністським сумнівом у значенні всього цього, між модерністською щирістю та постмодерністською іронією, між надією та

меланхолією, між співпереживанням та апатією, між єдністю і множинністю, між чесністю і корупцією, між наївністю і всезнанням, між авторським контролем і універсальною доступністю, між майстерністю і концептуалізмом, між прагматизмом і утопізмом. Отже, метамодернізм – це розхитування, коливання. Він виражає себе у динаміці» [4, с.56].

До провідних рис метамодернізму можна віднести здатність до змін і поєднання принципів модернізму і постмодернізму. В Україні особливості режисури в контексті сучасної драматургії і театру досліджували вітчизняні дослідниці Ю. Скібицька та О. Коваленко. Однією з домінуючих рис метамодернізму, що цікавить нас у контексті сучасної драматургії, є створення віртуальних реальностей. Так, у статті «Індивід на тлі постмодернізму» О. Коваленко, посилаючись на теорію Л. Коклена, зазначає: «Естетика віртуальності розширює естетику постмодернізму. Вона відображає не стільки третю реальність, пародіюючи вторинну реальність класичного мистецтва, скільки створює нові артефакти, фантомні об'єкти, які не мають онтологічної основи і є гіперреальним двійником» [72, с.39].

Одним із варіантів подання іншого світу є використання містики. Тому метамодернізм змінює розуміння онтологічних концепцій життя і смерті не як опозицій, а як різноманітних реальностей, що перетікають одна в одну. Далі О. Коваленко зазначає: «Натомість гра зі смертю набуває нового забарвлення. Можливість доведення гіпотез антиматерії пожвавила дискусії про існування антисвітів, а тому знову постало питання про взаємопроходження, зворотність життя і смерті» [72, с.43]. Тому мінливість реальності та стирання меж між ними є однією з домінантних рис метамодернізму. Варто зазначити, що поява різноманітних варіантів гіперреальності виникала паралельно з протилежною течією – документальною драмою, так само, як натуралізм розвивався паралельно із символізмом і сюрреалізмом на межі XIX–XX ст., розвиваючи «крайній» реалізм, наголошуючи на актуальних тем і патологічних станів, за прикладом натуралістичних дослідів Е. Золя в літературі чи Е. Піскатора в театрі, документалістика має свою специфіку порівняно з попередніми течіями.

Документальний театр має різні різновиди – від текстів, що суцільно складаються з доказового матеріалу, до вистав, у яких автори вільні у виборі художніх засобів, зокрема містики та фантастики, але в кожному випадку текст базується на реальних фактах. Такою «крайньою» версією є «буквальний» метод, тобто техніка створення тексту шляхом редагування дослівно записаного мовлення: «Новий документальний театр, що з'явився наприкінці 1990-х на початку 21 століття, пов'язаний із «нон-фікшн»... адже головною його ідеєю є точна передача «документу життя», яка здійснюється за допомогою «літеральної» техніки (від лат. – «дослівно», від англ. – «буквально, дослівно») [30, с.72].

Варто зазначити, що хоча метадраматичні техніки зустрічаються в класичній літературі, роль метадрами зростає в період з 20 по 21 століття. Сам термін належить американському драматургу і теоретику Л. Абелю, який запропонував його в праці «Метеатр: нове бачення драматичної форми», а в 1987 р. подав розгорнуте обґрунтування терміну в томі нарисів «Важлива нісенітниця». Одним із основних принципів метадраматики є прийняття термінів «театр у театрі» або «веселощі у виставі», але з урахуванням усвідомлення героєм ігрової природи та «театральності» того, що відбувається у виставі. Оскільки розвиток сучасної драматургії в Україні мав свої особливості і зазвичай не мав чіткого поділу та чистоти напрямів, а створював своєрідні «гібридні версії», для позначення різних варіантів неміметичні моделі в сучасній українській драматургії, наприклад містична, тваринна, територіальна, міфологічна, футуристична тощо [4, с. 65].

Тексти 1990-х років мають характерні риси постмодернізму, а на початку XXI століття з'являються постдраматичні та метадраматичні прийоми. В окремих текстах автори поєднують реалістичний і неміметичний принципи та відповідні їм художні засоби. При аналізі творів сучасних українських драматургів бачимо поєднання різних культурних течій, методів та прийомів. тому надалі будемо розглядати їх доробки з різних поглядів.

Створення значної кількості історичних драматургічних текстів зумовлене передусім необхідністю зміни парадигми цінностей та державотворчої міфології. Відомий вислів «історію пишуть переможці» означав, що після тривалого періоду окупації різними імперіями українцям необхідно переосмислити свою літературну спадщину, і драматургія не стала винятком. Якщо в період соціалістичного реалізму історичне мистецтво зосереджувалося переважно на світових війнах, то в перші роки незалежності ця тема майже зникла. Натомість у центрі уваги драматургів або козацька доба, або минулі лиха ХХ століття: голод, сталінські репресії, аварія на Чорнобильській АЕС тощо. Богдан Жолдак пише цикл п'єс, присвячених козацькій добі, обираючи форму драматичної казки-притчі. У п'єсі «Зачароване Запорожжя» автор будує сюжет на основі автентичної язичницької міфології, але водночас наповнює текст з історичними подробицями козацької доби. Б. Жолдак створює сучасний міф про втрату людиною «подібності». Саме ця плутанина формує одну з головних проблем сьогодення – руйнування української ідентичності після тривалого перебування в зоні окупації. Вистава має дворівневу структуру – міфологічно-притчеву та постмодерністсько-іронічну пародію. Іншу стратегію обирає О. Миколайчук-Низовець у п'єсі «Алхімія Карла XII», присвяченій визначним постатям в історії України та Європи – гетьману Івану Мазепі та шведському королю Карлу XII – напівдокументальна форма. У тексті описується період до знищення та падіння козацької держави та автономної державності загалом. Драматург зосереджується на кульмінації нашої історії. Після багатьох років зміцнення України – економічного, військового, культурного, релігійного – Іван Мазепа, розуміючи наступ на права і свободи українців, намагається звільнитися від недоліків імперії: «МАЗЕПА. Славетне воїнство козацьке! Ви знаєте, яка кривда зараз коїться на Вкраїні, і ви знаєте, як зараз потерпає від московської наруги наш волелюбний народ. Ми не можемо більше терпіти насилля над нашими правами і свободами, ми не можемо більше дивитися на втрату і руїну України! Колись ми стали союзниками московських царів. Однак вони, покладаючись на нашу довіру, вирішили панувати над нами. Тепер ми, як вільна нація, розриваємо



з ними цей союз...» [113]. Розуміючи нерівне становище влади, гетьман вирішує взяти в союзники Карла XII. Проте ризик обертається катастрофою – спаленням Батурина, масовими вбивствами, зрештою – знищенням залишків державності – початком періоду, який згодом назвуть «великою руїною». Вистава має складну монтажну композиційну структуру, використовує елементи хроніки та трагедії. Головний герой Іван Мазепа здійснює глобальний, фатальний для людей вчинок, який призводить не лише до його особистого краху, а й до падіння навколишнього світу. Драматург діагностує причину в п'єсі — не лише дії ворогів, а зраду «своїх». Таким чином автор створює модель глобальної катастрофи для цілого народу. Ще один напрямок історичної драматургії пов'язаний переважно з ХХ століттям – переосмислення трагедій, про які в СРСР замовчувалися. Найбільшим лихом став Голодомор – штучний голод, найстрашніший у 1932-33 роках – чи не наймасовіший злочин, організований радянським режимом, жертвами якого стали кілька мільйонів українців, більшість з яких діти. Згідно з дослідженнями соціологів, наслідки цього геноциду досі викликають вкорінений страх, адже українці були знищені не лише фізично, а й морально. Серед багатьох п'єс, написаних на цю тему, варто згадати «Шхачар» Наталії Ворожбит, поставлену в Королівському театрі в Лондоні, та «Кіна і собача голова» Надії Марчук, поставлену в Американському театрі «Гомін» у Чикаго.

Драматурги використовують різні стратегії: напівреалістичну драму-хроніку та міфологічну притчу. Текст Н. Ворожбит синонімічний до документальної драми: використання інтерв'ю з очевидцями трагедії, вивчення документів, використання ненормативної лексики тощо. П'єса розбита на сцени, позначені конкретними датами, і створює ілюзію автентичного тексту. Автор використовує традиційну драматичну ситуацію – двоє закоханих Мокрина й Арсей схожі на Ромео й Джульєтту, але накладає на неї складну ідейну структуру. Особливо це помітно у прояві конфлікту між двома доктринами: традиційною християнською та новою комуністичною. Автор «Жерниці» показує душевний зрив, викликаний голодом: Арсей нібито рятує Мокрину, але

цей порятунок фальшивий. Так, у відповідь на питання, чи кохаєш ти, дівчина відповідає: «Яке кохання?» Я більше не відчуваю нічого, крім страху. Я перетворився на звіра, ти не бачиш? [4, с. 42]. Арцей більше не бачить сенсу в житті і йде на смерть. Реалістичний світ розчиняється, а світ містичний постає в уяві нащадків як область пам'яті. У п'єсі Надії Марчук «Калина і собачі голови» феномен Голоду розглядається як наслідок боротьби різних типів свідомості та різних міфологій – християнської, справжньої язичницької та радянської, ідеологічної, атеїстичної. Головним визначається не лише соціальний конфлікт, а й внутрішня трансформація персонажів, особливо головної героїні Калини. У діалогах автор використовує поезику, відчуження, елементи абсурдної драми. Продовжила «катастрофічну» тему вистава Анни Багряної «Ангели від зла». Охоплюючи різні періоди – від Першої світової війни та українських визвольних змагань до часів після Другої світової війни, автор акцентує увагу на репресіях проти тоталітарної системи. Центральним місцем дії і водночас основним образом є віз, на якому героїнь п'єси везуть до ГУЛАГу. Головна героїня Софія – кохана та мати українських воїнів-незалежників, яка разом з іншими жінками потрапляє у цей доленосний поїзд. Заарештована без злочину, в'язень окупантів своєї землі, на нескінченній дорозі, де на неї чекають тортури чи смерть. А військове прізвисько сина «Ангел» стає гострою іронією, бо потяг більше схожий на пекло. Натуралістичні сцени жахливої реальності арештантського потягу контрастують із символічними спогадами та мареннями героїнь [4, с.46].

Монтажна композиція вистави стирає межі між різними світами і часами, між життям і смертю, що характерно для метамодерної структури драми. Аварія на Чорнобильській АЕС, яку називають найбільшою техногенною катастрофою, також стала основою для сюжету українських театральних п'єс, але передусім у постдраматичному дискурсі, коли акцентується «пост» ситуація, її переосмислення в сучасний контекст. Тому у п'єсі Павла Ар'є «На початку і в кінці часів» дія відбувається після катастрофи. За сюжетом в «зоні відчуження» живе дивна родина, яка бореться за виживання. І не стільки радіацією, скільки суспільством, яке втручається в їхній світ чи то через поліцейського, який

намагається їх виселити, чи то через мисливців, які полюють не лише на тварин, а й на живих людей. Етапним для української культури стала художня розробка теми катастроф. У такий спосіб у драмі діагностується залежність поточної ситуації від них і необхідність подолання «посттравматичного синдрому». Історичне мистецтво також активно розвивалося в бік біографічної драми. Період зміни естетичної парадигми органічно вимагає перегляду культових постатей, пошуку нових цінностей і, відповідно, постатей, які їх втілюють або заперечують. Українські драматурги переосмислювали шляхом або усунення ідеологічних кліше, деміфологізації, або відновлення пам'яті та очищення її від негативу, нав'язаного імперією. У першому випадку – це своєрідне «переродження» пам'яток. Можливість демонтажу тумб дозволяє поглянути крізь призму особистого та інтимного життя. Героями української біографічної драми, як правило, є артисти. У п'єсах «Таємниця буття» Т. Іващенко про подружжя І. Франка та «Язичницькі святі, або Лев і левиця» І. Ковалю про родину Лева. У «Таємниці буття» — трагедія двох людей, де сімейне життя без кохання перетворюється на пекло. Робоча конструкція побудована за принципом монтажу. Діалоги нелінійні та відчужені, схожі на монтаж монологів, характерний для постдрами. Конфлікт не вирішується, але він виявляється серйозним і його завершення відкрите.

У «Язичницьких святих» автор показує подружнє життя як одвічну війну жіночого та чоловічого начал, які не здатні зрозуміти одне одного. Час вистави протікає у протилежному напрямку – від смерті до весілля, композиція теж монтажна і «перевернута» – спрямована не на вирішення конфлікту, а на пошук його початку. Обидві вистави близькі до гендерної лінії, показуючи жіночий погляд як суверенний центр, апріорі різний. П'єси про Лесю Українку також відмовляються від нав'язаного ідеологією традиційного стереотипу «залізного воїна» на користь акценту на темі самотності генія. Катерина Демчук у «Зачарованому колі» застосовує постмодерністський принцип цитування та колажу, коли фрагменти творчості самої Лесі Українки створюють текст з новим змістом, який перетворює авторку на героїню.

У п'єсі Неди Нежданої «Я все одно зраджу» постає багаточарова композиційна структура з пекельних світів, мрій, фантазій реальності, віршів, цитат Ніцше та драматурга як деміурга тексту. В основу вистави покладено три історії кохання, як три образи перетворення духу з книги Ф. Ніцше «Так говорив Заратустра», адже ідеальний коханий залишається віртуальним «генієм», з яким героїня «зраджує» земне кохання. У драмі використано монтажну композицію, цитати, іронію – постмодерні художні прийоми. Об'єктом біографічної драми можуть бути не лише митці, а й політичні діячі. До вистав такого типу належать драма Я. Верещака з парадоксальною назвою «Пекельна дорога в рай» і не менш парадоксальна за жанром «Невеличка п'єса про великого українського сура». Парадоксальним є і образ головного героя без його присутності у п'єсі. Тут поєднується середина минулого століття з сучасністю. Ми зосереджуємося на одній із найзнаковіших і найтрагічніших постатей в історії України – Степану Бандері, який протистояв двом тоталітарним режимам – сталінському та гітлерівському, що призвело до трагічних наслідків для нього та його близьких – тюрми, концтабори і, зрештою, вбивство за наказом КДБ. Проте й у німецькому концтаборі, й після смерті він лишався символом опору борців за волю України. І водночас той бруд, яким його облила сталінська пропагандистська машина, досі змушує нові покоління боятися взагалі торкатися цієї теми в мистецтві. Вистава репетирує фрагменти вистави про Бандеру, пробуючи конкретні ролі, відкидаючи їх, іронізуючи та відчужуючи. Автор обирає форму метадрами – прийом «театру в театрі» та монтажну композицію. Документ пов'язаний тут з містиком. Приміряючи різноманітні маски, молодий герой, спочатку з іронією ввійшовши в роль Бандери, поступово починає відкривати невідомі сторінки не лише в історії, а й у собі. Видовище виявилось пророчим: виклики, з якими зіткнулася Україна під час Другої світової війни, актуалізувалися в контексті сучасної російської військової агресії, а нових захисників Батьківщини ворожа пропаганда раптово назвала «бандерівцями». У фіналі п'єси одна з героїнь Маруні, як у прийомі епічної драми, скидає «рольову маску» і «з насмішкуватим поглядом» кружляє по залу, скидаючи маску: «Так, ніби й не вона, але ми не гідні

боротися за нашу свободу і незалежність. Ніби й не вона, а ми знову стаємо жертвами політичних клоунів. Ніби не вона, а ми, готові за копійки продатись...» [32, с.28-30].

Таким чином, вистава втілює ідею повторення історією «невивчених уроків». Цей перелік героїв біографічної драми можна доповнити культовими постатями не лише з України, а й з інших країн, як-от: Едіт Піаф і Квітка Цісик у п'єсах О. Миколайчука-Низовця, Шекспір і Мольєр у В. Герасимчука, Фріди Кало у Т. Іващенко та інші. Паралельно з історичною документальною драмою розвивалося й міфологічно-парадоксальне трактування архетипних сюжетів. Наприклад, перевертання Дон Жуана в «Заповіті пречистої старої» Анатолія Крима. Головний герой п'єси зізнається у брехні священику: виявляється, це імпотент, який хотів «навчити жінок літати», відкривши їм таємниці жіночності. Отже, фантазія перевершила будь-яку реальність. У свою чергу, у виставі «Осінь у Вероні» старі Ромео і Джульєтта використовують легенду про свою смерть у комерційних цілях. У цих текстах можна знайти й постмодерністські риси: цитування окремих елементів сюжету, маргіналізацію персонажів, іронію тощо. Деякі п'єси цього спрямування опубліковано в антологіях біографічної драми «Таємниця буття» та історичної «Час і простір» – проекти кафедри драматургії Національного театру ім. Леся Курбаса. Підсумовуючи, зазначимо, що українська історична драма на межі століть розвивалася переважно як напівдокументальна драма та міфологічна притча. Тексти 1990-х років мають характерні риси постмодернізму, а на початку XXI століття з'являються постдраматичні та метадраматичні прийоми. В окремих текстах автори поєднують реалістичний і неміметичний принципи та відповідні їм художні засоби. Проблема свободи також активізує проблему вибору. До найвідоміших вистав, поставлених десятки разів в Україні та за її межами, належить «Та, що відчиняє двері» Неди Нежданой, за жанром визначена як «чорна комедія для театру національної трагедії». Дві жінки, замкнені в морзі та тероризовані телефонними дзвінками невідомих, які щоразу трактуються по-різному: загробне життя, війна, державний переворот, напад бандитів тощо. Вони з іронією

підлаштовуються під кожен ситуацію, але найжахливіше справа у виборі, тому що постійний страх і пристосування забирають творчу енергію. Романтична аура «свободи» в імперській державі зникає і виявляє потребу «найстрашнішого» вибору [125, с.16-17].

По суті, це гротескна модель посттоталітарної України, яка в гонитві за стереотипними контекстами втратила відчуття реальності та можливість вибору. Текст із парадоксальним жанрово-символічним оформленням поєднує в собі елементи натуралізму й абсурду, містики й іронії. У виставі акцентується образ замкнутого простору та проблема сутності свободи та адаптації як заміників творчості. Вона має структуру колажу та відкритий фінал.

Перехідний період між імперією та незалежною державою актуалізував питання про сутність цієї нової держави, чи вона насправді стала новою і змінилася, бо при владі залишилися здебільшого ті ж люди, що були за радянських часів. Цю проблему спостерігаємо у п'єсі Г. Тельнюка «УБН» (поставлена у Львівському театрі імені М. Заньковецької). Це історія дисидента, колишнього політв'язня, який боровся за вільну Україну, а тепер живе бідним самотником і категорично не визнає обрану незалежність фіктивністю. Він не може йти на жодні компроміси з владою в особі колишніх агентів КДБ, які зламали його долю. У фіналі у відчай герой підпалює вогонь на знак протесту проти несправедливості. Вистава діагностує значущу для сучасного суспільства ситуацію та постать. Текст автора, який є водночас і співаком, і музикантом, є інтермедійним і поєднує риси психологічної драми, поезії та сучасного рок-мюзиклу. Подібний мотив оманливої незалежності, «перевертня» демократичної свободи зустрічаємо й у п'єсах О. Ірванця, особливо в «Трохи розваги про зраду однієї актриси». Героїня в інвалідному візку стала жертвою політичної демонстрації через зраду коханого. Однак поступово з'ясовується, що крісло – це камуфляж, дівчина – агент спецслужб, а коханий заманений у пастку. Це означає, що внутрішня сутність суспільної трансформації моделюється як гра владних структур. Натомість у виставі «Прямий ефір» уявна телестудія представляє унікальний зріз українського суспільства, автор використовує

елементи абсурдистської драми – герої обговорюють неіснуюче явище «мультиплундизму». Залежно від політичної ситуації, зокрема появи людей з автоматами, люди кардинально змінюють свої погляди на це питання: то обговорюють, то засуджують, то прославляють, але автор подає цей «культ» в іронічно-абсурдній формі [35, с. 45-46].

У фіналі з'ясовується, що сам "прямий ефір" фейковий і ситуацію замовив "режисер". Межі між реальністю та веселощами, правдою та ілюзією стираються. Таким чином текст набуває форми метадрами. Тема вимушеної еміграції постає в драмі Анатолія Крима «Нелегали». Якщо раніше еміграція мала переважно політичний характер, то тепер вона має переважно соціальний характер. Головна героїня – мати-одиначка, «нелегалка» як за кордоном, так і на батьківщині, яка змушена жити поза законом, інакше їй не вижити. Тут жахливий не тільки діагноз – зв'язати долю з убивцею, а й прогноз – донька стає наркоманкою, як ознака втраченого майбутнього.

У п'єсі «Буна» Віра Маковій створює парадоксальну ситуацію – героїня їде за кордон доглядати за літньою жінкою, а рідна бабуся, на діалекті «буна», залишається доглядати за сином. Драма підкреслює відчуженість і нерозуміння поколінь. Тому бабуся, читаючи листа внучки, коментує: «...на старості залишила мені дитину і втекла з кобилами...», «... тепер я доглядаю за жінкою, яка не розуміє, що робить. Даю їй ложку в руки, а вона не знає, куди її подіти, чи в рот, чи в рот. Недобре ти мені тут допоміг, тепер натирай дамські гудзики...» [75, с.148].

Якщо «Нелегал» тяжіє до неокласичної лінійної композиції, то «Буна» має риси документальної драми та відкрити структуру. Тема «свободи» переростає в своєрідну «катастрофу свободи». Резонансний «Гімн демократичної молоді» Сергія Жадана, поставлений у Національному театрі ім. І. Франка, став масштабним «полотном» конфліктів нашого часу: як історія демократичних перемін і спроб побудувати новий гармонійний світ обернулися катастрофою. Власне, вистава починається з катастрофи, тобто «коми» після спроби самогубства. У головного героя оригінально поєднуються професії «воїна» та

вченого, але в обох іпостасях він став непотрібним незалежній державі. Зараз намагається зайнятися бізнесом – разом із друзями буде «гей-клуб» – пародію на символ демократичних європейських цінностей. Подібно до традиційного вертепу, вистава має дві частини: сакральну – з історією волелюбності та її відродження, та світську – абсурдний калейдоскоп соковитих персонажів-масок нового часу: бізнесменів, чиновників, грабіжників, чужих пастухів. тощо. Постмодерністський принцип монтажу вплітається у своєрідних Арлекіна та П'єро, що постають у різних іпостасях. В концептуальному плані п'єси жага свободи обертається катастрофою – кохана жінка головного героя розбивається на мотоциклі, а розбудова власного «раю» втрачає сенс, що й стало причиною самогубства головного героя. І попри порятунок життів, традиційний бурлеск і постмодерну іронію, вистава передусім про катастрофу «свободи», яка, власне, і є головним героєм вистави.

Зворотний бік «лиха свободи» — внутрішня безнадія — постає в постдраматичній моновиставі «Дикий мед у рік Чорного Півня» О. Миколайчука. Конфлікт двох Україн базується на традиційних засадах кохання, збереження сім'ї та сучасних цинічних принципах «виживання». Лихо і свобода також скріплені у фатальному поєдинку, але територія боротьби внутрішня – душа жінки опинилася перед жахливим вибором: робити аборт чи ні, і фактично вбивати чи не вбивати дитину. Усі раціональні аргументи «за» вбивство, підкріплені лідером суспільства негативними показниками: низький рівень життя, кількість абортів, наркоманія, СНІД тощо. Ці вбивчі цивілізаційні суперечки перериваються закличками та голосами інших. Аргументація за життя ірраціональна й архаїчна, як тоскна народна пісня чи як смак дикого меду, що врятував бабусю героїні у далекому 33-му, коли вони ще боролися за життя своєї родини. Незважаючи на те, що фінал п'єси неоднозначний і відкритий, автор акцентує увагу на психологічній трансформації героїні. Варто зазначити, що розвиток монодрами загалом активізувався у 10-ті роки ХХІ ст. Цьому явищу, окрім кількох фестивалів моноп'єс, присвячена дизайн-лабораторія «МоноЛІТ», яка організовує конкурс моноп'єс і на його основі видано у НЦТМ імені Леся



Курбаса спільно з видавництвом «Фенікс» антологію «Голос тихої безодні та інші голоси». Моноп'єси здебільшого мають риси, характерні для постдраматичного письма. Варто зауважити, що в сучасній українській драматургії виразно активізуються феміністичні тенденції – як у плані «жіночого» питання, так і в тенденції представити жіночу точку зору як апріорі відмінну від чоловічої. Таку різницю у світосприйнятті та світовідчутті репрезентує, наприклад, п'єса Оксани Танюк «Безодня кличе безодня», в якій одна й та сама ситуація представлена то з точки зору чоловіка, то жінки. Проте проблема непорозуміння між найближчими людьми, відчуження та розпад сім'ї представлені у п'єсі Олександри Погребінської «Я знаю імена п'ятьох хлопців». Феміністичні перформанси представлені в рамках проекту Центру Курбаса, жіночої антології «Мотанка» (2016 р.). Діалог інакшості спостерігаємо і в чоловічому мистецтві, наприклад, у нео-сюрреалістичному і водночас постдраматичному «Слоні, легшому від вітру» Олександра Вітра, чоловік зупинив усі годинники, але думає інакше: «Він чомусь думає, що це я зупинив годинники. Вона навіть переконана в цьому. Вона здивована і ображена. Але чи буде це мати сенс? Що я можу зробити самостійно? Годинник давно сам зупинився. Вона не помітила, як спочатку зник смак хвилин, а потім і самі хвилини. Годинники стали непотрібним обладунком» [4, с.25].

Тому сучасна драматургія «часу змін» також має риси постмодернізму та постдрами, деякі з них використовують неоабсурдизм, мета драму тощо.

Наступний етап нинішньої драми — післяреволюційний. Революція Гідності, або Майдан, який розпочався у 2013-2014 роках із заходів за асоціацію з ЄС, став одним із наймасштабніших у 21 столітті. протистояння захисників свободи і тоталітарної влади. Незважаючи на перемогу над диктатором В. Януковичем, який втік, щоб уникнути відповідальності за масовий терор, захист від російської агресії триває. Майдан став способом мислення та об'єднанням людей, які відстоюють демократичні цінності – не лише в Україні. Не можна заперечувати, що ці події стали натхненням для тем і сюжетів багатьох вистав, у тому числі зібраних в антології – «Майдан. До і після» (2016 р.) та

«Лабіринт льоду та полум'я» (2019 р.) – проекти відділу драматургічних проєктів НЦТМ ім. Леся Курбаса. У культурному контексті революція створила «міф Майдану», який став основою для нової ідентичності та державності, що почала формуватися повністю з цих подій. Однак сучасний текст постає передусім як інтертекст, а новий міф містить посилання на традиційні міфи. Так зазначає про літературу Майдану Є. Кононенко: «Самі події Євромайдану вже готові до розповіді мовою євангельської оповіді... Те, що почалося з «побиття дітей» (побиття студентів 30 листопада), закінчилося розстрілом Христа. «Небесної сотні» 18-20 лютого і відставка тодішнього президента на третій день» [80, с.30]. Дійсно, євангельський міф перетинався з історією Майдану, водночас аналогії з традиційними міфами не вичерпують «міф Майдану», який створює свої власні міфології – початок терору влади – «Кривава субота», «небесної сотні» загиблих революціонерів, пізніше, вже під час війни, захисників Донецького аеропорту придумують назву «кіборги». І в цьому контексті показовим є створення новітнього вертепу – матриці українського театру – у виставі Н. Марчука «Вертеп-2015», яка втілює свою форму вже в контексті війни з Росією. Проте стратегії докудрами стають дедалі активнішими. Зокрема, одним із перших текстів, використаних у техніці літералу, стали «Щоденники Майдану» Н. Ворожбит – монтаж реальних інтерв'ю з учасниками революції. П'єса «Ми, Майдан» Н. Симчич побудована в більш складній інтермедійній формі, де діалог є асоціативним монтажем монологів. Це фрагменти інтерв'ю, пости, коментарі в соцмережах, вірші. Сама композиція вистави нагадує симфонію і складається з чотирьох однотипних частин: ніби внутрішня музика об'єднала акторів (а не героїв) у змістовне ціле, керуючи їхніми діями. Якщо у п'єсі «Щоденники Майдану» автор виконує роль спостерігача, який монтує мегаінтерв'ю, то в другій виставі він занурений у процес і емоційно «вписаний» у текст. В обох виставах гімн України стає особливим явищем – парадоксом, дивом із магичною силою. Так, у «Ми, Майдан» гімн «Ще не вмерла України» перетворюється на «закляття» куль і гранат у найстрашнішу ніч 18 лютого. Сама перемога Майдану здавалася дивом, логічно неможливим. Саме цей період кульмінації революції –

коли снайпери розстрілювали людей на Майдані – увічнено у п'єсі О. Вітра «Лабіринт». Драма асоціативно відсилає до міфу про Мінотавра – чудовисько, що живе в лабіринті та чекає на своїх жертв. «Автозак» (машина для арештантів) асоціюється з образом пастки. У нього потрапляють різні люди - французький журналіст, елітна повія, учасники Майдану і міліціонер, який відмовився стріляти. Та водночас це своєрідна лабораторія з перетворення звичайних людей у революціонерів.

Фінал вистави відкритий – хтось із героїв тікає, хтось залишається і невідомо звідки йде порятунок, а єдність світогляду стає важливою, коли слова гімну України переплітаються з французькою Марсельезою. П'єса Неди Нежданой «Пекло Майдану, або Поза межами пекла» йшла і у Франції. Жанр «вуличної містерії» і сама назва відсилають до євангельського міфу, але тут більшою мірою «навпаки» античний міф про Орфея та Еврідіку. Це історія молодої пари Ореста та Ані, які розлучилися у Криваву суботу на Євромайдані. Внаслідок жорстокого побиття беркутівцями герой впав у кому, між життям і смертю, а точніше потойбіччям. Сучасна Еврідіка намагається повернути його з того світу, але не вона спускається в пекло, а власне «пекло» спускається на землю і затоплює світ. Перетворення владою Києва на концтабір, де будь-кого можуть заарештувати і знищити, закатувати і спалити заживо, асоціюється з пеклом, а охоплений вогнем Майдан навіть візуально нагадує потойбічний світ. Структура монтажу поєднує напівдокументальні сцени, засновані на реальних, містичних і віртуальних подіях, перекладаючи мову Інтернету на мову театру. Образ пекла з'являється і в іншій виставі автора – «Кицька на спогад про темінь» – постдрамі, яку прийнято називати «прощальним монологом Донбасу». Головна героїня, біженка з гібридно окупованих Російською Федерацією територій, продає трьох кошенят – усе, що в неї вкрали з гармонійного світу. Саме через цих новонароджених вона опинилася в зоні бойових дій і відправлена на катівню окупантів. Вистава акцентує увагу на тому, що війна може показувати як темні, так і світлі сторони, а людство починається з малого – зі ставлення до тварин. Головному герою п'єси Ігоря Юзюка «Тис шостої октави» також доводиться

пройти через пекло. І йдеться не лише про ув'язнення в катівні на гібридно окупованому РФ Донбасі, де він вижив лише завдяки музиці – кату подобалася його гра. Так виглядає і життя після повернення додому з фронту – байдужість і продажність людей ранить ветерана [4, с.30].

Загалом у післяреволюційній драмі повертаються загострені онтологічні конфлікти та дієві герої, але зазвичай ці герої героїчні не за статусом, а лише за діями. Але структура вистав не класична – складні монтажні композиції або більш довільні постдраматичні, що поєднують реалізм, віртуальність і містику. Саме з цим періодом кардинальних змін найтіснішим чином пов'язана тенденція до документалістики, на що інколи вказують самі творці, як-от «Каштан і конвалія» О. Миколайчука — «майже документальна драма», чи «Люди і кіборги» О. Пономарьова, Д. Фертіліо — «документальна епічна драма». Як зазначає дослідник драматургії Е. Васильєв: «Вони тяжіють до жанру, точніше метажанру, документальної драми...відобразити сучасну літературну течію – швидко викладаючи поточні події, не вигадуючи їх (митець просто не встигає на це в шаленому темпі подій і геополітичних змін), а використовуючи документальну сюжетну основу» [30, с. 73].

Паралельно з нинішнім, здебільшого реалістичним, в українській драматургії розвивається інший напрям – інверсія альтернативних, неміметичних світів: тваринного, містичного, фантастичного тощо. Одна із знакових і найрезонансніших вистав – «Вокзал, або Розклад бажань на завтра" О. Вітра. Автор подає різноманітні "територіальні" фентезі-притчі. Три молоді жінки натрапляють на фантастичну станцію виконання бажань. Однак це обертається містичним «глухим кутом», пасткою, з якої важко вибратися, адже кожна з жінок «загублена» у власному житті. Бажання постає як онтологічна проблема, знаряддя боротьби за людську душу. Сучасний світ маніпулює свідомістю, дає можливість обирати чужі маски та методи. Свобода полягає не у виконанні будь-яких бажань, а в пошуку справжніх, які надають сенсу існуванню.

Автор «Stacja» зосереджується на пошуку внутрішнього імперативу, подоланні душевної дисгармонії та подолання стереотипів, нав'язаних суспільством. Форму «аніمالістичної» фантазії представляють п'єси «Дуже проста історія» М. Ладо та «Ромео і Жасмін» О. Гавроша. В основі сюжету О.Гавроша – історія пораненої чаплі Жасмін та старого пса Ромео, які змогли «полетіти» і так урятуватися від трагічної долі. Людяність звіриного і «звірячість» людського світів у цій п'єсі більш підкреслені. Вони асоціюються з автентичною Україною (тварини) і сучасною Україною (люди). П'єса має дві кінцівки: оптимістичну, романтичну з фантастичним польотом Ромео і Жасмін і подвійну, в якій готується нова жертва, яка, по суті, руйнує першу. Світ, який ділить усіх на катів, жертв і захисників, безнадійний. Свобода в такому світі приречена на знищення, а єдиний порятунок — втеча. Так народжуються образи деградації та дегуманізації суспільства, особливо провінції. Подібні форми, але суто «звірині», постають у п'єсах «Ніч вовків» О. Вітра, в якій герої існують за вовчими законами, та «Час Ч» О. Миколайчука — пародійна зустріч депутатів, тобто тваринна версія парламенту. А мистецтво «Деталізація» Д. Тернового – це футуристичне фентезі, в якому реалістичні людські сцени поєднуються з фантастичними анімаційними об'єктами – речами, що оживляють і олюднюють – посудом, печатками, бруківкою. Драма виявилася пророчою – події Майдану відбуваються раніше реальних подій. Натомість п'єса О. Танюка «Авва і смерть», охарактеризована автором як «фантастична притча з елементами чорної сучасності», є поєднанням футуристичного, містичного та аніمالістичного напрямків. Винайдення особливого рецепту безсмертя з використанням кріогенної медицини як фантастично-прогностичного елемента поєднується з примхливим простором «межі» життя й неживого та іронічною постаттю самої Смерті. Найгероїчнішим «героєм» є пес Абба, найбільш відданий і жертвний у мистецтві, тобто людський і тваринний світи знову протиставляються благу людського світу, прагматичне прагнення до безсмертя і втрата гуманізму є діагностованими цінностями. В українській сучасній драматургії широко представлені різні види драматичного та фантастичного тексту. Подібні

експериментальні п'єси опубліковані в антології «Інша драма» авторів НЦТМ Леся Курбаса. Пропонуючи різні дефініції піджанрів драматургії цього напрямку, дослідниця Ю. Скибицька, автор післямови, визначає їх як метамодернізм, головними рисами якого є потрясіння засад модернізму та постмодернізму, стирання меж між реальністю та віртуальністю [144, с. 5-6].

Також припускають, що явище фентезійно-драматичних різновидів буде називатися «фентезійною драмою».

Також у межах нашої дослідницької роботи ми проаналізували як розвивається українська сучасна драматургія протягом 2021-2023 років, та визначили що є багато нових імен та нових п'єс, які є переможцями багатьох конкурсів. На деякі з них режисери вже звернули свою увагу, а деякі ще чекають свого сценічного втілення. Звісно що повномасштабне вторгнення вплинуло на тематику драми, бо сьогодні одна з важливих функцій драматургів – це документалістика, донесення правди, терапія, внутрішня та зовнішня культурна дипломатія. Серед новітніх дитячих п'єс: «Коти-біженці» (М. Смілянець та Л. Тимошенко), «Країна втрачених іграшок», «Хто вкрав Різдво», «Легенда купальського озера» (В. Хімюк), «Роко, коко та різдвяне диво» (І. Феофанова), «Два королівства» (В. Рафаловський), «Війна, я закреслю тебе!», «Речі-старечі» (Л. Ра), «Коли червоніє калина» (С. Олійник), «Ікс-надцяттеро в пошуках сенсів» (О. Маслова), «Непереможняша» (І. Гарець), «Лелече щастя» (Ю. Ран) та інші. Серед сучасних п'єс для дорослої аудиторії: «Величне століття. Веселе» (С. Кулибишев), «Один день» (Л. Кудасєва), «Моя мама – чайник» (Л. Тимошенко), «Два скетчі про війну» (Ю. Ран), «Обіцяний БТР» (О. Гриценко), «Руський воєнний» (І. Білиць), «Війна, кухня і 8 випадкових людей» (І. Феофанова), «Ніч накриє ранок» (О. Савченко), «Збіг обставин» (В. Гавура), «Садити яблуні» (І. Гарець), «Я, війна і пластикова граната» (Н. Захоженко), «Три дні» (О. Гапєєва), «Навіть не уявляю як ти» (В. Карабань), «Моя тара» (Л. Тимошенко), «Чужесранка» (І. Феофанова), «Синром уцілілого» (А. Бондаренко), «Назвати своїми іменами» (Т. Киценко), «Я норм» (Н. Захоженко), «Борщ. Рецепт виживання моєї прабабці» (М. Смілянець),

«Браковані» (І. Феофанова), «Рана» (А. Сінельнік), «Піратка Карибського моря» (В. Хімюк), «Фокус-покус» (Л. Тимошенко), «Не про єнота» (І. Гарець), «Десять кілометрів» (І. Феофанова), «Що таке війна» (А. Бондаренко), «Словник емоцій воєнного стану» (О. Астасьєва), «Мир і спокій» (А. Бондаренко) та багато інших.

Так як ми зазначили вище, велика кількість творів сучасної драми пов'язана з війною – це документальні п'єси. Документальна драма – це точна інтерпретація документу людського буття. Це ваіант гіперреальності, бо життя і смерть – це різні реальності. Що перетікають одна в одну. Така стилістика викладу притаманна саме метамодернізму.

Отже, в межах цього підрозділу ми проаналізували розвиток постмодерної драми та появу метадрами в Україні, їх особливості та риси. Постмодернізм є логічним продовженням модернізму, який через соцреалізм так і не зміг пройти повний процес розвитку в Україні. Постмодернізм з'явився як свідок краху як тоталітарних ідеологій і радикальних технологій модернізму. Головний принцип постмодернізму - плюралізм стилів і програм, світоглядів і мов. У реальній мистецькій практиці це передусім принцип цитування та довільного компонування автором фрагментів існуючих культурних текстів. Особистість автора виявляється також у специфічній мовній грі та імпровізації на вже наявні в культурі елементи.

Важливою зміною естетичної парадигми на початку нового тисячоліття стала поява постпостмодернізму, або метамодернізму, який доводить втомленість і вичерпаність постмодерністської естетики та висуває нові канони. Цей напрямок лише на стадії формування і ще є певна відстань для розуміння, а його характеристики вже мають різні тлумачення. Існує зв'язок між метамодернізмом і постмодернізмом, але він також існує з модернізмом. Це означає, що є мінливість, «розгойдування» між різними полюсами, «тряска».

Окреслили основні стильові напрями розвитку української драматургії в запропонованому контексті. Перш за все, йшов процес руйнування канону соціалістичного реалізму та створення багатовекторного художнього простору новітньої драматургії. 1990-ті роки характеризуються деміфологізацією

радянських ідеологем і руйнуванням стильових засад тоталітарної доби, реставрацією окремих стильових елементів минулого (наприклад, абсурдистських драм, сюрреалізму). Драма характеризується грою з неміметичними просторами та маргіналізацією персонажів і мови. 2000-ті роки ХХ століття характеризуються появою значної кількості історичних вистав із переосмисленням «золотої доби» та глобальних катастроф в контексті перегляду системи цінностей.

Паралельно розвивається сучасна драматургія, поділена на етапи до і після 2014 року, «час змін» і «постреволюційний». Вони пропонують різноманітні стратегії – як міметичні, так і неміметичні – це розвиток нових глобальних тенденцій, таких як постдрама, документальна драма, включно з технікою «літерала», метамодернізм, зокрема стирання меж між реальністю та віртуальністю. Водночас в Україні зароджується особливий феномен неміметичної драми: містичне, тваринне, територіальне чи футуристичне фентезі, яке також називають «драмою фентезі». Таке різноманітне переплетіння образів світу авторів різних поколінь свідчить про поліфонічність драматургічного процесу, який став можливим завдяки вільному розвитку незалежної України.

Проаналізувавши викладений вище матеріал, ми вважаємо, що наразі українська драма розвивається вже в третьому періоді – «воєнному», з 24 лютого 2022 року. Велика кількість творів написана драматургами з цього періоду на тему війни, тему страху за життя, тему біженців, тему життя та смерті. Документалістика – це одна з рис метамодернізму. У висновку, хочемо зазначити, що сучасній українській драматургії притаманні риси як постмодерну так і метамодерну.



## РОЗДІЛ 3

### СЦЕНІЧНІ ПРОЧИТАННЯ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ

#### 3.1 Сценічна доля драматургії Миколи Куліша

Українська драматургія зламу XIX – XX століть, розвиваючись на тлі глибоких соціокультурних змін у Європі, засвідчила появу оригінальних літературних явищ, народження «нової драми» і «нового театру». «Нова драматургія» стала витворенням нової художньої метамови драматургічного мистецтва, сміливо підіймаючи гострі проблеми та відкрито апелюючи до інтелекту читача [82, с. 1]. На думку М. Л. Кореневич драматургія М. Куліша мала "інноваційний" характер для української літератури. «Увібравши у себе психологізм та інтелектуальність драм Лесі Українки, "європеїзм" В. Винниченка, розмаїту образність п'єс О. Олеся, засвоївши кращі досягнення європейського драматичного і театрального мистецтва (драматургія Г. Ібсена, Г. Гауптмана, А. Стріндберга, М. Метерлінка, А. Чехова, Л. Піранделло, Б. Брехта, К. Чапека, В. Маяковського тощо), поділяючи творчі пошуки Курбаса, зорієнтованого на модернізацію українського театру, М. Куліш спромігся створити самобутню модерну драму» [82, с. 1].

Микола Куліш створив самобутню українську модерну драму революційного відродження. Вона була сповнена духом, протестом та сміливим експериментом з боку драматурга [44]. Тому дослідницьким завданням в контексті цього підрозділу є дослідити сценічне втілення драматургії Миколи Куліша та проаналізувати режисерські інтерпретації його творчого доробку.

Вперше на п'єсу «97» Миколи Куліша поставлена однойменна вистава в Одеському музично-драматичному театрі у 1926 році в Одеському музично-драматичному театрі (режисер Михайло Тінський).

Зацікавився п'єсами Миколи Гуровича його однодумець та режисер Лесь Курбас. Видатний режисер шукав серед українських драматургів такого митця,

який був би співзвучний йому за талантом та творчою самобутністю. Йому необхідний був сучасний драматург, твори якого б дали змогу втілити у сценічній формі його найважливіші знахідки режисерської філософії та театральної системи. Своєю чергою Микола Куліш, хоча й вирізнявся від природи якостями лідера, все одно потребував оточення, яке власними ідеями, оригінальними гаслами, критичними міркуваннями сприяло б його творчому розвитку. Кулішеві бракувало режисера, який би підтримував і поглиблював його драматургічні пошуки та творче пізнання. Тому це була зустріч двох блискучих талантів, що переймалися сценою, художніми інноваціями, мистецтвом й репрезентували два полюси (драматург — режисер) єдиного мистецького цілого [46].

Л. Курбас поставив у театрі Березіль за п'єсами Миколи Куліша «Народний Малахій» 1928 року, «Мина Мазайло» 1929 року і «Маклена Граса» у 1933 році. Також у театрі «Березіль» була реалізована вистава «97» режисером Леонтієм Дубовиком у 1930 році.

«Народний Малахій» - це перша спільна робота відомих драматурга і режисера. Ідеї не можуть бути вищими за людей – така основна теза вистави. Після прем'єри «Народного Малахія» на березільській сцені тривали запеклі суперечки. Лесь Курбас засобами театру рокирив новий сенс у п'єсі Куліша. Тоді в пресі хвалили режисера і «Березіль» та заперечували Куліша. Беззаперечна удача вистави – її актори. Малахія блискуче зіграв Марян Крушельницький. Лесь Танюк, який знав про особливості ролі Малахія з перших рук, писав: «Крушельницький застосовує прийом, який ми умовно назвемо перевтіленням в партнера. Його Малахій шукає до кожного “індивідуальний підхід”. Перше ніж заговорити до когось, Крушельницький-Малахій уважно вдивлявся в партнера, далі пробував наслідувати його мову, жест і врешті-решт починав скидатися сам на того, кого він агітує...» Саме під час роботи над цією п'єсою утворився провідний творчий напрям «Березолі» - напрям експресивного реалізму. Разом з художником Вадимом Меллером Режисер цікаво вирішив одну з ключових сцен. Це фантастична машина для переробки людини. Споруда була заввишки в

три метри і складалася з різного залізниччя, колеса, лопат. При цьому все клацало і гуло, немовби звідти вилітали вже «реформовані» люди. Таким був сон головного героя, де він наочно бачив наслідки своєї реформи. Глядачі були у захваті від такої винахідливості Курбаса і Меллера. 1928 року восени «Березоль» представив цю постановку у другій редакції тому, що на вимогу реперткому була дописана ще одна сцена на заводі. «Негайність реформи людства — ось перша ознака малахіянства», — стверджує драматург. Цією постановкою драматург і режисер прощалися зі своїми ілюзіями. У 1929-1930 роках ця вистава вже вийшла у третій редакції. Початковий задум Миколи Куліша остаточно скалічили, проте Лесь Курбас продовжував боротися за цю постановку в репертуарі театру. По завершенню гастролей театру у Херсоні та Дніпропетровську постановка була зовсім знята з репертуару. Спектакль обвинувачували у антирадянській тенденції.

Кульмінацією у «Березолі» стала п'єса «Мина Мазайло». Зі слів театрознавиці Наталії Єрмакової, М. Куліш приділяв велику увагу презентації кожної пєси, задаючи їй темп, ритм та емоційне забарвлення, а актори театру адаптували кулішівське читання до сценічного кону. Л. Курбас захоплювався тим, як М. Куліш з допомогою гострої сатири викорінював вади тогочасного суспільства. Основна ідея спектаклю «Мина Мазайло» така ж як і в «Народному Малахію» - люди повинні бути вищі за ідеї. Драматург та режисер разом виступають проти абсурдних ідей, які розколюють родину, в якій близькі стають ворогами. Йона Шевченко стверджував про курбасівську «Мину Мазайло», що там, де у драматурга – натяк, у режисера – слово повністю; там, де у драматурга побут, у режисера – широкі обрії символічної романтики; там, де драматург бавиться словом – режисер через акторське оброблення показує точну композицію. Побутову п'єсу Курбас подав глядачам як романтичну комедію.

“Мина Мазайло” в березільській інтерпретації – це вже більше за карикатуру, вище за сатиру, – це виявлення сильно синтезованої потворности, – названо романтикою» - говорить Й. Шевченко. Юрій Шевельов, Петро Рулін, Йона Шевченко, порівнюють «Мину Мазайло» із моль'єрівським «Міщанином-

шляхтичем», тобто фактично говорять про виведення комедії та соціальний та філософський рівень і послідовне укрупнення характеристик героїв та конфліктів. Юрій Шевельов зауважує, що монолог Мيني про прізвище Мазенін був найвищим осягом у його театральньо-глядацькому житті. Березілець Роман Черкашин згадує, що Курбас працював ретельно з усіма акторами: ретельно підбирали поведінку, зовнішність, манери, ритміку і пластику, не шкодувавши сатиричних фарб. «Мину Мазайло» грали з аншлагами. Леся Курбасу вдалося зберегти виставу у репертуарі «Березоля» до 1931 року [110].

У 1933 році театр поставив ще один спектакль на п'єсу Миколи Куліша. Курбас трактував пєсу «Маклена Граса» як трагедію. В образах вистави втілено знаки нещастя та безвиході, від тих деталей. Що в п'єсі натякали на надію та сподівання, він відмовився. Концепцію «Маклени Граси» режисер побудував на реаліях того часу та філософському осмисленню проблем. В одному ключі з ним працював і художник Вадим Меллер, який символічно зобразив місця дії, створивши осінню атмосферу з допомогою парасольок, імітації дощу, використання темних кольорів у одязі та оформленні. Прелюди Фредеріка Шопена своїм ритмом передавали зростання наруги між героями і були музичним супроводом вистави. Наприклад, безвихідне становище та оптимізм пана Зарембського. Музика тонко підкреслювала глибоко переживання дійових осіб та зміну їх настрою. Всю постановку побудовано на контрасті: від темних до світлих тонів у сценографії, від подразнюючих звуків окарини до романтичних мелодій у музичному супроводі. Щемливою була сцена, коли осіннього вечора Маклена вийшла на вулицю, щоб продати себе. Перехожі ходять під парасольками, бо періщить дощ, лунають прелюди Шопена. Коли дощ вщухав, музика лунала тихіше, перехожі зупинялися і розглядали Маклену. Коли ж дощ розхожувався, музика лунала гучніше і перехожі знов накривалися парасольками і йшли подалі від Маклени та її сподівань. Актор Йосип Гірняк чудово втілив свого героя маклера Зброжека засобами гротеску та психологізму з допомогою виразної та емоційної міміки та гнучкої пластики. Глядачі одночасно і співчували, і звинувачували його. Наталя Ужвій зіграла Маклену, а

Марян Крушельницький – Падура і втілює його пречудово. Дослідники зауважують, що Крушельницький повністю справився з режисерським завданням і створив високохудожній образ безпритульного музиканта. В соціальній маргінальності музиканта простежувалось становище польської інтелігенції, яка не хотіла підкорюватися диктаторському режиму. Такий собі мистецький бунт Курбаса прихований у проблемах сусідньої держави. Якщо осмислити реальність, зображену у п'єсі та зануритися у психологію дійових осіб, можна відтворити людську поведінку при формуванні тоталітарного режиму, у якій відзеркалено несвободу, комплекс меншовартості та страх [123].

Перед прем'єрою «Маклени Граси», Лесь Курбас зауважив, що можливо це буде останній іспит та остаточна спільна праця, а він хотів лише одного: збудувати з однодумцями театр [96, с. 812-813].

Вчений і письменник Віктор Петров стверджував: «Куліш як драматург — це зоряний патос нового українського театру. П'єси Куліша (“97”, “Народній Малахій”, “Мина Мазайло”, “Патетична соната”) визначають вершковий досяг української драматургії за останні десятиліття. Чим був в галузі театру “Березіль”, створений Лесем Курбасом, тим у галузі драматургії був Микола Куліш. В особі Куліша “Березіль” знайшов свого драматурга, і Куліш в “Березолі” свій театр. Курбас і Куліш сполучалися, щоб визначити шляхи модерного українського театрального мистецтва» [101].

У 1962 році після тривалої перерви режисером Риммою Степаненко у Херсонському обласному драматичному театрі поставлено виставу «Маклена Граса». Цього ж року на учбовій сцені Київського театрального інституту відбувся показ дипломної вистави «Маклена Граса».

Також у 1962 році в Театрі-студії при Жовтневому палаці (тепер Міжнародний центр культури і мистецтв), якою керував Марян Крушельницький вперше поставлено комедію Миколи Куліша – «Отак загинув Гуска» (режисер Лесь Танюк). До 1960 року текст цієї п'єси драматурга вважався втраченим [28].

23 січня 1967 року вперше в Україні відбулася прем'єра вистави «97» про голодомор у Одеському українському музично-драматичному театрі (режисер Броніслав Мешкіс).

27 травня 1977 року у Донецькому академічному обласному драматичному театрі пройшла сценічна інтерпретація «Дев'яносто семь» за п'єсою «97» Миколи Куліша. Головний режисер Олександр Утеганов зазначав, що головна мета театру – точно зобразити у своїй творчості проблеми сучасності і важливі ідеї [57, с. 170]. Постановка «Дев'яносто сім» разом із іншими виставами маріупольського театру була відзначена нагородою та дипломом на республіканських фестивалях [57, с. 171].

У 1989 році режисером Володимиром Московченком у Луганському обласному академічному українському музично-драматичному театрі поставлено виставу «Отак загинув Гуска» за однойменною п'єсою Миколи Куліша. Режисер Сергій Проскурня у 1991 році поставив виставу «Мина Мазайло». Також на студії «Укртелефільм» зняли комедійний фільм-виставу. Транслювали мінісеріал на телеканалі УТ-1 у 1991 році.

В. Мізаяк у своїй дисертації зазначає, що І. Борис за творчою спадщиною Курбаса створив у Харківському академічному українському драматичному театрі ім. Тараса Шевченка акторсько-режисерську лабораторію ЕКМАТЕДОС (експериментальна майстерня театральних досліджень), у якій надав можливість створювати на театральній сцені своїм колегам – Л. Стілик, С. Бережко, С. Пасічник, Г. Воротченко, А. Бабенко та іншим. Так у 1993 році режисерами Степаном Пасічником та С. Бережком була поставлена вистава «Маклена Граса» у Харківському академічному українському драматичному театрі ім. Тараса Шевченка [111, С. 181].

Цього ж року у Дніпропетровській арт-студії «Віримо!» режисером Володимиром Петренком була поставлена комедія «Отак загинув Гуска». Це був один з перших спектаклів театру «Віримо!», який тоді проказали з десяток разів. У інтерв'ю з Маріанною Антонюк на питання «Чи ще колись буде вистава «Отак загинув Гуска» на сцені цього театру?», режисер Володимир Петренко

відповідає: «Ці постановки відійшли у минуле і зайняли гідне місце в історії та фундаменті театру «Віримо!» Чи будуть вони ставитися в майбутньому, залежить тільки від співзвучності часу. Якщо ці сюжети і теми знову стануть актуальними, то чому б їх не воскресити» [10].

У 1999 році режисер Станіслав Мойсеєв у Київському академічному Молодому театрі поставив виставу «РехуВІлійЗОР» за мотивами п'єс «Хулій Хурина» Миколи Куліша та «Ревізор» Миколи Гоголя. С. А. Мойсеєв активно працює з сучасною драматургією, експериментує з різними текстами та створює з них цікаві сучасні вистави. С. А. Мойсеєв вже й раніше звертався до творчості Миколи Куліша. У 1989 році він поставив спектакль «Зона» за однойменною п'єсою драматурга у Закарпатському обласному музично-драматичному театрі у м. Ужгород, де він працював до 1991 року [118].

12 травня 2008 року у Івано-Франківському академічному обласному музично-драматичному театрі імені Івана Франка відбулася прем'єра постановки трагіфарсу «Ігри імператорів» за творами «97» Миколи Куліша, «Калігула» Альберта Камю та філософськими трактатами (режисер Сергій Кузик). Вистава зібрала повну залу глядачів. Це був один з випадків, коли глядачі сприймали відчуттями, емоціями, генною пам'яттю та постійно перебували в напрузі, затамувавши подих від дійства. 11-18 травня 2008 року у Івано-Франківську проходив фестиваль-конкурс театрів Західної України «Прем'єри сезону». Журі фестивалю на чолі з народним артистом України Федором Стригуном вирішило і віддало головний приз – Гран-прі як кращій виставі фестивалю постановці «Ігри імператорів» (режисер-постановник Сергій Кузик). Також ця вистава здобула перемогу ще в трьох номінаціях: за кращу чоловічу роль (заслужений артист України Володимир Пантелик), за кращу жіночу роль (артистка Валентина Шиманська), за сценографію (заслужений діяч мистецтв України Олександр Семенюк). За словами журі, ця постановка високопрофесійна у всіх акцентах, кожен персонаж здивував і справив задоволення [31].

У ранньому творчому доробку режисера є ще одна вистава за однойменною п'єсою Миколи Куліша – «Хулій Хурина».

У 2011 році у Народному студентському театрі «Вавилон» режисером Іриною Савченко поставлено комедію-фарс «Блажений острів Саватія Гуски». Народний студентський театр «Вавилон» університету імені Драгоманова представив цю постановку на 15-тому фестивалі-конкурсі «Київська театральна весна» та отримав почесну нагороду «Вистава року». Олексій Кужельний, голова Київського відділення Національної спілки театральних діячів України, член журі фестивалю-конкурсу «Київська театральна весна 2020» у своєму інтерв'ю інтернет виданню «Вечірній Київ» зазначив, що у людей, які народилися після розпаду Радянського Союзу, може виникати у світогляді проблема «советкості». На це варто звертати увагу і говорити про це, тому ця постановка є нині актуальною [67].

Також вистава «Блажений острів Саватія Гуски» від театру «Вавилон» брала участь у Відкритому фестивалі-конкурсі аматорських театральних колективів «Комора» та здобула відзнаку у номінації «Краще музичне оформлення вистави», а актори Анатолій Сірик та Ярослав Савченко отримали відзнаки як відповідно «Кращий актор» та «Кращий актор другого плану» [1].

Також у репертуарі театру і інші вистави на п'єси Миколи Куліша такі як «Хулій Хурина», «Мина Мазайло» [138, с. 42] та й театр, як зазначає Ірина Савченко працює виключно з українською драматургією.

У 2013 році у Національному академічному драматичному театрі ім. Івана Франка відбулася прем'єра постановки «Квітка Будяк» за п'єсою Наталки Ворожбит за мотивами п'єси «Маклена Граса» Миколи Куліша (режисер Станіслав Мойсєєв). Наталка Ворожбит повністю у своїй п'єсі повторила сюжет п'єси «Маклена Граса», але вона створила абсолютно новий текст, залишивши «кулішівський» лейтмотив – приниження злиднями. Дія вистави «Квітка Будяк» відбувається у сьогоденні, у світі економічна криза, на задньому плані бомжі, що копірсаються у смітті. Старий Граса – інженер на заводі, Зброжек (провінціал, що вивіз сімю у велике місто) – директор цього заводу, Маклена Квітка – доглядає хвору сестру і хоче здобути вищу освіту. Це дуже незвична постановка. У ній є лайка і навіть сцена згвалтування. На національній сцені сталася прем'єра



Української соціальної вистави. Не всі режисерські рішення здаються вдалимими, деякі сцени відверті і насичені, наприклад, епізод, де Магар в розпачі б'є ногами Будяка, бо не може купити собі смерть, хоч і має гроші. Актори драматично і одночасно пафосно співають про свою важку долю, і глядач вагається чи сприймати їх серйозно. У сценографії застосували дві пересувні коробки. Одна з яких – то «хрущовка», а інша – дорога квартира з ремонтом. Через проектор на екрани проектується зображення. Від героїв доносяться патріотичні кліше про проблему національної свідомості, історичну спадщину та мовне питання. Сцени, які мали б бути за задумом сатиричні і звучати карикатурно, натомість бояться когось образити. Найбільше протиріччя у іншому – «Квітка Будяк» про реалії українського суспільства: банди, кредити, бомжі, але крізь цю правду не розгледіти це суспільство і людину як індивіда. Вистава зосереджується на бідності і нею виправдовує більшість проблем. Магар жертвує собою заради доньки, бо йому нестерпно думати, що вона бідуватиме, тому і платить за своє вбивство. Тому ми бачимо божевільну мораль. Станіслав Мойсеєв хотів стати ближчим до сучасних реалій, коли почав працювати над цією п'єсою, але не зміг передати основну ідею п'єси Миколи Куліша, що цей світ – гнилий, тому що сучасне суспільство потворне не через бідність, а через байдужість та зло [131].

У 2016 році у Луганському обласному академічному українському музично-драматичному театрі режисер Володимир Московченко поставив виставу «Маклена Граса». У цієї вистави тяжка сценічна доля. Ставити її почали ще у Луганську, але коли його окупували, невеликій частині трупи, яка підтримувала Україну, довелося евакуюватися до Сєверодонецька і фактично наново формувати акторську групу. У виставі збереглися всі сенси і смисли. Режисер Володимир Московченко зауважує: «У матеріалі «Маклена Граса» є енергетика співчуття. Хотілося не воювати з поганими персонажами, а говорити про загальну біду. Ця вистава «нагороджувалася» під гуркіт канонади. І це відчуття біди, снарядів, що летять над нами, можливості щохвилини загинути, і відчуття комахи, яку можуть роздавити – це й залишило відбиток на виставі».

Постановка «Маклена Граса» у моторошному світі вибухає гумористичними спалахами серед моральних і соціальних проблем на яких створена сюжетна лінія. Іноді гумор переходить у напівпритомний стан і яесь божевілля, як, наприклад, у сцені, де Маклена Граса вперше танцює. Крізь дитячі дивні рухи прослідковується вкрадене щасливе дитинство. Луганський обласний академічний український музично-драматичний театр їздив з постановками «Маклена Граса», «За двома зайцями» та «Байки Сєвера» з гастрольми до Львову, Івано-Франківську, Дрогобичу та Ужгороду з акцією «Зі Сходу на Захід – театр єднає серця», покликаною зруйнувати стереотип. Львівські глядачі були вражені батярами, що виспівували львівських пісень «Прогулянку» і «Тільки ві Львові» на початку вистави «Маклена Граса», так режисер майстерно вплив їх у сюжет. Щоб пєса Миколи Куліша не була дуже складна для сприйняття сучасними глядачами, Володимиру Московченку і акторам довелося відтворити «ефект присутності», що виглядав як репортажний. Глядачі переносилися у недалеке минуле, щоб гостріше відчуті всі тогочасні соціальні та економічні проблеми. Акторам вдалося глибоко пропрацювати всі образи. Наприклад, жебрак, який танцює і грає на сопілці сумну мелодію і немовби уособлює бідність, яка ніколи не зникне з людських буднів. Чи маклер, який залишає бідних людей без даху над головою – автоматично проводиться паралель зі всіма українцями, які втратили домівку. У цій виставі не має «абсолютних» персонажів. У жебраків душа філософів-мандрівників, а у маклера іноді бувають відголоски людяності [13].

27 березня 2017 року відбулася прем'єра постановки «Народний Малахій» у Вінницькому державному академічному музично-драматичному театрі ім. Миколи Садовського (режисер Тарас Мазур). Тетяна Виговська у своїй рецензії «Народний Малахій» Тараса Мазура як проєкція минулого на сучасність» зазначає, що глядачів пригостили вишуканою постановкою «Народний Малахій». Потрібна виваженість та сміливість, щоб поставити Миколу Куліша, а не чергову комедію з легковажним підтекстом. До спадщини великого драматурга Тарас Мазур підійшов дуже творчо. Сюжет залишився таким же, але

актори другого плану так залучають глядачів в інтригу вистави, що стає цікаво, що ж буде далі. У постановці з нотками сатири та гумору показане українське містечко з патріархальним устроєм. Цілеспрямований та скуйовджений божевільними ідеями Малахій прагне, реформувати людину та зверхньо ставиться до близьких. Цілі значно вищі за людей, та попри все його цікавлять приземлені речі. Тарас Мазур підійшов дуже детально до вистави «Народний Малахій». У всього і всіх у цій постановці є своє місце: божевільні пацієнти, музиканти позаду, санітарка, лікар та бандерша. Дуже тонко виведені усі ролі. Наприклад, дівчинка-хуліганка, Любочка, яка переживає за свого батька і хоче врятувати його від власних химер. Цікаве режисерське рішення й щодо фіналу. Для тих, хто знайомий з доробком Миколи Куліша, він неочікуваний, бо Малахій не пішов за своїм «літературним батьком» до Сандармоху, тікаючи від божевільні радянщини. Глядачі ще довго обговорювали й технічне вирішення кульмінаційної сцени. «Малахій» - це уособлений образ домашніх пророків, які існують переважно у інтернетсередовищі і ставлять перед собою захмарні цілі, а треба було б повернутися обличчям до людей і спустися на землю. Тому як пише Тетяна Виговська: «Хочеться, щоб вінницький "Народний Малахій" пішов. Не в "голубую даль", а сценами українських театрів. Щоб глядач зміг оцінити глибину думки й переживання класика літератури» [34].

28 червня 2017 року у Київському академічному театрі «Колесо» режисерка Марія Грунічева поставила виставу «Блаженний острів» за п'єсою «Отак загинув Гуска» Миколи Куліша. Є очищення сльозами, а у цій виставі відбувається очищення сміхом. Режисер акцентує увагу глядачів на історії, прибираючи ознаки часу. Своє спасіння герої бачать у блаженному острові (обіцяному краї), але він залишається лише мрією. Під комедійною «шкірою» постановки – глибока драма, трагедія людини, яка втратила зв'язок з епохою та життєві орієнтири.

Вистава брала участь у багатьох фестивалях та конкурсах. Постановка здобула три нагороди на XV Всеукраїнському фестивалі "Тернопільські театральні вечори: «За режисуру третього ступеню» - заслужена артистка

України Марія Грунічева, «За найкращу жіночу роль другого плану» - Олена Тертична та «За акторський ансамбль». На XXIII Міжнародному театральному фестивалі "Мельпомена Таврії" (м. Херсон) «Блаженний острів» Марії Грунічевої отримав дві нагороди: "Акторська майстерність" (Петро Миронов за роль Гуски) та "Акторський ансамбль" [109].

Сама вистава нічим не вражає: не має якихось цікавих режисерських рішень. Але актори чудово розкривають своїх героїв. Наприклад, Христонька Олени Тертичної чудово «переклала» романс мовою жестів. Станіслав Колокольников прекрасно зіграв головного героя – Саватія Гуска, колишнього чиновника Московської імперії, який ніяк не зміг прийняти порядки більшовиків. Його трагізм полягає в тому, що він не вміє приховувати свої почуття в умовах тоталітарної системи і навіть уві сні їх лає. Галина Зражевська в ролі Секлети Семенівни підтримує свого чоловіка та зовсім не знає як жити далі. Так само виглядають і їхні сім доньок, які намагаючись влаштувати власне життя, хочуть окрутити Пера Кирпатенка, якого вдало втілив на сцені Дмитро Соловйов.

Щоб вшанувати великого драматурга, письменника, педагога, освітнього та громадського діяча з нагоди 125-річчя з дня його народження, а також довести злободенність його творів, 3 жовтня 2018 року у Київському академічному театрі ляльок відбулася сценічна інтерпретація п'єси Миколи Куліша «Отак загинув Гуска» під назвою «Як загинув Гуска» (режисер Оксана Дмитрієва). Герой, Саватій Гуска, якого зіграв Євген Огородній, добрий сім'янин, хазяїн та християнин. Більшовицький переворот приніс хаос у його життя та життя його родини. Одним з чудових режисерських рішень було ідилію, яка панувала у його сім'ї та на роботі, помістити у валізи. Так в одній валізі – лялькова родина Гуски за звичним чаюванням. А в іншій – Гуска-лялька за робочим столом з усією канцелярією. У виставі багато символів та метафор, власне як і у п'єси Миколи Куліша. Подушки, підсвічники, валізи, круглий стіл, довгі мотузки, стільці, церковний дзвін – всі предмети мають і пряме, і переносне значення та допомагають героям створити враження втечі, яку ніхто не планував. Двоє

безликих чоловіків з автоматами в руках у зимовому ватному одязі – то метафорично революція. Вони наче примари лякають присутніх. Зміна влади, руйнування звичного життя і традицій - у прем'єрі все нагадує нам сьогоднішнє. Революція як страшний сон не дає спокійно дихати нікому з сім'ї Гуски. Окремо введена любовна лінія між П'єром і Охтисонькою. Її сестри постійно заважають цьому коханню. Режисер з іронією зобразила боротьбу сімох дівчат за одного парубка і в одній зі сцен одягла їх у лебедів. Винятковість вистави Оксани Дмитрієвої в тому, що в ній органічно поєднані актори і ляльки, тобто майстерно зєднані драматичний і ляльковий театр. Прем'єра постановки «Як загинув Гуска» відбулася на I Київському міжнародному фестивалі театрів ляльок «Puppet.UP!». Вона була відмічена в категоріях «Найкраща акторська робота» (Євген Огородній за роль Саватія Гуски) та «Найкраще музичне оформлення» [88].

31 січня 2020 року в Українському малому драматичному театрі (м. Київ) відбулася презентація драми-нуар Дмитра Весельського «Маклена Граса» за однойменним п'єсою Миколи Куліша. Режисер практично нічого не викреслив з тексту, а виставу назвав нуар-пригодою, бо цей стиль запозичив багато чого з естетики німецького експресіонізму, а Лесь Курбас та Микола Куліш свого часу симпатизували цьому стилю.

3 лютого 2022 року у Миколаївському національному українському театрі драми та музичної комедії режисер Євгеній Резніченко поставив постановку «Карєра за прізвищем» за пєсою Миколи Куліша «Мина Мазайло». До війни цю виставу встигли зіграти всього 6 разів. 14 червня виставу представили онлайн на фестивалі «Мельпомена Таврії» [92].

25 лютого 2022 році у Харківському академічному українському драматичному театрі ім. Тараса Шевченка мала відбутися прем'єра сатиричної драми «Маклена Граса» (режисер Степан Пасічник). Режисер і трупа переживали, що глядачі втомлені своїми проблемами не прийдуть чи не зрозуміють досить складну виставу не розважального характеру. Але росія

підступно напала на всю Україну, прем'єра так і не відбулася, і наразі ця вистава актуальна як ніколи і чекає свого часу.

17 грудня 2022 року у Чернівецькому українському музично-драматичному театрі ім. Ольги Кобилянської відбулася сценічна інтерпретація п'єси Миколи Куліша «Мина Мазайло» за назвою «МИНА. Історія перевертня» (режисер Дмитро Леончик) [95].

«У виставі є тема самозради, самозречення. Як сто років тому, так і зараз люди потрапляли під вплив пропаганди. Так завжди було — хтось продовжував стояти на своєму і платив це своїм життям, а хтось підпадав під цей вплив і ніби "перевертався"», — так роз'яснює назву вистави Дмитро Леончик.

У постановці не змінили сюжету оригінального твору Миколи Гуровича. За сюжетом, син головного героя не підтримує рішення свого батька, через це виникає сімейна сварка. Роль Мокія виконує актор Єгор Кривицький. Його герой — це молодий чоловік, який твердо вважає себе українцем та бажає повернутися до свого коріння.

«Якщо читати між рядків, можна зрозуміти, що той же Мокій до певного часу теж був російськомовний. Для мене це відгукується, бо я сам з Донбасу і років 18 розмовляв лише російською мовою. З початком повномасштабної війни я у побуті почав говорити українською мовою», — каже актор [165].

29 червня 2023 року Народний студентський театр «Вавилон» зіграв виставу «Сім дочок Саватія Гуски» за відомою п'єсою драматурга Миколи Куліша «Отак загинув Гуска». Саме ця п'єса відкрила 19 театральний сезон у 2021 році, але спочатку через локдаун, потім через повномасштабне вторгнення, через яке частина акторів стала на захист держави, цей сезон тривав дуже довго.

Постановкою «Сім дочок Саватія Гуски» вавилонянам треба було захистити звання Народного студентського театру. Ця подія відбулася спокійно та мала надпотужну підтримку від друзів театру. «Ми граємо комедію!», — з такими словами режисер Ірина Савченко відправила акторів на сцену, щоб почати виставу. Глядачі від душі сміялися, ділилися враженнями після вистави, а отже, комедія вдалася. Експертна рада Київського міського центру народної

творчості та культурологічних досліджень підтвердила, що театр абсолютно заслуговує звання «Народний». Ще одним завданням було зібрати кошти для фонду допомоги «Повернись живим», з яким театр співпрацює з 2014-го року. Результат перевищив усі сподівання трупи: було зібрано 22100 грн [71].

Отже, дослідивши сценічне втілення драматургії Миколи Куліша та проаналізувавши режисерські інтерпретації його творчого доробку, можна зробити висновок, що драматургічна спадщина великого українського драматурга Миколи Куліша становила і становить велику цінність для українських режисерів як в модерному, так і в постмодерному культурному середовищі. Микола Куліш своїм талантом та протестом був співзвучний такому ж талановитому режисеру Лесю Курбасу. Саме він розгледів великий самотній скарб у творчості драматурга, який сьогодні є частиною культурної спадщини України та до якого звертаються постійно у своїх пошуках істини сучасні митці та режисери. Сьогодні Куліша ставлять такі вітчизняні режисери як Станіслав Мойсеєв, Сергій Кузик, Володимир Московченко, Тарас Мазур, Дмитро Весельський, Оксана Дмитрієва, Марія Грунічева, Степан Пасічник, Євгеній Резніченко, Дмитро Леончик, Ірина Савченко. За мотивами його п'єс пишуть нові п'єси, як наприклад, «Квітка Будяк» Наталки Ворожбит. Постановки на його п'єси беруть участь у різних театральних конкурсах та отримують найвищі нагороди. Микола Куліш продовжує жити у пресі, на сцені, у книгах та злободенності сьогоденного дня, який так схожий на часи, у які жив великий драматург.

### **3.2 Сценічні інтерпретації сучасної української драматургії**

Сьогодні в Україні існує та розвивається цікава, оригінальна і актуальна драматургія.

З кожним роком драматургів у вітчизняному культурному просторі більшає, збільшується і число режисерів, які все частіше звертаються до української постмодерної і метамодерної драматургії. У додатках подно

репертуар київських театрів та постановки п'єс вітчизняних сучасних драматургів. Це є сідченням того, що українська драматургія є, вона актуальна та соціально-значима як ніколи, її ставлять все більше режисерів, і все більше театрів залишають ці вистави у своєму постійному репертуарі.

Успіх сучасної української драматургії неможливий без потужного новаторського театру, який відроджується, історично, на зламі епох і особливо нині, в умовах постійних ракетних обстрілів усієї території нашої країни. Сьогодні автор повертається до театру після того, як звідти витиснула його соціальна, сімейна чи політична ситуація і змусила писати «в стіл». Сьогодні драматург знову стає повноправним членом театрального процесу, а його тексти починають втілювати все більше режисерів.

Ми проаналізували афіші та репертуари київських театрів на предмет наявності вистав, в основу яких лягла б українська сучасна драма. Все більше вітчизняних режисерів звертаються до творчості сучасних українських драматургів, а саме: А. Май «Мама сказала «Ні»» (Д. Гуменний), Д. Петросян «Буна» (В. Маковій), Д. Богомазов «Співай, Лоло, співай!» (О. Чепалов), Д. Морозов «Майстер», «Молитва за Елвіса» (М. Смілянець), Д. Назаренко «Матір моєї мами» (Д. Кулік), Т. Трунова «Саша винеси сміття» (Н. Ворожбит), А. Білоус «Цап-ка-цап» (І. Малоліта), А. Петров «Тиша до небес» (В. Рєпіна), І. Пелюк «Принцеса лебідь» (І. Пелюк), О. Меркулова «Жага моря» (Є. Безпальк), Є. Галкін «Ліки для Ліки» (К. Мельников), І. Славинський «Синій автомобіль» (Я. Стельмах), «Льовушка» (А. Крим), А. Романов «Неймовірна історія кохання» (К. Малініна), Т. Трунова «На\*l\*t» (Т. Трунова та М. Смілянець), В. Цивінський «Віддайте тіло» (А. Крим), Т. Губрій «Бери од життя всьо» (Татусь Бо та Р. Горовий), С. Жирков «Тату, ти мене любив?» (Д. Богославський), «Дівчина з ведмедиком, або неповнолітня» (П. Ар'є), М. Голенко «Зелені коридори», «Кайдаші 2.0», «Вій 2.0» (Н. Ворожбит), С. Павлюк «Замовляю любов» (Т. Іващенко), «Приворотне зілля» (Брати Капранови), В. Малахов «Сірі бджоли» (А. Курков), «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» (В. Жежера), А. Бучок «Всі миші люблять сир» (О. Сенатович),



В. Філончук «Догоридригом» (К. Драгунська), І. Кліщевська «Ми, Майдан» (Н. Симчич), «Вечорниці» (Н. Жилінська та І. Кліщевська), «Емма» (Я. Стельмах), М. Грунічева «FLOWER BOOM» (Н. Коломієць), «Одеса. Шалене кохання» (І. Ільф та Є. Петров), В. Жила «Естроген» (М. Смілянець), С. Корнієнко «Золота рибка Ніпушкін» (А. Вексклярський), В. Абазупало та Я. Гуревич «Круасани з мигдалем» (В. Абазупало та Я. Гуревич), В. Щаслива «Я продовжую свій шлях» (Н. Кобзарєва), О. Кужельний «Мовою троянд» (Н. Колисниченко), «Постіль брати будете?!?!» (А. Крим), А. Бабенко «Актриса» (Р. Горак), Б. Гнатюк «Украдена краса», «Ідеальний шторм», «Аххілес із Запоріжжя» (Б. Гнатюк), К. Степанова та О. Складенко «Бельведер» (А. Дяченко), В. Кошелєв «Крюня» (В. Кошелєв), В. Попко «Три вдови» (С. Фехтел), А. Дзєнєладзе «Народжені бути вільними» (М. Ряпулова), Б. Чернявський «Отвєтка@UA» (Н. Неждана), Б. Поліщук «Історія, якій понад 2000 років» (Б. Поліщук), «ANDROID. Номер на твоїй спині» (Г. Листвак), Д. Весельський «Місце для дракона» (І. Винничук), А. Огій «Холодна м'ята» (Г. Тютюнник), Ю. Радіонов «Зальот» (Л. Тимошенко «Дядя Міша проходить мимо»), О. Крижанівський та І. Рубашкін «Я, війна та пластикова граната» (Н. Захоженко), О. Доричевський «Гей парад» (І. Білиць), Ю. Мороз «Бути знизу» (Ю. Тупікіна), Н. Булгаков «Поліамори» (Н. Блок «Прибулець»), А. Александрович «Галка Моталко» (Н. Ворожбит), Д. Захоженко «Річ-річ» (Л. Лягушонкова), А. Боровенський «Я норм» (Н. Захоженко), Г. Джикаєва «Сіра зона» (Д. Гуменний та Я. Гуменна), А. Романов «Ополченці» (Д. Гуменний та Я. Гуменна), Д. Гуменний «50 перших днів війни» (Н. Казєннова), П. Кіно «Кефір, зефір та кашемір» (М. Смілянець «Бютіфул лайф»), В. Кіно «Сонечко рятує світ» (Н. Уварова), «Країна Серйозних», «Еклєри на мільйон» (М. Смілянець «Люди «Forbs»»), «Спекотна ніч у Ігуані» (І. Рибалко), О. Правосуд «Невиносимі люди» (Р. Горбик), С. Дібров «Коти-біженці» (М. Смілянець та Л. Тимошенко), Л. Семирозуменко «Як продати чоловіка» (Н. Уварова), «Методи виховання малих засранців» (М. Смілянець) та інші (Додаток).

Далі ми ознайомимось з найвідомішими сценічними втіленнями української сучасної драматургії на прикладі творчих доробків таких новітніх драматургів сьогодення як Неда Неждана, Павло Ар'є, Марина Смілянець.

Неда Неждана – творчий псевдонім української поетеси, драматургині, культурологині, перекладачки та журналістки Надії Леонідівни Мірошніченко. Вона написала близько 30 оригінальних п'єс, які мають більше сотні сценічних втілень на території України та за кордоном [124].

На нашу думку, найвідоміші з них: «І все таки я тебе зраджу», «Той, хто відчиняє двері», «Мільйон парашутиків», «Майдан Інферно», «Отvetka@ua».

Перша прем'єра історико-біографічної вистави «І все таки я тебе зраджу» відбулася у Київському Камерному Театрі. Це був довгий її шлях на втілення, оскільки вона отримала грант на постановку у Ніжинському театрі, але директор театру витратив ці гроші на постановку «Трьох поросят». Згодом драматургиня добилася все ж таки того, щоб ця вистава вийшла в люди. Прем'єра була успішною.

Потім у 2000 році режисер Олександр Мірошніченко поставив цю виставу у Луганському українському театрі. Як згадує сам режисер у своїй бесіді з Едуардом Овчаренком: «Цього разу зійшлися всі зірки: прекрасні актори, балетмейстер, сценограф, сам театр. Тоді це ще був український Луганськ. Вистава йшла багато років з аншлагами. Серед глядачів було багато молоді. Луганці побачили, що Леся Українка може бути цікавою» [130].

25 лютого 2012 року відбулася прем'єра вистави «І все таки я тебе зраджу» у Львівському драматичному театрі імені Лесі Українки (режисер Людмила Колосович).

На X Всеукраїнському театральному фестивалі «Тернопільські театральні вечори. Дебют» у м. Тернопіль у 2012 році — постановка «І все-таки я тебе зраджу» від Львівського драматичного театру ім. Лесі Українки) отримала диплом «За честь, достоїнство і вірність професії» за відродження театру.

Ця постановка про Лесю Українку, але тут йдеться про неї не як про письменницю, драматургиню, а як про звичайну жінку з жіночим щастям і нещастям, почуттями, мріями, чоловіками та коханням. Неймовірно була зіграна роль Лесі Українки актрисою Валерією Новак, вона передала так весь біль, радість, емоції та переживання героїні, що у глядачів щеміло серце від сценічної драми. Також режисер вплела у сценічне дійство деякі твори Лесі Українки [40].

Людмила Колосович у інтернетстатті «Не люблю коли мене стримують у моїх творчих фантазіях» розповідає як з'явилася постановка «І все таки я тебе зраджу» в репертуарі театру у своєму інтерв'ю з Едуардом Овчаренком: «2012 року на сцені Львівського драматичного театру імені Лесі Українки поставила п'єсу Неди Неждани «І все-таки я тебе зраджу» про Лесю Українку. Коли я стала художнім керівником цього театру, то ініціювала, щоб театр носив ім'я видатної української письменниці. Кожного року в репертуарі з'являлися вистави за її творами, або постановки про життя і творчість Лесі Українки. Це була цікава вистава. На прем'єру приїздила авторка. З цією виставою ми їздили на фестивалі» [2].

Луганський обласний академічний український музично-драматичний театр представив прем'єру вистави за п'єсою Неди Нежданої «І ВСЕ-ТАКИ Я ТЕБЕ ЗРАДЖУ» 17 травня 2017 року (постановка Вероніки Золотоверхої).

У 1999 році в Одеському українському театрі режисер Олександр Мірошніченко в рамках фестивалю сучасної драматургії, що заснував Ігор Равицький поставив виставу «Той, що відчиняє двері». Це був виклик одеситам, бо вони зазвичай ходили або до російського театру або ж у театр музичної комедії. Та це не завадило збирати на цю виставу аншлаги 8 років [130].

Також цю виставу Олександр Мірошніченко поставив ще у Театрі-студії «МІСТ» (прем'єра 5 жовтня 2013 року). В головних ролях – Віра – Ольга Несвітайлова, Віка – Анна Наві. Цікаво вирішена сценографія у постановці – сцену одягнули в чорний целофан, та й обидві актриси на початку вистави теж одягнені у такий целофан, який змінюється на лікарняний халат в однієї та простирadlo у іншої. Обидвом героїням не подобається їх місце

працевлаштування та обоє пережили трагедію із втратою дитини, хоч характерами вони абсолютно різні. Щоб передати перепади емоційного фону, у постановці використали різкі перепади світла з гострого на м'яке та різне музичне забарвлення. Стільці розставлені по сцені грають різні ролі: і подіуму, і шухляд, і власне стільців. Обидві жінки по-різному трактують телефонні фрази та кожна по-своєму переживають страх. Дверями, що відчинились у фіналі вистави стали прорізи у чорному целофані, через які знову символічно через світло ми бачимо сіру пустоту, яка є фактично образом невідомості, що лякає не менше, ніж до того зачинені двері, тому дійові особи не спішають покинути приміщення. Тепер кожна героїня опинилася сам на сам зі своїм життям і стоїть перед вибором, тому фінал вистави залишається відкритим і для героїнь, і для глядачів [156].

Не можна не відмітити, що вистава «Жах» за цією ж п'єсою Неди Неждани відбулася і в Маріупольському драматичному театрі у 2018 році. Це була 7 україномовна вистава в репертуарі цього театру. Як зауважила виконавиця ролі санітарки актриса Дар'я Іванова у своєму інтерв'ю кореспондентці Українського радіо Людмилі Кузьменко: «Я з дитинства розмовляю російською. Але у нас країна – Україна, ми повинні розмовляти українською, треба більше матеріалу українською мовою [93]». Жах, біль, та величезне горе і те, що відбулося з Маріуполем та маріупольцями під час повномасштабного вторгнення росії.

У Класичному Художньому Альтернативному Театрі у 2014 році відбулася прем'єра містичної комедії «Морг №5» (режисери-постановники Віктор Кошель та Катаріна Сінчілло). Парадоксальна ситуація подається за режисерським задумом легко та з гумором. Образ «моргу» ніби привид радянщини з минулого. У постановці «Морг №5» через страх війни та смерті створені умови, з яких важко вибратися. Певний проміжок часу вистава мала 2 варіанти. У першому – дві дівчини були ніби образами сходу і заходу України, у фіналі жінки оголювалися і два кольори жовтий та синій вивільнялися та об'єднувалися для щасливої подальшої долі. Це право на свободу України після подій 2014 року, яке символічно зобразили дійові особи постановки.

У другому варіанті – змінилися акторки та змістилися наголоси. У виставу додали ще одного персонажа – це кіт, який уособлює третю сторону і часом змінює колір з чорного на білий. Він помічник того, хто відчиняє двері. Кота то голублять у моменти сповіді, то відштовхують у моменти люті. В кінці вистави на знак звільнення він виливає на себе з тарілки молоко. Пластичну роль кота без слів зіграв Віктор Кошель. Кольори вистави – чорно-білий, в яких подекуди з'являються кольорові акценти, наприклад, похоронні вінки, які перетворюються на купальські. Музика у виставі суто українська: народна і сучасна. Вона змінюється, об'єднується, переплітається в пошуках ідентичності та глибокого змісту подій, які відбуваються. Перед фіналом героїні довго обіймаються і не знають розлучаться вони чи ні. Всю постановку пронизують питання «що з нами буде далі?», «як не помилитися з вибором?», «як стати вільними?» і аналізуючи події вистави та життя, глядач розуміє, що головна героїня у ній Україна [65].

У Закарпатському академічному обласному українському музично-драматичному театрі ім. Шерегіїв 3 червня 2021 року глядачі побачили курсову роботу студенток під патронатом їх викладача і режисера М. Фіщенка «Той, що відчиняє двері». Ужгородське втілення вже майже класичної п'єси дуже самобутнє та молодіжне. Для глядачів жіноча істерика тривалістю у півтори години, минула як одна хвилина. Актриса разом із вчителем додали багато своїх цікавих моментів. Модуль у формі куба з шторами так часто обіграний, неначе він ще один персонаж у цьому спектаклі. Образ Віки з намальованими очима – стьоб стереотипного жіночого образу фатальної жінки, а Віра своєю мімікою грала так, неначе на обличчі ще грають десятеро внутрішніх акторів. Вистава про сюрреалістичну підсвідомість, яка інколи виходить назовні. Вона резонує до наших внутрішніх проблем та показує зі сторони наші таргани в голові. Ця постановка про війну, любов та роздвоєння людської природи. Відповідним реквізитом підкреслюється актуальне українознавство, відповідними діалогами – житейські та філософські проблеми людини [141].

6 лютого 2022 року в Театрі Комедії «МО» у місті Кременчук фантастична бурлескна з провокацією за мотивами п'єси Неди Нежданой. Режисер Максим

Воробйов вперше реалізував п'єсу українською мовою та додав свої режисерські рішення. Наприклад, ввів образ привида апокаліпсису, реквізитами якого були протигаз на обличчі та розчин для дезинфекції, що мимоволі наштовхувало вже на образ привида карантину і пандемії. Євгенія Атозей і Катерина Сазонова блискуче зіграли своїх персонажів Віку та Віру. Дія відбувається у морзі, який знаходиться у колишньому бомбосховищі і на сцені ми бачимо двоє потужних дверей, які час від часу намагаються відчинити дійові особи, а коли вони відчиняються раптом, то перед героїнями постає вибір куди ж іти [59].

Режисер-постановник Артур Опратний у своїй анатомічній драмі - постановці «Номер 5» за п'єсою Неди Неждани «Той, що відчиняє двері», що відбулася в Театрі «Драміком» теж вводить додаткових персонажів – це санітари, а Віку та Віру – він називає шифрами – В.35 і В.25 [127].

У Тернопільському обласному драматичному театрі 6 лютого 2021 року теж поставили виставу за цією п'єсою під назвою «Одного разу в морзі». Головні ролі виконали акторки Оксана Левків (заміжню, закриту жінку, за яку все вирішує чоловік) та Оксана Малинович (вольову, безвідповідальну жінку, яка останнім часом жила одним днем). Режисер-постановник Дмитро Чоповський розповідає, що обрав цю п'єсу, бо «це вистава про вибір, про проблемність свободи» [21].

Захар Сидорук у 2020 році показав спектакль «Той, що відчиняє двері» в рамках проекту «Молода сцена» від Молодіжної ради при Рівненській обласній державній адміністрації спільно з театральною лабораторією «ВідСутність» Рівненського міського Палацу дітей та молоді та громадською організацією «Сприяння позашкільній освіті». Режисер балансує на границі адекватності та «лоскоче» глядачам нерви. У його інтерпретації одна комедійна сцена плавно переходить у іншу сцену, але вже детективну, а та в свою чергу змінюється драматичною. Він говорить: «Взагалі, глядачів вистав можна поділити на два типи: ті, що прийшли пошукати глибинні смисли, зашифровані метафори та символи, і ті, що прийшли просто подивитися на «прикольний» сюжет. І що цікаво, п'єса Неди в цьому плані є універсальною» [154].

Чорна комедія «Той, що відчиняє двері» була поставлена Дмитром Щербаком у Національному Центрі Театрального Мистецтва ім. Леся Курбаса 2022 року. Режисер з допомогою цієї постановки хоче показати те, що коїться прямо перед нашим носом. У постановці немає заготованих відповідей, а лише купа запитань, над якими Дмитро Щербак пропонує замислитися глядачеві. Кожен у цій виставі може побачити те, своє, глибоко заховане в душі. Акторки Катерина Левіна та Таїсія Кисельова точно втілили образи Віри і Віки, яких хтось зачинив у морзі № 5. Протягом вистави ми бачимо, як тісний простір спонукає жінок до внутрішньої трансформації. Атмосферу постійно напружують несподівані телефонні дзвінки. У виставі багато живої української мови та дошкульного гумору. Так само як і ревного українця, Ступая, з «Патетичної сонати» зобразив Микола Куліш, так само у цій п'єсі авторка зобразила в діалогах образ ревного українця. Червоними нитками цієї вистави є «свобода» і «вибір», що дуже точно відчув Дмитро Щербак.

14 жовтня 2023 року у Хмельницькому академічному обласному театрі ляльок відбулася прем'єра постановки «Той, що відчиняє двері». На щорічному фестивалі «Комора», що проходив у Кам'янці-Подільському ця вистава здобула першість серед професійних колективів та у номінації «За сценографію» [120].

Також цю п'єсу обрали студенти зі Львова, Києва, Херсона, Калуша, Рівного для своїх залікових робіт. Наприклад, режисерка Ярослава Абазопуло. Вистава відбулася на мікросцені КАМТМ «Сузір'я».

Містична комедія «Той, що відчиняє двері» дуже популярна і в Україні (більш ніж 50 постановок) і в світі (була поставлена в тринадцяти країнах світу) [143].

Виставу «Мільйон парашутиків» за однойменною п'єсою Неди Неждани поставила вперше Юлія Гасиліна ще у 2005 році у Чернівцях. Вона мала великий успіх і навіть стала передумовою до створення Олександром Мірошниченком, Юлією Гасиліною та Недою Нежданою Театру-студії «МІСТ» [128].

23 лютого 2018 року відбулася знову інсценізація моновистави «Мільйон парашутиків» (постановка Юлія Гасиліна) від Театру-студії «МІСТ». Цікава

сценографія від Дмитра Левенка. Всі меблі, крім старого ліжка з металу, накриті напівпрозорим полотном, через яке видніються лише певні силуети. Одна зі стін в старих фотографіях, навпроти вішак, шафа, патефон. Все під шаром пилу, неначе в цій кімнаті давно нікого не було. Героїня довго вагається чи йти на божевільні умови багатой бабусі, щоб отримати спадок, і навіть намагається втекти з квартири. Та з рештою заспокоюється і навіть одягає нічну сорочку Марії та лягає у ліжко, застелене білою постіллю. Далі слідує інструкції і проживає цей останній Маріїн день як по написаній п'єсі. Символічна наявність у п'єсі та у виставі менори – підсвічника на 7 свічок, який Марії колись подарували. Та вона не точно знала для чого саме 7 свічок, бо все своє життя жила по словянських традиціях. Героїня по черзі запалює їх та прощається з усім і усіма, бо знає, що завтра їх стратять: з своїм тілом, з мрією побачити Париж, з мамою та батьком, що їх покинув, з друзями, з коханим, з уявною дитиною. Сьому свічку Марія так і не придумала за що запалити. Її запалює вже спадкоємиця, коли з'явилася на сцені у дорогому вбранні з прикрасами, але за що ніхто не знає. Кожен глядач сам може придумати за що ця свічка. Також героїня в кінці втілює мрію Марії: літак з мільйоном парашутиків з іграшками... В моноролі – Галина Пекна, яка дуже точно втілила образи сучасної дівчини та Марії. Глядачі разом з головною героїнею пережили гамму емоцій і навіть не було помітно, що на сцені одна актриса. Хтось пригадав померлих рідних, хтось засумував, а хтось витирив сльози хустинкою. Цей моноспектакль про кохання, дружбу, людяність та пробачення [155].

Прем'єра постановки «Мільйон парашутиків» відбулася й 6 грудня 2021 року у Волинському академічному обласному українському музично-драматичному театрі ім. Т. Шевченка (режисер-постановник Світлана Органіста). Її присвятили до тижня єврейської культури у місті Луцьк. У виставі ролі виконують акторки: Анастасія Бортнік, Вікторія Паламарчук, Ольга Шульга і Дарина Гребенко (головна роль – Марія Шварц). Марія – єврейська дівчина 25 років, яку розстріляли у 1941 році. Спочатку Дарина втілює її як привида, потім як дівчину, яка отримала можливість пожити кілька годин в тілі людини, щоб



закрити питання, які тримають її душу. Весь сюжет постановки заснований на щоденнику Марії, написаному в день перед розстрілом, який через багато років потрапив до сучасної дівчини. Ціль проекту – познайомити з єврейською культурою, розповісти про трагедію цілого народу (гоніння та розстрілу євреїв під час Другої світової війни) та підняття суспільних та соціальних питань [99].

«Майдан Інферно» вперше поставив режисер-постановник Клеман Перетятко і це перша українська вистава, яку поставив французький театр маріонеток. Зазначимо, що Клеман Перетятко ще й лялькар і працював над створенням лялькової версії «Патетичної сонати» Миколи Куліша. Французький режисер вперше презентував сценічну версію однойменної п'єси Неди Неждани, написаної в Парижі у 2014 році в рамках драматургічної резиденції в Домі Європи та Сходу, у восени 2019 року на Всесвітньому фестивалі театрів ляльок у Шарлевіль-Мезьєр (Франція). Вистава відбувається у справжній та віртуальній реальностях. У першій дії показані події, що відбувалися на Майдані, у другій – театр соціальної мережі, у третій – особисті монологи. Маріонетки створені з паперу, щоб показати їх легкими і крихкими та підкреслити невагомність людського життя, в протизвагу залізним та бетонним елементам сценографії, які співзвучні з вбивчим режимом. Режисер сам розробляв їх дизайн. Актори разом з маріонетками вільно ходять по сцені, не ховаючись за візуальним прикриттям. У постановці використовуються звукові моменти з Майдану. В кінці постановки усі герої співають «Гей, пливе кача». Мета п'єси і її інсценізації розказати про Революцію Гідності та усвідомити її значення, а простору для роздумів у цій постановці вистачає [107].

В Україні вулична містерія «Майдан Інферно» була вперше зіграна 17 лютого 2022 року у Дніпровському академічному театрі драми і комедії у співпраці з акторською командою театру (прем'єра в Дніпрі була резонансною), а згодом і в Українському Домі, Мистецькому арсеналі та у Національному центрі театрального мистецтва імені Леся Курбаса.

У Краматорську актори з Маріуполя теж показали «Майдан інферно» присвячений Дню Героїв Небесної Сотні.

29 вересня 2018 р. актриса Анна Миронова, режисерка Наталія Мостопалова-Гапчинська представили монодраму «Ответка@ua» у Запорізькому театрі-лабораторії «Ві». У музичному оформленні використано твори Філіпа Гласса, а також арії з опери «Фауст» і партії з «Реквієму», які виконував Василь Сліпак. Додано текст про Каїна та Авеля, якого не було в п'єсі, і провела цю притчеву історію через всю виставу. А “ответка”, на думку авторів постановки, це дитина, яку народить героїня вистави. Постановку також представили 30 березня 2019 р. на Всеукраїнському театральному фестивалі малих форм «Майстерія».

У межах конкурсного фестивалю на здобуття найвищої театральної нагороди Придніпров'я «Січеславна-2019», що відбувався у Дніпровському національному українському музично-драматичному театрі ім. Тараса Шевченка, Анна Миронова перемогла у номінації «Краща жіноча роль» за роль жінки у виставі «Ответка@UA».

14 жовтня 2020 р. до Дня захисника України телеканали Суспільного показали відеOVERсію моновистави, яку зняли журналісти з телеканалу UA: ЗАПОРІЖЖЯ.

17 квітня 2022 р. у Закарпатському академічному обласному українському музично-драматичному театрі імені братів Шерегіїв відбулась прем'єра монодрами у постановці режисера Михайла Фіщенка (акторка Дар'я Горшкова).

30 червня 2022 р. у Полтаві монодраму показали актори Полтавського академічного обласного українського музично-драматичного театру імені Миколи Гоголя (режисер Богдан Чернявський). У головній ролі Ольга Чернявська. Музичне оформлення Леонід Сорокін.

У театрі «Сузір'я» (Київ) показ відбувся 4 листопада 2022 р.

У день пам'яті Василя Сліпака полтавський театральний дует (Ольга та Богдан Чернявські як акторка та режисер) привіз 20 грудня 2022 року постановку до Львова. Спектакль відбувся у приміщенні Першого театру для дітей та юнацтва. Всі кошти, отримані від продажу квитків були передані на потреби медичної служби добровольчих загонів. Перед початком вистави глядачі почули

теплі спогади про Василя Сліпака від його друга юності Андрія Кузика та старшого брата Ореста Сліпака. Образ жінки без імені дав змогу акторці точно передати глядачеві основний зміст вистави. Історія звичайної української жінки, яка втратила шанс на звичайне щастя через війну. Паралель, що проводить авторка з подругою, яка переїхала на росію, точно підкреслює наскільки ідеали можуть бути різними, так як і ідоли. Партію Олени Чернявської переривають лише паузи з аріями голосу Василя Сліпака. Звучить у виставі і цокання годинника, який відстукує час. Героїня розмірковує чи то таймер, чи то бомба, бо ніхто не знає скільки часу відведено йому. В кінці постановки цей годинник перебиває звук колискової, що символізує народження нового життя, а на спині акторки з'являється прапор із написом позивного Василя Сліпака «Міф».

«Ти знаєш, коли Фауст віддав свою душу? За що? За „вільний народ на вільній землі“. Тільки він не знав, що це ілюзія...», - говорить актриса зі сцени [162].

Варто зазначити, що моновистава «Ответка@ua» брала участь на 9 Міжнародному фестивалі українських театрів «Схід-Захід» у серпні 2022 р. у Кракові та у фестивалі Українська театральна весна в Стокгольмі 2 березня 2023 р., і була показана у Парижі 9 лютого 2023 року.

Також 3 липня 2022 р. у залі Рівненського міського палацу культури народний театр Агталії Гаврюшенко представив прем'єру вистави «Хто з мечем прийде...» за п'єсою Неди Нежданої «Ответка» (Режисер Олена Гордійчук) та Монотеатр «Кут» у м. Хмельницькому (режисер Анна Миронова).

Павло Ар'є (справжнє ім'я Алексєєв Павло Валентинович) – відомий український драматург. Вистави на його п'єси стали культовими серед українських глядачів. Проаналізуємо сценічне втілення його п'єс «На початку і наприкінці часів», «Кольори», «Слава Героям».

20 лютого 2015 року відбулася перша сценічна інтерпретація п'єси Павла Ар'є «На початку і наприкінці часів» під назвою «Баба Пріся» у Львівському драматичному театрі імені Лесі Українки (реж. Олексій Кравчук). Постановка про людей, які лишилися жити в Чорнобильській зоні. Так як і в інших своїх

виставах, у цій теж режисер намагається знайти відповіді в собі на всі соціальні проблеми. Це спроба показати глядачеві все з іншого ракурсу. Олексій Кравчук порушує проблему урбанізації та її впливу, з якого виникає проблема самоідентифікації. У сценах, де баба Пріся розповідає про міфологію та пейзажі місцевостей, що вимирають – над сценою ми бачимо картини Марії Приймаченко. Біографія художниці працює теж на цей спектакль, бо у 1986 році вона створила серію картин, яку присвятила Чорнобиллю. Та й рідне село художниці знаходилось близько до «сірої» зони. Художник Олексій Хорошко застосував виразний кадр на початку: проекцію старої телевізійної таблиці, яка проявляється під звуки радіаційного детектора. Багато елементів сценографії вистави дуже виразні. Наприклад, проекція на сцену малюнків дітей, образ сірого натовпу з розмитими обличчями, що символізує нас людей в очах ЗМІ чи великий стіл, що об'єднує родину, а потім слугує місцем для обряду «вбивства риби».

Для музичного оформлення режисер використав різкі перепади звуко-музичних перепадів, де останні то гучно звучать, то різко обриваються. Наприклад, шум вертольоту, який різко переривається і настає глибока тиша. Також у спектаклі використані сучасні англійські пісні, українські голосіння народні та побутові, та навіть елементи оперного співу. Такий музичний мікс додав неабиякої образності до змісту вистави. Наприклад, вагітну жінку, що час від часу виконувала щемливі ліричні пісні, можна було розшифрувати по-різному: комусь вона видавалась образом внутрішньої суті баби Прісі, комусь образом виснаженої Природи, яку скалічила цивілізація, а комусь – душевним криком доньки баби Прісі, Слави, яка так і не пізнала жіночого щастя.

Цей спектакль багатий і на експерименти. Адже взяти на роль баби Прісі чоловіка, бородатого лауреата Національної премії ім. Т. Шевченка Олега Стефана – це дуже цікавий і вдалий експеримент. Актор чудово зіграв свого персонажа, передав його мінливі настрої з допомогою пластики та манери подачі самого тексту. Іншим експериментом стала компіляція акторів, залучених з двох різних за специфікою театрів (Львівського драматичного театру імені Лесі

Українки та Львівського академічного театру імені Леся Курбаса). «Комбінація різних акторських шкіл у одній виставі, на мою думку, на жаль, завадила створити злагоджений дует у сценах Баби Прісі (Олега Стефана) і Слави (Анна Єпатко), та баби і онука Вовчика (Сергій Литвиненко). Натомість монолози Прісі-Стефана та сцени, де вищезгадані актори Львівського драматичного театру імені Лесі Українки залишаються самі, виглядають більш природньо» - пише у своїй інтернет-статті ««Баба»: на чорнобильському узбіччі» Вікторія Солов'юк.

Сцена, в якій Слава просить чоловіка переїхати з Києва, бо через тавро чорнобильців їх там ніхто не сприймає за людей, автоматично перегукується з сьогоденням, тільки замість чорнобильців люди зі Сходу. Пустота та легковажність ЗМІ підкреслюються вбранням радіокореспонденток (Марія Дзвонік та Оксана Цимбаліст), які одягнені у білизну та прозорий верхній одяг.

««Баба» заявлена як містерія, але її жанр не витриманий впродовж цілої вистави» - вказує Вікторія Солов'юк.

Фінал постановки режисер залишив відкритим, усі просто зникають у білому тумані, потрапивши до «потаємної гілки метро» (так автор змалював образ життя після смерті). Герої так і не зрозуміли, куди вони потрапили, але нарешті вони стали щасливими... [149].

18 березня 2015 року на цю ж п'єсу відомий київський режисер Станіслав Жирков поставив «Сталкери» (ко-продукція київських театрів «Золоті ворота» та «Молодого театру»). Головні ролі грають Ірма Вітовська, Олексій Нагрудний, Віталіна Біблів і Владислав Писаренко. На відміну від Олексія Кравчука, Станіслав Жирков запросив на головну роль жінку – Ірму Вітовську, і вона дуже влучно додала у архетип закладений автором ту саму жіночу щемливість, яку важко продукувати актору-чоловіку. У «Сталкера» чорнобильська зона – це образ усієї України в цілому. Всі українці метафорично зображені в образі внука баби Прісі Вовчика, який мріє про Макдоналдз так як ми мріємо про ЄС та НАТО, але від цього вони залишаються такими ж далекими. Фактично сталкери – це українці, які не можуть розірвати замкнене коло своїх невдач.

У кінці вистави герої розповідають про свою смерть, а баба Пріся з онуком, вже перебуваючи у іншій фазі, радіють за них. Хоч у фіналі всі помирають та вистава видається світлою, бо глядачі впевнені, що ми ще можемо все виправити і в Україні все попереду.

Режисер Станіслав Жирков теж поєднує кілька жанрів, бо у першому акті – це фарс, а у другому – трагігротеск. Що теж є рисою сучасного метамодерного театру.

Ця постановка у 2016 році була відзначена премією «Київська Пектораль» у номінації «Краща вистава» [98].

Також постановки на п'єсу «На початку та наприкінці часів» Павла Ар'є робили режисер Оксана Стеценко 25 березня 2015 року однойменну виставу у Харківському академічному українському драматичному театрі імені Тараса Шевченка, режисер Владислав Шевченко 26 квітня 2016 року вистава «Зона. 30 кілометрів людяності» у Полтавському академічному обласному українському музично-драматичному театрі імені Миколи Гоголя.

13 травня 2016 року звернувся до цього драматургічного матеріалу і режисер Анатолій Канцедайло, вистава «Зона» у Дніпровському академічному українському музично-драматичному театрі імені Тараса Шевченка. Режисер у цій виставі ліквідував одного героя, чоловіка Слави, тому що вирішив, що їх повинно бути чотири, як чотири пори року чи чотири сторони світу. На роль баби Прісі взяли чоловіка, Віктора Гунькіна, який майстерно втілює жіночий образ. Баба Пріся тримає всю сім'ю, ловить рибу, збирає трави, живе серед русалок та готує до життя у зоні відчуження своїх рідних. Дочку Славу грає теж чоловік, Володимир Олійник. В одній зі сцен Слава бриється, підкреслюючи те, що з людьми, які залишились у зоні, відбулися певні аномалії. Також чоловіками-акторами, які на сцені втілюють жінок режисер підкреслив як в таких умовах відбувається трансформація особистості. Ярослав Безкоравайний зіграв внука-дурня Вовчика, а поліцейського зіграв Григорій Маслюк. Зона тут асоціюється з пострадянським простором і режисер в повній мірі показав і комедійні, і драматичні, і трагічні моменти. Таким чином відбувся теж мікс жанрів [151].

Режисер Анатолій Зеленчук у своїй «Бабі Прісі» 27 червня 2016 року у Київському академічному обласному музично-драматичному театрі імені П. К. Саксаганського головну роль віддав жінці – акторці Людмилі Мерві. Вона лауреатка театральної премії "Браво" у номінації "Краща актриса року" за виконання цієї ролі. Акторка блискуче втілила образ баби Прісі – травниці та берегині сім'ї. Глядачі не могли відірвати від неї погляду, так як хотілося дивитися на її гру та слухати настанови і розповіді. Трагікомедія [139].

Перше сценічне втілення п'єси Павла Ар'є «Кольори» відбулося режисером Олексієм Кравчуком у Львівському драматичному театрі імені Лесі Українки 24 січня 2009 року. Ролі у спектаклі зіграли: Жінка в Рожевому — Іванна Кіт, Жінка в Помаранчевому — Анастасія Непомняща, Жінка в Червоному — Людмила Савельєва, Жінка у Фіолетовому — заслужена артистка України Валентина Купріянова, Жінка в Чорному — народна артистка України Жанна Тугай. Вистава «Кольори» була з успіхом представлена в травні 2009 року на міжнародному театральному фестивалі «Етно-Діа-Сфера» у місті Мукачєво.

Також Олексій Кравчук поставив «Кольори» і у Луганському академічному обласному російському драматичному театрі у листопаді 2014 року. Головну героїню зіграла Поліна Шкуратова. Щемний момент, коли вона вийшла і сказала «Моє ім'я Мрія. Моє ім'я Україна» - це в Луганську. Глядачі плакали і режисер плакав, бо вже тоді Луганськ бомбили. Під час фестивалю «Золотий лев-2014» Олексій Кравчук та художник Луганського обласного російського драматичного театру ім. Павла Луспекаєва Олексій Хорошко мали презентувати дві крайні роботи, зроблені спільними силами в обох театрах: «Сон» за Т. Шевченком і «Кольори» – по п'єсі українського драматурга Павла Ар'є. Та вдалося лише представити відеозапис роботи «Сон» [147].

4 лютого 2017 року відбулася прем'єра постановки «Кольори» у режисурі Влади Белозоренко у Київському театрі «Золоті ворота». У цій виставі драма говорить мовою пластики – це режисерський метод Влади Белозоренко, завдяки вона обазно показує зміст постановки. Стель режисерки формулюють як поетичну буфонаду з елементами драматичного мистецтва. Ці форми міняють

одна одну під час постановки. Образи героїнь метафоричні та психологічні. Найстаршу, праматір, грає Інна Скорина-Калаба. Вона точно втілила образ старої жінки, що постійно скаржиться та допікає близьких та фактично «смокче» їх енергію. Вона постійно вимагає уваги та розповідей про дитинство і на своєму чорному кріслі, Чорна героїня виглядає як на метафоричному троні. У минулому швачка і тепер вимагає такої ж вправності у пошитті і від внучок. У кожній з них є валізка з портативною швейною машинкою. Час від часу жінки вишиковуються з цими валізками неначебто поперек колії, цим самим показуючи що вони не можуть вийти за межі сімейної історії.

У першій частині вистави усі (образи героїнь грають Віталіна Біблів, Катерина Вишнева, Анастасія Салата, Лілія Цвелікова) збираються на святкування у притаманному йому виразному образі. Хтось з кульками і клоунським носом, хтось з вусами та у військовому френчі.

У другій частині вже відчувається загальна втома, а Чорна фактично проживає своє життя спочатку і впадає в дитинство. Усе життя її поділене війною, що дуже ототожнюється з злободенним сьогоденням. Завершується вистава монологом головної героїні, на межі переходу у інший світ, що є очікуваним фіналом для глядачів [66].

17 травня 2019 року «Кольори» поставив ще режисер Олексій Павліщев у Миколаївському академічному художньому драматичному театрі. Ця вистава в постійному репертуарі театру, вона перегукується з сьогоденням. Головні ролі виконують Сталіна Лагошняк (зараз Галина Губова), Ольга Сторожук, Катерина Черноліченко, Віолетта Мамікіна, Олена Кошова [157].

Мелодія лібер-танго (танго свободи) аргентинського композитора Астора Пьяцолли – це основний музичний летмотив вистави, який підкреслює багатогранність жінки за думкою режисера. У виставі не має як такого сценічного оформлення – так хотіли зобразити метафору вільного простору. Але присутні деякі реквізити (чашки, склянка) і це не збігається з зальною концепцією відкритого постмодерністського простору.



Ідея вистави не тільки розповісти про долю емігрантки, а й показати життя жінки у різні етапи життя. «Ось ці картини «5 в 1» на початку вистави були завданням для уяви й мозкового штурму кожного глядача, та пізніше все стало зрозуміло й, нарешті, цікаво спостерігати за внутрішнім діалогом поколінь», - коментує Тамара Приходько.

Та відгуки не дуже однозначні. Як зауважує Ростислав Коломієць: «Усі грали однаково незрозуміло. Емоції були якісь загальні, а з приводу чого і чому, що зачепило цих людей, що вони вийшли і сповідаються перед нами про свої біди, – зрозуміти було дуже важко. З тексту це зрозуміло, але не з побудови вистави. І тому зникає зміст, виходить наперед форма. Якісь дуже прозаїчні актори. У п'єсі Ар'є вони перебувають у високому градусі почуттів, їхнє життя перебуває на грані, а тут актори награвють цей стан. Розуміючи розумом, але не пропускаючи через себе. Тому вистава мало хвилює [3]». Приблизно такої ж думки і Іван Гаврилюк.

Якими б суперечливими не були відгуки, безсумнівно те, що тоді ще «російський» (зараз це слово прибрали з назви) театр звернувся до української сучасної драматургії дуже добре. Деяким акторам важко дається українська мова – та це неважко буде допрацювати у майбутньому, а сьогодні – це одна з цілей ідентифікації кожного українця визначитися хто ти врешті, поважати свою мову та країну і робити все можливе, щоб пришвидчити нашу перемогу і ніколи більше не пустити «російський мир» у нашу домівку [3].

У завершенні вистави глядачі вшановували пам'ять жертвам голодомору хвилиною мовчання.

Першу постановку «Слава героям!» здійснив режисер Станіслав Жирков у Київському театрі «Золоті ворота» 22 січня 2016 року. Ірма Вітовська займалася продюсуванням цієї вистави. Її особливість, що у кожному театрі, крім двох головних ролей, які виконують Олексій Гнатковський і Дмитро Рибалевський, грають актори місцевих труп Івано-Франківського театру імені І. Франка та Київського театру «Золоті ворота» за участі акторів Київського театру імені І. Франка. Тобто ця правдива і болюча одночасно вистава – результат роботи

двох театрів. Вона з тих постановок, на які важко було придбати квитки. Це своєрідна гостросюжетна рефлексія на наше минуле, теперішнє та майбутнє, яка вивертає усі наші проблеми. «Слава героям» про війну, але насамперед внутрішню у наших головах, яка ділить українців на своїх та чужих, на східних і західних, на постійно проживаючих на одній території та переселенців. Постановка починається за задумом режисера з клоунади у першій дії, де глядачі вволю насміялися, а звершується трагедією, що можна були ридма плакати. Вся дія відбувається у лікарняній палаті, в якій перед операціями зустрілися два ветерани – Андрій Васильович — ветеран радянської армії, Остап Ількович — ветеран УПА. Тут глядача затягує у свої тенета непримиренний конфлікт. Вони начебто по різні боки, але режисер намагається їх помирити, приготувавши для них одне ліжко, яке символізує то колиску, то труну. Так як вся історія написана з життя українців, то щасливий кінець не передбачив ні драматург, ні режисер. Стас Жирков балансує у цій постановці на межі різних жанрів від гротеску і буфонади до комедії та мелодрами та з допомогою різних прийомів переключає увагу глядача, не даючи охолонути. У акторів не має гриму. Щоб засвідчити їх вік, лише темні кола під очима у головних персонажів, які впродовж вистави розтираються і стираються слізьми. Провідна тема вистави «Як українець може бути чужим українцеві» [86].

Вистава «Слава Героям» Стаса Жиркова отримала премію «Золота Пектораль» за «Кращу режисуру».

Потім до цієї п'єси звернувся режисер Олексій Кравчук у виставі «Слава героям!» 31 січня 2016 року у Львівському драматичному театрі імені Лесі Українки. Олексій Кравчук хотів її поставити ще у 2014 році у Луганську та війна зруйнувала ці плани. Постановка розрахована на інтелегентно-емоційного глядача. Головна героїня у ній – жінка (мати, дружина, дочка). Бо коли війна то впершу страждають жінки і діти. Його задум полягає в тому, щоб вистава не дала відповіді, а поставила їх, а кожен глядач сам для себе на них відповів. Ця постановка – відповідь на те, що усім цікаві вистави, які резонують з сучасним життям та проблемами та є гостросоціальними [14].

22 травня 2016 року відбулася прем'єра «Слава героям» (режисер Анатолій Левченко) у Донецькому академічному обласному драматичному театрі у Маріуполі. Варто зауважити, що саме з Анатолія Левченка почалася українізація «російського» маріупольського театру. Це була перша вистава українською мовою у цьому театрі. У фіналі онука бійця УПА божеволіє – таким чином режисер вирішив припинити ворожнечу між воїнами, бо тепер у них не буде нащадків, які б могли її продовжити. За спектакль «Слава Героям» його під час окупації Маріуполя мало не вбили. Ця вистава є дипломант фестивалю «Вересневі самоцвіти» (м. Кропивницький).

Далі у нашому науковому долідженні звернемося до втілення творчості драматургині Марини Смілянець.

Марина Смілянець – один з наймолодших відомих та затребуваних драматургів сучасної України. Вистави за її творами ставлять сьогодні багато театрів як великих, так і камерних. Найвідоміші вистави за п'єсами «Собача будка», «Коти-біженці» (у співавторстві з Людмилою Тимошенко), «Країна серйозних», «Позивний Елвіс», «Люди Forbes». Деякі з них отримали престижні нагороди. Наприклад, п'єса «Собача будка» отримала I премію у номінації «Песи» в 2018 році на міжнародному літературному конкурсі «Коронація слова» [134], а п'єса «Позивний «Елвіс»» отримала за актуальну драматургію «Спеціальну премію» на премії в галузі театрального мистецтва «Київська пектораль».

Вистава «Методи виховання малих засранців» - перше сценічне втілення п'єси «Як перетворитися на собаку», яку згодом Марина Смілянець допрацювала і назвала «Собача будка». Вона про сімейний зв'язок і життєві обставини (режисерка Лариса Семирозуменко). Прем'єра відбулася 14 квітня 2018 року у Центрі мистецтв «Новий український театр».

Ця постановка – це втілення молодого сучасної української драматургії. Вона про цінності в сім'ї, що торкають душу кожного до сліз. Вистава «Методи виховання малих засранців» користується великим попитом у глядачів. Малих засранців чудово зіграли Владислав Сведенюк, Єгор Снігір, Даніїл Кіно. Пса

Кубіка зіграв художній керівник Віталій Кіно і втілює на сцені символічний образ-фундамент всієї вистави. У п'єсі старий пес був поза грою, але до Віталія Анатолійовича прийшла ідея майстерно вплести його в сюжет, яку він запропонував режисеру постановки Ларисі Семирозуменко. Для цього попросили драматургиню дописати спочатку один монолог, потім ще один. Так у Кубіка з'явилося два монологи – один на початку вистави, інший – в кінці [150].

25 жовтня 2020 року відбулася прем'єра «Собачої будки» у Коломийському академічному обласному українському драматичному театрі імені Івана Озаркевича (режисер Дмитро Мельничук).

28 березня 2021 року Миколаївський національний академічний український театр музичної драми і комедії представив глядачам на малій сцені постановку «Привіт, Малий» (режисер Сергій Чверкалюк). В кожного героя вистави свій характер як і своє життя, вони з повагою згадують батька, сердяться на нього, думають над тим, чи продавати будинок. Та по справжньому їх може вислухати тільки пес Кубік. Над створенням цього персонажу у Миколаївському національному академічному українському театрі музичної драми і комедії працювали 3 місяці: вони зробили собаку-ляльку, яка рухалась і підіймала голову. Вистава «Привіт, Малий» акцентує увагу на тому, що найважливіше любов та підтримка рідних, а мовчазна байдужість – це лише ширма, за якою дуже важко приховати справжні прочуття [121].

29 вересня 2022 року у Латвійському національному театрі у м. Литва світ побачила вистава «Suņa māja» («Собачій дім») у перекладі на латинську Полякової Мари (режисер Лариса Семирозуменко).

За п'єсою «Люди Forbes» Марини Смілянець однойменну виставу поставив режисер Вячеслав Шевченко у Полтавському академічному обласному українському музично-драматичному театрі імені Миколи Гоголя 21 травня 2020 року і це була онлайн-постановка.

25 червня 2021 року режисер Віталій Кіно показав глядачам Центру мистецтв «Новий український театр» спектакль «Еклери на мільйон» за цією ж п'єсою. Ця авантюрна комедія під керівництвом Віталія Анатолійовича вийшла

веселою та цікавою з несподіваними поворотами. Постановка є однією з найулюбленіших серед глядачів у репертуарі театру. У ній висміюються різноманітні тренінги, курси, фінансові піраміди, які не вчать як заробити мільйон, а самі заробляють мільйони. У такі тенета може потрапити абсолютно будь-хто. Герої постановки «Еклери на мільйон» - учасники якраз такого бізнес-тренінга. З одного боку це комедія з танцями, жартами, піснями, а з іншого- вона застерігає глядача не потрапитися у таку аферу [87].

«Країну серйозних» вперше побачив юний глядач у однойменній виставі режисера Віталія Кіно 25 серпня 2016 року у Театрі для дітей «Сонечко» при Центрі мистецтв «Новий Український Театр». Режисер знайшов глибші, ніж здаються на перший погляд, теми у цьому творі. Так, за його баченням Країна Серйозних асоціюється з Радянським Союзом, в якому було багато обмежень. Агент 08 нагадує піонера з минулого століття, а Казкар своїм синьо-золотистим вбранням асоціюється з вільною Україною. У виставі також розповідається про залежність від комп'ютерів і телевізорів. Лейтмотив вистави – це те, що ми маємо мріяти, робити сміливі вчинки та завжди залишатися самим собою, а не сліпо підкорятися соціуму [129].

13 жовтня 2019 року у Запорізькому академічному обласному українському музично-драматичному театрі імені Володимира Магара відбулася прем'єра вистави для дітей «Мріяти не забороняється» за п'єсою Марини Смілянець «Країна серйозних» (режисер Наталія Мостопалова-Гапчинська).

«Країну серйозних» поставив також 14 травня 2022 року режисер Михайло Фіщенко у Закарпатському академічному обласному українському музично-драматичному театрі імені братів Юрія-Августина та Євгена Шерегіїв. За допомогою своїх режисерських рішень він разом з молодими акторами К. Стадніченко (Зоряна), Д. Вишнева (Казкар і Френді), О. Вурста і О. Шваб (Патрулі емоцій) майстерно переніс глядачів у невідомий світ, в якому є тільки одна відповідь тотальному контролю – усі добрі людські якості [62].

12 листопада 2022 року у Народному драматичному театрі імені Григорія Агєєва у місті Чернівці відбулася прем'єра постановки «Молитва за Елвіса»

(режисер Іван Шморгунов). У постановці розповідається про двох братів-музикантів, які створили рок-гурт і мріяли записати альбом. Але життя склалося так, що один з них, Юра, не міг бути осторонь того, що відбувається на Сході і пішов добровольцем, а інший, Артем, - не зміг цього прийняти. Так вони припинили спілкування. Юра (Елвіс) приходять у сон до Артема і лише так вони можуть спілкуватися [А65].

7 січня 2023 року у Національному академічному драматичному театрі імені Лесі Українки у місті Києві глядачі побачили виставу «Молитва за Елвіса» (режисер Дмитро Морозов). У цій постановці розкривається погляд молодих митців на російсько-українську війну. Вистава про замкнуте коло, реальність і абсолютну неготовність до будь-якої катастрофи. Михайло Ганєв та Олександр Греков чудово втілили двох братів Артема та Юру (Елвіса), а пісні Максима Авксентьєва «Тік так», «Брате», «Янголи» чудово вписалися у зміст вистави. Музикант проєкту – концертмейстер Вадим Аскевич.

Вистава вийшла дуже щемливою, сучасною і психологічною. Вона про життя та смерть, байдужість та причетність, про правду з якою важко змиритися, про те, як рідні стають чужими, про втрачені мрії, про сни та реалії та братню любов [90].

22 січня цього ж року відбулася ще одна постановка за п'єсою Марини Смілянець «Молитва за Елвіса» - «Позивний Елвіс» у Мистецько-концертному центрі ім. Івана Козловського Київського національного академічного театру оперетти у місті Київ (режисер Олена Щурська). У виставі йдеться про громадянську позицію двох братів, про трансформацію життєвих цінностей. Ролі Юри та Артема зіграли Олексій Сова та Станіслав Щербака. Вони точно втілили образи сміливого військового та фактично підлітка, що живе в ілюзіях і прикривається своїми ілюзіями як завісою. У спектаклі бере участь рок-гурт «LuftPauza», до складу якого входять Богдан Тишковець. Іларіон Модест Тео, Северин Ніколенко, Владислав Кузьменко. Автор пісень – Олексій Сова. Постановка про свободу вибору, боротьбу та незламність [68].

30 жовтня 2022 року відбулася прем'єра першого сценічного втілення п'єси Марини Смілянець і Людмили Тимошенко «Коти-біженці» - «Котячі історії» (режисер Катерина Богданова) у Миколаївському академічному художньому драматичному театрі. Життя людей, які змушені були тікати від війни, у цій виставі показано через життя і побут котів. Вони дружать, підтримують один одного, допомагають – таким чином стверджують глядачам, що дружба і оптимізм допомагають перемогти усі страх, а життя будь-якої людини – то найвища цінність. У спектаклі присутні музичні номери, завдяки яким краще розкриваються характери героїв. Режисер майстерно вплела в котяче життя мобільні телефони та соціальні мережі. І діти, і дорослі були у захваті від цієї казки і гри акторів, які майстерно перевтілилися в котів.

«Хочу привітати всіх із чудовою прем'єрою! Прем'єрою казки доброю та повчальною. Під час показу я дивилася на обличчя дітей – їм сподобалося, мені сподобалося. Я вважаю, що це успіх. Дякую всім, дякую режисеру, дякую акторам» – сказала гостя прем'єри Олена Буберенко [126].

30 жовтня 2022 року відбулася вистава «Коти-біженці» у Закарпатському обласному театрі ляльок «Бавка». Режисер Наталія Орешнікова працювала над цією виставою разом з вихованцями-акторами театру ляльок Анастасією Стельмах (Киця БУСЯ), Михайлом Мокряниним (Котан МИКОЛА) і Дарією Голяною (Кішка МАРУСЯ) паралельно з роботою здобувають ступені бакалаврів, та Арсенієм Оросом (кошеня на ім'я ПЕРСИК), які є студентами спеціальності сценічне мистецтво ужгородської Академії культури і мистецтв. Музику для вистави створив Володимир Белов. На Першому Всеукраїнському молодіжному Мистецькому форумі-фестивалі ART-ПОСТ.UA, що проходив на базі Мукачівського драматичного театру, на його Театральній платформі – «Сучасний аматорський театр. Віддзеркалення нації» - вистава «Коти – біженці» отримала нагороди в номінації «Краща вистава фестивалю» (режисерка Н.Орешнікова), Краща чоловіча (М.Мокрянин) і краща жіноча (А.Стельмах) ролі.

Ця постановка-казка сподобалась усім глядачам. Вона розповідає про те як не впадати у відчай та допомагати оточуючим [102].

13 травня 2023 глядачі вперше побачили виставу «Коти-біженці» у Рівненському академічному обласному театрі ляльок (режисер Олена Ткачук). Постановка про те, як котик Персик загубився під час евакуації. Господарку kota грає Аліна Балахчі. Вона – 15-річна переселенка з Маріуполя. Також актори театру показали цю виставу у турі десятьма містами Рівненщини у рамках проєкту «Кожен має право на Дім». Для проєкту виготовили мобільну сцену. Коли звичайне життя перевертається з ніг на голову – головне не впадати в паніку – це основна ідея цієї постановки. У кінці вистави звучить пісня, яка розповідає глядачам, що темрява рано чи пізно розсіється, а поки треба всім разом робити добру справу, а не журитися [5].

15 липня 2023 року відбулася постановка «Коти-біженці» у Театрі для дітей «Сонечко» при Центрі мистецтв «Новий Український Театр» у місті Київ (режисер Сергій Дібров). Художній керівник постановки Віталій Кіно та актори хотіли зробити виставу світлою та довго сумнівалися чи варто у дитячому театрі ще раз нагадувати про війну. П'єса марины Смілянець і Людмили Тимошенко дуже актуальна, багато українців разом з маленькими дітьми покинули свої домівки. Хтось виїхав за кордон, хтось у іншу область. Хтось через місяць повернувся, а хтось ще досі намагається якось влаштувати своє життя у чужому місті і можливо ніколи не повернеться. Діти завжди ставлять батькам і рідним багато питань. Ця вистава – один зі способів розповісти дітям, наприклад, про те, що сирену не потрібно боятися, бо вона захищає, сповіщаючи про небезпеку. У виставі не має жодного слова про війну, коти завжди говорять про біду, яка прийшла і через неї вони стали біженцями. Актори всі ситуації подають через гру і навіть сигнал тривоги у них свій – казковий і коти ховаються під коврики-смайлики.

Кіт Микола – реальний кіт однієї з авторок Людмили Тимошенко, який став біженцем разом з господинею. Інші образи котів драматургині підбирали вже до нього: рудий Персик, волонтерка Маруся і кішка без задніх лапок Буся,



яка не здається і дивиться на світ з оптимізмом. Коти у виставі намагаються навчити малих глядачів заспокоюватись у всіх складних ситуаціях, як наприклад, з уявним метеликом на долоні, на якого потрібно подмухати. Так як у п'єсі не має фабули, а складається вона фактично з 4 монологів, які обенали в одну історію, її вирішили урізноманітнити музичними номерами, які створив Ілля Рибалко – композитор та музичний керівник Театру на Михайлівській. Молодий актор Олександр Скачедуб майстерно втілює неоднозначний образ кота Миколи та зіграв так, щоб малюки не надумали собі нічого поганого і страшного та сприйняли всю інформацію легко та спокійно. Хоч кіт Микола спочатку переживав лише за себе, та згодом він зрозумів, що потрібно допомагати і зрештою інші коти, а з ними й глядачі довірилися йому. Наймолодшого Персика діти відразу сприйняли як свого і хорошого. Персонаж Маруся, якого грає Євгенія Гіленко, бере на себе відповідальність в ролі старшої сестри приглядати за меншим Персиком. Тетяна Мірошніченко, яка грає Бусю, застосовувала свої спостереження за власним котом, коли той стресував. Роль кота Персика зіграв Юрій Швець. Він вважає, що якщо ця вистава таки втілюється в життя, значить так треба було і для акторів-студентів це важлива місія – таким чином зробити свій внесок у перемогу світла над темрявою. 10 відсотків зібраних коштів з кожного спектаклю театр відправляє в зооохисну громадську організацію ЗооПатруль UA, яка займається лікуванням та порятунком тварин.

В кінці вистави глядачам показують відео та роздають невеличкі листівки, в яких написано як просто ми можемо допомогти тваринам. Також в планах театру на майбутнє: привозити справжніх котів, які потребують домівки. Можливо таким чином хтось з пухнастиків знайде собі дім [15].

Отже, ознайомившись з найвідомішими сценічними втіленнями української сучасної драматургії на прикладі творчих доробків таких сучасних драматургів сьогодення як Неда Неждана, Павло Ар'є, Марина Смілянець можна підвести підсумок, що українська драматургія сьогодення як ніколи актуальна та затребувана сучасними режисерами. Творчий доробок української сучасної драматургії розкриває широке коло для режисерських інтерпретацій та

сценічних втілень. Дуже часто у сучасних українських пєсах відбивається наше сьогодення, особливо військова тематика, розкриваються долі та проблеми українських героїв, волонтерів, біженців. Такі гостро-соціальні питання, що піднімаються у творчості драматургів глибоко відбиваються і дзеркалять у душах українських глядачів, що переживають війну кожного дня. Іноземному глядачу вони розповідають «українську» правду, про яку як правило за кордоном не дуже згадують і транслюють події, що відбуваються у нас по-іншому. Сучасне суспільство так як і театр, і культура загалом перебувають у стані трансформації. Стало надважливим говорити мовою театральних практик про наше сьогодення та гострі соціальні проблеми. Тому зміни в репертуарах театрів очевидні. Сьогодні вони несуть не тільки розважальну функцію, а й велику соціально-значиму функцію викриття, навчання, терапії та прийняття. В контексті даного дослідження ми подаємо визначення, що *українська сучасна драматургія в постановці українського сучасного режисера* – це культурний продукт, що через метафори і образи порушує важливі теми для осмислення соціальним індивідом, спонукає до роздумів та ідентифікує національний код у свідомості українця через ментальні коди, закладені у ньому.

## ВИСНОВКИ

*Отже, в контексті наших наукових пошуків ми виконали такі завдання та на основі них зробили наступні висновки:*

1. Дослідили історіографію, проаналізувавши які автори присвятили свої наукові пошуки таким категоріям як «модернізм», «соціалістичний реалізм», «постмодернізм», «метамодернізм», «творчий доробок драматурга Миколи Куліша», «сучасна українська драматургія». Визначили методологію та понятійно-категоріальний апарат наших наукових пошуків. Визначальними у цьому дослідженні для нас стали праці Г. Лукянової, Н. Мірошниченко, Н. Астрахан, Н. Скупейко, Я. Поліщук, Д. Наливайка, Т. Фільової, В. Бистрякової, А. Осадчої, Є. Гули, О. Вісич.

2. Проаналізували зміст понять «драматургія», «драма», «п'єса», «драматург», «жанр», «режисер», «вистава», «драма», «романтизм», «неоромантизм», «реалізм», «неореалізм», «модернізм», «неомодернізм», «соціалістичний реалізм», «постмодернізм», «метамодернізм», «метадрама». Також подали авторське визначення понять «українська сучасна драматургія» та «українська сучасна драма».

*Українська сучасна драматургія* - це пєси про особистий досвід людини – індивіда, його емоції, почуття, переживання, внутрішній світ. Вона показує нашу історію і особисто історію кожного українця в контексті соціуму, культури, політики. Це гострий індикатор суспільних та особистих проблем та внутрішня рефлексія людей на них очима драматурга, основною метою якого є не розважити, а «вибити стілець» з-під глядача, донести істину та дати поштовх до осмислення людського буття.

*Українська сучасна драма* - це інструмент культурної політики нашої держави, та ще один зі способів показати свою громадянську позицію, національну самоідентичність та ментальність, в якій зашифо наш семіотичний код.

3. Охарактеризували модерну українську драматургію кінця 20 – 30-х років ХХ століття. Модернізм в Україні – це не просто культурна течія, а культурно-історичне явище, яке прийшло на заміну реалізму через політичну та соціально-економічну кризу із хвилею національно-визвольного піднесення. Українська драматургія 1920-1930-х років стала якісно новим продовженням класичної драматургії попередніх століть. Складні проблеми суспільного розвитку, світові катаклізми тієї доби призвели до небувалого розквіту української драматургії і театру, а творчість найвидатніших митців того часу стала справжнім надбанням європейського світового мистецтва.

Основоположницею модерної драматургії вважають Лесю Українку. Потім цю мистецьку течію в драматургії продовжили В. Винниченко, М. Куліш, С. Черкасенко, М. Вороний, О. Олесь, М. Ірчан, Я. Яновський, Я. Мамонтов, І. Кочерга, О. Корнійчук, І. Микитенко, а в кінодраматургії Г. Епик, М. Бажан, Ю. Яновський, О. Довженко. Видатний театральний режисер цієї епохи Л. Курбас разом з М. Кулішем створив такий творчий дует, який і понині цікавий і драматургам, і режисерам, і культурологам, і науковцям, і студентам. У М. Куліша великий драматургічний доробок: «Покращення», «Комуна в степах», «Закут», «Зона», «Вічний бунт», «97», «Прощай село», «Народний Малахій», «Мина Мазайло», «Отак загинув Гуска», «Патетична соната», «Маклена Граса». Основна тема, що пронизує творчість М. Куліша – це трагічна концепція епохи та людського буття, протиставлення почуття і обов'язку, особистого і громадського. Своїми п'єсами драматург висловлював спротив радянській системі, яка хотіла побудувати тоталітарний режим. Основно зброєю М. Куліша була сатира. Головний герой – це людина, яка живе ідеєю, марність якої не може зрозуміти, таким чином трагедія перетворюється на фарс. Твори М. Куліша мають багато характеристик і неприхованого неореалізму (світоглядні конфлікти, ідейні протиріччя, зображення типових героїв в типових ситуаціях, соціальний аналіз), так і риси модернізму (прагнення до істини, надія, наївність, божевілля чи алкоголізм як спосіб втекти від себе, що приводять до абсурду).

Варто зазначити, що модернізм не пройшов процес повної еволюції, бо його розвиток зупинив соцреалізм.

4. Розглянули соцреалістичний канон та його передумови до виникнення в Україні. Авангард 20-х років добре вписався в процес творення нового суспільства і нової держави. Нове мистецтво мало бути спрямоване на побудову комунізму, мистецьку організацію життя за одним планом, але для авангарду з його деконструктивізмом, ірреальністю, безрамністю це був нереальний план, бо не треба було конструювати життя, а створити ілюзію реальності такого життя. Тому потрібен був новий реалізм, яким стала нова культурна течія соціалістичний реалізму. Основна ідея – ілюзія всесвітнього щастя та світлого майбутнього для побудови комунізму. Тобто ця течія абсолютно штучно створена тоталітарним режимом, а її основоположником став А. Луначарський. Науковці визначають часові межі існування цієї течії від 1932 року до початку 1990 року. З розвалом СРСР та здобуттям Україною незалежності почалася нова культурно-мистецька епоха постмодернізму.

5. Проаналізували розвиток постмодерної драми та появу метадрами в Україні, їх особливості та риси. Постмодернізм є логічним продовженням модернізму, який через соцреалізм так і не зміг пройти повний процес розвитку в Україні. Постмодернізм з'явився як свідок краху тоталітарних ідеологій і радикальних технологій модернізму. Головний принцип постмодернізму - плюралізм стилів і програм, світоглядів і мов. Реальний світ культури в постмодернізмі позбавлений ієрархії – його елементи самоцінні та рівнозначні. Важливою зміною естетичної парадигми на початку нового тисячоліття стала поява постпостмодернізму, або метамодернізму, який доводить вичерпаність постмодерністської естетики та висуває нові канони. Цей напрямок лише на стадії формування. Існує зв'язок між метамодернізмом і постмодернізмом, але він також існує з модернізмом. Це означає, що є мінливість, «розгойдування» між різними полюсами, «тряска». Після руйнування канону соціалістичного реалізму та створення багатовекторного художнього простору новітньої драматургії. 1990-ті роки характеризуються деміфологізацією радянських ідеологем і

руйнуванням стильових засад тоталітарної доби (наприклад, абсурдистських драм, сюрреалізму). Драма характеризується грою з неміметичними просторами та маргіналізацією персонажів і мови. 2000-ні роки ХХ століття характеризуються появою значної кількості історичних вистав із переосмисленням «золотої доби» та глобальних катастроф в контексті перегляду системи цінностей. Паралельно розвивається сучасна драматургія, поділена на етапи до і після 2014 року, «час змін» і «постреволюційний». Вони пропонують різноманітні стратегії – як міметичні, так і неміметичні. Це розвиток нових глобальних тенденцій, таких як постдрама, документальна драма, метадрама. Водночас в Україні зароджується особливий феномен неміметичної драми: містичне, тваринне, територіальне чи футуристичне фентезі («драма фентезі»). Таке різноманітне переплетіння образів світу авторів різних поколінь свідчить про поліфонічність драматургічного процесу, який став можливим завдяки вільному розвитку незалежної України. Також на основі нашого дослідження, ми виявили велику кількість гостросоціальних документальних драм після 24 лютого 2022 року, тому вважаємо, що *сучасна українська драматургія розвивається вже на третьому етапі, який ми подаємо як «воєнний».*

Отже, наразі існує 3 етапи розвитку української сучасної драматургії: «час змін», «постреволюційний», «воєнний».

6. Дослідили сценічне втілення драматургії Миколи Куліша. На основі цього дослідження зробили висновок, що драматургічна спадщина великого українського драматурга Миколи Куліша становила і становить велику цінність для українських режисерів як в модерному та і в постмодерному культурному середовищі. М. Куліш своїм талантом та протестом був співзвучний такому ж талановитому режисеру Лесю Курбасу. Саме він розгледів великий самотній скарб у творчості драматурга, який сьогодні є частиною культурної спадщини України та до якого звертаються постійно у своїх пошуках істини сучасні митці та режисери. Сьогодні Куліша ставлять такі сучасні режисери як С. Мойсєєв, С. Кузик, В. Московченко, Т. Мазур, Д. Весельський, О. Дмитрієва, М. Грунічева, С. Пасічник, Є. Резніченко, Д. Леончик, І. Савченко. За мотивами

п'єс М. Куліша пишуть нові п'єси, як наприклад, «Квітка Будяк» Н. Ворожбит. Постановки його п'єс беруть участь у різних театральних конкурсах та отримують найвищі нагороди. Микола Куліш продовжує жити у пресі, на сцені, у книгах та злободенності сьогодення, який так схожий на часи, у які жив великий драматург.

7. Розглянули сценічні інтерпретації доробків українських сучасних драматургів. Ознайомившись з найбільш відомими сценічними втіленнями української сучасної драматургії на прикладі творчих доробків таких новітніх драматургів сьогодення як Н. Неждана, П. Арє, М. Смілянець, підвели підсумок, що українська драматургія сьогодення як ніколи актуальна та затребувана сучасними режисерами. Творчий доробок української сучасної драматургії розкриває широке коло для режисерських інтерпретацій та сценічних втілень. Дуже часто у сучасних українських п'єсах відбивається наше сьогодення, особливо військова тематика, розкриваються долі та проблеми українських героїв, волонтерів, біженців. Такі гостро-соціальні питання, що порушуються у творчості драматургів глибоко відбиваються і дзеркалять у душах українських глядачів, що переживають війну кожного дня. Іноземному глядачу вони розповідають «українську» правду, про яку як правило за кордоном не дуже згадують і транслюють події, що відбуваються у нас по-іншому. Сучасне суспільство так як і театр, і культура загалом перебувають у стані трансформації. Стало надважливим говорити мовою театральних практик про наше сьогодення та гострі соціальні проблеми. Тому зміни в репертуарах театрів очевидні. Сьогодні вони несуть не тільки розважальну функцію, а й велику соціально-значиму функцію.

*Українська сучасна драматургія в постановці українського сучасного режисера* – це культурний продукт, що через метафори і образи порушує важливі теми для осмислення соціальним індивідом, спонукає до роздумів та ідентифікує національний код у свідомості українця через ментальні коди, закладені у ньому.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. V Відкритий фестиваль-конкурс аматорських театральних колективів «Комора». URL: <http://www.t-fishing.co.ua/product/komora-2019/> (дата звернення 29.11.2023).
2. XXVI фестиваль-конкурс на здобуття вищої нагороди Придніпров'я «Січеславна-2018». URL: [http://tatianaivaschenkoteatr.com.ua/rezhiseri\\_kolosovych-lyudmyla/](http://tatianaivaschenkoteatr.com.ua/rezhiseri_kolosovych-lyudmyla/) (дата звернення 29.11.2023).
3. XI Коломийські представлення. День четвертий. Миколаївський академічний художній російський драматичний театр. «КОЛЬОРИ». Висновки експертів. URL: <https://teatr.kolomyya.org/news/item/58408/> (дата звернення 29.11.2023).
4. Авансцена. Інформ. зб. сучас. укр. драматургії / упоряд. Верещак Я. та ін. ; Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса. Київ: 2012. 136 с.
5. Авдєєнко Ю., Кривко Н. Тур Рівненщиною: актори театру ляльок безоплатно показують дітям-переселенцям виставу "Коти-біженці". URL: <https://suspilne.media/484663-tur-rivnensinou-aktori-teatru-lalok-bezoplatno-pokazuut-ditam-pereselencam-vistavu-koti-bizenci/> (дата звернення 29.11.2023).
6. Академічний тлумачний словник. URL: <http://sum.in.ua/> (дата звернення: 29.11.2023).
7. Агєєва В. П. Екзистенційні мотиви у драматургії Миколи Куліша. *Наукові записки НаУКМА*. 1998. Т. 4: Філологія. С. 52-59.
8. Анісімова Н. П. Пізній поетичний модернізм як естетичний феномен. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. 2014. Вип.1. С. 74-81.  
URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/nzbdpufn\\_2014\\_1\\_11](http://nbuv.gov.ua/UJRN/nzbdpufn_2014_1_11) (дата звернення: 29.11.2023).
9. Андрущенко Т. Романтизм та діалектика естетичного. *Вища освіта України*. 2011. № 1. С. 70-78. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/vou\\_2011\\_1\\_13](http://nbuv.gov.ua/UJRN/vou_2011_1_13) (дата звернення: 29.11.2023).



10. Антонюк М. Режисер Дніпровського театру «Віримо!» Володимир Петренко: «Треба пам'ятати, що гроші пахнуть, треба мати професійну гідність і трохи смаку». URL: <https://versii.cv.ua/kultura/rezhyser-dniprovskogo-teatru-virymo-volodymyr-petrenko-treba-pam-yataty-shho-groshi-pahnut-treba-maty-profesijnu-gidnist-trohy-smaku/56721.html> (дата звернення 29.11.2023).
11. Астрахан Н. І. Вистава як інтерпретаційна модель драматичного твору *Вісн. Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка*. 2006. Вип. 30. С. 139-142. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/1623/1/7.pdf> (дата звернення: 29.11.2023).
12. Атаманчук В. П. Жанр трагедії в українській драматургії 1910–1920-х років: ідейно-естетична парадигма : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. Київ. 2007. 20 с.
13. Бабенко О. Луганський театр у Львові. URL: <https://zbruc.eu/node/58180> (дата звернення 29.11.2023).
14. Бабенко О. Режисер Олексій Кравчук: «Ідеологія, яка не несе поваги і любові перетворює людину у монстра». URL: <http://art-area.com.ua/2016/01/rezhiser-oleksiy-kravchuk-ideologiya-yaka-ne-nese-povagi-i-lyubovi-peretvoryuye-lyudi-nu-u-monstra/> (дата звернення 29.11.2023).
15. Базів Л. У Києві презентували актуальну виставу «Коти-біженці» за п'єсою сучасних українських драматургинь. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3741525-stolicna-premera-koti-i-kototerapia.html> (дата звернення 29.11.2023).
16. Барабан Л. Драма і театр України в 90-х роках ХХ ст. Студії мистецтвознавчі. 2008. № 4 (24). С. 35–46.
17. Барабанова О. А. Основні типологічні аспекти розвитку українського романтизму. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/1526/1/4.pdf> (дата звернення: 29.11.2023).
18. Барановська І. Сучасна драматургія для дітей у контексті європейських традицій. URL: <https://library.vspu.net/bitstream/handle/123456789/9656/Iskra%20O.Y..pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення: 29.11.2023).

19. Бистрякова В. Н. Культурно-мистецький вимір епохи метамодернізму. *Актуальні наукові проблеми. Розгляд, рішення, практика*. Київ: Ін-т інновац. освіти, 2017. Ч. 1. С. 44–47. URL: [https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/7068/1/20170905\\_201.pdf](https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/7068/1/20170905_201.pdf) (дата звернення: 29.11.2023).
20. Блохіна Н. Екзистенціальний дискурс драматургії Миколи Куліша. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/fd0a0324-6dba-4333-b07d-92295cc1e671/content> (дата звернення: 29.11.2023).
21. Боденчук Б. Тернопільські актори готуються до прем'єри вистави "Одного разу в морзі" URL: <https://susplne.media/99875-ternopilski-aktori-gotuutsa-do-premeri-vistavi-odnogo-razu-v-morzi/> (дата звернення 29.11.2023).
22. Бодик О. П. Історизація як феномен соцреалістичної літератури (на прикладі творчості І.А. Кочерги). *Українські студії в європейському контексті*. Київ: 2021. №3. С. 28-34. URL: [http://eprints.mdpu.org.ua/id/eprint/11679/1/Bodyk\\_2021\\_29.pdf](http://eprints.mdpu.org.ua/id/eprint/11679/1/Bodyk_2021_29.pdf) (дата звернення: 29.11.2023).
23. Боднарчук Т. В. Літературно-театральні пошуки модернізму: погляд з позицій постмодерного світогляду. *Вісник КНУКіМ*. Вип. 27. Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2012. 224 с.
24. Бондарева О. Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання : монографія. Київ: Четверта хвиля, 2006. 512 с.
25. Бондарева О. Є. Міф та антиміф у жанровому моделюванні української драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01 – українська література ; 10.01.06 – теорія літератури. Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2007. 40 с.
26. Бондарева О. Є. Риси постмодернізму у драматургії Ігоря Костецького. *Ігор Костецький і доба. Серія "ХХ століття: від модерності до традиції"*. Київ, 2021, №7. С. 26-40.
27. Бондарева О. Є. Сучасна українська драматургія - "діагностична модель" суспільства. *Збірник наукових праць Херсонського державного університету" Південний архів. Філологічні науки"*, 2005, №29, С. 13-19.

28. Болгарова Н. Блаженний острів, або Отак загинув Гуска" (театр "Колесо"). URL: [http://natalybolharova.blogspot.com/2018/07/blog-post\\_9.html](http://natalybolharova.blogspot.com/2018/07/blog-post_9.html) (дата звернення 29.11.2023).

29. Брайнин-Пассек В. О постмодернизме, кризисе восприятія и новой классике. *Новый мир искусства*. ноябрь 2002. № 5/28. С. 7–10.

30. Васильєв Є. П'єси українських драматургів про гібридну війну: жанрові пошуки. Курбасівські читання, 15. 2020. С.71-83.

31. Вербицький А. Івано-Франківськ дуже вдячний директору Чернігівського театру. URL: [https://m.gorod.cn.ua/news\\_3299.html](https://m.gorod.cn.ua/news_3299.html) (дата звернення 29.11.2023).

32. Верещак Я. Центрифуга. Варіанти (65-85). Київ: НЦТМ ім. Леся Курбаса. 2018. С. 27-36.

33. Веселовська Н. Психологізм української драматургії ХХІ століття: автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.01; Київський ун-т ім. Б. Грінченка. Київ, 2016. URL: [https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/13186/1/%D0%92%D0%B5%D1%81%D0%B5%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0\\_%D0%B0%D1%80%D0%B5%D1%84.pdf](https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/13186/1/%D0%92%D0%B5%D1%81%D0%B5%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%B0%D1%80%D0%B5%D1%84.pdf) (дата звернення: 29.11.2023).

34. Виговська Т. «Народний Малахій» Тараса Мазура як проєкція минулого на сучасність. URL: <https://uamodna.com/articles/ilaquo-narodnyy-malahiyiraquo-tarasa-mazura-yak-proekciya-mynulogo-na-suchasnistj/> (дата звернення 29.11.2023).

35. Вірченко Т. Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010-х років: дискурс, еволюція, типологія : монографія. Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. 336 с.

36. Вісич О. А. Метадраматичний потенціал блазнювання у драматургії Миколи Куліша. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. 2017. Вип. 27(1). С. 100-103. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu\\_filol\\_2017\\_27\(1\)\\_28](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu_filol_2017_27(1)_28). (дата звернення: 29.11.2023).

37. Вісич О. А. Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі. Луцьк: Вежа-Друк, 2018. 340 с.
38. Вісич О. Українська метадрама ХХ століття : навчальний посібник для студентів філологічних спеціальностей закладів вищої освіти. Острог: Вид-во Національного університету «Острозька академія», 2022. 244 с.
39. Воротілова А. Неоромантизм як нове явище в українській літературі. URL: [https://repository.mdu.in.ua/jspui/bitstream/123456789/2790/1/movy\\_ta\\_literatury\\_2019.pdf#page=76](https://repository.mdu.in.ua/jspui/bitstream/123456789/2790/1/movy_ta_literatury_2019.pdf#page=76) (дата звернення: 29.11.2023).
40. Врублевська О. І все таки я тебе зраджу. URL: [https://vrubli.wordpress.com/2013/04/01/i\\_vse\\_taky\\_ja\\_tebe\\_zrazhu/](https://vrubli.wordpress.com/2013/04/01/i_vse_taky_ja_tebe_zrazhu/) (дата звернення 29.11.2023).
41. Гай Є. Біблійний текст у драматургії М. Куліша. *Слово і час*. 2008. № 7. С. 43-51.
42. Гайдук Н. А. Феномен метамодернізму як переосмислення модернізму та концептуальне продовження постмодернізму. *Вісник Маріупольського державного університету*, 2021. вип. 21. URL: [https://visnyk-culturology.mdu.in.ua/ARHIV-uk/21/21\\_vypusk\\_2021.pdf#page=24](https://visnyk-culturology.mdu.in.ua/ARHIV-uk/21/21_vypusk_2021.pdf#page=24) (дата звернення: 29.11.2023).
43. Гайшенець А. Кольори: Дослідження жіночності. URL: [https://lb.ua/culture/2017/02/07/357977\\_kolori\\_doslidzhennya\\_zhinochnosti.html](https://lb.ua/culture/2017/02/07/357977_kolori_doslidzhennya_zhinochnosti.html) (дата звернення 29.11.2023).
44. Герасимова Г.П., Куліш М.Г. Енциклопедія історії України: Т. 5. К. «Наукова думка», 2008. - 568 с.
45. Герчанівська П. Параметри нового світу: премодернізм – модернізм – постмодернізм. URL: [https://scholar.google.com.ua/citations?view\\_op=view\\_citation&hl=uk&user=e1O\\_ZoQAAAAJ&citation\\_for\\_view=e1O\\_ZoQAAAAJ:GtLg2Ama23sC](https://scholar.google.com.ua/citations?view_op=view_citation&hl=uk&user=e1O_ZoQAAAAJ&citation_for_view=e1O_ZoQAAAAJ:GtLg2Ama23sC) (дата звернення 15.11.2023).
46. Голобородько Я. Національний геніалітет (Курбас, Куліш, Крушельницький). *Слово і Час*. 2006. № 1. С. 72-84. URL: [https://shron1.chtyvo.org.ua/Holoborodko\\_Yaroslav/Natsionalnyi\\_henialitet\\_Kurbas](https://shron1.chtyvo.org.ua/Holoborodko_Yaroslav/Natsionalnyi_henialitet_Kurbas)

[Kulish\\_Krushelnytskyi.pdf?PHPSESSID=8gi05a7r9j110ga3q6oqstpls7](#) (дата звернення 29.11.2023).

47. Голобородько Я. Ю. Портретографія духу (Життєві і мистецькі колізії Миколи Куліша). Херсон, 2008. 348 с.

48. Головій О. Поняття «неореалізм» у літературознавчій терміносистемі. Пит. літературознавства: Наук. зб. Чц., 2008. Вип. 76. URL: [https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/12927/1/%D0%9D%D0%B5%D0%BE%D1%80%D0%B5%D0%B0%D0%BB%D1%96%D0%B7%D0%BC\\_%D0%A7%D0%B5%D1%80%D0%BD%D1%96%D0%B2%D1%86%D1%96.pdf](https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/12927/1/%D0%9D%D0%B5%D0%BE%D1%80%D0%B5%D0%B0%D0%BB%D1%96%D0%B7%D0%BC_%D0%A7%D0%B5%D1%80%D0%BD%D1%96%D0%B2%D1%86%D1%96.pdf) (дата звернення: 29.11.2023).

49. Голубченко О. Тема патріотизму в творчості Миколи Куліша. URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/2736/1/Golubchenko%20.pdf> (дата звернення: 29.11.2023).

50. Горба Г. Естетична своєрідність дискурсу українського модернізму. *Студентський науковий вісник Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. 2012. Вип. 30. С. 184-187. URL: [http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/25293/1/59\\_Horba.pdf](http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/25293/1/59_Horba.pdf) (дата звернення: 29.11.2023).

51. Грицак Я. Нарис історії України. Формування модерної української нації XIX–XX століття. Київ: Генеза, 1996. 356 с.

52. Губернатор О. І. Метамодернізм як нова парадигма сучасних культурних практик. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 1. С. 109-114. URL: [https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/4832/Visnyk\\_1\\_2023-109-114.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/4832/Visnyk_1_2023-109-114.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (дата звернення: 29.11.2023).

53. Гузієнко І. Д. Українська кіноіндустрія в умовах війни: авторське кіно як візуальний етногенез. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*. Київ : НАКККіМ, 2022. с. 120-121.

54. Гузієнко І. Д. Українська драматургія та її втілення в сучасних трансформаційних процесах. *Новітні дослідження культури та мистецтва: пошуки, проблеми, перспективи*. Київ: НАКККиМ, 2023. с. 108-109.

55. Гузієнко І. Д. Сценічна доля втілення драматургії Миколи Куліша. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: партнерство, моделі, напрями, стратегії*. Зб. Наукових праць / Упор., наук., ре., відп. За вип. С. Садовенко. : Київ : НАКККиМ, 2023. С. 357-360.

56. Гуцол М. І. Міф як головна парадигма української постмодерної драматургії. *Філологічні студії*, 2022, С. 273.

57. Демідко О. О. Театральне життя Північного Приазов'я (середина XIX–XX ст.: монографія. Київ: Видавництво Ліра - К, 2021. 208 с. URL: [https://shron1.chtyvo.org.ua/Demidko\\_Olha/Teatr\\_u\\_sotsiokultur\\_nomu\\_zhytti\\_Pivnichnoho\\_Pryazovia\\_seredyna\\_XIX\\_XX\\_st.pdf](https://shron1.chtyvo.org.ua/Demidko_Olha/Teatr_u_sotsiokultur_nomu_zhytti_Pivnichnoho_Pryazovia_seredyna_XIX_XX_st.pdf) (дата звернення 29.11.2023).

58. Демченко А. В. Міфопоетика драми Миколи Куліша «народний Малахій». *Південний архів. Філологічні науки*. Херсон: ХДУ, 2011. Вип. ЛІІ. С. 103-106. URL: <http://ekhsuir.kspu.edu/xmlui/bitstream/handle/123456789/399/D0%B4%D0%B5%D0%BC%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE.pdf?sequence=1> (дата звернення: 29.11.2023).

59. Донченко Т. Чому двох жінок зачинили у морзі у Кременчуці. URL: <https://www.telegraf.in.ua/culture/10090205-chomu-dvoh-zhinok-zachinili-u-morzi-u-kremenc.html> (дата звернення 29.11.2023).

60. Дорошкевич О. До історії модернізму на Україні. *Життя й революція*. 1925. №6-7. с. 76.

61. Дробот О. Микола Куліш - великий протестант доби «Розстріляного Відродження». URL: [https://new.meduniv.lviv.ua/uploads/repository/kaf/kaf\\_ukrlang/07.%20D0%9D%D0%B0%D1%83%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20%D1%82%D0%B0%20%D0%BC%D1%96%D0%B6%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D0%B0%20%D0%B4%D1%96%D1%8F%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C/progra](https://new.meduniv.lviv.ua/uploads/repository/kaf/kaf_ukrlang/07.%20D0%9D%D0%B0%D1%83%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20%D1%82%D0%B0%20%D0%BC%D1%96%D0%B6%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D0%B0%20%D0%B4%D1%96%D1%8F%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C/progra)

[ma\\_problemne\\_kolo\\_natsionalna\\_pamyat\\_2021.pdf#page=39](#) (дата звернення: 29.11.2023).

62. Зарецька Л. Драма про війну та сім'ю: у Чернівцях покажуть виставу «Молитва за Елвіса» режисера Івана Шморгунова. URL: <https://shpalta.media/2022/11/07/drama-pro-vijnu-ta-simyu-u-chernivcyah-poka-zhut-vistavu-molitva-za-elvisa-rezhisera-ivana-shmorgunova/> (дата звернення 29.11.2023).

63. Іванюк С. Пізнати себе. Національна ідентичність у драматургії Миколи Куліша. *Мандрівець*, 2013, №3, С. 59-70.

64. Ільїн І. Постмодернізм від витоків до кінця століття: еволюція наукового міфу. 1998. URL: <http://knigi4me.org/katalog5/file5241.html>. (дата звернення 15.11.2023).

65. Карпенко А. Що з нами буде далі?. Враження про резонансну прем'єру театру КХАТ із дивною назвою «Морг №5». URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/shcho-z-namy-bude-dali> (дата звернення 29.11.2023).

66. Каспич Г. Інтертекстуальна специфіка сучасної української драматургії. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Одеса, 2019. № 41. С. 32–35.

67. Катаєва М. Київська театральна весна продовжується: що подивитися. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/43000/> (дата звернення 29.11.2023).

68. Катаєва М. Позивний «Елвіс»: виставу про братів та війну представлять на київській сцені. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/77610/> (дата звернення 29.11.2023).

69. Кирик О. Драматургія Миколи Куліша: текст, контекст, інтертекст. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/577c94af-7a42-43b7-9943-d388d298b7ba/content> (дата звернення: 29.11.2023).

70. Клековкін О. Ю. Сакральний театр. Генеза. Форми. Поетика. Структурно-типологічне дослідження : монографія. Київ: Київський державний інститут театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, 2002. 272 с.

71. Ковалевська О. Вистава «Сім дочок Саватія Гуски» за п'єсою Миколи Куліша від народного студентського театру «Вавилон». URL: <https://udu.edu.ua/novyny/podii?view=article&id=6356:vystava-sim-dochok-savatiia-husky-za-piesoju-mykoly-kulisha-vid-narodnoho-studentskoho-teatru-vavylon&catid=22> (дата звернення 29.11.2023).

72. Коваленко О. Індивідуальне на тлі постпостмодернізму. Курбасівські читання, №8. 2013. С. 36-48.

73. Ковальова Т. Творчість Миколи Куліша в контексті експресіоністської "драми крику". *Слово і час*. Київ. 2014. № 2. С. 45-53. URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/149669/09-Kovaliova.pdf?sequence=1> (дата звернення: 29.11.2023).

74. Ковач-Петрушенко А. Американський та європейський постмодернізм: своєрідність та характерні риси. *Проблеми гуманітарних наук*. 2017. Вип. 37. С. 94-104. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pgn\\_2017\\_37\\_11](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pgn_2017_37_11) (дата звернення: 29.11.2023).

75. Когут О. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997–2007 рр.) : монографія. Рівне : НУВГП, 2010. 440 с.

76. Когут О. В. Біблійні сюжети та архетипи в сучасній українській драматургії. *Вісник Житомирського державного університету*. Випуск 54. Житомир: 2010, С. 195-200. URL: [http://eprints.zu.edu.ua/4690/1/vip\\_54\\_44.pdf](http://eprints.zu.edu.ua/4690/1/vip_54_44.pdf) (дата звернення: 29.11.2023).

77. Когут О. В. Політеїзм у сюжетній матриці сучасної української драматургії. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки*. 2013. № 4(3). С. 106-114. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/vluf\\_2013\\_4\(3\)\\_16](http://nbuv.gov.ua/UJRN/vluf_2013_4(3)_16) (дата звернення: 29.11.2023).

78. Когут О. Риси психологізму в постмодерній драмі. *Слово і Час*, №4, С. 94-102. URL: <https://il-journal.com/index.php/journal/article/view/744> (дата звернення: 29.11.2023).



79. Когут О. Риси психологізму в постмодерній драмі. *Слово і Час*, №4, С. 94-102. URL: <https://il-journal.com/index.php/journal/article/view/744> (дата звернення: 29.11.2023).

80. Кононенко Є. Що засвідчує поезія Майдану. Після падіння тюремного муру. Українська література за роки незалежності: тенденції, проблеми, підсумки (1991-2015) Житомир: Рута. 2015. С.71-74.

81. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія. Львів : ПАІС, 2005. 368 с.

82. Кореневич М. Типологія та поетика драм Миколи Куліша у контексті європейської «нової драматургії»: Автореф. дис. канд. філол. наук.: 10.01.05. Київ: 2001. 20 с.

83. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук. Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз. Київ: Факт, 2000. 160 с.

84. Корнієнко Н. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності. Київ : НЦТМ ім. Леся Курбаса. 2009. 257 с.

85. Косач Ю. Слово про Миколу Куліша. *Слово і час*, 2009. С. 48-53. URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/133764/07-Kosach.pdf?sequence=1> (дата звернення: 29.11.2023).

86. Котенок В. Високотемпературна "Слава Героям". URL: [http://ilkiv-viktoria.blogspot.com/2016/06/blog-post\\_23.html](http://ilkiv-viktoria.blogspot.com/2016/06/blog-post_23.html) (дата звернення 29.11.2023).

87. Котенок В. Тістечка, які рятують життя: авантюрна комедія «Еклери на мільйон» у Київському театрі на Михайлівській. URL: <https://www.umoloda.kiev.ua/number/3756/164/159496/> (дата звернення 29.11.2023).

88. Котенок В. Трагікомедія «Як загинув Гуска»: тікати чи боротися? URL: [http://ilkiv-viktoria.blogspot.com/2018/01/blog-post\\_30.html](http://ilkiv-viktoria.blogspot.com/2018/01/blog-post_30.html) (дата звернення 29.11.2023).

89. Кошелівець І. Драматургія О. Корнійчука на тлі радянського літературного побуту. *Сучасність*, 1, 2001. 58-70.

90. Країна серйозних. Закарпатський академічний обласний український музично-драматичний театр. URL: <https://www.dramteatr.uz.ua/repertuar/14-repertuar/vistavi-dlya-ditej/1287-krajina-serjoznikh.html> (дата звернення 29.11.2023).

91. Крипчук М. В. Драматургія перформансу в площині сучасних театралізованих форм. *Міжгалузеві диспути: динаміка та розвиток сучасних наукових досліджень*, Матеріали конференцій МЦНД, 2022 С. 147-148.

92. Кльосова С. Миколаївський театр взяв участь у фестивалі "Мельпомена Таврії". URL: <https://suspilne.media/250542-mikolaivskij-teatr-vzav-ucast-u-festivali-mel-pomena-tavrii/> (дата звернення 29.11.2023).

93. Кузьменко Л. Ще одна прем'єра спектаклю українською відбулася в Маріуполі (аудіо). URL: <http://nrcu.gov.ua/news.html?newsID=68643> (дата звернення 29.11.2023).

94. Куліш А. С. Спогади про Миколу Куліша. Київ: Дніпро, 1990. С. 693-713.

95. Куліш Микола. URL: <http://www.t-fishing.co.ua/product/kulish-mykola/> (дата звернення 29.11.2023).

96. Курбас Л. Філософія театру; упорядн. М. Лабінський ; післямови М. Москаленко, Д. Лабінська ; редактор М. Москаленко. – Харків-Київ :Видавець Олександр Савчук ; Видавництво «Основи», 2022. – 920 с.

97. Леманн Х-Т. По ту сторону театральности, или Прощание с мимесисом. 2010. URL: <http://www.nlobooks.ru/node/1016#sthash.aVMwrpg0.dpuf>. (дата звернення: 20.10.2023).

98. Липківська А. Як бабина мудрість смерть подолала. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/yak-babyna-mudrist-smert-podolala> (дата звернення 29.11.2023).

99. Літвіцька Л. У Волинському муздрамтеатрі готуються до прем'єри вистави «Мільйон парашутиків». URL: <https://suspilne.media/188359-u-volinskomu-muzdramteatri-gotuutsa-do-premeri-vistavi-miljon-parasutikiv/> (дата звернення 29.11.2023).

100. Лукьянова Г. Ю. Методологічні основи дослідження права у сучасній юридичній науці. *Науковий вісник Львівського державного університету внутрішніх справ*. 2011. Вип. 4. С. 33-43.

101. Маклена Граса. Open Kurbas: цифрова колекція. URL: <https://openkurbas.org/performances/maklena-hrasa> (дата звернення 29.11.2023).

102. Малишка Н. На сцені Закарпатського театру ляльок "прем'єрно" з'явилися коти-біженці. URL: <https://zakarpattya.net.ua/News/223849-30-zhovtnia-na-stseni-Zakarpatskoho-akademichnoho-oblasnoho-teatru-lialok-%E2%80%94-premiera-vystavy-u-novomu-mystetskomu-formati-Chytannia-dramy-ukrainskoho-sohode-mnia---Koty-bizhentsi-abo-zh-kototerapiia-dlia-ditei-i-doroslykh.-Postanovku-za-piesoiu-ukrainskykh-avtorok-Maryny-Smilianets-ta-Liudmyly-Tymoshenko-zdii-snyla-zasluzhena-artystka-Ukrainy-Nataliia-Orieshnikova-pry-chomu-ii-avtorstvu-nalezhyt-iak-rezhysura-tak-i-stsenohrafiia-vystavy.&mz=-1> (дата звернення 29.11.2023).

103. Матис А.-Ю. Режисер - «батько» вистави. *Наукова весна 2021. Культура і мистецтво в сучасному світі: I Всеукраїнський форум молодих вчених: збірник матеріалів форуму*. Київ: Видавничий центр КНУКіМ, 2021 – С. 28-31. URL: <http://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2022/01/Naukova-vesna-2021-Kultura-i-mystetstvo-v-suchasnomu-sviti.pdf#page=28> (дата звернення: 29.11.2023).

104. Матющенко А. Між диктатором і блазнем (драматургія Миколи Куліша у контексті світової драми абсурду). *Науковий вісник Ужгородського університету*. 2016. Вип. 2. С. 193-196. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvuufilol\\_2016\\_2\\_38](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvuufilol_2016_2_38) (дата звернення: 29.11.2023).

105. Матющенко А. Протоканон соцреалізму та українська драматургія 1920-х років. *Слово і Час*. 2011. № 10. С. 32-42.

106. Матющенко А. Сучасне естетико-психологічне інтерпретування української драматургії раннього соцреалістичного періоду. *Проблеми сучасного літературознавства*, 2019, № 29, С. 157-167. URL: <http://psl.onu.edu.ua/article/view/180600> (дата звернення: 29.11.2023).

107. «Майдан Інферно». Презентація Міжнародного Театрального Проекту. URL: <https://institutfrancais-ukraine.com/calendar/269&page=3> (дата звернення 29.11.2023).

108. Мегела І. Шлях Миколи Куліша до новочасної драми: між вертепом і гротеском. Київ: Видавець Карпенко В. М., 2008. С. 100-108.

109. Микола Куліш «Блаженний острів». Київський академічний театр "КОЛЕСО". URL: <https://teatrkoleso.kiev.ua/%D0%B1%D0%BB%D0%B0%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%B8%D0%B9-%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%80%D1%96%D0%B2-%D0%B0%D0%B1%D0%BE-%D0%BE%D1%82%D0%B0%D0%BA-%D0%B7%D0%B0%D0%B3%D0%B8%D0%BD%D1%83%D0%B2-%D0%B3%D1%83%D1%81%D0%BA%D0%B0> (дата звернення 29.11.2023).

110. Мина Мазайло. Open Kurbas: цифрова колекція. URL: <https://openkurbas.org/performances/myrna-mazaylo> (дата звернення 29.11.2023).

111. Мізяк В. Д. Культурологічні виміри режисерських практик у драматичних театрах Харкова другої половини ХХ — початку ХХІ ст.: дис. канд. Мистецтвознавства. Харків. держ. акад. культури. Харків, 2018. 224 с. URL: [https://ic.ac.kharkov.ua/nauk\\_rob/specrada/specrada/old\\_2018/Mizyak/dis\\_Mizyak.pdf](https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/specrada/specrada/old_2018/Mizyak/dis_Mizyak.pdf) (дата звернення 29.11.2023).

112. Мірошниченко В. С. Метамодернізм, осциляція, інтерпеляція. *Культура України*. Серія: Культурологія. 2017. Вип. 55. С. 109-117. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kukl\\_2017\\_55\\_13](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kukl_2017_55_13) (дата звернення: 29.11.2023).

113. Мірошниченко Н. Л. Драматургія незалежної України: стилістичні тенденції у контексті соціокультурних перетворень. URL: [https://kurbas.org.ua/projects/almanah17/10.pdf?fbclid=IwAR1xlp3rakNj8-e\\_DizznHHLrRSA7DJLGP\\_Fo8VIV6KzlyljXw0RgpeHBo\\_aem\\_AYM6xXzxV\\_aar\\_OEM\\_Kr0BVHFAjXtuAMAetQyOmUC5BIIY2gEl2zh6QxatH8Se-S8fnw](https://kurbas.org.ua/projects/almanah17/10.pdf?fbclid=IwAR1xlp3rakNj8-e_DizznHHLrRSA7DJLGP_Fo8VIV6KzlyljXw0RgpeHBo_aem_AYM6xXzxV_aar_OEM_Kr0BVHFAjXtuAMAetQyOmUC5BIIY2gEl2zh6QxatH8Se-S8fnw) (дата звернення 15.11.2023).

114. Мірошніченко Н. Міфопоетика української соціальної сучасної драми. *Синопсис: текст, контекст, медіа*. 2016. № 3. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/stkm\\_2016\\_3\\_5](http://nbuv.gov.ua/UJRN/stkm_2016_3_5). (дата звернення: 29.11.2023).

115. Мірошніченко Н. Модернізм в українській драматургії початку ХХ століття. *Український театр ХХ століття*. Київ, 2003. С. 4-35.

116. Мірошніченко Н. Л. Структуротвірна роль міфу в сучасній українській драмі. дис. канд. філ. наук.: 10.01.06. Київ, 2017. 248 с. URL: [https://scc.knu.ua/upload/iblock/ccf/dis\\_Miroshnychenko%20N..pdf](https://scc.knu.ua/upload/iblock/ccf/dis_Miroshnychenko%20N..pdf) (дата звернення: 29.11.2023).

117. Мірошніченко Н. Українська драматургія посттоталітарного періоду в міфологічному контексті. *Слово і час*, 2013, №10, С. 83-92.

118. Мойсєєв Станіслав Анатолійович. Матеріал з Вікіпедії – вільної енциклопедії. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D0%B9%D1%81%D0%B5%D1%94%D0%B2\\_%D0%A1%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%96%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2\\_%D0%90%D0%BD%D0%B0%D1%82%D0%BE%D0%BB%D1%96%D0%B9%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D0%B9%D1%81%D0%B5%D1%94%D0%B2_%D0%A1%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%96%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2_%D0%90%D0%BD%D0%B0%D1%82%D0%BE%D0%BB%D1%96%D0%B9%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87) (дата звернення 29.11.2023).

119. Моклиця М. В. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. Луцьк: РВВ "Вежа" Волинського держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2002. 389 с.

120. Мох А. Хмельницький обласний театр ляльок здобув першість на всеукраїнському театральному фестивалі. URL: [https://ye.ua/kultura/65680\\_Hmelnickiy\\_oblasniy\\_teatr\\_lyalok\\_zdobuv\\_pershist\\_na\\_vseukrayinskomu\\_teatralnomu\\_festivali.html](https://ye.ua/kultura/65680_Hmelnickiy_oblasniy_teatr_lyalok_zdobuv_pershist_na_vseukrayinskomu_teatralnomu_festivali.html) (дата звернення 29.11.2023).

121. На малій сцені Миколаївського укрдраму презентували виставу «Привіт, малий!». URL: <https://trkmart.tv/na-maliy-stseni-mykolaiivskoho-ukrdramu-prezentuvaly-vystavu-pryvit-malyy/> (дата звернення 29.11.2023).

122. Наливайко Д. Про співвідношення «декадансу», «модернізму», «авангарду». *Слово і час*. 1997. №11-12. С. 44-48.

123. Народний Малахій. Open Kurbas: цифрова колекція. URL: <https://openkurbas.org/performances/narodnyy-malahiy> (дата звернення 29.11.2023).
124. Неда Неждана. П'єси. Офіційний сайт. URL: <https://nejdana.ucoz.ua/> (дата звернення 29.11.2023).
125. Неждана Н. Той, що відчиняє двері. Потойбіч паузи. Альманах молодих письменників столиці (254-271). Київ: Фенікс. 2005. С.15-22.
126. Нікольчук С. У Миколаївському театрі провели «кототерапію» для дітей та дорослих (фоторепортаж). URL: <https://novosti-n.org/ua/news/U-mykolayivskomu-teatri-provely-kototerapiyu-dlya-ditej-ta-doroslyh-fotoreportazh--253207> (дата звернення 29.11.2023).
127. Номер 5. За мотивами п'єси Неди Нежданої «Той, хто відчиняє двері». URL: <https://dramicom.dp.ua/afisha/nomer-5/> (дата звернення 29.11.2023).
128. Овчаренко Е. Неда Неждана: «Пишу про те, що болить і хвилює». URL: [http://slovopro\\_svity.org/2017/05/19/neda-nezhdana-pyshu-pro-te-scho-bolyt-i-hvylyuje/](http://slovopro_svity.org/2017/05/19/neda-nezhdana-pyshu-pro-te-scho-bolyt-i-hvylyuje/) (дата звернення 29.11.2023).
129. Овчаренко Е. Марина Смілянець: «Головне це любов і за неї треба боротися». URL: <https://i-ua.tv/culture/4184-maryna-smilyanets-holovne-tse-liubov-i-za-nei-treba-borotysia> (дата звернення 29.11.2023).
130. Овчаренко Е. Олександр ВІТЕР: «Намагаюся ніколи не повторюватися». URL: <https://i-ua.tv/culture/28235-oleksandr-viter-namahaiusia-nikoly-ne-povtoriuvatysi> (дата звернення 29.11.2023).
131. Олійник Є. Квітка Будяк: у пошуках українських реалій. URL: <https://teatre.com.ua/review/vitkaudjak-uposhukax-ukrajnskyx-realij/> (дата звернення 29.11.2023).
132. Паві П. Словник театру. Львів: ВЦ ЛНУ ім. Івана Франка. 2000. 537 с.
133. Петрова І. В. Метамодернізм як культурологічна концепція. Питання культурології : зб. наук. пр. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2020. № 36. С. 14–23.

134. Переможці конкурсу «Гранд Коронація Слова – 2015». URL: <http://koronatsiya.com/peremozhci-konkursu-grand-koronaciya-slova-2015/> (дата звернення 29.11.2023).
135. Петрушенко В. Філософський словник: терміни, персоналії, сентенції. Львів: Магнолія 2006, 2011. 352 с.
136. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. 223 с.
137. Русін Р. М. Художній образ: від класики до постмодерну. Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ: Київський університет, 2015. 206 с.
138. Савченко І. В. Бібліографічний покажчик до 55-річчя від дня народження. М-во освіти і науки України; Нац. пед. ун-т імені М. П. Драгоманова. Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2018. 101 с. URL: <http://biography.nbu.gov.ua/rating/r2018/txt/g5/6036.pdf> (дата звернення 29.11.2023).
139. Саксаганці запрошують на "Бабу Прісю". URL: <http://bc-news.com.ua/dozvillya/item/1704-saksagantsi-zaproshuyut-na-babu-prisyu> (дата звернення 29.11.2023).
140. Свєрбілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття: Черкаси : Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України, 2009. 598 с.
141. Сергій Федака про виставу "Той, що відчиняє двері". URL: <https://www.dramteatr.uz.ua/1041-sergij-fedaka-pro-vistavu-toj-shcho-vidchinyae-dveri.html> (дата звернення 29.11.2023).
142. Сидоренко Л. Художній конфлікт у драмі Ярослава Верещака «Душа моя зі шрамом на коліні. Політ. Сучасні проблеми науки. Вип. XVII. Київ, 2017. С.233-234.
143. Скибицька Ю. Драматичний доробок Неди Нежданої у контексті метамодернізму. *Синопис: текст, контекст, медіа*. 2017. № 2. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/stkm\\_2017\\_2\\_9](http://nbuv.gov.ua/UJRN/stkm_2017_2_9). (дата звернення 29.11.2023).

144. Скибицька Ю. Метамодерністська інакшість новітньої української драми. Інша драма. Антологія експериментальних українських п'єс (189-207). Київ: Світ знань, НЦТМ ім. Леся Курбаса. 2019. С.3-9.
145. Скибицька Ю. В. Трансформація постмодерної поезики в драматургічній творчості Неди Нежданої. Літературознавчі студії. 2015. Вип. 1(2). С. 196-207. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits\\_2015\\_1\(2\)\\_24](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits_2015_1(2)_24) (дата звернення: 29.11.2023).
146. Скупейко Л. Неоромантизм як модерна парадигма української літератури (в рецепції Лесі Українки). *Слово і Час*. 2009. №5. С. 71-83.
147. Сліпченко К. Я робив би ще культурні коридори. Олексій Кравчук про нову виставу у Львові та театри окупованого Луганська. URL: [https://zaxid.net/ya\\_robiv\\_bi\\_shhe\\_kulturni\\_koridori\\_n1341361](https://zaxid.net/ya_robiv_bi_shhe_kulturni_koridori_n1341361) (дата звернення 29.11.2023).
148. Смержевська О. Постмодерністські візії релігійності: сучасне язичництво у міській культурі (Україна в загальноєвропейському контексті). Київ: 2017. 196 с.
149. Солов'юк В. Баба: на чорнобильському узбіччі. URL: <https://zbruc.eu/node/33472> (дата звернення 29.11.2023).
150. Стельмашевська О. Сімейні сцени і сімейні цінності. URL: <https://m.day.kyiv.ua/article/kultura/simeyni-stseny-i-simeyni-tsinnosti> (дата звернення 29.11.2023).
151. Степовичка Л. Із життя опромінених і безсмертних. URL: <http://slovoprosvity.org/2016/06/16/iz-zhittya-oprominenix-i-bezsmertnix/> (дата звернення 29.11.2023).
152. Творчість Миколи Куліша у світовому історико-літературному контексті: матеріали Міжнародної наукової конференції, присвяченої 100-річчю Херсонського державного університету. Херсон: Айлант, 2017. 92 с. URL: <http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream/handle/123456789/10209/%D0%97%D0%B1%D1%96%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%BA%20%D1%82%D0%B5%D0%B7%20%D0%9A%D1%83%D0%BB%D1%96%D1%88.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення 29.11.2023).



153. Титаренко Т. М. Психологічні практики конструювання життя в умовах постмодерної соціальності. Київ: Міленіум, 2014. 204 с.
154. «Той, що відчиняє двері» Неди Нежданої на Рівненській «Молодій сцені». URL: <https://mizanscena.com/2020/11/25/project-young-stage-show-two-performances-in-december/> (дата звернення 29.11.2023).
155. Триколенко С. Поки горить свіча. *Театр.- концерт*. Київ. 2014. № 3. С. 30-31.
156. Триколенко С. Т. Філософське осмислення драматургічної проблематики як підгрунтя сценографічного рішення. *Молодий вчений*. 2014. № 9. С. 157-164. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv\\_2014\\_9\\_40](http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2014_9_40). (дата звернення 29.11.2023).
157. У Миколаївському театрі вшанували пам'ять жертв Голодомору і показали «Кольори». URL: <https://svidok.info/uk/news/68379> (дата звернення 29.11.2023).
158. Фільова Т. В. Модернізм в українській культурі кінця XIX ст. – початку XX ст. URL: <file:///C:/Users/qaz/Downloads/2125-Article%20Text-4123-1-10-20150429.pdf> (дата звернення: 29.11.2023).
159. Федорів У. Соцреалістичний канон в українській літературі: механізми формування та трансформації. дис. канд. філол. наук. URL: [https://shron1.chtyvo.org.ua/Fedoriv\\_Uliana/Sotsrealistychnyi\\_kanon\\_v\\_ukrainskii\\_literaturi\\_mekhanizmy\\_formuvannia\\_ta\\_transformatsii.pdf?](https://shron1.chtyvo.org.ua/Fedoriv_Uliana/Sotsrealistychnyi_kanon_v_ukrainskii_literaturi_mekhanizmy_formuvannia_ta_transformatsii.pdf?) (дата звернення: 29.11.2023).
160. Хороб С. І. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття в системі модерністського художнього мислення : автореф. дис.. ... д-ра філол. наук. : 10.01.01 – українська література. Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів, 2002. 45 с.
161. Цокол О. Драматургічні жанри й соцреалістичний канон у сучасній українській драматургії 1980-х років. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. 2014, Вип. 49, С. 235-237.

162. Челецька М. «Otvetka@ua» від полтавчан. URL: <https://wz.lviv.ua/life/483918-otvetka-ua-vid-poltavchan> (дата звернення 29.11.2023).

163. Чернюк С. Постгуманізм і метамодернізм: конфлікт інтерпретацій. *Дилема війни/миру в постгуманному світі*. Житомир, 2017, С. 39-41. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/25958/1/%D0%A7%D0%B5%D1%80%D0%BD%D1%8E%D0%BA28-29.04.17.pdf> (дата звернення: 29.11.2023).

164. Чирков О. С. «Драматургія – мистецтво драми?». URL: <http://eprints.zu.edu.ua/1429/1/66.pdf> (дата звернення: 29.11.2023).

165. Чміль О. «Через пропаганду хотів змінити прізвище на російське2. У театрі в Чернівцях готуються до показу вистави "Мина Мазайло". URL: <https://suspilne.media/336914-cerez-propagandu-hotiv-zminiti-prizvise-na-rosijsk-e-u-teatri-v-cernivcah-gotuutsa-do-pokazu-vistavi-mina-mazajlo/> (дата звернення 29.11.2023).

166. Шаповал М. О. Наративні трансформації сучасної української драматургії. URL: [https://kurbas.org.ua/nauka/shapoval\\_finalniy\\_zvit\\_2022.pdf](https://kurbas.org.ua/nauka/shapoval_finalniy_zvit_2022.pdf) (дата звернення: 29.11.2023).

167. Шаров І.Ф. 100 видатних імен України. Київ: АртЕк, 2004. 504 с.

168. Школа В. М. Національний складник драматургії Миколи Куліша. *Сучасна українська нація: мова, історія, культура*. Львів: Друкарня ЛНМУ імені Данила Галицького, 2016. С. 247 –248.

169. Юренко О. С. Про Миколу Куліша. *Забуттю не підлягає: Нариси, спогади, оповідання*. Херсон, 1994. С. 121-143.

170. Юрковська М. М. Риси постмодерну в тексті сучасного анімаційного фільму. *Збірники наукових праць професорсько-викладацького складу ДонНУ імені Василя Стуса*. 2019, С. 30-31.

## ДОДАТКИ

### **Постановки п'єс сучасних драматургів в театрах міста Києва.**

*У Національному академічному драматичному театрі імені Івана Франка відбулися такі постановки:*

«Мама сказала «Ні»» - нова українська казка Дена Гуменного, що з 2011 року займається політично-критичним театром як драматург (режисер-постановник Андрій Май)».



Рис. 1 «Мама сказала «Ні»»

Ця вистава для дітей та їх батьків, вона сповнена фантастичних пригод, веселощів, гумору та яскравих перетворень.

«Буна» Віри Маковій– реальна історія родини (режисер-постановник Данило Петросян) Рис. 2 «Буна»



Рис. 2 «Буна»

Ця вистава про бабусю («буна») та внучку, які живуть в різних світах, але під одним дахом. Вони вдаються до крайнощів і не прислухаються один до одного.

«Співай, Лоло, співай!» – мюзиклу в стилі кабаре Олександра Чепалова за фільмом «Блакитний ангел» та романом Генріха Манна «Вчитель Гнус, або Кінець одного тирана». У цій п'єсі викладена його інтерпретація сюжету про безжалісне та приречене кохання (режисер – постановник Дмитро Богомазов).

Рис. 3 «Співай, Лоло, співай!»



Рис. 3 «Співай, Лоло, співай!»

*Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки* пропонує глядачеві такі вистави на основі сучасної української драми:

«Майстер» - вистава за п'єсою молодої, але вже досить відомої драматургині Марини Смілянець (режисер Дмитро Морозов). Рис. 4 «Майстер»



Рис. 4 «Майстер»

За сюжетом молодий режисер-початківець вмовляє Майстра (бувалого актора, що покинув мистецтво) повернутися до зйомок в кінофільмі.

«Молитва за Елвіса» - п'єса авторства Марини Смілянець (Режисер Дмитро Морозов). Рис. 5 «Молитва за Елвіса»



Рис. 5 «Молитва за Елвіса»

У цій постановці розкривається погляд молодих митців на російсько–українську війну. Вистава про замкнуте коло, реальність і абсолютну неготовність до будь-якої катастрофи.

*Київський академічний молодий театр*

«Матір моєї мами» - містично-іронічна комедія Дар'ї Кулік (режисерка-постановниця Дарія Назаренко). Вистава про те, як найближчі люди не можуть порозумітися. Прем'єра відбулася 30 березня 2023 року.

«Саша винеси сміття» - п'єса Наталки Ворожбит (режисерка Тамара Трунова). Історія про світле кохання та дивакуваті стосунки. Прем'єра відбулася 11 лютого 2017. Рис. 6 «Саша винеси сміття»



Рис. 6 «Саша винеси сміття»

«Цап-ка-цап» - п'єса Ірини Малоліти за мотивами української народної казки "Коза-Дерева". Казка, яка навчить кожного обороняти свій дім і не довіряти ворогам. (Режисер Андрій Білоус). Прем'єра відбувалася 31 липня 2022 року.

Рис. 7 «Цап-ка-цап»



Рис. 7 «Цап-ка-цап»



«Тиша до небес» - п'єса Вероніки Репіної. Комедія з ритуальним забарвленням про майбутнє і про теперішнє (режисер Анатолій Петров). Прем'єра відбулася 26 червня 2021 року. Рис. 8 «Тиша до небес»



Рис. 8 «Тиша до небес»

«Принцеса лебідь» - п'єса Іллі Пелюка. Казка-мюзикл про мрійливу дівчину і шлях до кохання (режисер Ілля Пелюк). Прем'єра відбулася 21 грудня 2013 року. Рис. 9 «Принцеса лебідь»



Рис. 9 «Принцеса лебідь»

«Жага моря» - п'єса Євгенія Безпальк. Історія про філософські роздуми: бути щасливим чи жити «не правильно» з погляду суспільної думки (режисерка Олександра Меркулова). Прем'єра відбулася 06 березня 2021 року. Рис. 10 «Жага моря»



Рис. 10 «Жага моря»

«Ліки для Ліки» - п'єса Костянтина Мельникова. Драма про страх, зраду, неприйняття себе (режисер Євген Галкін). Прем'єра відбулася 20 вересня 2020 року. Рис. 11 «Ліки для Ліки»

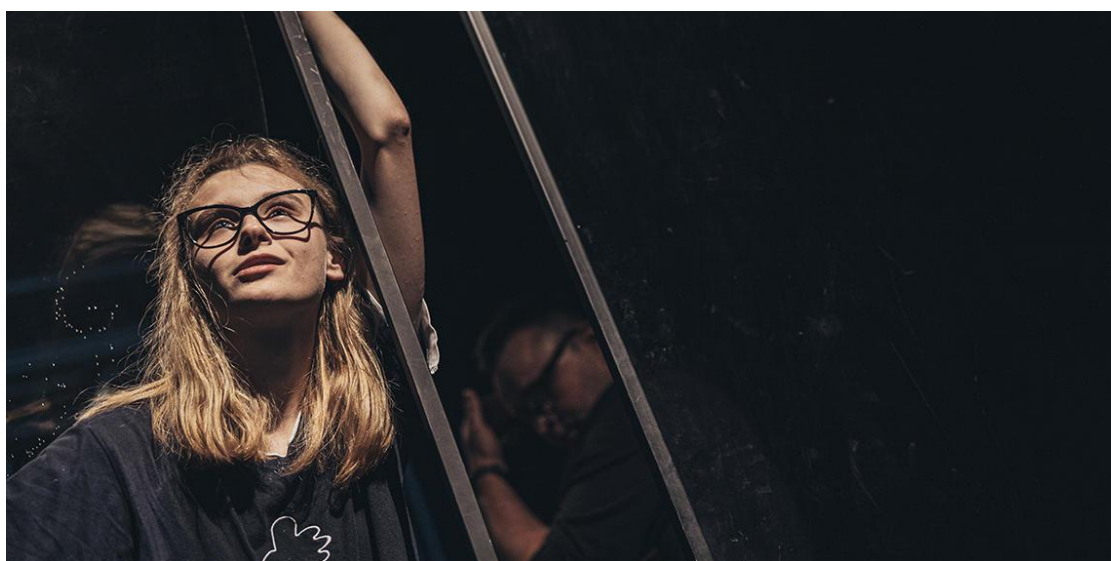


Рис. 11 «Ліки для Ліки»

«Синій автомобіль» - п'єса Ярослава Стельмаха. Сповідь про те, як народжуються тексти та цікаве і тяжке життя письменника (режисер Ігор Славинський). Прем'єра відбулася 13 травня 1998 року. Рис. 12 «Синій автомобіль»



Рис. 12 «Синій автомобіль»

«Неймовірна історія кохання» - п'єса Кіри Малініної. Історія про кохання, зустріч уві сні та зустріч наяву (режисер Антон Романов). Прем'єра відбулася 28 листопада 2012 року. Рис. 13 «Неймовірна історія кохання»



Рис. 13 «Неймовірна історія кохання»

*Київський академічний театр драми і комедії на Лівому березі*

«На\*1\*t» – п'єса Тамари Трунова та Марини Смілянець. Ця вистава не відбулася через російське вторгнення, а потім після трансформації все ж стала рефлексією на певні події і відбулася (режисерка Тамара Трунова). «На\*1\*t» – це співпраця Театру на лівому березі (Київ) та Deutsches Theater (Берлін), яка створилася для фестивалю RADAR OST 2023. Рис. 14 «На\*1\*t»



Рис. 14 «Ha\*1\*t»

«Віддайте тіло» - п'єса Анатолія Крима. Історія про меркантильне щастя типової людини, яка живе своїм «тілом» (режисер Володимир Цивінський). Прем'єра відбулася 18 березня 2023 року. Рис. 15 «Віддайте тіло»



Рис. 15 «Віддайте тіло»

*Київський академічний театр «Золоті ворота»*

«Бери од житні всьо» - п'еса Татуса Бо і Руслана Горового. Гумористична вистава про суржик, кохання, зраду та прийняття себе (режисерка Таня Губрій). Прем'єра відбулася 4 квітня 2019 року. Постановка створена за підтримки НСТДУ.

«Тату, ти мене любив?» - п'еса Дмитра Богославського. Історія про втрату близьких та родинні звязки (режисер Стас Жирков). Прем'єра відбулася 11 жовтня 2017 року. Рис. 16 «Тату, ти мене любив?»



Рис. 16 «Тату, ти мене любив?»

*Київський академічний драматичний театр на Подолі*

«Дівчина з ведмедиком, або неповнолітня» - п'еса Павло Ар'є за мотивами роману Віктора Домонтовича. Вистава про життєву історію кохання, любовні пристрасті, соціальні норми (режисер Стас Жирков). Прем'єра відбулася 26 січня 2018 року. Рис. 17 «Дівчина з ведмедиком, або неповнолітня»



Рис. 17 «Дівчина з ведмедиком, або неповнолітня»

«Зелені коридори» - п'єса Наталки Ворожбит. Історія про наше сьогодні, про війну та про вимушений виїзд з України на захід (режисер Максим Голенко). Проєкт створено разом з театром «Каммершпіле» (Мюнхен). Прем'єра - 10 травня 2023 року. Рис. 18 «Зелені коридори»



Рис. 18 «Зелені коридори»

«Замовляю любов» - п'єса Тетяни Іващенко, Вистава про стосунки між жінкою та чоловіком з несподіваними поворотами та інтригою (режисер – постановник Сергій Павлюк). Прем'єра відбулася 30 жовтня 2015 року. Рис. 19 «Замовляю любов»





Рис. 19 «Замовляю любов»

«Льовушка» - п'еса Анатолія Крима. Ця розповідь про єврейського хлопчика, його безтурботне дитинство разом з бабусями різних віросповідань (режисер – постановник Ігор Славинський). Прем'єра відбулася 24 червня 2010 року. Рис. 20 «Льовушка»



Рис. 20 «Льовушка»

«Приворотне зілля» - п'єса Братів Капранових. Українське фентезі про вербування відаючих жінок у спецагентуру та що з цього вийшло (режисер-постановник - Сергій Павлюк). Прем'єра - 20 листопада 2021 року. Рис. 21 «Приворотне зілля»



Рис. 21 «Приворотне зілля»

«Сірі бджоли» - п'єса Андрія Куркова. Вистава про сіру зону та двох останніх мешканців села, які ще з дитинства ворогували. А тепер мають знайти спільну мову (режисер-постановник – Віталій Малахов). Прем'єра – 7 грудня 2019 року. Рис. 21 «Сірі бджоли»



Рис. 21 «Сірі бджоли»

«Хіба ревуть воли, як ясла повні?» - п'єса Віталія Жежери за романом панаса Мирного. Історія про юнаків, які скоїли злочин і перебувають у місці позбавлення волі. Кому як не їм знати, чому колись порядні і чесні люди, можуть вчинити злочин (режисер Віталій Малахов). Прем'єра – 8 листопада 2018 року.

Рис. 22 «Хіба ревуть воли, як ясла повні?»

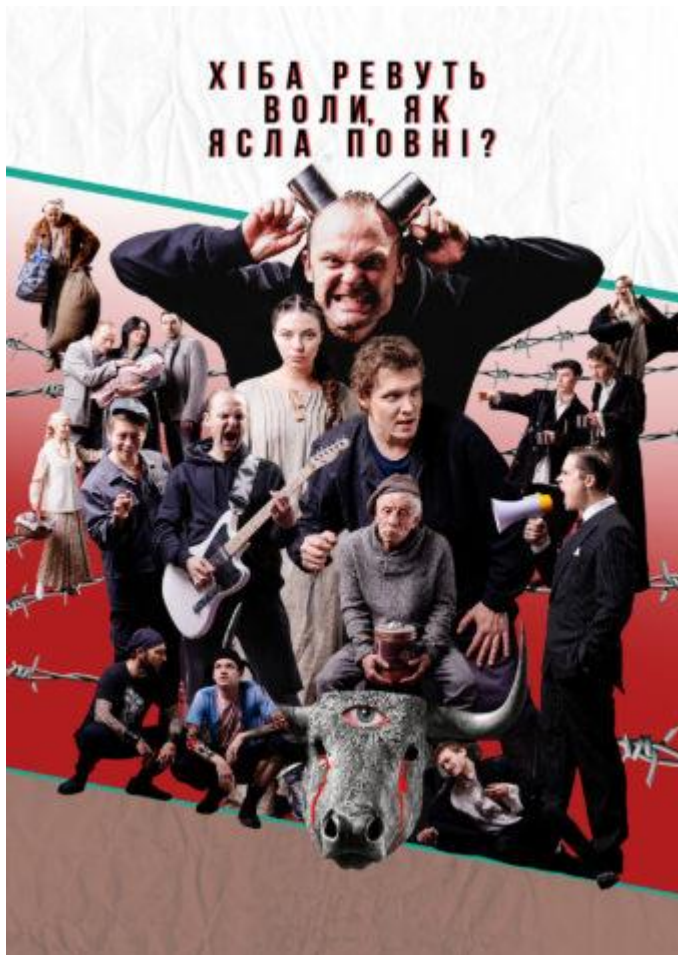


Рис. 22 «Хіба ревуть воли, як ясла повні?»

*Київський академічний театр юного глядача на Липках*

«Ти – особливий» - п'єса Олени Несміян. Казка про особливих дітей і відношення до них та перемогу добра над злом.

«Всі миші люблять сир» - п'єса Оксани Сенатович. Казка про любов та драму в сім'ях сірих і білих мишей (режисерка Анна Бучок). Рис. 23 «Всі миші люблять сир»



Рис. 23 «Всі миші люблять сир»

«Догоридригом» - п'еса Ксенії Драгунської. Казка про дитинство, яка вчить бути уважним та добрим до близьких людей (режисерка Вікторія Філончук).

*Київський академічний театр «Колесо»*

«Ми, Майдан» - п'еса Надії Симчич. Документальна вистава, що присвячена усім творцям новітньої історії України – всім тим, хто під час Революції гідності вийшов на Майдан (режисерка-постановниця Ірина Кліщевська). Прем'єра вистави 28 серпня 2016 року. Рис. 24 «Ми, Майдан»



Рис. 24 «Ми, Майдан»

«FLOWER BOOM» – п'єса Наталії Коломієць. Комедія-мюзикл про кохання і квіти (режисер-постановник Марія Грунічева). Прем'єра вистави 16 грудня 2020 року. Рис. 25 «FLOWER BOOM»

*Наталя Коломієць*



**FLOWER  
BOOM**  
(Квітковий бум)

комедія-мюзикл на 2 дії

Рис. 25 «FLOWER BOOM»



«Одеса. Шалене кохання» - п'єса Іллі Ільфа та Євгена Петрова. Гумористична історія про неповторну атмосферу одеського весілля (режисерка Марія Грунічева). Прем'єра відбулася 28 травня 2019 року.

«Вечорниці» - п'єса Наталії Жилінської та Ірини Кліщевської. Фольклорна вистава, наповнена веселощами, співом і танцями (режисерка-постановниця Ірина Кліщевська). Прем'єра 18 травня 1996 року.

«Емма» - п'єса Ярослава Стельмаха за романом Гюстава Флобера. (Режисерка-постановниця Ірина Кліщевська). Прем'єра відбулася 4 червня 1999 року. Друга редакція - 29 жовтня 2011 року.

*Київський театр «Актор»*

«Естроген» - п'єса Марини Смілянець. Постановка, що розповідає все про жінок, жіночу депресію, жіночу логіку та жіноче щастя (режисер Вячеслав Жила). Рис. 26 «Естроген»

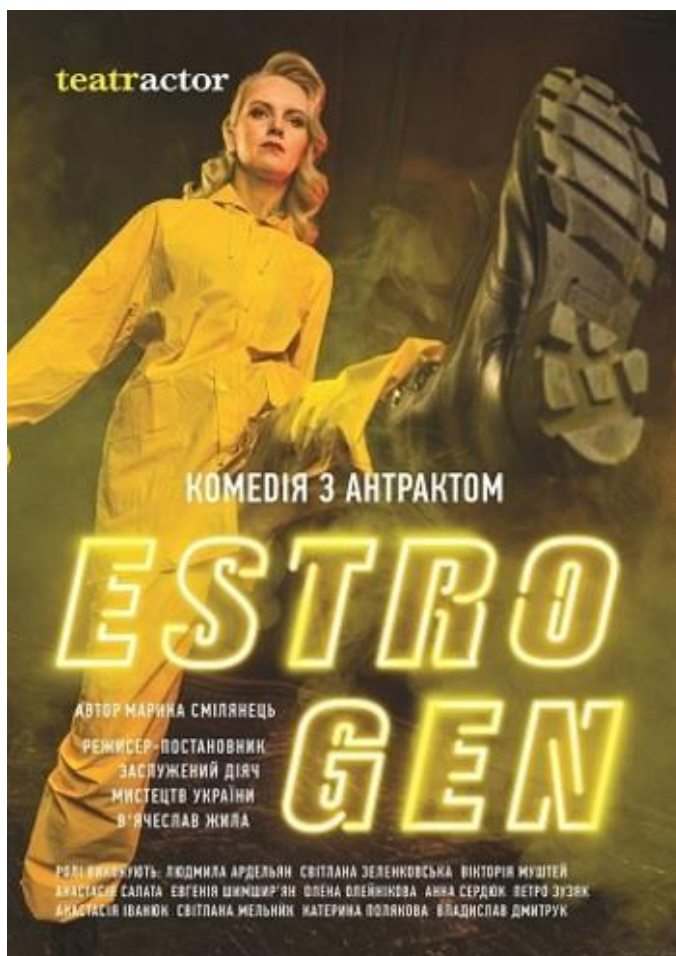


Рис. 26 «Естроген»

*Київська академічна майстерня театрального мистецтва «Сузір'я»*

«Золота рибка Ніпушкін» - п'єса Анатолія Вексклярського. Київська музично-фотографічна казка про мрії та їх втілення (режисер Сергій Корнієнко). Прем'єра у 2023 році.

«Круасани з мигдалем» - п'єса Ярослава Гуревича та Володимира Абазупуло за мотивами твору Рената Сеттарова «Музика війни». Історія про звичайних хлопців та дівчат, які стали героями, про їх героїчні вчинки та кохання (режисери Володимир Абазупало та Ярослав Гуревич). Рис. 27 «Круасани з мигдалем»



Рис. 27 «Круасани з мигдалем»

«Я продовжую свій шлях» - п'єса Наталії Кобзарєвої. Реальна історія життя героїні, в якій не має ні одного вигаданого слова (режисерка Вікторія Щаслива). Прем'єра у 2023 році. Рис. 28 «Я продовжую свій шлях»



Рис. 28 «Я продовжую свій шлях»

«Мовою Троянд» - п'єса Наталії Колисниченко – Братунь. Вистава про кохання, українську жіночу душу, її патріотизм та любов до рідної землі (режисер-постановник Олексій Кужельний). Прем'єра відбулася 3 лютого 2023 року. Рис. 29 «Мовою Троянд»



Рис. 29 «Мовою Троянд»

«Постіль брати будете?!?!» - п'єса Анатолія Крима. Вистава про народження кохання та шлях до нього крізь непорозуміння та перепони (режисер – постановник Олексій Кужельний). Рис. 30 «Постіль брати будете?!?!»



Рис. 30 «Постіль брати будете?!?!»

«Актриса» - п'єса Романа Горака. Вистава про кохання Марії Заньковецької до Миколи Садовського (режисерка – постановниця Алла Бабенко). Прем'єра відбулася 17 січня 2014 року.

«Украдена краса» - п'єса Богдана Гнатюка. Театральний детектив про журналіста і дівчину, яка стала свідком злочину (режисер Богдан Гнатюк). Прем'єра відбулася 5 квітня 2019 року. Рис. 31 «Украдена краса»



Рис. 31 «Украдена краса»

«Бельведер» - п'єса Анатолія Дяченка. Філософська вистава про занедбані душі. Що спонукає до роздумів (режисери-постановники Катерина Степанкова і Олексій Склярєнко). Прем'єра відбулася 21 січня 2020 року.

Рис. 32 «Бельведер»



Рис. 32 «Бельведер»

«Крюня» - п'єса Вячеслава Кошелєва. Казка про відьму, яка дуже хоче стати актрисою і готова для цього робити добрі справи (режисер Вячеслав Кошелєв). Прем'єра відбулася 19 грудня 2021 року. Рис. 33 «Крюня»



Рис. 33 «Крюня»

«Ідеальний шторм» - п'єса Богдана Гнатюка за мотивами книги Віталія Скоцика. Вистава про низку несприятливих чинників в які потрапила Україна в останні роки (режисер Богдан Гнатюк). Прем'єра відбулася 16 липня 2021 року. Рис. 34 «Ідеальний шторм»



Рис. 34 «Ідеальний шторм»

«Три вдови» - п'єса Святослава Фехтєла за мотивами оповідань Шолом-Алейхема. Вистава про чоловіка і його любов до трьох жінок на різних етапах життя (режисер-постановник Владислав Попко). Прем'єра відбулася 16 вересня 2022 року. Рис. 35 «Три вдови»



Рис. 35 «Три вдови»

«Народжені бути вільними» -п'єса Марії Ряпулової. Вистава про факти з життя інтелігенції та про минуле, що керувалось режимом радянської влади (режисерка Ангеліна Дзнеладзе). Прем'єра відбулася 22 вересня 2022 року. Рис. 36 «Народжені бути вільними»



Рис. 36 «Народжені бути вільними»

«Ответка@UA» – п'єса Неди Неждани. Моновистава, присвячена Герою України Василю Сліпаку, який проміняв життя оперного співака на окопи Донбасу (режисер Богдан Чернявський). Прем'єра відбулася 22 вересня 2022 року. Рис. 37 «Ответка@UA»





Рис. 37 «Ответка@UA»

«Аххілес із Запоріжжя» - п'єса Богдана Гнатюка. Постановка про підпільний боксерський клуб, де кожен може виграти і програти (режисер Богдан Гнатюк). Прем'єра відбулася 30 жовтня 2022 року. Рис. 38 «Аххілес із Запоріжжя»

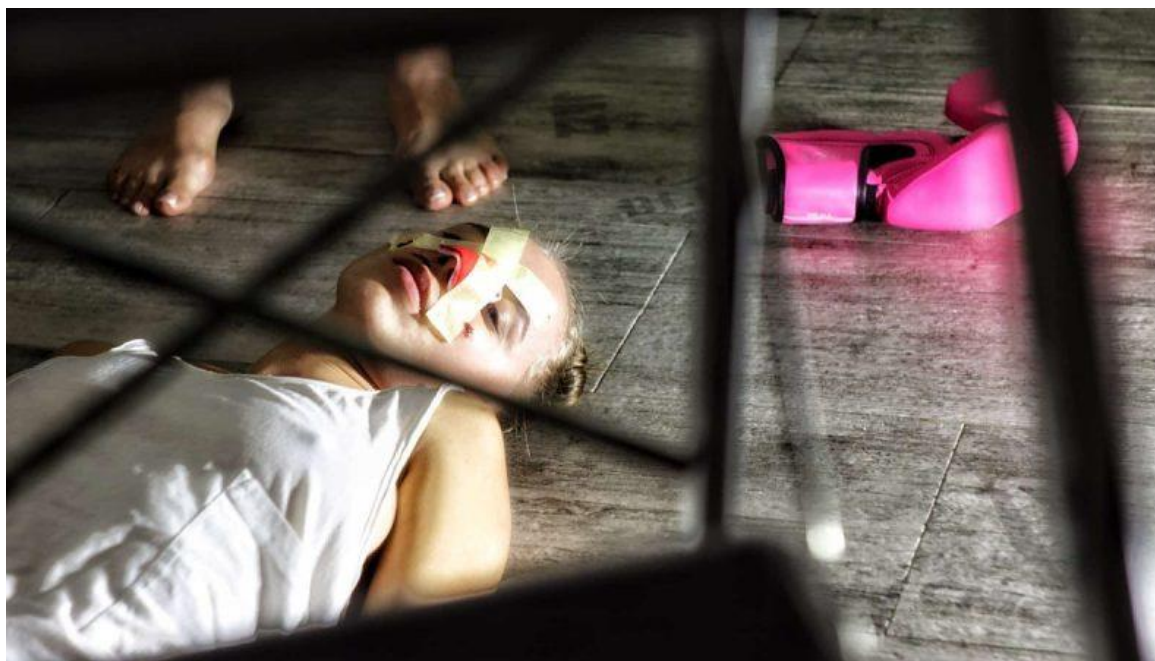


Рис. 38 «Аххілес із Запоріжжя»

*Український малий драматичний театр*

«Історія, якій понад 2000 років» - п'єса Богдана Поліщука. Казка про зимові свята, диво та Різдво (режисер Богдан Поліщук). Прем'єра – 22 грудня 2018 року. Рис. 39 «Історія, якій понад 2000 років»

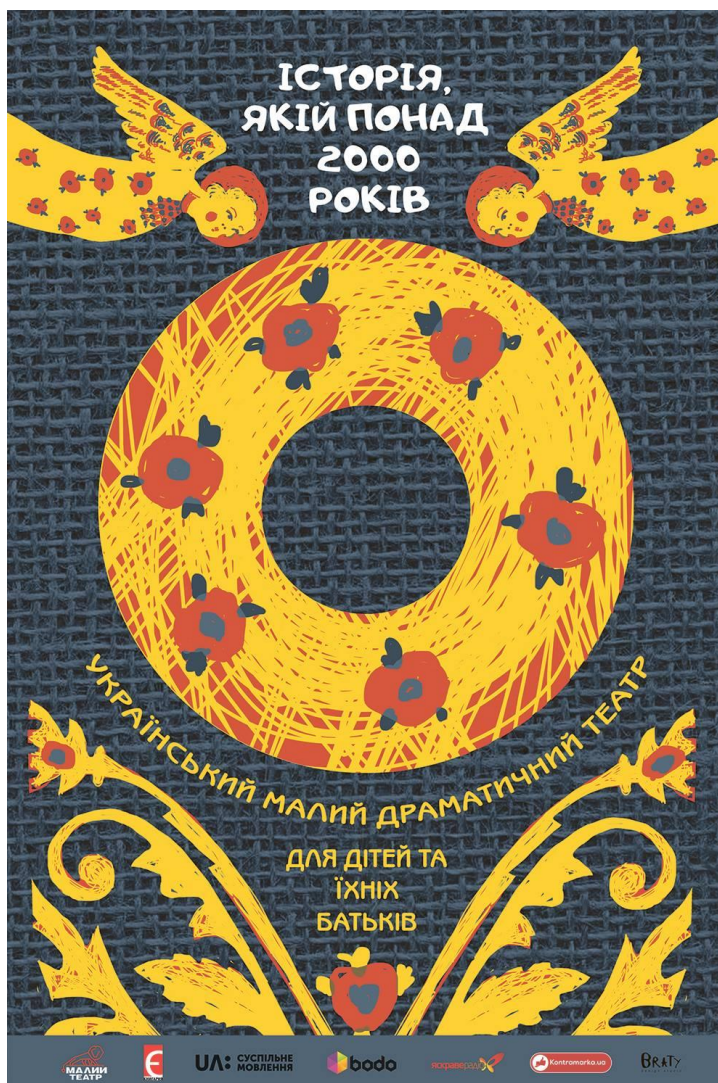


Рис. 39 «Історія, якій понад 2000 років»

«Місце для дракона» - п'єса Ігора Винничука. Чарівна казка про принцесу, відважних героїв та принцесу (режисер Дмитро Весельський). Прем'єра – 8 лютого 2018 року. Рис. 40 «Місце для дракона»



Рис. 40 «Місце для дракона»

«ANDROID. Номер на твоїй спині» - п'єса Галини Листвак. футуристична кіберновела про стосунки людини з собою та зовнішнім світом у XXII ст., (режисер Богдан Поліщук). Прем'єра – 30 березня 2019 року. Рис. 41 «ANDROID. Номер на твоїй спині»

# ANDROID

НОМЕР НА ТВОЇЙ СПИНІ



Рис. 41 «ANDROID. Номер на твоїй спині»

«Точка зору» - Співтворці: Марія Моторна, Лариса Шелоумова, Данііл Мірешкін, Юрій Кулініч за мотивами нарисів Ольги Кобилянської та Лесі Українки. Вистава про людей, які не мають змоги побачити цей світ. Постановка відбувається у повній темряві (режисерка Ганна Турло). Прем'єра – 26 квітня 2019 року. Рис. 42 «Точка зору»



Рис. 42 «Точка зору»

«Холодна м'ята» - п'єса Григора Тютюнника. Чуттєві оповідання у театральній формі про стосунки між людьми, кохання, пошуки себе (Режисерка – Анна Огій). Прем'єра – 22 жовтня 2017 року. Рис. 43 «Холодна м'ята»



Рис. 43 «Холодна м'ята»

«Зальот» - за п'єсою Людмили Тимошенко «Дядя Міша проходить мимо». Вистава про важкі рішення та формування особистості (Режисер – Юрій Радіонов). Рис. 44 «Зальот»



Рис. 44 «Зальот»

*Новий драматичний театр на Печерську*

«Я, війна і пластикова граната» - п'єса Ніни Захоженко. Серія коротких історій, які намагаються адаптуватися до нової реальності, що виникла 24 лютого (режисерська група – Олександр Крижанівський, Ігор Рубашкін). Рис. 45 «Я, війна і пластикова граната»

«Покоління пепсі» - п'єса Сергія Жадана. Поетично-фантастичний триллер (режисер Вероніка Літкевич).





Рис. 45 «Я, війна і пластикова граната»

### *Дикий Театр*

«Гей парад» - п'єса Ігора Білиця. Соціальна комедія про стереотипи і комунальні послуги (режисер Олексій Доричевський). Рис. 46 «Гей парад»



Рис. 46 «Гей парад»

«Бути знизу» - п'єса Юлії Тупікіної. Вистава про жінок, їх почуття та бажання (режисерка Юлія Мороз). Прем'єра відбулася 30 червня 2020 року. Рис. 47 «Бути знизу»



Рис. 47 «Бути знизу»

«Кайдаші 2.0» - п'єса Наталки Ворожбит за мотивами серіалу «Спіймати Кайдаша», написаного за мотивами повісті Івана-Нечуя Левицького «Кайдашева сім'я» Нова історія про всім відомих персонажів про реалії українського села (режисер Максим Голенко). Рис. 48 «Кайдаші 2.0»



Рис. 48 «Кайдаші 2.0»

«Вій 2.0» - п'єса Наталки Ворожбит. Вистава про те, як вміють боятися і ненавидіти в селі на Полтавщині (режисер Максим Голенко). Прем'єра відбулася 10 лютого 2016 року. Рис. 49 «Вій 2.0»



Рис. 49 «Вій 2.0»

«Поліамори» - п'єса Наталії Блок «Прибулець». Вистава про стосунки хлопця з вома дівчатами (режисер Максим Булгаков). Прем'єра відбулася 15 травня 2020 року.

«Галка Моталко» - п'єса Наталки Ворожбит. Імерсивна вистава про навчання в спортінтернаті (режисер Анна Александрович). Прем'єра відбулася 17 червня 2018 року. Рис. 50 «Галка Моталко»



Рис. 50 «Галка Моталко»

«Річ-річ» - автор Лена Лягушонкова. Історія про трьох братів, владу, народну любов та рейтинги (режисер Дмитро Захоженко). Рис. 51 «Річ-річ»



Рис. 51 «Річ-річ»

*Київський камерний «Театр на Солом'янці».*

«Я норм» - п'єса Ніни Захоженко (режисер Алекс Боровенський) Рис. 52  
«Я норм»

«Тіло. Щоденник» - автори – українці, інсценізувала Поліна Коробейник.  
Перформативна вистава про тілесність українців під час війни (режисер Поліна Коробейник).

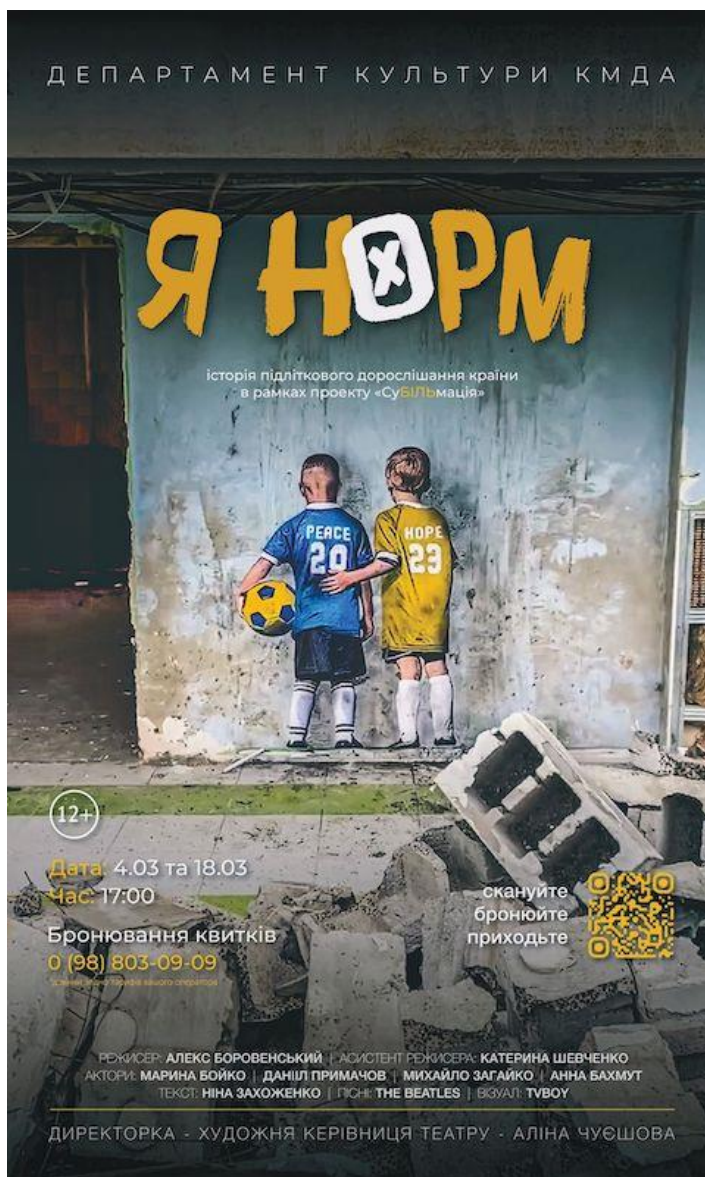


Рис. 52 «Я норм»

### *PostPlay Teamp*

«Сіра Зона» - п'єса Дена та Яни Гуменних, присвячена проблемам переселенців зі сходу України та Криму (режисерка — Галина Джикаєва.  
«Ополченці» - п'єса Дена та Яни Гуменних (режисер — Антон Романов) — історія про ополченця, який воював у лавах «Донецької Народної Республіки», а потім поїхав до Києва.

«Більше, ніж жінка» (кураторка проекту — Ніно Ходорівська) — перша в Україні вистава про гендер та трансгендерність.

«50 перших днів війни» - п'єса Наталії Казенної (режисер — Ден



Гуменний) — театралізоване дійство за щоденниками журналістки Наталії Казенної, яка залишила рідний Донецьк з початком військових дій.

*Театр на Михайлівській*

«Кефір, зефір і кашемір» - за п'єсою Марини Смілянець «Б'ютіфул лайф». Філософська іронічна комедія про кохання і закоханих (режисер Поліна Кіно). Прем'єра відбулася 18 травня 2017 року. Рис. 53 «Кефір, зефір і кашемір»



Рис. 53 «Кефір, зефір і кашемір»

«Сонечко рятує світ» - п'єса Наталії Уварової. Вистава для дітей про життя комах (режисер Віталій Кіно). Прем'єра відбулася 19 липня 2014 року. Рис. 54 «Сонечко рятує світ»

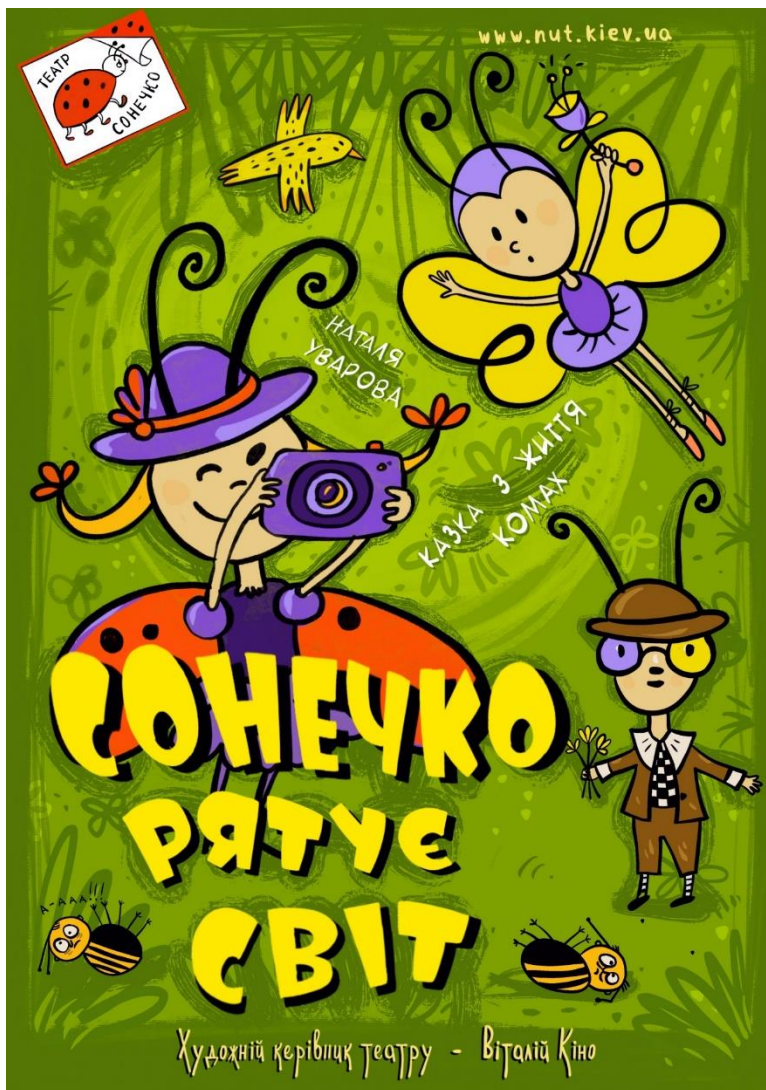


Рис. 54 «Сонечко рятує світ»

«Еклери на мільйон» - п'еса Марини Смілянець «Люди «Forbs»». Авантюрна комедія про дружбу, кохання і мафію (режисер Віталій Кіно). Прем'єра відбулася 25 червня 2021 року. Рис. 55 «Еклери на мільйон»



Рис. 55 «Еклери на мільйон»

«Невинасімі люди» - п'єса Романа Горбика «Сімейні цінності. Центр». Вистава про сімейні суперечки, жіночу долю, спогади дитинства та рідних людей (режисерка Олександра Правосуд). Прем'єра відбувалася 27 червня 2014 року.

Рис. 56 «Невинасімі люди»



Рис. 56 «Невинасімі люди»

«Коти-біженці» - п'єса Марини Смілянець і Людмили Тимошенко. Вистава для всієї сім'ї про котів-біженців. (режисер-постановник Сергій Дібров). Прем'єра відбулася 15 липня 2023 року. Рис. 57 «Коти-біженці»



Рис. 57 «Коти-біженці»

«Країна Серйозних» - п'єса Марини Смілянець. Дитяча вистава про хоробре серце та мрії (режисер Віталій Кіно). Прем'єра відбулася 3 вересня 2016 року. Рис. 58 «Країна Серйозних»



Рис. 58 «Країна Серйозних»

«Спекотна ніч у Ігуані» - п'єса Іллі Рибалка. Вистава-концерт про щастя, відпочинок та мрії (режисер Віталій Кіно). Прем'єра відбулася 24 квітня 2019 року. Рис. 59 «Спекотна ніч у Ігуані»



Рис. 59 «Спекотна ніч у Ігуані»

«Як продати чоловіка» - п'єса Наталії Уварової (режисер Віталій Кіно).  
 «Методи виховання малих засранців» - за п'єсою Марини Смілянець «Як перетворитися на собаку». Вистава про сімейний зв'язок і життєві обставини (режисерка Лариса Семирозуменко). Прем'єра відбулася 14 квітня 2018 року.

Рис. 60 «Як продати чоловіка»



Рис. 60 «Як продати чоловіка»

Ця постановка – це втілення молодого сучасної української драматургії. Вона про цінності в сім'ї, що торкають душу кожного до сліз.

Вистава «Методи виховання малих засранців» користується великим попитом у глядачів. Малих засранців чудово зіграли Владислав Сведенюк, Єгор Снігір, Данііл Кіно. Пса Кубіка зіграв художній керівник Віталій Кіно і втілює на сцені символічний образ-фундамент всієї вистави. (режисер – постановник Лариса Семирозуменко). Рис. 61 «Методи виховання малих засранців»





Рис. 61 «Методи виховання малих засранців»