

Олександр КЛЕКОВКІН

БЕЗ ДАНЧЕНКА

Анотація. У пропонованій розвідці — джерелами якої слугували як безпосередні спостереження автора, так і свідчення сучасників — здійснено спробу виявити творчі принципи й особливості режисерського почерку Сергія Володимировича Данченка (1937–2001) — українського театрального режисера, педагога, академіка Національної академії мистецтв України, народного артиста УРСР, народного артиста СРСР (1988), професора, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка (1978), лауреата Державної премії СРСР (1980), художнього керівника Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка. Серед цих ознак автор виокремлює: залежність Данченка від свого покоління — покоління шістдесятників, його ілюзій, забобонів та ідеалів; орієнтація на європейську драматургію та європейську модель театру в цілому; внутрішню незалежність і опору на творчу інтуїцію; з формальної точки зору, тяжіння до знищення «четвертої стіни» («Маклена Граса», «Патетична соната», «Тев'є», «Біла ворона», де лірична стихія інколи майже впритул підводила його до публіцистики); особливості побудови конфлікту (замість загострення й оголення аж до фізичного, виструнченого, прямолінійного, спрощеного, схематичного конфлікту, як було притаманно часові, він тримав його у підтексті, на другому плані); порушення традиційних структур і причинно-наслідкового зв'язку у викладі історії; лірична або ж ліро-епічна природа жанру; свідомо багатозначність, котра розгортається екстенсивно у процесі викладу сценічної історії; активний пошук діалогу зі сценографом та іншими співавторами вистави; манера організації репетицій передбачає терплячий пошук та імпровізацію; орієнтація на співробітництво, а не диктат; ідея цілісності національної культури (всі сегменти національної культури — рівноправні) та ін.

Ключові слова: творчі принципи Сергія Данченка, творчі принципи Данила Лідера, покоління шістдесятників, репетиційний метод.

Постановка проблеми. Історія, кажуть, сама все розставляє по місцях. Однак це — омана, поетична вигадка, сервільний евфемізм (мовляв історія — це ми самі, а ще краще — наші очільники з правильними поглядами на життя, що прийшли дати правильні відповіді на всі питання); отже, історія — це й справді ми. У процесі чергової «деміфологізації» і реформування мізків створюємо історію ми — незалежно від того, чи прагнемо пізнати минуле, чи, задалегідь знаючи всі відповіді, намагаємося створити нові міфи. Різниця велика. Адже пізнавати історію — означає роз'єднувати і зіставляти, виявляти відмінності й неповторності, котрі відрізняють минуле від сьогодення, а подеколи й заперечують його. Інколи роз'єднувати важко навіть у межах одного покоління: приміром, покоління Данченка лише на кілька років випередило «The Beatles», які стали ледь не духовними вождями для покоління, народженого по смерті Сталіна. Здавалося б, дуже короткий відтинок часу, але за ним — світоглядна прірва (хоча якось Данченко назвав себе бітником [23, с. 4]).

З цієї точки зору, оцінювати внесок митця за впровадженням методом, формою, жанром — не завжди доцільно. Не кожен змінює парадигми і народжує напрями, інколи зміни відбуваються в іншому; і цим — вимогами й очікуваннями від мистецтва — часи також відрізняються: адже, на відміну від театру початку ХХ століття, «театр другої половини ХХ століття не приніс нових театральних ідей, а синтезував відкриті раніше системи Станіславського, Мейєрхольда, Курбаса, Брехта. Тепер відбувається “дифузія”, взаємопроникнення різних ідей» [16, с. 44]. Ще менш доцільно — порівнювати митця з попередниками, призначаючи його на посаду другого Курбаса або Гната Юри. Адже будь-який театр, його постаті та їхнє значення розкриваються лише у конкретному часі, у конкретних соціальних обставинах і навіть у межах ідеалів, мрій і надій конкретного покоління. Особливо ж, коли покоління входить у життя на зламі часів із новими запитаннями або принаймні з пошуком нових відповідей на старі запитання, як це сталося з поколінням шістдесятників.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. «Я не схожий на людей, які ходять у краватках» [23, с. 4]. Саме таким — в оточенні друзів і ровесників — постає Данченко зі сторінок інтерв'ю, спогадів, рецензій, творчих портретів — здебільшого на сторінках журналу «Український театр» і записаних Оленою Коваленко бесід з Данченком. Вітчизняними і зарубіжними критиками проаналізовано більшість вистав Данченка. Однак питання творчого методу, на нашу думку, досліджено недостатньо.

Метою статті є спроба виявити основні режисерські принципи й ознаки творчого методу Сергія Данченка.

І. ІНТЕЛІГЕНЦІЯ

Народжене до війни, покоління Данченка першим так потужно заявило про себе на ниві театру. «Випускникам театральних інститутів шістдесятих, — згадував Юрій Богдашевський, — щастило. Відбувався процес зміни поколінь. На очах молодшали Джульєтти і Наталки Полтавки, Дон Жуани і Гамлети. Життя примушувало віддавати перевагу молодості перед досвідом» [7, с. 25].

Це було покоління, відсутність представників якого, дуже часто незручних, але, як виявилось, незамінних, так гостро відчувається сьогодні: у режисурі — романтичного Володимира Опанасенка і саркастичного Володимира Бегми; у театральній критиці — Юрія Богдашевського і Валентини Заболотної; в акторстві — Богдана Ступки і Степана Олексенка, Віталія Розстального і Наталії Лотоцької; у театрознавстві — Ростислава Пилипчука; у театральному житті — Леся Танюка... І ще багатьох.

Одна з ознак цього покоління у театрі — згуртованість, і не лише навколо експериментального курсу Леоніда Артемовича Олійника, або десь неподалік, а й навколо спільних мрій, надій, ілюзій. Можливо, саме від Леоніда Артемовича Олійника,

в якого навчався, Сергій Данченко й успадковав схильність до садівництва. У такий спосіб вчитель волів розкрити обдарування учня, розбудити в ньому автодидакта, допомогти знайти себе, свій власний шлях, своє обличчя.

Покоління Данченка — вперше, після тривалої паузи, спровокованої боротьбою з космополітизмом і вихованням у патріотичному дусі — отримало можливість побачити європейський театр. Воно ж — дістало змогу працювати із новою драматургією: з творами щойно реабілітованого Миколи Куліша та Бертольта Брехта, який тільки-но став набирати популярність у Союзі.

На тодішній культурній мапі цей час позначився, з одного боку, радикальними пошуками авторського театру (Ю. Любимов), а з іншого, — поглибленням принципів психологічного аналізу і зміною жанрової парадигми (Г. Товстоногов). На цьому тлі пошуки національних театрів — Прибалтики, Грузії, України — видавалися менш помітними, бо життя, як не крути, зосереджувалося навколо столиці, котра багатьох притягувала не лише мистецькими здобутками, а й навколомистецькою метушнею. Але, казав Данченко, «для мистецтва вбивчо, коли воно замінюється бажанням повернути до себе увагу, здобути дивіденди» [23, с. 2].

Вистави Данченка ніколи не мали скандального присмаку; ні у манері його поведінки, ні у його виставах ніколи не було метушні і, принаймні з погляду сьогодення, дозволеної у рамках вольєру задирикуватості. Різниця така сама, як між балакуном і тим, хто здебільшого прислухається — до часу, до себе, до людей. Цю різницю, поділяючи погляди Данченка, влучно охарактеризував Богдан Ступка: «За часів Радянського Союзу режисери ставили вистави з дулями в кишені. На особливому статусі був Московський театр на Таганці. Коли розпався Союз і режисери витягли руки з кишені, то побачили замість “опозиційної дулі” просто три пальці. Тут театри розгубилися. Творчі люди почали бігати на маніфестації. Почалося вуличне дійство, заангажоване політиками. У театрі наступив спад. Керівництво думало, якими ж виставами зтягнути глядача в театр. На естраді з’явилася попса. Політиканство завжди породжує попсу. А попса в театрі — це найнижчий рівень культури. Завдяки Сергію Данченку франківці зберегли свої цінності й підхід до розуміння театру. Ми до явної попси не скотилися» [47].

Данченкові пощастило уникнути випробування снобізмом, і гіпнотичної спуски авангарду. За його спокоем, а подеколи навіть за незворушністю, приховувалися чоловіча гідність і мужність — розповідати неквапливі, небагатослівні, прості, здавалося б, історії; бо для простоти треба набагато більше мужності, ніж для демонстрації — ах! — власної складності і зарозумілості («Це не свобода. Це залежність від певного, доволі вузького кола людей. Бажання повернути до себе, поневолити, утвердити свою владу: який я складний і цікавий!» [23, с. 3]).

Вистави і поведінка Данченка не лише не мали скандального присмаку, він узагалі, ламаючи стереотип театрального діяча, нагадував мало не відлюдника:

«Не любить висловлюватися перед глядачами, ділитися творчими планами. Категорично не сприймає рекламу і тому подібну суєту. Всі його виступи у пресі мають суто діловий характер і чужі ліриці. Він байдужий до зовнішніх ознак популярності і, крім того, дійсно дуже зайнятий. <...> Данченкові органічно чужі лицедійство і декламаційність» [31, с. 73].

Шукати у мистецтві аналогії, пояснювати одне через інше — справа невдячна, хоча й звична. Ідучи за звичкою, можна порівняти принципи режисури Данченка, приміром, із режисурою Товстоногова — розважливою, впевненою, поміркованою. Такими були і його розповіді — усні і писані — без зовнішніх ефектів, здавалося б, надто прості й елементарні, де кожне слово — продумане і на своєму місці. Однак, як і будь-яке порівняння, таке зіставлення також шквильгає, адже майстри реалізували ідеї різних поколінь, різний національний менталітет, стиль життя, були адресовані різному глядачеві і, крім того, по-різному ставилися до проблеми методу. І головне — театр зірок Товстоногова, і театр зірок Данченка — це були різні типи театрів. Театр одного режисера, *авторський театр Товстоногова*, який *збирав зірок*, з одного боку, а з іншого, — *театр Данченка*, який *об'єднував різних режисерів і створював зірок*. Так само відрізнялися ці театри і з точки зору режисерської методології: з одного боку, аналітичний театр Товстоногова, а з іншого, — театр Данченка, у якого, за його зізнанням, «задум майбутньої вистави формувався цілком інтуїтивно і до певної міри підсвідомо» [16, с. 46]; щоправда, поряд із цим він пропонував надзвичайно вдумливий, незаяложений аналіз обраних для постановки творів, театральної ситуації, мистецтва і суспільного життя у цілому; однак він «не декларував, він м'яко, поступово вибудовував щось *видиме і відчутне* тільки ним; і вирощене ним завжди було непомітним і незвичним» [34, с. 189].

Світоглядні перетини між Товстоноговим і Данченком яскраво виявляють їхні постановки «Дяді Вані». На відміну від мхатівської апології інтелігента і романтизацією Івана Петровича Войницького, і у Товстоногова, і у Данченка з-під героя вибито котурни. Репліку Войницького, дяді Вані, про те, що з нього «міг би утворитися Достоевський, Шопенгауер...», Товстоногов коментує жорстко: «Ця людина могла стати тільки Іваном Петровичем Войницьким, дядею Ванею, чудовим управляючим цим маєтком» [5, с. 24]. Можливо, так само міг би прокоментувати цю репліку і Данченко («Слова про те, що він колись був світлою постаттю, міг стати Шопенгауером, Достоевським, сприймаються [у виставі Данченка] скоріше як іронія» [24, с. 13]). Таким, здавалося б, дивним, парадоксальним чином, обстоюючи *інтелігентність*, покоління прощалося з *інтелігенцією*.

II. НАТУРФІЛОСОФІЯ

З точки зору системи повторюваних формальних прийомів, описати вистави Данченка — неможливо. Постійного набору прийомів, як це було притаманно Любимову, Ефросу, Стуруа або Някросюсу, Захарову, у нього не було. Сам він припускав, що «можна говорити про індивідуальний стиль режисера. Але як його визначити? Припишуть режисерові певний “стиль”, і що ж вдієш — тримайся його все життя. Але ж вистави бувають вельми несподіваними... Георгій Товстоногов виходив із того, що одна вистава не повинна бути схожою на іншу. Так, до речі, додається працювати й мені. А критиці, ймовірно, більше до смаку, коли режисер ставить увесь час одну й ту саму виставу, хіба що за різними авторами. Тоді, мовляв, він має “свій стиль”» [16, с. 52]. В одному з інтерв'ю Данченко згадував, як звинувачували в еkleктизмі Товстоногова і пояснював: «Він лише широко використовував різноманітні сценічні ідеї, форми, манери. А які різні вистави здійснює Пітер Брук! Ці режисери завжди виходили з особливостей драматургічного матеріалу» [27, с. 109].

З точки зору формальної, повторюваність Данченка — хіба що у тяжінні до знищення «четвертої стіни», що помітно і у «Маклені Грасі», і у «Патетичній сонаті», і у «Тев'є», і у «Білій вороні», де лірична стихія інколи майже впритул підводила його до публіцистики. Підводила, однак «ні, ні, ні, — писав про спектакль “Візит старої дами” Аркадій Матвійович Драк, — вистава, здійснена С. Данченком, позбавлена плакатної публіцистики і злободенних алюзій» [25, с. 16]. Появу іншої вистави — «Тев'є», котра понад півтора десятиліття залишалася у репертуарі франківців, Тетяна Забозлаєва небезпідставно назвала «політичною подією», однак так само позбавленою кон'юнктури, поверхової злободенності і цюхвилинної публіцистичності [30, с. 4].

Інколи здавалося, що крізь щілини цієї розтрощеної стіни летить сум — як у розповіді про самотнього Тев'є, який покійно несе свій хрест, прислухаючись до Бога. Але, мабуть, навчений з дитинства приховувати почуття, Данченко ніколи не руйнував ці дверцята остаточно, вважаючи нешляхетним демонстрацію власного болю — і з приводу історичних обставин, і з приводу усвідомленої плінності людського буття.

Так само відрізнявся його спосіб побудови конфлікту — замість загострення й оголення аж до фізичного, виструнченого, прямолінійного, спрощеного, схематичного конфлікту, як було притаманно часові, він тримав його у підтексті, на другому плані. Завдяки цьому «головний конфлікт» ставав неловимим; здійснюючи метаморфози, він переходив із площини економічної у політичну, з політичної — у моральну, не замикаючи коло, а демонструючи нескінченність цих переходів. У цьому сенсі це був театр *ліричний, епічний, ліро-епічний* (що дозволило критикам говорити про Данченкову «брехтизацію» «Маклени Граси» Куліша [26, с. 23]), та й сам

Данченко визнавав, що епічність була йому властива впродовж тривалого періоду і навіть називав вистави: «Візит старої дами», «Дядя Ваня», «Загибель ескадри» [19, с. 43]; «брехтівська естетика розчинилася в інших моїх виставах. Так буває: коли художні ідеї хвилюють, вони вкрапляються в інший матеріал і проявляться хай там що. Я наблизився до Брехта через інші твори» [16, с. 90]) або, як запропонував назвати цей принцип Олександр Саква, найпоследовніший дешифратор секретів Данченка, «*епічне коментування*» [41, с. 21].

Це були вистави культурного, дорослого, зрілого митця. Митця, котрий мислив історично, глибоко знав літературу, мистецтво, з цікавістю спостерігав тогочасний радянський, європейський і американський театр (свідченням чого є його нотатки про фестиваль в Авіньйоні, про Піну Бауш, про театр США) [15, с. 25–28; 20, с. 5–7]. Він гарно знав цей театр, аналізував, але не цитував, не наслідував, не спочував ефектними феєрверками і не прагнув шокувати, бо розумів: сам він робить іншу справу.

Роль автора у цій іншій справі істотно відрізнялася від звичної; він «не верещав» ні про своє оригінальне розуміння світу, ні про своє інфантильне ставлення до нього, ні про свої образи; радше розглядав як натураліст, зоолог, ботанік, ентомолог, геолог (а подеколи й паразитолог), бо «навчився сприймати все, як є...» [16, с. 32].

Ця інша справа відрізнялася також ставленням до малих і великих спільнот. Ні своїм співавторам, ні глядачеві він не нав'язував жорсткої концепції, тенденції; він намагався створити ансамбль, гармонію між п'єсою, актором, сценографом, глядачем, а зрештою й критикою.

Ідея ніколи не стирчала в його виставах немов кістка у горлі, вона не верещала; нагадувала радше тисячолітнє дерево, стовбур якого повільно об'їждає глядач; об'їждає, щоб розглянути ситуацію з різних боків; або сувій, який, повільно розгортає оповідач, демонструючи нові повороти у розумінні теми. «Не можна сказати про що написана ця п'єса, вона й про те, й про те, й про те, вона зачіпає і таку тему, і таку, і таку». Це репліка Данченка, почута автором цих рядків десь у середині — наприкінці дев'яностих. Тоді вона викликала подив, адже суперечила настановам школи, котра намагалася виструнчити, спростити складне плетиво драматичного твору й вистави, звівши його до рівня загальнозрозумілого гасла. Згодом виявилось, що насправді вона була передчасною — для її розуміння потрібен був час. Адже, — казав Данченко, — «це виходило за межі тих концептуальних означень на кшталт поширеного “Я ставлю п'єсу про...”» [16, с. 90]. На цю особливість звертала увагу й критика: «Режисерські прочитання С. Данченка ніколи не вичерпуються домінуючою дією однієї, хай і глибокої, до кінця доведеної думки. Його метод, як правило, полягає у відмовленні від педалювання якої-небудь, нехай навіть всеохоплюючого характеру, теми» [40, с. 6].

Для втілення цього принципу йому потрібен був Шекспір, драматургію якого Данченко сприймав як «поетичний театр високого гатунку, вільний від причинно-наслідкового зв'язку, який завше потрібен для довершено реалістичного відображення перебігу подій. Але це цілісний театр, бо зазвичай глядачі навіть не помічають, що місцями у його п'єсах не узгоджено час або окремі сюжетні лінії. Це проходить повз увагу, оскільки у п'єсах Шекспіра діє інша логіка — логіка поезії». Так само, — казав Данченко, — за принципом відкритого монтажу, було побудовано і «Тев'є»; однак, скаржився він, — це «розуміють навіть не всі критики-професіонали. <...> Сучасна вистава підвадна логіці <...> монтажу епізодів, сцен, сюжетних ліній, тобто поєднання у стик, без дотримання психологічної послідовності переходів і побутового умотивовування того чи іншого епізоду. Саме на цих стиках, на цьому узграницчі й виникає нова якість» [15, с. 57].

Такий стиль мислення підтверджують і актори, які працювали з Данченко: «Його думка ніколи не вичерпувалася примітивною однозначністю, за словами завжди відчувався безперервний потік мислення, потік енергії, що пульсував у паузах, іноді досить довгих, у погляді, у виразі обличчя, порухах тіла. Він був відповідальним за те, що говорив, у чому переконував, проте завжди залишав поле для діалогу з опонентом» [37, с. 15].

Звідси — майже єретичні, з погляду традиційної методології, думки: «Чехов не вважає подію як таку рушійною силою драми. <...> Зосереджений на внутрішньому протистоянні людини і всього навколишнього життя, він зображає саме життєву реальність, а не сутічки між тими чи іншими конкретними особами». І так само єретичне порушення репетиційних правил: «Я намагаюся якомога раніше розпочати прогони. Коли бачу ціле, для мене відкривається новий етап роботи, творчого пошуку. <...> Чим раніше їх розпочати, тим краще. Прочитали, почали розбирати за столом маленький шматок. Я не надаю цьому етапові значення, бо, як показала практика, актори забувають майже все сказане» [16, с. 88].

Неманіфестоване заперечення традиційних уявлень про подію і композицію вистави — це не єретичний виклик і не зухвала поза, але цілком органічний для свідомості натурфілософа, яким був Данченко, світоглядний мотив.

Майже всі вистави Данченка про стосунки часів — про вторгнення минулого і майбутнього у сьогодення, про те, як сьогодення змінює уявлення про минуле, а минуле формує майбутнє.

Можливо, найнаочніше це виявилось у виставах «Украдене щастя», «Дядя Ваня», «Візит старої дами», «Патетична соната», «Зимовий вечір», «Мерлін», адже всі вони про перетини різних векторів у часі і про стосунки, в яких людина перебуває з часом. І навіть «Тев'є», в якому земний шлях людини перевіряється зіставленням із нерухомим, здавалося б, вічним, зоряним небом.

Можливо, саме це зіставлення дозволило Данченкові уникнути однієї з найбільших спокус тодішнього, і не тільки, театру — біполярного поділу світу на чорне і біле. Навіть «негативні» у традиційній системі амплу герої — і Клара з «Візиту старої дами» у виконанні Юлії Ткаченко, і герої «Украденого щастя», і герої «Тев'є», навіть урядник у виконанні Олега Шаварського, всі вони долали свій шлях, несучи свій гріх і свою біду, викликаючи *світлунтя*. Звідси — повторювана у виставах Данченка фронтальна мізансцена: сповідь героїв, пошук розуміння у глядачів.

III. ПРОСТІР

Данило Лідер, згадуючи роботу з Данченком, розповідав, як він «іноді мовчав, без особливого енергетичного вкладу ставив — він не щедрий, — але спектакль раптом починав працювати. <...> І мене завжди тішило, коли з його мовчання і стриманості поступово, непомітно виростало “перетворення”. Адаже Данченко працює непомітно, делікатно, неквапливо. Не текстом, не вказівками, не режисерськими істериками, і не категоричними вимогами. Коли і як це народжувалося? Ніхто цього не бачив. Данченко не декларував, він м'яко, поступово вибудовував щось видиме і відчутне тільки ним. І вирощене ним завжди було непомітним і незвичним. Тому що він — такий. <...> Він ніколи не нав'язує, не пропонує феєрверку винаходів, концепцій та ідей. Тому що вулкан — це не святковий салют із петардами. Він — там, углибині: спостерігає і помічає. І спочатку це незвично. Але саме тому ми добре разом працювали. А може, й тому, що обидва — мовчуни і підпільники» [34, с. 187–190].

Однак на цьому спільні ознаки між Данченком і Лідером — «мовчунами і підпільниками» — закінчувалися. Адаже метод Данченка, який покладався здебільшого на інтуїцію і стежив під час репетицій за розвитком процесу, за взаємодією акторів і внутрішніми змінами персонажів, принципово відрізнявся від вичерпного концептуалізму і самодостатньої у своїй метафоричності сценографії Лідера. Метод Данченка міг реалізуватися лише в акторі, дати найкращі плоди у колі однодумців, знайти підтримку передусім у колі ровесників. Інакше було у театрі Лідера, у виставах якого прагнув домінувати сценограф. Гармонійне співробітництво між Данченком і Лідером — лише красива легенда, така сама, як легенда про гармонійність творчих стосунків фундаторів МХТ. Адаже, згадував Лідер, «я пізніше втік під час [роботи над] “Тев'є”» [14, с. 81] і «Данченко казав мені, що в “Тев'є” я все ж таки помилився» [14, с. 33]. Банальна думка одразу схиляється до того, щоб побачити в цьому протиставлення і звеличення — одного митця за рахунок іншого. Насправді — ні, адже йдеться про узгодження і взаємодоповнення, про складний пошук діалогу не лише між двома митцями — Данченком, «людиною театру атмосферного», і Лідером — «жорстким концептуалістом» [3, с. 41], між Театром Данченка, в якому перше місце було відведено акторові, і «Театром Художника,

де головне значення має сценографія» [12, с. 53], між соковито-ігровим театром франківців і ораторійним театром Лідера. «Я запитав, — згадає Андрій Александрович-Дочевський діалог із Лідером під час його роботи над “Тев’є”, — а як же вони гратимуть, адже вони актори реалістичного театру? “Будуть грати так само, як вони завжди грають”, — сказав Лідер» [3, с. 42].

Наступні діалоги — у «Патетичній сонаті», «Росмерсгольмі», «Крихітці Цахес», «Королі Лірі», «Пігмаліоні», «За двома зайцями» — Данченко вів уже зі сценографом іншого покоління — Андрієм Александровичем-Дочевським, вихованцем школи Лідера, який сповідує однак вже зовсім інший театр — «вільні мандри», театральну гру, сценічний джаз, перформанс «про культуру..., чи субкультуру..., чи посткультуру — як вам подобається; можливо, просто про життя, живопис, літературу, театр та інші витребеньки» [2, с. 12]. Хоча Александрович — прямий нащадок Лідера у театрі Франка, одночасно він і заперечення Лідера. Він пропагує методологію Лідера, наслідує його вишуканість і внутрішній аристократизм і так само тяжіє до аскетичного динамізму, однак природа його стосунків з буттям — інша. Замість лідерівської «увімкненості» у буття світу і сковородинської ніжності — гра: інколи уїдлива, сумна; подеколи — забава заради забави, здатності до якої так часто не вистачає дорослій людині. Ця гра буває вередливою, манірною навіть, подеколи — викличною, провокативною, однак ніколи не буває млявою, індиферентною. Світ Лідера налаштовував на аскетичну релігійну відправу, він жив у парадигмі театру-храму (можливо, саме тому, незважаючи на надзвичайно спостережливий м’який гумор, у нього майже не було вистав комедійних), в Александровича все навпаки — він дуже часто створює гарні провокації для карнавальної вистави-гри [35, с. 3–4]. І цю гру Данченко також сприйняв. Щоправда, коли Александрович запропонував «побешкетувати», засвідчивши надзвичайно високий рівень самоаналізу, відповідь: «Ну, це можна... тільки не зі мною. Тому що я глибоко сиджу в собі» [44, с. 9].

Загалом, діалог режисера зі сценографом, зокрема Данченка з Лідером, — тема окремої розмови. І справа тут, звісно, не у психологічному конфлікті і боротьбі особистостей за панування.

Кордон українського театру Лідер перетнув одночасно з поколінням Данченка, однак був ніби сторонній або, як сам казав про себе, «сиджу в куточку і пізнаю світ в елементарних проявах буття; тому мене часто мали за дурника; є в мене підозра, що і студенти — також; а я — сидів у куточку і — спостерігав» [34, с. 194]. Прийшов зі своїм досвідом вигнання і з майже аристотелівською перипетією: від заслання до Сталінської премії, про яку сьогодні звикли говорити лукаво — мовляв, лайно, хоча насправді — аусвайс на окупованій території, ліцензія на життя і перетин кордону. І ця одночасність також створювала кордон, нехай прозорий, а все ж; кордон міжпоколінневий, світоглядний. Одному поколінню допомагав досвід, іншому — його відсутність.

Щойно народжений у лоні образотворчого мистецтва перформанс, у якому художник перестав виконувати підпорядковану роль і виголосив претензію на нероздільне панування, не одразу і не всіма було усвідомлено як самостійне явище — театр художника. Спочатку це зіткнення реалізувалося у змаганні між ігровою і метафоричною сценографією, а згодом і у зневажливому ставленні до найзвичнішої для глядача декорації. Спрощено кажучи, змагалися різні способи бачення світу: реальне місце дії, образ дії і машинка, апарат для гри. Поряд, прибиваючись то до одного, то до іншого із напрямів, маневрував ще й четвертий тип, який Михайло Френкель іронічно називав «дизайником», а сьогодні, можливо, назвав би «гламуром».

Сьогодні дуже модно стало розводитися про непокору і мистецький спротив, який нібито чинили радянські митці. Однак не всі і не в усіх видах мистецтва. В індивідуальній творчості, де твір мистецтва міг переписуватися з однієї магнітофонної плівки на іншу, ховатися у шухляді або передаватися у валізі із подвійним дном за кордон — можливо. Але у театрі, де за спиною режисера стояв колектив, а сам сценічний твір надто легко — без вогнищ і аутодафе — можна було «закрити», така «сміливість» межувала одночасно із божевіллям, і з не завжди усвідомленою орієнтацією на самопопуляризацію шляхом скандалу.

Фактично всі найреволюційніші тодішні теми («повернення до ленінських норм», включаючи увагу до «маленької людини» і т. ін.) було продиктовано згори і найгучніші тогочасні вистави здебільшого забезпечували попит глядача на публіцистику, що означало орієнтацію на раціональність (невипадково так віртуозно стала розвиватися методологія дійового аналізу, увага зосередилася на підтексті, метафорах, алегоріях та інших способах інакомовлення). Однак *чуттєвість*, котра завжди була головною родзинкою для «пересічного» театрального глядача, помалу зникала.

Одним із тих, хто повертав її театрові став Данило Лідер.

Одні сценографи повертали *чуттєвість* натуральною фактурою (дерево, метал, гілки дерев, папір, старовинні меблі), інші — ярмарковими фарбами, хтось ще — змінюючи принципи стосунків сцени і зали для глядачів.

«Як людина, — згадує Андрій Александрович, — Лідер теж доволі жорсткий — те, що він робив у театрі, я називаю тотальною сценографією: його вистави самодостатні, вони чимось нагадують інсталяції, можуть існувати без актора» [33, с. 66]. Та й сам Лідер говорив про це: «Бувають режисери неприступні — вони на діалог по лінії процесу не йдуть. І тоді я сам починаю ставити їх у такі рамки, щоб загнати. І заганяю» [34, с. 186].

Чи допомагало це режисерові?

Не завжди.

Бо не завжди ефектна інсталяція, а надто у ситуації, коли й режисер тяжів до самовираження, ставала зручним майданчиком для гри, існуючи подеколи самостійно і перетворюючи актора на додаток до чужих екзерсизів.

Зазвичай у цій «окремішності» звинувачують консервативного актора, якого нібито «випередив» сценограф або режисер. Однак що таке «випередити», хто може впевнено вказати, де знаходиться шлях уперед і шлях назад. Адже правду каже африканське прислів'я: «Той, хто довго йде на захід, обов'язково прийде на схід».

Найвідоміший анекдот про Лідера, щоправда, за часів співпраці з іншим режисером, розповідає про те, як він сонце поховав. «Це була вистава “В ніч місячного затемнення”. У фіналі — кризь розірвану шкіру, що нависає на ар'єрсцені, кризь її діри Лідер пропускав промені світла — то було наче сонце, і воно грало в повітрі. Але за вимогами часу потрібне було таке сонце, як на всіх плакатах про Хо Ши Міна — тотальне! Зробили це сонце — таку собі пігулку, насажену прожекторами з бляшанкою посередині, що аж палала і, піднімаючись на тлі чорного задника, вбивала декорації. Ось і генеральна репетиція. Задоволений режисер власноручно перевіряє, чи висить ця пігулка, сонце піднімають у фіналі з належною патетикою, а опісля заспокоєно розходяться готуватися до прем'єри. Що ж робить у цей час Лідер? Залишившись у театрі, він самотужки знімає сонце, викочує його на вулицю — а діаметром воно метрів зо три — викопує яму і — чинить злочин — закопує це сонце назавжди, щоб ніхто й ніколи його не знайшов! Увечері — прем'єра. Всі чекають появи у фіналі сонця, аж раптом — ба-бах! Сонця ж — немає! Режисер риде: де ж воно, тільки ж учора було?! А Володимир Йосипович Ляшинський — на той час художник зі світла в театрі імені Франка — подивився на Лідера, пирснув і промовчав. Він здогадався, що це Лідер оте сонце укокошив» [33, с. 66].

Із Данченком Лідер поведився лагідніше, хоча незмінно в одному й тому самому напрямі.

Однак вистава — це результат спільного задуму, мистецької змови, а не перемогони наввпередки: коли хтось когось у виставі випереджає, театр програє. Особливо гостро ця проблема стояла в українському театрі — театрі, звичному до підкресленої чуттєвості, носієм якої був, не завжди спроможний подолати звичку до «отаманщини», актор.

Чи подолав ці суперечності Лідер?

Здається, не завжди й намагався.

Це ж він, виставляючи свій макет перед художньою радою, коли йому казали «Даниле Даниловичу, варіанти потрібні», дивувався: «Я не знав навіщо. Я не переробляю, я збагачую» [34, с. 156].

Але чому поставало питання про «переробляння» і чому, незважаючи на незгоду, його макети приймалися?

Художню раду, де у більшості були актори, непокоїла передусім відсутність зручного майданчика для гри (більшість макетів Лідера побудовано ораторійно, на рівному планшеті сцени, тут немає ані сходів, на які можна збігти, ані будь-яких інших можливостей для динамічних мізансцен). Крім того, членів художньої ради,

можливо, не відпускало неусвідомлене відчуття, що драму, котра тут, у цій самодостатній сценографічній установці виконуватиметься, та ще й у звичних прийомах гри, відтворити неможливо; для цього слід було б створювати іншу драматургію, запрошувати інших режисерів, опановувати інші прийоми гри, а зрештою, й запрошувати іншого глядача.

Фактично у драматичному театрі імені І. Франка народжувався інший театр — театр художника, успіх якому було гарантовано обставинами позатеатральними. Адже успіх сценографа, принаймні у радянський час, визначався не лише створеними виставами; здебільшого він залежав від виставок, публікацій ескізів і світлин макетів, які залюбки друкували мистецькі видання. І небагато було митців, здатних пожертвувати власним успіхом заради командної гри. У цьому сенсі сценограф набагато ближчий до письменника або столичного актора, який здобуває славу не на сцені рідного театру, а у серіалах і ток-шоу. Тут, звісно, вже включається не лише механізм діалогу якого з майбутнім можливий лише опосередковано, через критика, сценограф розмовляє із майбутнім без посередників — мовою ескізів і макетів. Незалежно від найшляхетніших намірів художника, це формує іншу, відмінну від режисера, психологію творчості. Хоча відмінність ця не завжди усвідомлювалася: «Я завжди говорив про ущербність сценографічних виставок, — розповідав Данило Лідер. — В них відсутнє головне — актор. Це тільки макет, ескіз, скульптура або, якщо можна так висловитися, станкова сценографія, котра часом не має жодного відношення до театру. Адже для сценографа простір цікавий лише тоді, коли він стає умовою для виникнення нового життя — сценічного життя. Тому я завжди намагався бути присутнім на репетиціях. І з цехами працювати. Адже все в театрі робиться лише для цього — для народження нового життя. Це найбільш хвилює. І саме від цього врешті-решт залежить майбутнє сценографії» [34, с. 193].

Можливо, саме у різній психології творчості, у ставленні до проблеми «авторства» і виявляється найголовніша відмінність Данченка від Лідера: «Данченко висловлювався категорично: театр — це мистецтво порочне, бо воно колективне: або ти комусь, або сам собі повинен наступити на горло» [33, с. 66–67].

Інкони Лідера порівнюють то з Аппіа, то з Крейгом. Якщо за значенням для українського театру — безперечно. Однак за методом — це пряма протилежність. Замість повторюваних Аппіа і Крейгом геометричних абстракцій (сходи, колони, кам'яні кубічні стіни, гра ліній і світла) — світ предметів (журавлі, вози, глечики, стільці, двері, вікна, а зрештою, і сам театральний макет у «Лірі»), які, розгортаючись у часі і зіштовхуючись між собою, перетворюються на символ, видобувають новий зміст.

Так само предметно, поза публіцистикою й абстракцією, розгортався і світ, у якому мешкали герої Данченка.

Однак це були різні способи існування у театрі.

З одного боку, Данченко, який, здавалося, ліпив виставу інтуїтивно, навпацки. З іншого боку, Лідер, який прагнув узагальнити свій досвід, вивести з нього загальну теорію творчості.

З одного боку, цілком органічний прихід до театру Данченка, вихованого у театральній сім'ї. З іншого боку, — Лідер, у житті якого немов панував випадок, адже, вважав він, прожите ним життя — «найменш гармонійне з усіх можливих; було б краще, якби мене не вийняли з села, з природи; тим більше театр — я завжди вважав себе випадковою людиною у ньому» [34, с. 168].

З одного боку, Данченко — не лише майстер, а й громадський діяч — голова Спілки театральних діячів, депутат Верховної ради УРСР. З іншого боку, Лідер, який вважав, що «в усіх наших громадських заходах з мистецтва — конференціях, зборах творчих, так званих тусовках із зовнішнім представництвом, особистість часто захищена за якимось загальним способом спілкування» [34, с. 190], тому здебільшого він «сидів у куточку і — спостерігав» [34, с. 194].

Мовчазний Данченко, а з іншого боку — Лідер, із майстерні якого вийшло так багато учнів і про якого Тетяна Сельвінська, дізнавшись, що він погано бачить, сказала: «Коли справи підуть зовсім кепсько і не зможете навіть малювати, почнете проповідувати» [34, с. 157].

Зосереджений на перебігу часу Данченко і, з іншого боку, — Лідер, у якого плин часу втілювався у зіткненнях і метаморфозах просторів.

Інтуїтивний Данченко і — не менш інтуїтивний Лідер, який, однак, обґрунтував власний метод, повірив у нього і, головне, змусив повірити інших.

IV. CONDUCTOR

Манеру поводження Данченка на репетиції в одному зі своїх раних нарисів зафіксував Юрій Богдашевський, який стежив за творчістю режисера від перших кроків: «Не всім імпонує манера його роботи з актором. Він не режисер “показу”, який щохвилини вибігає на сцену, намагаючись зіграти за всіх. Він не режисер-диктатор, який хоче, щоб актор грав лише так, а не інакше. Та свобода що її надає Данченко митцеві, допомагає йому якнайповніше виявити творчу індивідуальність, на виходячи разом із тим за рамки режисерського задуму» [10, с. 19]. У прощальній статті про Данченка Богдашевський доповнив: «У дев'ятому ряду, трохи праворуч від центру. <...> Саме там завжди сидів на репетиціях Данченко. Час від часу запалював настільну лампу, роблячи на папері тільки йому зрозумілі нотатки. А потім, коли спалахувало світло в залі, повільно йшов до сцени і щось стиха говорив авторам, які скупчувалися на авансцені. <...> Він підходив до одного з акторів і робив йому зауваження. Слів було не чути <...>. Проте, як часто після цього репетиція продовжувалася вже в іншому, несподіваному ракурсі» [8, с. 3].

Так само сприймався репетиційний стиль Данченка і з іншого боку рампи: «І в театрі імені Заньковецької, і згодом в театрі імені Франка, — згадував Богдан Ступка, — не відразу звикли до того, що він “без понтів”, без нав’язування “методик”, жорстких принципів. Все йшло в нього від серця. Чимало — від його мовчання. <...> І репетирував він майже завжди мовчки» [43, с. 13].

Так само згадує про репетиції Данченка і Богдан Козак: «На пробах Сергій Данченко ніколи не виходив на сцену і не показував акторові, як грати. Зовні спокійно ходив центральним проходом глядної зали, тримаючи в руках брегет — масивний кишеньковий годинник — то підходив до оркестрової ями, немов зблизка хотів поглянути на те, що роблять актори, то віддалявся у глибину зали і дивився на їхню роботу, охоплюючи сцену широким кутом зору. Ніколи не кричав ні на акторів, ні на технічних працівників, робив усе методично, спокійно, хоча в душі, можливо, у нього бушував “дев’ятий вал”. Терпеливо пояснював завдання, уточнював його і чекав» [37, с. 16–17].

Здається, головним у цьому спогаді є слово «чекав»; принаймні про те саме згадувала і Світлана Веселка, котра стежила за Данченком-режисером з перших його кроків: «Він не квапив акторів, терпляче чекав акторських виявів» [11, с. 48].

Не нав’язуючи свого бачення, він охоче відгукувався на пропозиції акторів. Прикметний, у зв’язку з цим, випадок під час репетицій «Украденого щастя» згадував Богдан Ступка: «Сергій Володимирович, як завжди, уважно слухав, довго мовчав. <...> Довго не могли вирішити саме сцену вбивства Михайла Гурмана. А Володя [Глухий] підійшов і говорить: “А ти, коли сокирою цокнув, то падай на мене, падай...” І тоді два тіла — живе й напівмертве — вчепилися одне в одного, стали чимось цілим... Сергій Володимирович прийняв це рішення» [43, с. 15].

Андрій Александрович, згадуючи роботу з Данченком, розповідає про «джаз»: «Під час репетицій на сцені, коли актор уперше входить у новонароджене середовище вистави, коли відбуваються перші спроби створення світлової партитури, ми сиділи із Сергієм Данченком у залі поруч і ліпили-імпровізували. Це і є “джаз”» [33, с. 65].

Як не пригадати, у зв’язку з терплячістю Данченка, пісню про кондуктора, який нікуди не спішить і все спостерігає, пісню, котру, очевидно, не випадково так полюбляв Данченко, адже кондуктором (*лат. conductor histrionum; франц. conducteurs des secrets, conducteurs du jeu*) — керівником блазнів, чудес, гри — у давньоримському і середньовічному театрі називався режисер — той, що не поспішає й усе спостерігає.

Йдучи від давньої назви режисера — *conducteurs des secrets* — можна було назвати його і знавцем секретів, адже секрети він і справді знав. Коли Львівський драматичний театр імені Марії Заньковецької взяв до постановки «Прапороносців» Олеся Гончара, — Богдан Антків згадує, що «не міг зрозуміти, як вдалося

Данченкові переконати Олесь Терентійовича і домогтися дозволу на постановку. Я насмілюся запитати Сергія Володимировича, а він відповів: “Це мій секрет”». Згодом «на прем’єру приїхало також керівництво Київського російського академічного театру імені Лесі Українки. Через кілька днів Сергій Володимирович сказав мені, що треба негайно зробити переклад п’єси російською, бо театр імені Лесі Українки взяв її до постановки, а Олесь Терентійович дав згоду. <...> Десять за два тижні С. Данченко вже повіз у міністерство культури готову п’єсу. Повернувшись з Києва, сказав мені: “Переклад у міністерстві, але все відмінюється, — О. Гончар театрові [імені Лесі Українки] відмовив”. Я знову не можу повірити, телефоную до Олесь Терентійовича. “Правда, — відповідає, — я передумав і відмовив. Вони краще від вас не поставлять”» [4, с. 45–46]. Розповідають, що, замість того, щоб показувати Гончару текст інсценівки, Данченко розповів йому інше — як розгортатиметься дія на сцені.

Крізь спогади акторів про репетиції Данченка — «Украдене щастя», «Біла ворона» — лейтмотивом проходить згадка про його здатність сприйняти пропозиції стосовно окремих мізансцен, пластичного малюнку ролі, голосоведення і т. ін. У цьому мотиві виявлено ледь не основні ознаки репетиційного методу Данченка: обрати протагоніста, щедрого на пропозиції; не нав’язувати власного малюнку, але терпляче слухати, вслухатися, вдивлятися і, ледь підштовхуючи, прискіпливо відбирати. Зрештою, режисура — це на дев’яносто відсотків уміння бути не захопленим, але вдумливим глядачем власних вистав.

А можливо, не глядачем, а передусім слухачем, адже один із мотивів, який так яскраво виявлявся і у Богдана Ступки, і у Віталія Розстального, і у Степана Олексенка й у усіх інших протагоністів Данченка — ніби унаочнює його репліку про манеру акторського *голосоведення* [16, с. 80], що так яскраво відрізняла його вистави і пояснює, чому вони й досі так гарно сприймаються — навіть у радіозаписі. Бо що б там не казали психологи спеціалісти з комунікацій, але щирість і нещирість акторського виконання ми передусім чуємо, а вже потім, не надто розбещені пластичними рішеннями, можемо й побачити. Невипадково ж Данченко приділяє таку увагу «музичній природі чеховського слова», його «мовним партитурам», бо «деякі його фрази можна проспівати»; невинно ж цитує Мейерхольда, який вважав, «що головним у мхатівському Чехові були не мізансцени, не цвіркуни, а музика мови» [16, с. 92].

Однак, поряд із цим, — продуманість магістралей: у «Тев’є» — кругові мізансцени; у «Візиті старої дами» — фронтальні, із глибини сцени; у «Загибелі ескадри» — діагональні.

V. СЕКРЕТИ

Чи ділюся Данченко своїми секретами — продуктивного мовчання під час репетицій, дипломатичних стосунків із владою, із часом і з таким складним світом?

Мабуть, так, бо інакше звідки б у нього цей досвід: «У театрі всі почасти жіночої вдачі. Попрохаєш: “Ти ж не кажи нікому...”, — піде й розкаже “по секрету”» [16, с. 32].

Деякі особливості методу Данченка пояснює його репліка про колегу-режисера, і сам метод роботи, і модель театру якого він сприймав дуже стримано: цей режисер, — казав Данченко, — «завжди замальовував мізансцени, іноді сидючи на виставах інших режисерів» [16, с. 162]. Це зауваження про те, що саме заперечував Данченко у режисурі: готовий план вистави, розписані до початку репетицій мізансцени і — цитати, запозичені рішення інших режисерів, навіть найвидатніших; це заперечення провінціалізму, адже провінціалізм завжди виступає у ролі підлеглого, тобто другорядного, вторинного наслідувача. «Якщо ж хочемо зберегти хуторянську систему, ні до чого не прийдемо» [18, с. 10].

Саме заперечення залежності від якогось вигаданого центру дозволило Данченкові так хазяйновито взятися за драматургію Шекспіра, Чехова і навіть Лесі Українки, твори якої ніколи не вважалися надто сценічними, не сприймалися як сценічні «шлягери» і нікому не гарантували успіху. Щоправда, для цього слід було радикально порвати з традицією, адже, «маючи звичку до *музично-драматичної вистави*, актор уже не здатен переконливо зіграти ані Чехова, ані Шекспіра. Перш за все це давалося взяти у манері акторського *голосоведення*, у якому виникала така собі штучність, опереткова поставленість, що заважала відтворенню інтонаційної правди» [16, с. 80]. Отже, завдання полягало в тому, щоби вилетіти за межі хутора, змінити тип театральної культури. Здійснити це, на тлі відносно нещодавно завершеної боротьби із космополітизмом, можна було лише за підтримки — передусім власного покоління, вже нездатного до комуністичного патріотизму.

«Театр як сім'я закінчується <...> можливо, ми останні представники театру-сім'ї» [16, с. 150] — це також діагноз Данченка. А діагнози, як відомо, не бувають сумними або веселими, вони бувають точними і неточними. Цей діагноз також не було одразу почуто; адже так приємно жити у країні дитячих ілюзій. Можливо, саме це відчуття — відчуття розшарування — і театру, і глядача — змусило Данченка обстоювати ідею театру об'єднавчого — театру для різного глядача. Звідси — ідея створення малої сцени, звідси ж відмова від популярної у радянський час концепції авторського театру; адже *театр Данченка* — це не лише вистави, здійснені ним особисто; це також постановки на сцені театру імені Івана Франка таких несхожих режисерів як Володимир Оголоблін і Валентин Козьменко-Делінде, Володимир Лизогуб і Ада Куниця, Ігор Афанасьєв і Марк Нестантінер, Ірина Молостова і Юрій Кочевенко, Микола Мерзлікін і Володимир Бегма, Андрій Жолдак і Станіслав Мойсєєв, і ще цілий ряд інших; це, зрештою, практична реалізація ідеї Георгія Товстоногова про *природу почуттів вистави*, тобто про різноманітність театральних дискурсів, мов, жанрів.

Можливо, саме цим визначалася й особливість репертуарної політики очолюваного Данченком театру — адже і «Дядя Ваня», і «Лір», і «Тев'є», і «Украдене щастя», і «Загибель ескадри», і навіть «В степах України», всі найкращі його вистави — це вистави про спільноту, котра розщеплювалася, трощилася, розколювалася, гинула; і тоді людина залишалася на самоті — зі своїм хрестом і зі своїм возом, який мусить тягнути, як і Тев'є.

Саме тут — в ідеї об'єднання і діалогу, інтегрування різних світів, тути за втраченою гармонією — слід шукати коріння *ідеї національного театру* — *ідеї попередників, легітимізованої у наш час саме Данченком* (щоправда, із сумом зауважив Юрій Богдасьевський, «можна лише уявити, що він [Данченко] пережив, коли першим національним колективом став у незалежній Україні... російський театр» [8, с. 4]; пережив, бо вже «навчився сприймати все, як є...» [16, с. 32]). А сприймаючи «все, як є», мабуть, навчився не будувати вистави, а ліпити, прислухаючись до матеріалу, який розминали його пальці.

Народжений у Запоріжжі, вихований у Львові, він отримав освіту в Києві і, природно, не міг сприймати національну культуру регіонально, у провінційному монохромному вимірі; національна культура, як і національний театр, була для нього поняттям об'єднаним: Запоріжжя — Полтава — Львів — Черкаси — Київ; все це, — вважав він, — сегменти цілісної культури України; культури, в якій одночасно існують Франко і Леся Українка, корифеї і Корнійчук, Ярослав Стельмах і Юрій Рибчинський, Олекса Коломієць і Шолом-Алейхем.

Звідси ж, від *несприйняття провінціалізму*, підтримка Данченком — головою Спілки театральних діячів — різнонаправленого режисерського пошуку у студійному театрі, навіть тоді, коли не все відповідало його смаку («Смішні підвальні театрики, коли їхні керівники починають говорити: мені глядачі не потрібні. Онанізм? Любов без партнера? Для чого ж ти працюєш?» [23, с. 3]).

Ще працюючи у Львові, він дбав про виховання акторів, для чого ініціював створення студії при театрі імені Марії Заньковецької. Саме тут, уже на першому курсі, окрім обов'язкових етюдів, він впровадив у другому семестрі інсценізації оповідань Чехова, адже «праця над чеховським матеріалом, вважав Данченко, дозволяє студентам уникнути театральних штамлів, награвання, а продовжує розвивати відчуття атмосфери, правильного акторського самопочуття, володіння під час діалогу “зоною мовчання”, що органічно закріплює уже напрацьоване студентами уміння діяти без слів у запропонованих обставинах з “магічним” “якби...” в етюдах першого семестру» [36, с. 65]. (Щоправда, сам Данченко заперечував свою прихильність до етюдів: «Мушу зізнатися, що до етюдного методу як такого я ніколи не вдавався. Дай Боже, встигнути докладно розібратися з ситуаціями самої п'єси, коли вона того варта. А от методом фізичної дії як засобом послідовного виявлення того, що відбувається з персонажами, я послуговуюся завше. І ще досить важливий момент: я полюблю прогони» [16, с. 72]).

Так само відрізнялося його ставлення до системи театральної освіти в цілому. «На думку Станіславського, — казав він, — основна робота з молоддю у театрі здійснюється у “школі на ходу”, себто безпосередньо у процесі створення вистави. Такий підхід і сьогодні залишається доцільним, плідним» [27, с. 108].

Однак значення Данченка не вичерпується ні здійсненими ним виставами, ні мистецьким керівництвом театру, ні завідуванням кафедрою режисури Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, ні вищими режисерськими курсами, український сегмент яких він очолював.

Його місія полягала в іншому — бути лідером — мистецьким керівником, і не лише очолюваного ним театру, а й Спілки театральних діячів, одним із фундаторів і першим головою якої він був; його місія полягала у творенні спільнот, в об'єднанні різних світів. Цю місію усвідомлювали вже сучасники Данченка, а надто ті, кому довелося разом із ним учитися і працювати: «Є у Сергія Данченка хороша риса — він уміє збирати навколо себе талановитих людей» [10, с. 20], «відкрити талановитих людей» [7, с. 27], розуміти, що митці, а надто актори — беззахисні, належать до підвищеної зони ризику, отже, потребують вдосконалення умов праці; через те, можливо, ще тридцять років тому він прагнув впровадити систему акторських контрактів [22, с. 4].

Усвідомити власну місію Данченкові допомогла вочевидь його відкритість — і до драматургії Чехова, і до драматургії Лесі Українки, готовність сприйняти різних авторів не у вимірі політичного флешмобу, але в одночасному співіснуванні і діалозі. Наприкінці дев'яностих, згадуючи про роботу над комедією «В степах України» знеславленого Олександра Корнійчука, він казав: «Мені кортіло зробити щось на кшталт такої собі казки, над якою тінню нависла війна. Такий трохи легковажний світ за кілька місяців до страшних подій, окупації, смерті — світ, якого завтра вже не буде. <...> Адже є у п'єсі прихований парадокс: у 1970-ті героєм видавався Часник, тепер, наприкінці 1990-х, виявляється, що рацію таки мав Галушка, бо сьогодні ми силкуємося зробити щось дуже подібне до того, про що він говорив. Це саме той випадок, коли матеріал ширший від початкового задуму. Автор не міг передбачити такого історичного повороту подій, але у п'єсі він закладений. Як не крути, а це свідчить про певний клас драматургії. <...> І в тому репертуарі були п'єси доладні, міцні з художнього огляду. Тепер багато що переосмислюється і переоцінюється, але висмикувати з історії театру справді значущі явища, думаю, не потрібно, та й не можна. Мені не соромно за те, що я ставив» [16, с. 128–129].

Так само ставився він і до історії, і до сучасності — без зайвого натхнення: «Нині, — казав він, — вважається, що за радянських часів усі керівники були погані. Як на мене, тепер не кращі» [23, с. 4]. З цього випливала проста істина: «Абсурдові існування можна протиставити лад у собі» [39, с. 2].

Практик театру, він і мислив практично: про «коефіцієнт корисної дії» театру [38, с. 8] і про виховання молодих режисерів [21], про старіння вистави і про стосунки з критикою [17], про соціологію глядача і про минуле українського театру [45, с. 8], а головне — усвідомлював зміну функції театру і «втрату ним колишньої вагомості соціальної функції — виховувати» [38, с. 8]. Можливо, тому так важко приховував роздратування, коли чув пусті балачки про театр. У музиці принаймні треба знати ноти, а на театральному мистецтві — виходить, всі розуміються.

Після перегляду його вистав інколи згадувалася п'єса латиського драматурга Гунара Прієде: «Я заставляю вас любити Райніса». Так і Данченко — *примушував любити*; неголосно передаючи спочатку акторові, а через нього і глядачеві свій чуттєвий досвід, він заражав і об'єднував. З особливою гостротою ця об'єднувача місія відчутна сьогодні, коли український театр залишився і без Данченка, і без багатьох його ровесників, і без об'єднувачої ідеї.

VI. ЧУТТЄВІСТЬ

Відтоді, як не стало Данченка, його вже встигли призначити і другим Курбасом, і другим Гнатом Юрою, і навіть одним із героїв Чехова.

Так став окреслюватися якийсь дивовижний портрет; не портрет навіть — парсуна; лик Данченка — без Данченка.

Критика про Данченка писала залюбки — здебільшого радісно, оптимістично й у піднесеному тоні, в Києві й у Москві. Однак найправдивіша стаття про нього, і не лише тому, що писалася тоді, коли Данченка вже не стало, була сумною. Її написав давній щирий друг Данченка — Юрій Богдашевський, теж епоха у театрі: «Боляче, але режисер Данченко, якого я любив, закінчувався, як на мене, на постановці “Тев'є-Тевель” Г. Горіна. Це не була вистава про євреїв, вона була про Україну. Стратег Данченко відчув стрімке і неминуче падіння моралі в суспільстві, передбачивши і міжконфесійні війни, і нахабну демагогію народних обранців, безсоромність кримінальних олігархів, чиновників-крадіїв» [8, с. 4]. Ключовою у статті Богдашевського була не репліка «Данченко закінчувався», а «Данченко, якого я любив», Данченко, який опинився в іншому часі.

Данченко не був апостолом якоїсь із театральних релігій ХХ століття, не належав до якоїсь мистецької конфесії, хоча придивлявся до них, стежив за їхнім розвитком. Однак усвідомлював — і неповторність кожного митця, і неможливість запозичення зовнішніх форм європейського мистецтва радянським, а згодом і пострадянським театром, який базувався і досі базується на інших принципах організації мистецького процесу, що й зумовило цілком відмінну модель режисерської творчості. Це не був ні комерційний, ні пошуковий театр. Це був театр державний, а у випадку Данченка — ще й національний, перший театр держави, покликаний бути обличчям країни, її офіційним представництвом у світі. Не кожен, навіть із його

ровесників, це розумів, адже не кожен зміг уникнути спокуси «мислити проти». Його новизна, за спостереженням В. Гаєвського, була необразливою [13, с. 50]. Адже трималася не на зовнішніх ефектах, а на вмінні повільно вчитуватися в текст, дослухатися до ледь помітних змін, що відбувалися з актором під час репетицій, і — жити мирно.

Замість нав'язування — акторові, сценографові, глядачеві — власного стилю і створення «авторського» театру у вузькому розумінні, Данченко, спокушений життям, а не стилем, намагався співробітничати із часом — попри незручності у процесі пошуку спільної мови.

Тверезіше за інших усвідомлюючи кінець так званого «режисерського» театру, він ішов до театру, в якому головним спокусником було життя — таким, як воно є. Бо «навчився сприймати все, як є...».

Роль мистецького керівника у цьому театрі стала ще відповідальнішою. Адже полягала не в тому, щоб нав'язувати свою волю, спираючись на адміністративні повноваження, а в тому, щоби спочатку спокусити співавторів і глядачів вистави своїми ідеями, а потім — об'єднати, узгодити їхні світи і повести за собою.

Так само істотну зміну пропонував Данченко і у стосунках із глядачем.

Він не наслідував романтичній традиції XIX століття, в якій театр було оголошено кафедрою, школою, храмом і чимось там іще, традиції, наслідуючи яку, не змогли змиритися ні з радянським, ні з пізнішим світом митці XX століття; він намагався повернути театрові те, що, всупереч закликам і писаним текстам, завжди зберігав талановитий театр: *чуттєвість*. Ту саму *тактильну чуттєвість*, котра, судячи зі спогадів сучасників, була притаманна і виставам корифеїв, і виставам Гната Юри, але згодом була витіснена в масі глядачів і митців *ідейними закликами, гаслами і концепціями, тобто зрозумілим або, у випадках коли не все воно було зрозумілим, зарозумілим мистецтвом*. Цю зарозумілість було зумовлено не лише насильницьким впровадженням системи Станіславського, але ще більше — тим, що надто часто її інтерпретували лише поза часом, на рівні перших сторінок (раціональний аналіз), ігноруючи мету системи — пробитися до інтуїції, до підсвідомого, туди, де все тільки починається. Оце часто згадуване мовчазне ворожіння Данченка під час репетицій, здається, саме на те — на пробудження інтуїції — й було спрямовано.

Здавалося б, парадокс: з одного боку, заперечення чуттєвої традиції музично-драматичного театру, а з іншого, — продовження її.

Нехай так, парадокс, однак не у словах, а в сутності — у вмінні одночасно жити у кількох вимірах і розрізнити їх: жити у часі, спостерігати за ним, однак чути минуле; «відчуття шляху», як казав Блок; або, скажемо інакше, поліфонічний слух, налаштований на те, щоб вирізнити у шумовинні часу різні партії.

Так само не парадоксом було його вміння створювати вистави, які глядач читав на кількох рівнях, завдяки чому вони сприймалися і вибагливою публікою (подеколи

на межі зі снобізмом) і, як інколи зневажливо кажуть, «простим глядачем», на якого, власне, й орієнтовано театр.

Можливо, саме тому, вважає Михайло Захаревич, «творчість Данченка гідна Книги рекордів Гіннеса. Його “Украдене щастя” йшло понад тридцять років, “Тевье-Тевель” — тридцять, “Енеїда” і “За двома зайцями” — двадцять. З повними аншлагами» [32]. І не лише в Україні — під час гастрольних поїздок і міжнародних фестивалів у Росії, Німеччині, Польщі, США ...

VII. БІСИ

Сьогодні, говорячи про Данченка, часто згадують його нереалізований намір поставити «Пер Гюнта» Ібсена і зазвичай коментують цей намір у піднесеному ліричному ключі. Але ж поряд із цим у Данченка було й інше бажання — виставити «Біси» Достоевського; щоправда, — зупиняв він себе, — це навантаження, якого глядач не витримає [19, с. 43].

Сам Данченко добре усвідомлював зв'язок митця зі своїм поколінням, середовищем і часом. Можливо, тому вагався, коли його було запрошено до Києва. «Річ у тім, — казав він з іншої нагоди, — що не кожен хоче поривати зі своїм середовищем» [16, с. 131]. Та й саме середовище не надто підтримувало це рішення, адже «перехід Сергія Данченка до київських франківців був для заньківчан досить несподіваним і завдав їм відчутного удару» [9, с. 25]; сам факт «переведення Данченка і групи акторів до Києва сприйнято було в колективі [театру імені Марії Заньковецької] як агресію тоталітарної системи проти театру» [42, с. 4].

Саме про цей зв'язок — із рідним містом, поколінням, владою і часом — якось наважився запитати Данченка Віталій Жежера: «Що відбувається з вашим поколінням у мистецтві, яким чином щось втрачається, щось залишається, щось кудись дівається?» Данченко відповів: «Бувають у нас такі внутрішні зупинки, після яких часом важко наздогнати процес... поїзд пішов» [29, с. 16].

Завершуючи статтю, присвячену півстолітньому ювілею Данченка, Юрій Богдашевський несподівано засумнівався: «Чи не занадто часто зустрічається в ній слово “щастя”». Однак сумнів подолав: «Данченко щасливий, бо краще за інших робить справу, якій присвятив своє життя» [6, с. 27]. Щасливий, бо йому було даровано силу, щоб змінити те, що можна було змінити, і мудрість, щоб відрізнити — одне від іншого.

Однак і щастя — річ відносна, адже, згадував Богдан Ступка, «Сергій Данченко — незрадливий мій порадинок у мистецькому відкритті світу, — на думку деяких критиків, “не в русі, не в часі”, отже, мовляв, не політик, а я б краще сказав: не флюгер, що повертається за вітром» [6, с. 17].

За чверть століття після того, як запитав чи не занадто часто у його нарисі про Данченка зустрічається слово «щастя», своє прощальне слово про друга Юрій Богдашевський завершив інакше, зітханням: «Бідний Данченко» [8, с. 4].

Чому ж такий сумний фінал у статті, присвяченій пам'яті щасливого покоління?

Чому ж «бідний Данченко», коли, здавалося б, усе життя його супроводжував успіх, він так багато здійснив і залишив після себе таку теплу пам'ять?

Чи не тому, що, проводжаючи Данченка, покоління прощалося не лише з другом, видатним режисером і лідером театру, а й зі справою свого життя, зі справою, мужнім захисником якої був Данченко.

Розуміння цієї справи Данченком гарно ілюструють перші репліки з бліц-інтерв'ю, видрукуваного вже після його смерті: «Я люблю, коли навколо мене все добре й усім добре. Тоді добре й мені. Я не люблю віроломства і зрадництва» [19, с. 40].

Чи був Данченко вільною людиною?

Він уважав, що був, адже «все життя був сам собою, не підроблявся ні під кого, ні під владу, ні під цю — ні під кого» [23, с. 4].

Можливо, тому любив вільне дихання у композиції, чуттєві, незамкнені гучними режисерськими акцентами фінали.

Одну з найістотніших ознак театру Данченка, з точки зору сучасних очікувань, кілька років тому акцентувала Наталія Єрмакова: «Особливу увагу привертає той факт, що в розмовах про неї [виставу «Тев'є-Тевель»], навіть у фахових колах, домінують визначення етичного, а не естетичного порядку» [28, с. 484].

Це питання надважливе, адже присутньо тут позначено межу, котра розділяє театри різних часів і різних країн, знаменуючи народження нової етики й естетики, нових естетичних очікувань і втрат; межу, котра відрізняє театр Данченка від театру сьогоднішнього. На чому зосереджено нашу увагу — на нових формах, чи на настрій, яким огорнув нас режисер?

Звісно, цю межу не позначено червоною лінією, адже існувала вона й раніше, у прихованій формі. Цю межу позначено історією покоління, прощаючись із яким, завіса падає. І тоді інший світ, можливість існування якого ми лише припускали, стає очевидним. У цьому іншому світі змінюється і статус інтелігентності, і статус митця, і статус самого мистецтва.

Але справа не лише в цьому.

Адже «Тев'є», так само, як інші вистави Данченка і Лідера, побудовано на дуже простих прийомах — не ефектно, однак переконливо.

Шлях Тев'є з його возом проліг крізь головні події життя людини — сватання, весілля, смерть, народження; ці події відбуваються на тлі постійної загрози — погрому і вигнання за межу осілості.

Реалізовано цей шлях кількома мізансценічними мотивами: фронтальними зверненнями протагоніста і хору до глядача і до Бога; так само фронтальними репрізными діалогами Тев'є зі своїми супутниками й усіма стрічними — учасниками подій; кількома сценами за столом. Без кричущої алегоричної «образності», покликаної здивувати.

Можливо, саме в цьому — у *чуттєвій, неумоглядній етиці* — і була природа заразливості Данченка; адже «режисер — це все-таки чуттєва професія; без інтуїції, без відчуження загальних тенденцій, без довіри власній підсвідомості режисер не відбудеться» [15, с. 44]. Щоб там не казали, але *мистецтво, твір мистецтва* — це спосіб передачі нерационального знання і чуттєвого досвіду здебільшого «інтуїтивно зрозумілою» глядачеві мовою. А це означає, що воно не надто переймається питаннями про те, чи це театр елітарний, чи театр масовий, чи це театр переживання, чи театр удавання; навіть «Товстоногов був переконаний, що без сценічного “удавання” за Шекспіра годі й братися» [16, с. 92].

У телепередачі «Останній сезон», присвяченій пам'яті Сергія Данченка, Анатолій Хостікоєв розповів, як одного разу, ще у Львові, під час вистави ледь не запізнився на свій вихід. За лаштунками стояв Данченко, який побачив його і зрозумів, що могло трапитися, і сказав лише кілька слів, після яких актор однак вже ніколи не запізнювався: «*Не нада!*».

Справа не у маніфестах, а в інтонації, котра передавала відповідальне ставлення до своєї праці, до театру, в якому працюєш, *відповідальне ставлення до оточення і світу, в який завітав, а у кінцевому рахунку — до себе і до власного життя.*

Можливо, саме *відповідальність* — і в етиці, і в естетичі — була тим найголовнішим, що транслював Данченко — і акторам під час своїх «мовчазних» репетицій, і глядачам?

VIII. ВІДПОВІДАЛЬНІСТЬ

Богдан Ступка, незмінний протагоніст Данченка, розповідав, що, коли питаня про його призначення на роль Ореста у стрічці «Білий птах з чорною ознакою» розглядалося на «найвищому рівні», вирішальну роль відіграли його «колючі очі»; мовляв, саме з таким поглядом, сказали «там», і мусить бути націоналіст, «негативний» персонаж; дивно, однак такий самий погляд на природу обдаровання Ступки дістав поширення і у культурних колах. Цей факт має значення через те, що пояснює здійснений Данченком поворот у наших уявленнях про сьогодинського героя.

Лейтмотив зіграних Ступкою ролей — не заклик, не повчання, не запекла боротьба із ворогом. Адже і Лір, і Войницький, і Тев'є, і Микола Задорожний — немов закликали у подиві перед цим світом; прагнучи «узгодити» заклики неба і несподівані життєві ситуації, вони не тікають від запитань, поставлених життям, а дають на них гідні відповіді — не завчені, але відповідні ситуації; саме це і є *відповідальністю*.

Відповідальність, котра заперечує свідоме «переосмислення й інтерпретацію» твору; котра передбачає лише бажання зрозуміти, адже Данченко належить до «напряму так званого “пильного читання”» [40, с. 6]; «звертаючись до відомого

твору, — казав він, — я ніколи не маю на меті зберегти якийсь, навіть класичний, варіант його вирішення, або, навпаки, будь-що зруйнувати традицію, дивуючи оригінальним прочитанням. *Просто ставлю, як розумію, й відчуваю ...*» [16, с. 110].

ІХ. ТІНІ

Чверть століття тому, розчулений виставою «Тев'є-Тевель», автор цих рядків дозволив собі виплеснутися на шпальтах газети освідченням у коханні: він уявив собі, як міг би мешкати в іншій країні, однак «обов'язково прилетів би на цю виставу для того, щоб вона спочатку захопила його, заворожила, відірвала від землі, підхопила на легких вітрах, піднесла до зірок, а потім знову опустила на цю землю, — але іншим, зміненним». Бо автор уже знав: «тільки-но у залі згасне світло, як режисер разом із художником Данилом Лідером м'яко візьме його за руку і поведе — до далеких маленьких вогників, до зірок — і проведе тим шляхом, який підійме його — над буднями, над землею і над собою!» [1, с. 7].

Відвідуючи театр, автор ще й досі не втрачає надії на подібну мандрівку і навіть здійснює гіпотетичний експеримент: уявляє собі Данченка у контексті сьогодишнього театру, уявляє навіть, що, згідно зі звичним напівритуальним замовлянням, справа Данченка живе і житиме завжди.

Однак минуле театру, як і його майбутнє, беззахисне: воно живе лише *там і тоді*, у діалозі із тими глядачами, які ставили і перед життям, і перед театром зовсім інші запитання; сьогодні, *тут і зараз*, від цих запитань залишилися лише тіні, що змушує пригадати застереження Данченка стосовно «*обовванення нації*» [16, с. 148].

Все, зрештою, залежить від запитань — від запитань, поставлених митцем життя і театрові, від запитань, на які митець та його покоління намагаються знайти вичерпні відповіді. І відповіді, і запитання різних часів зазвичай відрізняються. Адаже пізнавати — означає роз'єднувати, виявляти відмінності, неповторність, у тому числі індивідуальну, котра відрізняє учорашній ландшафт від сьогодишнього, відмежовує минуле від сьогодення, а подеколи й чинить спротив, заперечуючи його.

Сьогодні, бодай із запізненням, українське театрознавство, схоже, починає усвідомлювати свою провину перед Данченком, як, утім, і взагалі перед українською режисурою — і перед її минулим, і перед сьогоденням. Надто довго, наслідуючи критику, театрознавство приділяло увагу «концепціям», «глухаченням» і «порівнянням», однак і досі не спромоглося на чорну роботу: зібрати до купи залишені режисерами документи — режисерські примірники, листування, спогади, аудіо- і відеозаписи вистав, які могли би стати незамінним джерелом для вивчення історії українського театру. Саме тут — ще ніким непочатий край роботи, від якої залежить те, що відбуватиметься з нашим минулим далі — чи ми його міфологізуватимемо, створюючи черговий символ віри, чи пізнаватимемо. Данченко пропонував «пізнавати, а не міфологізувати» [16, с. 70].

Висновки. Аналіз спогадів і рецензій, а також власні спостереження автора дозволили визначити такі особливості режисерської творчості Сергія Данченка: залежність від ідей покоління шістдесятників; відкритість до ідей європейського театру і помірковане ставлення до них, аналіз, а не цитування і наслідування; відсутність скандального присмаку, притаманного найгучнішим виставам шістдесятників; на відміну від авторського театру (Любимов, Товстоногов), театр Данченка об'єднував різних режисерів; на відміну від аналітичного театру Товстоногова, у Данченка, за його зізнанням, задум вистави формувався інтуїтивно і до певної міри підсвідомо. З точки зору повторюваних формальних прийомів, тенденція до знищення «четвертої стіни», інколи на межі з публіцистикою, епізація. У собі побудови конфлікту й виявленні авторської позиції — не підкреслений суб'єктивізм, а намагання розглянути явище з різних точок зору, зіставити їх; відмова від традиційних принципів побудови дії, замість причинно-наслідкового зв'язку — «логіка поезії», «відкритий монтаж», «поєднання у стик, без дотримання психологічної послідовності переходів і побутового умотивування того чи іншого епізоду».

Література

1. Бабе А. Они превращаются в звезды: Признание в любви // Киевские ведомости. 1993. № 24. С. 7.
2. Александрович А. Пропоную вільні мандри: нотатки «постромантика» про «постмодернізм» чи гра з віялом у відеокліп // Український театр. 1994. № 3. С. 12–15.
3. Александрович-Дочевский А. Человек, сохранивший свою песню // Антиквар. 2017. № 102: Лідер століття. С. 40–43.
4. Антків Б. Краса вірності («Прапорносії») // Просценіум. 2001. № 1. С. 45–46.
5. Басилашвили О. Чудо режиссури // Георгий Товстоногов. Собираемый портрет: Воспоминания. Публикации. Письма. Санкт-Петербург, 2006. С. 14–27.
6. Богдан Ступка: «Коли просто — це вже не мистецтво...» // Український театр. 1993. № 3. С. 15–18.
7. Богдашевський Ю. Данченко // Український театр. 1987. № 1. С. 25–27.
8. Богдашевський Ю. Йому боліло: Спогади, що завжди зі мною // Український театр. 2003. № 1–2. С. 2–4.
9. Богдашевський Ю. Стригун // Український театр. 1995. № 2. С. 22–25.
10. Богдашевський Ю. У пошуках однодумців // Український театр. 1970. № 1. С. 18–20.
11. Веселка С. Театр незгасаючих світанків // Просценіум. 2004. № 3 (10). С. 44–48.
12. Вышеславская И. Театр Художника: Мои встречи с Даниилом Лидером // Антиквар. 2017. № 102: Лідер століття. С. 52–53.
13. Гаевский В. Голос Чехова // Театр. 1980. № 10. С. 41–50.
14. Даниил Лидер: Человек и его пространство // Из воскресных бесед с Даниилом Дани-

- ловичем Лидером, записаних в его белой мастерской в 1994–1999 годах Александром Клековкиным. Киев, 2012. 88 с.
15. Данченко С. 35-й Авіньйон: нотатки з театрального фестивалю // Український театр. 1981. № 6. С. 25–28.
 16. Данченко С. Бесіди про театр / літ. запис, оброб., упоряд. О. Коваленко. Київ, 1999. 208 с.
 17. Данченко С. Довголіття чи старість? // Український театр. 1977. № 2. С. 7–9.
 18. Данченко С. Національний театр — духовність, художність, моральність // «...І сто лицарів довкола столу!»: Творчість С. В. Данченка київського періоду (1978–2001) за матеріалами театральної преси / Нац. академ. драм. театр ім. І. Франка. Київ, 2007. С. 8–12.
 19. Данченко С. Про кохання: Із неопублікованих інтерв'ю // Просценіум. 2004. № 3 (10). С. 40–43.
 20. Данченко С. Театральна Америка // Український театр. 1988. № 4. С. 5–7.
 21. Данченко С. У контакті з театром // Український театр. 1974. № 1. С. 8–9.
 22. Данченко С. У процесі великої перебудови // Український театр. 1987. № 5. С. 3–5.
 23. Данченко С. «Для мистецтва убивчо, коли воно замінюється бажанням повернути до себе увагу, здобути дивіденди» // Український театр. 2005. № 3. С. 2–4.
 24. Драк А. Астров, Войницькі, Серебрякови та інші // Український театр. 1980. № 5. С. 12–13.
 25. Драк А. Падіння міста Гюллена // Український театр. 1984. № 2. С. 16–18.
 26. Драк А. Чи не про нас теперішніх усе це?!: Погляд на постановку через чверть віку // Український театр. 1992. № 6. С. 22–23.
 27. Єрмакова Н. Занурюватися в гущу життя // «...І сто лицарів довкола столу!»: Творчість С. В. Данченка київського періоду (1978–2001) за матеріалами театральної преси / Нац. академ. драм. театр ім. І. Франка. Київ, 2007. С. 106–114.
 28. Єрмакова Н. «Тев'є-Тевель» // Український театр ХХ століття: Антологія вистав / ППСМ НАМ України. Київ, 2012. С. 484–493.
 29. Жежера В. Спроба поговорити про недоговорене // Український театр. 1996. № 3. С. 16.
 30. Забозлаєва Т. «Не можу мовчати» // Український театр. 1990. № 6. С. 4–6.
 31. Забозлаєва Т. Сергей Данченко // Портрети режиссерів: Дикий, Кожич, Данченко, Шапиро, Оporков. Ленінград, 1986. Вып. 4. С. 72–98.
 32. Захаревич М. Негативні матеріали про Гната Юру спонукали мене знайти істину // Урядовий кур'єр. 2017. 11 лют. С. 10.
 33. Клековкін О. Андрій Александрович: Уламки словника // Просценіум. 2002. № 3(4). С. 63–73.
 34. Клековкін О. Данило Лідер: Людина та її простір // Клековкін О. Διάλογος: Вибрані місця з листів, розмов і записників. Київ, 2016. С. 154–194.
 35. Клековкін О. Перевізник // Образотворче мистецтво. 2011. № 3–4. С. 44–47.
 36. Козак Б. Заньківчанська акторська школа. Студія Сергія Данченка (1974–1978) // Просценіум. 2014. № 1–3 (38–40). С. 62–67.
 37. Козак Б. Штрихи до творчого портрета Сергія Данченка // Просценіум. 2007. № 1 (17). С. 14–20.

38. Міліца В. Відповідальність // Український театр. 1984. № 1. С. 6–9.
39. Саква О. Непоправність // Український театр. 1998. № 2. С. 2–6.
40. Саква О. Спроба порівняльного аналізу // Український театр. 1983. № 1. С. 6–9.
41. Саква А. Неизвестный Сергей Данченко // «... І сто лицарів довкола столу!»: Творчість С. В. Данченка київського періоду (1978–2001) за матеріалами театральної преси / Нац. академ. драм. театр ім. І. Франка. Київ, 2007. С. 18–37.
42. Стругун Ф. Наші діди // Український театр. 1993. № 3. С. 2–4.
43. Ступка Б. Зустрічі «В дорозі»: Незакінчений монолог про Сергія Данченка // «... І сто лицарів довкола столу!»: Творчість С. В. Данченка київського періоду (1978–2001) за матеріалами театральної преси / Нац. академ. драм. театр ім. І. Франка. Київ, 2007. С. 13–17.
44. Терентьєва О. Невиправний романтик Андрій Александрович-Дочевський // Український театр. 2008. № 3. С. 8–11.
45. Хурсіна О. Теорія театру: сьогодні і майбутнє // Український театр. 1988. № 1. С. 14–17.
46. Шеремет Г. «Політиканство завжди породжує попус»: Богдан Ступка про час і театр // День. 2004. 9 черв.

References

1. Babe A. Oni преврасцаиutsia v zvezdy: Priznanie v liubiv [Babe A. They turn into the stars: A declaration of love] // Kievskie vedomosti [Kievan news]. 1993. No. 24. S. 7.
2. Aleksandrovych A. Proponuiu vilni mandry: notatky «postromantyka» pro «postmodernizm» chy hra z viialom u videoklip [Aleksandrovych A. I offer free travel: Notes of a «post-romanticist» on «postmodernism», or A play with a fan in a videoclip] // Ukrainskiy teatr [Ukrainian theatre]. 1994. No. 3. S. 12–15.
3. Aleksandrovich-Dochevski A. Chelovek, sohranivshi svoiu pesniu [Aleksandrovich-Dochevski A. The man who preserved his own song] // Antikvar [Antiquarian]. 2017. No. 102: Lider stolittia. S. 40–43.
4. Antkiv B. Krasa virnosti («Praporonosti») [Antkiv B. Beauty of faithfulness («Guide-on Bearers»)] // Protsenium [Proscenium]. 2001. No. 1. S. 45–46.
5. Basilashvili O. Chudo rejissury [Basilashvili O. The miracle of theatre directing] // Georgi Tovstonogov. Sobiratelny portret: Vospominaniia. Publikacii. Pisma [Georgiy Tovstonogov. Composite portrait: Memoirs. Publications. Correspondence]. Sankt-Peterburg, 2006. S. 14–27.
6. Bohdan Stupka: «Koly prosto — tse vzhe ne mystetstvo...» [Bohdan Stupka: «When simple is not art anymore...»] // Ukrainskiy teatr [Ukrainian theatre]. 1993. No. 3. S. 15–18.
7. Bohdashevskiy Yu. Danchenko [Bohdashevskiy Yu. Danchenko] // Ukrainskiy teatr [Ukrainian theatre]. 1987. No. 1. S. 25–27.
8. Bohdashevskiy Yu. Yomu bolilo: Spohady, shcho zavzhdy zi mnoiu [Bohdashevskiy Yu. He cared: Recollections that are always with me] // Ukrainskiy teatr [Ukrainian theatre]. 2003. No. 1–2. S. 2–4.

9. *Bohdashevskiy Yu.* Stryhun [Bohdashevskiy Yu. Stryhun] // Ukrainskyi teatr [Ukrainian theatre]. 1995. No. 2. S. 22–25.
10. *Bohdashevskiy Yu.* U poshukakh odnodumtsiv [Bohdashevskiy Yu. Searching for associates] // Ukrainskyi teatr [Ukrainian theatre]. 1970. No. 1. S. 18–20.
11. *Veselka S.* Teatr nezghasaiuchykh svitankiv [Veselka S. Theatre of everlasting sunrises] // Prostseniium [Proscenium]. 2004. No. 3 (10). S. 44–48.
12. *Vysheslavskaiia I.* Teatr Hudojnika: Moi vstrechi s Danilo Liderom [Vysheslavskaiia I. The theatre of an artist: My meetings with Danylo Lider] // Antikvar [Antiquarian]. 2017. No. 102: Lider stolittia. S. 52–53.
13. *Gaevski V.* Golos Chehova [Gaevski V. Chekhov's voice] // Teatr [Theatre]. 1980. No. 10. S. 41–50.
14. *Daniil Lider:* Chelovek i ego prostranstvo [Danylo Lider: A man and his space] // Iz voskresnyh besed s Daniilom Daniilovichem Liderom, zapisanykh v ego belo mastersko v 1994–1999 godakh Aleksandrom Klekovkinym [From the Sunday talks with Danylo Lider, written down in his white workshop in 1994–1999 by Oleksandr Klekovkin]. Kiev, 2012. 88 s.
15. *Danchenko S.* 35 y Avinion: notatky z teatralnoho festyvaliu [Danchenko S. 35 and Avignon: Notes from the theatre festival] // Ukrainskyi teatr [Ukrainian theatre]. 1981. No. 6. S. 25–28.
16. *Danchenko S.* Besidy pro teatr [Danchenko S. Discussions on theatre] / lit. zapys, obrob., uporiad. O. Kovalenko. Kyiv, 1999. 208 s.
17. *Danchenko S.* Dovholittia chy starist? [Danchenko S. Longevity or senility?] // Ukrainskyi teatr [Ukrainian theatre]. 1977. No. 2. S. 7–9.
18. *Danchenko S.* Natsionalnyi teatr — dukhovnist, khudozhnist, moralnist [Danchenko S. National theatre: spirituality, artistry, morality] // «...I sto lytsariv dovkola stolu!»: Tvorchist S. V. Danchenka kyivskoho periodu (1978–2001) za materialamy teatralnoi presy [«... And one hundred knights around the table!»: S. Danchenko's work of the Kyiv period (1978–2001) in the theatre press] / Nats. akadem. dram. teatr im. I. Franka. Kyiv, 2007. S. 8–12.
19. *Danchenko S.* Pro kokhannia: Iz neopublikovanykh interviiu [Danchenko S. On love: From the unpublished interviews] // Prostseniium [Proscenium]. 2004. No. 3 (10). S. 40–43.
20. *Danchenko S.* Teatralna Ameryka [Danchenko S. Theatrical America] // Ukrainskyi teatr [Ukrainian theatre]. 1988. No. 4. S. 5–7.
21. *Danchenko S.* U kontakti z teatrom [Danchenko S. In a contact with theatre] // Ukrainskyi teatr [Ukrainian theatre]. 1974. No. 1. S. 8–9.
22. *Danchenko S.* U protsesi velykoi perebudovy [Danchenko S. In the process of great transformation] // Ukrainskyi teatr [Ukrainian theatre]. 1987. No. 5. S. 3–5.
23. *Danchenko S.*: «Dlia mystetstva ubyvocho, koly vono zaminiuietsia bazhanniam pryvernuty do sebe uvahu, zdobuty dyvidendy» [Danchenko S., «It is killing the art, when it is substituted with attention-seeking, profit-based drive»] // Ukrainskyi teatr [Ukrainian theatre]. 2005. No. 3. S. 2–4.
24. *Drak A.* Astrov, Voinytsky, Serebriakovy ta inshi [Drak A. Astrov, Voinytsky, Serebriakovs and others] // Ukrainskyi teatr [Ukrainian theatre]. 1980. No. 5. S. 12–13.

25. *Drak A.* Padinnia mista Hiullena [Drak A. Fall of the town of Gullen] // Ukrainskyi teatr [Ukrainian theatre]. 1984. No. 2. S. 16–18.
26. *Drak A.* Chy ne pro nas teperishnikh use tse?!: Pohliad na postanovku cherez chvert viku [Drak A. Is it all not about our contemporary ourselves?: A view on staging quarter of the century later] // Ukrainskyi teatr [Ukrainian theatre]. 1992. No. 6. S. 22–23.
27. *Yermakova N.* Zanutriuvatsia v hushchu zhyttia [Yermakova N. Going deep in the thick of things] // «...I sto lytsariv dovkola stolu!»: Tvorchist S. V. Danchenka kyivskoho periodu (1978–2001) za materialamy teatralnoi presy [«... And one hundred knights around the table!»: S. Danchenko's work of the Kyiv period (1978–2001) in the theatre press] / Nats. akadem. dram. teatr im. I. Franka. Kyiv, 2007. S. 106–114.
28. *Yermakova N.* «Tevie-Tevel» [Yermakova N. «Tevye-Tevel»] // Ukrainskyi teatr XX stolittia: Antolohiia vystav [Ukrainian theatre of the 20th century: An anthology of plays] / IPSM NAM Ukrainy. Kyiv, 2012. S. 484–493.
29. *Zhezhera V.* Sproba pohovoryty pro nedohovorene [Zhezhera V. An attempt to talk about the omitted] // Ukrainskyi teatr [Ukrainian theatre]. 1996. No. 3. S. 16.
30. *Zabozlaieva T.* «Ne mozhu movchaty» [Zabozlaieva T. «I cannot stay quiet»] // Ukrainskyi teatr [Ukrainian theatre]. 1990. No. 6. S. 4–6.
31. *Zabozlaieva T.* Serge Danchenko [Zabozlaieva T. Serge Danchenko] // Portrety rejissov: Diki, Kojich, Danchenko, Shapiro, Oporkov [Theatre director portraits: Dikiy, Kozhych, Danchenko, Shapiro, Oporkov]. Leningrad, 1986. Vyp. 4. S. 72–98.
32. *Zakharevych M.* Nehatyvni materialy pro Hnata Yuru sponukaly mene znaity istynu [Zakharevych M. Negative writings about Hnat Yura urged me to find out the truth] // Uriadovyi kurier [Governmental Courier]. 2017. 11 liut. S. 10.
33. *Klekovkin O.* Andrii Aleksandrovych: Ulamky slovnika [Klekovkin O. Andrii Aleksandrovykh: Fractions of the dictionary] // Prostsenum [Proscenium]. 2002. No. 3(4). S. 63–73.
34. *Klekovkin O.* Danylo Lider: Liudyna ta yii prostir [Klekovkin O. Danylo Lider: A man and his space] // Klekovkin O. Διάλογος: Vybrani mistsia z lystiv, rozmov i zapysnykiv [Danylo Lider: Διάλογος: Selected pieces from correspondence, conversations and notebooks]. Kyiv, 2016. S. 154–194.
35. *Klekovkin O.* Pereviznyk [Klekovkin O. A transporter] // Obrazotvorche mystetstvo [Fine art]. 2011. No. 3–4. S. 44–47.
36. *Kozak B.* Zankivchanska aktorska shkola. Studiiia Serhiiia Danchenka (1974–1978) [Kozak B. Acting school of the National Academic Ukrainian Drama Theatre] // Prostsenum [Proscenium]. 2014. No. 1–3 (38–40). S. 62–67.
37. *Kozak B.* Shtrykhy do tvorchoho portreta Serhiiia Danchenka [Kozak B. Strikes to the creative portrait of Serhiy Danchenko] // Prostsenum [Proscenium]. 2007. No. 1 (17). S. 14–20.
38. *Militsa V.* Vidpovidalnist [Militsa V. Responsibility] // Ukrainskyi teatr [Ukrainian theatre]. 1984. No. 1. S. 6–9.
39. *Sakva O.* Nepopravnist [Sakva O. Irreversibility] // Ukrainskyi teatr [Ukrainian theatre]. 1998. No. 2. C. 2–6.

40. *Sakva O. Sproba porivnialnoho analizu* [Sakva O. An attempt of comparative research] // *Ukrainskyi teatr* [Ukrainian theatre]. 1983. No. 1. S. 6–9.
41. *Sakva A. Neizvestny Serge Danchenko* [Sakva O. Unknown Serhiy Danchenko] // «...I sto lincariv dovkola stolu!»: Tvorchist S.V. Danchenka kiyvskogo periodu (1978–2001) za materialami teatralnoy presi [«... And one hundred knights around the table!»: S. Danchenko's work of the Kyiv period (1978–2001) in the theatre press] / *Nac. akadem. dram. teatr im. I. Franka. Kiyv, 2007. S. 18–37.*
42. *Stryhun F. Nashi didy* [Stryhun F. Our predecesors] // *Ukrainskyi teatr* [Ukrainian theatre]. 1993. No. 3. S. 2–4.
43. *Stupka B. Zustrichi «V dorozhi»: Nezakinchenyi monoloh pro Serhiia Danchenka* [Stupka B. Meetings «On the road»; An unfinished monologue about Serhiy Danchenko] // «...I sto lytsariv dovkola stolu!»: Tvorchist S.V. Danchenka kiyvskoho periodu (1978–2001) za materialamy teatralnoi presy [«... And one hundred knights around the table!»: S. Danchenko's work of the Kyiv period (1978–2001) in the theatre press] / *Nats. akadem. dram. teatr im. I. Franka. Kiyv, 2007. S. 13–17.*
44. *Terentieva O. Nevypravnyi romantyk Andrii Aleksandrovych-Dochevskiy* [Terentieva O. Incorrigible romantic Andrii Aleksandrovych-Dochevskiy] // *Ukrainskyi teatr* [Ukrainian theatre]. 2008. No. 3. S. 8–11.
45. *Khursina O. Teoriia teatru: sohodennia i maibutnie* [Khursina O. Theatre theory: these days and the future] // *Ukrainskyi teatr* [Ukrainian theatre]. 1988. No. 1. S. 14–17.
46. *Sheremet H. «Politykanstvo zavzhdy porodzhuie popsu»: Bohdan Stupka pro chas i teatr* [Sheremet H. «Politicking always produces pop-theatre»] // *Den* [Day]. 2004. 9 cherv.

Александр Юрьевич Клековкин
Без Данченко

Аннотация. В предлагаемом исследовании, источниками которого послужили как непосредственные наблюдения автора, так и свидетельства современников, предпринята попытка выявить творческие принципы и особенности режиссерского почерка Сергея Владимировича Данченко (1937–2001) — украинского театрального режиссера, педагога, академика Национальной академии искусств Украины, народного артиста УССР, народного артиста СССР (1988), профессора, лауреата Национальной премии Украины имени Тараса Шевченко (1978), лауреата Государственной премии СССР (1980), художественного руководителя Национального академического драматического театра имени Ивана Франко. Среди этих признаков автор выделяет: зависимость Данченко от своего поколения — поколения шестидесятников, его иллюзий, предрассудков и идеалов; ориентацию на европейскую драматургию и модель театра в целом; внутреннюю независимость и творческую интуицию; с формальной точки зрения, тяготение к уничтожению «четвертой стены» («Маклена Граса», «Патетическая соната», «Тевье», «Белая ворона», где лирическая стихия иногда почти вплотную подводила его к публицистике); особенности построения конфликта (вместо обострения и обнажения вплоть до физического, прямолинейного, упрощенного, схематического конфликта, как было характерно для времени, он держал его в подтексте, на втором плане); нарушение традиционных структур и причинно-следственной связи в изложении истории; лирическая или лирико-эпическая природа жанра; сознательная многозначность, которая разворачивается экстенсивно в процессе изложения сценической истории;

активный поиск диалога со сценографом и другими соавторами спектакля; манера организации репетиций предусматривает терпеливый поиск и импровизацию; ориентация на сотрудничество, а не диктат; идея целостности национальной культуры (все сегменты национальной культуры — равноправные) и др.

Ключевые слова: творческие принципы Сергея Данченко, творческие принципы Даниила Лидера, поколение шестидесятников, репетиционный метод.

Olexander Y. Klecovkin
Without Danchenko

Summary. In the proposed study, the sources of which were author's immediate observations and contemporaries' evidence, an attempt to reveal the creative principles and features of Sergei Danchenko (1937–2001) director's handwriting was made. Sergei Danchenko was Ukrainian theater director, teacher, academician of the National Academy of Arts of Ukraine, People's Artist of Ukraine, People's Artist of the USSR (1988), Professor, Laureate of the Taras Shevchenko Ukrainian National Prize (1978), laureate of the USSR State Prize (1980), Ivan Franko National Academic Drama Theater artistic director. The author points out the following features: Danchenko's dependence on his generation — the generation of the sixties, his illusions, prejudices and ideals; European drama orientation and the model of the theater as a whole; internal independence and creative intuition; from a formal point of view, the attraction to the destruction of the «fourth wall» («Maklena Grasa», «Pathetic Sonata», «Tevye», «White Crow», where the lyrical element sometimes almost brought him to journalism); the peculiarities of constructing the conflict (instead of exacerbating and exposing up to a physical, straightforward, simplified, schematic conflict, as it was characteristic of time, he kept it in subtext, in the background); violation of traditional structures and cause-effect relations in the presentation of history; lyrical or lyric-epic nature of the genre; a conscious polysemy that unfolds extensively in the process of exposition of scenic history; active search for dialogue with the stage designer and other co-authors of the play; the manner of organization of rehearsals provides for a patient search and improvisation; orientation on cooperation instead of dictate; the idea of the integrity of the national culture (all segments of the national culture are equal), etc.

Keywords: Sergei Danchenko's creative principles, Daniel Leader's creative principles, the generation of the sixties, the rehearsal method.