

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

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

на тему:

**«РЕЖИСЕРСЬКА ТВОРЧІСТЬ СЕРГІЯ ДАНЧЕНКА В КОНТЕКСТІ
СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ПРОСТОРУ»**

Виконала студентка II курсу
групи МСМ 11-21з,
спеціальності 026
«Сценічне мистецтво»

Перепелицина Олександра Русланівна

Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства, доцент,
професор НАКККіМ
Погребняк Галина Петрівна

Рецензент:
Кандидат мистецтвознавства, доцент,
ІМФЕ ім.М.Т.Рильського НАН України
Росляк Р.В

Допустити до захисту
Протокол засідання кафедри
від «___» _____ 20__ р. №___
Завідувач кафедри
_____ проф. Гирич В.С.

Київ-2022

ВСТУП.....	3
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ СКОРОЧЕНЬ.....	7
РОЗДІЛ I. СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ПРОСТОРУ УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ-ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ	8
1.1. Культурно-мистецький розвиток України 1950-1960-х років.....	8
1.2. Особливості розвитку сценічного мистецтва 1965-1985 роках. Поява плеяди режисерів нового покоління.....	14
1.3. Період «Перебудови», як історичний чинник мистецького розвитку.....	18
1.4. Культурно-мистецький простір незалежної України та розвиток режисури ХХ-ХХІ століття.....	22
Висновки до розділу I.....	36
РОЗДІЛ II. ПОСТАТЬ СЕРГІЯ ДАНЧЕНКА. ЖИТТЄВИЙ ТА ТВОРЧИЙ ШЛЯХ.....	37
2.1. Життєвий шлях С. Данченка.....	37
2.2. Творчий здобуток Сергія Данченка	41
Висновки до розділу II.....	44
РОЗДІЛ III. ВИСТАВИ ТА РЕЖИСЕРСЬКА «ШКОЛА» С.ДАНЧЕНКА	46
3.1. Вистави Франківського періоду	46
3.2. Режисерсько-педагогічна діяльність С.Данченка як внесок у розвиток сучасного театрального мистецтва України.....	66
Висновки до розділу III	69
ВИСНОВКИ.....	71
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	75
ДОДАТКИ.....	82

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Багатовимірність сучасного культурно-мистецького діалогу в театральному мистецтві є наслідком взаємної інтеграції українських, європейських і світових режисерських та акторських шкіл. У витоків такої інтеграції у різних сферах мистецтва стояли митці, які свого часу каталізували цей процес. Сергій Володимирович Данченко – є відомим українським режисером, який за період своєї професійної мистецької та педагогічної діяльності працював в різному територіально-часовому просторі, вивчивши, пропрактикувавши та узагальнивши різні режисерські та акторські школи, створивши свою унікальну систему як творчої діяльності, так і педагогічної, залишивши по собі плеяду освічених та досвідчених режисерів і акторів, які на сьогоднішній день складають базис сучасного Українського театального мистецтва.

Актуальним також вбачається необхідність висвітлення участі Сергія Данченко у процесі становлення та формування сучасного українського театального простору, як людини, яка працювала тривалий час у Львові, Києві та за кордоном, синтезуючи в собі особливості кожної школи на межі двох тисячоліть.

Об'єкт дослідження – культурно-мистецький простір та театральне мистецтво в Україні кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Предмет дослідження – Постать Сергія Володимировича Данченко та його режисерська діяльність.

Мета дослідження полягає у висвітленні особливостей творчої діяльності Сергія Данченко, його характерних рис і їх детермінації, та вкладу у розвиток сучасного театального мистецтва України.

Для досягнення поставленої мети передбачено вирішення таких *задач*:

1. Визначити понятійно-категоріальний апарат та джерельну базу дослідження.
2. Дослідити культурно-мистецький простір кінця ХХ – початку ХХІ століття в його історичному та творчому аспекті.
3. Розкрити постать Сергія Данченко через біографію, освіту, життєвий шлях.
4. Проаналізувати творчий здобуток (режисерські постановки вистав) на предмет особливостей режисерського бачення та стилю.
5. Охарактеризувати характерні риси режисерської діяльності Сергія Данченко та їх обумовленість.
6. Обґрунтувати вклад Сергія Данченко в розвиток сучасного сценічного мистецтва та режисерської школи.

Методи дослідження. У роботі застосовано як емпіричні (спостереження, порівняння, узагальнення), так і теоретичні методи наукового аналізу:

- історико-культурний підхід – для характеристики соціокультурного та культурно-мистецького простору в різних аспектах;

- аналітичний метод – для виявлення специфічних рис окремих періодів у розвитку театрального мистецтва, а також виявлення характерних рис творчої режисерської діяльності Сергія Данченко і його вкладу у розвиток сучасного театрального, сценічного мистецтва;

- порівняльний метод – для пошуку спільного та відмінного в акторських і режисерських школах різних регіонів, періодів та діячів.

Джерельною базою дослідження є наукові праці (статті, дисертації), рецензії, огляди вистав, інтерв'ю та спогади колег Сергія Данченка, тлумачні словники, зведені друковані видання з історії Українського театру, офіційні джерела Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка, Національного академічного драматичного театру ім. М. Заньковецької.

Наукова новизна дослідження полягає в узагальненні і систематизації наявних на сьогодні матеріалів щодо режисерської творчості Сергія Володимировича Данченка, висвітленні особливостей його синтетичної та синкретичної режисерської школи в контексті сучасного сценічного мистецтва.

Уперше:

- актуалізовано режисерську школу Сергія Данченка крізь призму творчої діяльності в сучасному культурно-мистецькому просторі.

Набуло подальшого розвитку:

- Висвітлення впливу постаті Сергія Данченко та його режисерської діяльності на сучасне театральне мистецтво та формування характерних рис української режисерської школи.

Хронологічні межі дослідження охоплюють другу половину ХХ – початок ХХІ століття.

Практичне значення дослідження полягає в тому, що його результати можуть бути використані у наукових пошуках, в сучасній практичній режисурі, а також при навчанні молодих режисерів у закладах вищої і фахової передвищої освіти при вивченні дисциплін загального (історія режисури, історія українського театру) і фахового циклу (режисура, акторська майстерність, сучасні режисерські школи). Також результати дослідження можуть бути використанні при науковому чи журналістському дослідженні Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка та Національного академічного драматичного театру ім. М. Заньковецької.

Апробація результатів дослідження Основні результати дослідження обговорювались на Одинадцятій міжнародній науково-практичній конференції «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: розмаїття, взаємодія, єдність» (Київ, 2021), Шостій Всеукраїнській конференції

молодих вчених, аспірантів та магістрантів «Культура і мистецтво: Сучасний науковий вимір» (Київ, 2022).

Публікації.

1.Перепелицина О.Р. Педагогічні принципи режисера Сергія Данченка у освітньому та творчому процесі // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: розмаїття, взаємодія, єдність. Зб. наукових праць / Упор., наук. ред., відп. за вип. : С. Садовенко. Київ :НАКККіМ, 2022. С.181-183.

2.Перепелицина О.Р. Педагогічна діяльність Сергія Данченка // Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір: матеріали VI Всеукраїнської наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 3 листопада 2022 р. М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККіМ, 2022.С.126-127.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ СКОРОЧЕНЬ

НАДТ ім. М. Заньковецької – Національний академічний драматичний театр імені Марії Заньковецької

НАДТ ім. І. Франка – Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка

ТЮГ – театр юного глядача

СРСР – Союз Радянських соціалістичних республік

УРСР – Українська Радянська соціалістична республіка

РОЗДІЛ I. СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ПРОСТОРУ УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ-ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

1.1. Культурно-мистецький розвиток України 1950-1960-х років

Культура і мистецтво в усі часи знаходиться у нерозривному взаємозв'язку із соціально-політичними та історичними подіями, політичними тенденціями, ідеологічними нахилами та громадськими настроями. Українське мистецтво другої половини двадцятого століття повністю відображало соціокультурні та політичні події тогочасного СРСР. 1950-ті роки характеризувалися наслідками другої світової війни і виділялися патріотичними нахилами у музичному та сценічному мистецтві. Хрущовська «відлига» сприяла розвитку театрального мистецтва, навіть попри політичну заангажованість і деяку радянську «диктатуру» в питаннях культури, репертуару театрів, насадження Радянської ідеології.

Кінець сталінської доби мав неочікуваний характер. Крах тоталітарної культури йшов одночасно з кількох сторін. По-перше, сталася аварія «радянської релігії», для якої ім'я та дух Сталіна були основою, по-друге, настала смерть політичного культу вождя. Кінець стилю тоталітарної епохи усвідомлювався сучасниками цілком виразно, а що стосується стилю, що йде йому на зміну, то ясності тут не було. Духовний «перевал» від культури сталінської доби до культурі «відлиги» був для культури потрясінням основ. «Заборонені теми та заборонені кошти починають претендувати на втілення, як змісту, і форми нового, післясталінського культурного стилю». [36] Нова парадигма радянської культури, що отримала назву «відлиги» за назвою повісті І. Еренбурга, мала низку культурних механізмів, які здійснювали «перелом» від сталінської «зими» до хрущовської холодній «весни». Дія цих механізмів пов'язана з культурою повсякденності. Зі зміною образу Заходу у свідомості людей у повсякденний побут увійшли нові культурні реалії. Після війни в країну були завезені з

Німеччини трофейні кінострічки, серед яких було чимало американських. У масовій радянській свідомості стрімко укорінюється деідеологізація культури. В. Аксьонов писав, що один із високопоставлених радянських офіцерів якось сказав йому, що Сталін допустив помилку, дозволивши народу дивитись трофейні фільми. Окрім американських фільмів, таке ж «трофейне» походження мав і класичний американський джаз, який проник у СРСР. Через трофейні радіоприймачі. "Одомашнення" джазу, "стиляжництво" були багато в чому ще не усвідомленим стихійним протестом проти тоталітарної системи, її ідеології та культури. Ведучими дійовими особами «відлиги» були «шістдесятники», але вони були конформістами, а стиляги, хоч і не висували політичних ідей, були позбавлені ілюзій щодо «соціалізму з людським обличчям». Одна з головних особливостей "стиляжництва" як феномена культури полягала у його стихійності, неорганізованості, неоднорідності.

«Відлига» була свого роду «золотим віком» культури періоду радянської імперії. У цей час з'явилося не лише безліч імен талановитих художників слова, акторів, режисерів, але й багато різноманітних культурних форм дозвілля, що ставали формами повсякденної поведінки, світогляду та світосприйняття, сприяючи створенню нових жанрів та стилів культури. Під час «відлиги» з'явилися шедеври українського кінематографу, зокрема «Тіні забутих предків» С.Параджанова, «Криниця для спраглих» Ю.Ілленка, «Камінний хрест» Л.Осики, «Вірність» П.Тодоровського. «Відлига» – перша сходинка у справі розкріпачення радянського суспільства, коли почав здійснюватися складний процес переходу від моностилістичної до полістилістичної культурної організації, продовжений у період «перебудови» та у пострадянський період. Канонізацію форм культурної репрезентації змінює деканонізація культури, що призводить до змішування жанрів та стилів. [36]

Культурна політика СРСР періоду «холодної війни» та хрущовська «відлига» викликають особливий інтерес дослідників. Вплив «холодної війни» на культуру СРСР та його країн-сателітів був неоднозначним, він досліджувався і неодноразово ставав предметом дискусій вчених різних країн. Однак є

проблеми, які, на наш погляд, залишаються недостатньо вивченими, незважаючи на низку важливих публікацій. До них слід віднести диференціацію політики СРСР у галузі культури у контексті національних перетворень, реальні оцінки та результати затвердження декларованих цілей. До питань недостатньо досліджених наукової літератури, відноситься вплив «холодної війни» на розвиток культурної сфери СРСР загалом та УРСР, зокрема. В Українській Радянській Соціалістичній Республіці уряд та вся вертикаль влади утверджували принципи колективізму, соціалістичного патріотизму та інтернаціоналізму, які виступали основою нової комуністичної моралі. Усе це підкорялося досягненню цілей радянської культурної політики, яка, згідно з офіційними визначеннями, служила будівництву соціалістичного суспільства та формуванню єдиної спільності – радянського народу. Усі галузі культури, літератури і мистецтва мали бути єдиним механізмом у цій складній системі перетворень. Основні вектори культурної політики у Радянському Союзі ставили рішення з'їздів партії та її Центрального комітету. Потужний партійний апарат, розробляючи заходи та механізми їх проведення через роботу комсомольських органів, творчих спілок письменників, художників, композиторів, жорстко контролював їхню реалізацію. Слід зазначити, що базові основи культурного розвитку закладалися офіційними постановами ЦК КПРС, які багато в чому мали декларативний характер.

Складність та неоднозначність процесів у культурній сфері СРСР минулих років потребує нині, з висоти часу, різнопланово, а головне об'єктивно проаналізувати цю чутливу сферу життєдіяльності та, зокрема, мистецького життя України того непростого періоду протистояння на міжнародній арені. Історично склалося так, що українська державність, що виникла під час революційних потрясінь 1917 р., існувала короткий період. Очікування допомоги від держав Центральної Європи виявилися для України марними. Після встановлення влади більшовиків, Україна увійшла як союзна республіка-засновниця в Радянський Союз (1922 р.). Важливою метою, яка тоді стояла на порядку денному, було створення нового суспільно-економічного ладу.

Радянська влада під керівництвом правлячої комуністичної партії здійснила грандіозні соціальні перетворення від промислової індустріалізації до культурної революції. Важливо, що після війни почалося відновлення як промислового і сільськогосподарського виробництва. 1944 р. з евакуації повернулася до Києва Академія наук України. Якщо 1945 р. налічувалося 267 науково-дослідних установ, то 1950 р. – 462. Радянське керівництво підтримувало творчу діяльність української інтелігенції, відображення ними випробувань воєнного часу. Насправді мали місце і перегини партійних комітетів. Так, з ініціативи Компартії в Україні було проведено кампанії, спрямовані проти творчої інтелігенції. Ініціюючи боротьбу з відхиленнями від радянської лінії, партійні комітети фактично перекручували культурне життя в Україні, а саме літературу, мистецтво, стан історичної науки. Близько сотні українських діячів науки, культури та мистецтва було звинувачено в українському буржуазному націоналізмі. Істориків звинувачували у націоналістичних проявах, у поширенні навчань В. Антоновича та М. Грушевського про самобутність українського народу. Особливу активність у цій боротьбі виявив Л. Каганович, який у 1947 р. був знову призначений першим секретарем ЦК КП(б)У. Національне питання було однією з найактуальніших сторін політичного життя радянського суспільства [13]. Тому під прикриттям боротьби з буржуазною культурою переслідувалися будь-які прояви українського патріотизму. До таких влада відносила навіть тих, хто виявляв пасивне опір чи невдоволення існуючим режимом. Навіть перевага чогось українського вже сприймалася як націоналізм, вважалася неблагонадійною і заслуговувала на пильне спостереження органів держбезпеки. Всі іноземці, а також ті, хто спілкувався з іноземцями, розглядалися як потенційні шпигуни. Здійснювалося тотальне стеження та контроль за населенням. Великих втрат зазнала українська культура внаслідок вилучення з бібліотек 1954 р. 111 назв книг. Під заборону потрапили книги багатьох українських політичних діячів та письменників (М. Скрипника, П. Любченко, С. Єфремова, О. Олесь, М. Зерова та ін.). Державна культурна політика була підпорядкована завданням будь-якими

засобами покінчити з національно-визвольним рухом. З метою остаточно придушити в людях навіть найменшу потяг до свого волевиявлення, інакодумства, у дію вступала фальсифікація та приписування порушень, або навіть злочинів. Важливо відзначити, що процес ідеологічного контролю здійснювався практично на всіх рівнях починаючи з ЦК КПРС та закінчуючи партійними комітетами у самих закладах культури та творчих спілках [8, с. 305-310]. Зміни на краще у цьому плані відбулися після засудження культу особистості І. Сталіна у 1956 р. на XX з'їзді КПРС. Взагалі цей період так званої «відлиги» багато в чому був пов'язаний із діяльністю партійного та радянського керівника М. Хрущова. Було здійснено перегляд ролі І. Сталіна історія країни.

Вперше пролунало звинувачення колишнього лідера у насадженні культу особистості, було озвучено потребу реабілітації жертв репресій. Почалася десталінізація. У роки «відлиги» українські вчені, окрім досягнень у точних науках, проводили важливі наукові дослідження соціогуманітарного спрямування – в галузі історії, філософії, права, мовознавства та літературознавства, мистецтвознавства, педагогіки та психології. Роботи та розробки провідних українських вчених були відомі не лише в УРСР та СРСР, а й далеко за їхніми межами. У національно-свідомій творчій інтелігенції з'явилася надія на українське відродження. Портрети та скульптури Сталіна масово демонтували. У музеях відбувалася масштабна зміна експозицій. Не лише радянська, а й українська ленініана передбачала створення на замовлення держави портретів, літератури про Леніна – це була гігантська індустрія. Однак, не можна не вказати і на проблему створених незатребуваних мистецьких творів.

Важливо наголосити, що друга половина 1950-х років. стала поворотним пунктом в українському живописі, літературі, кіно та культурі. Обминаючи політичні утиски, українські літератори доносили до читача високі ідеї гуманізму, почуття патріотизму. Так, у ці роки стали надбанням широкого загалу поеми О. Малишка «Прометей», О. Гончара «Прапорносії». Важливо наголосити, що УРСР у той історичний період та в наступні роки тісно співпрацювала з ЮНЕСКО у культурній сфері. Це стосувалося як діяльності

музеїв, широкого спектра культурних установ республіки, і проведення міжнародних симпозіумів і наукових конференцій [15]. У цьому контексті також важливо згадати про діяльність громадської організації – Українського товариства дружби та культурних зв'язків із зарубіжними країнами (засновано у 1959 р.). Основною метою його діяльності було поширення інформації про досягнення радянської України та протистояння антирадянській пропаганді.

Суспільство відправляло до зарубіжних країн, де проживали представники української діаспори, різні виставки та літературу, які показували життя в УРСР з позитивного боку. Також ця організація сприяла розвитку україністики закордоном, переправляючи до університетів та наукових організацій видану в СРСР літературу українською мовою [16, с. 67-74]. Невипадково матеріали Товариства та її листування довгі роки було засекречено. Найяскравішими були зміни та новизна у культурному та духовному житті країни. Важливо відзначити, що «відлига» відкрила нові можливості для відродження культури, національного відродження після утисків та репресій представників української культури режимом.

«Відлига» породила таке нове явище суспільно-культурного життя, як шістдесятництво. Рух шістдесятників в Україні – це культурно-політичний феномен. Гуманітарна інтелігенція виступила проти русифікації та прагнула відродження національної культури. Найбільшого впливу шістдесятники надавали на літературний процес. Це було часом виникнення нових позитивних тенденцій у літературі, часом творчого поновлення. У плани шістдесятників не входило відділення України від СРСР, вони виступали за лібералізацію чинного режиму. Друкувалися статті, у яких поширювалися нові ідеї та бачення. З'явилася поема «Розстріляне безсмертя», присвячена жертвам сталінських репресій, поема «Мазепа» та біографічний роман «Третя рота» В. Сосюри, Л. Первомайського «Дикий мед», роман Г. Тютюнника «Вир». У поезії та прозі активно виступали Д. Павличко, Ю. Мушкетик, І. Драч та ін. Великою популярністю користувалися твори українських сатириків М. Годованця, Ф.

Маківчука. Літературну критику представляли І. Дзюба, Є. Сверстюк, І. Світличний, В. Чорновіл та ін.

1.2. Особливості розвитку сценічного мистецтва 1965-1985 роках. Поява плеяди режисерів нового покоління

У 1964 – 1991 роки театри були складовою життя, взявши на себе функції культурного обслуговування населення. Установи професійного мистецтва створювали духовні та естетичні цінності, що становлять духовне надбання людства, тому драматичні, музичні, дитячі театри займали особливе місце у культурному житті країни та мали стратегічне значення для розвитку усієї сфери культури та мистецтва. Радянський театр у зазначений період залишався популярним та найважливішим у ідеологічному плані видом професійного мистецтва. Партійна пропаганда покладала великі надії на театри. Адже значення театру в усіх аспектах виховної роботи – естетичному, моральному, морально-етичному, трудовому, патріотичному – було дуже суттєвим. Партійне керівництво країни було впевнене в тому, що важко переоцінити роль і значення театру у великій та благородній справі формування моральної подоби радянської людини епохи «розвиненого соціалізму».

Театральна модель, за якою театри працювали в період «застою» та перші роки перебудови, була жорстко централізованою системою, відповідно до якої всі професійні театри існували та функціонували як державні, що означало тотальну фінансову та ідеологічну залежність від радянської системи. У кожного театру був заздалегідь затверджений план, у якому передбачалися такі показники виробничої діяльності: “кількість зіграних спектаклів”, “кількість обслужених глядачів”, “середня заповнюваність” залу на ранкових і вечірніх спектаклях. У період, що вивчається, репертуарні плани радянських театрів визначала виключно офіційна політика у сфері культури. У період «застою» репертуар формувався та затверджувався спочатку художньою радою театру. Засідання мистецької ради театру проводилися, як правило, регулярно та систематично. На

засіданнях обговорювалися питання репертуару, прийом вистав, тарифікації акторів, зростання акторської майстерності, вибір п'єс та постановок. Кожна п'єса, представлена до вистави, обов'язково читалася на художній раді театру. Потім була стадія обговорення театрального репертуару на колегії управління культурою. Значною мірою репертуарну політику театрів визначали органи управління культурою. Отже, формування репертуару було відповідальністю самого театру.

У зазначений хронологічний період існувало кілька непорушних принципів формування репертуару, одним із яких була обов'язкова постановка відповідної п'єси до пам'ятних подій та ювілейних дат у житті країни. Інший обов'язковий принцип, якого мали дотримуватись радянські театри, полягав у застосуванні тематичного планування репертуару, згідно з яким до афіші театру неодмінно включалися п'єси класичні та сучасні. Серед останніх у репертуарі обов'язково мали бути присутніми твори історико-революційного, військово-патріотичного та виробничого характеру. У результаті ідеальний, збалансований репертуар театральних колективів у радянський період на 1/3 складався з творів класиків, ще 1/3 була віддана представникам критичного реалізму, остання третина залишалася за п'єсами сучасних драматургів. Саме "сучасні п'єси" були лідерами прокату і збирали найбільшу кількість глядачів. Наприклад, у першій половині 1980-х рр.. до 70% репертуару театрів складали твори сучасних авторів.

З огляду на те, що репертуар був основою, що визначає ідейно-творчу спрямованість театру, його складання будувалося на суворих принципах. Основні принципи щодо репертуару - У сезон має бути зіграно щонайменше 30% монументальних спектаклів «великого полотна». З усіх назв репертуарного плану не менше 45% мають бути про радянську дійсність. З іншого боку, у репертуарі неодмінно значилися російська чи західна класика, історична п'єса. Так само потрібна була присутність сучасної п'єси прогресивного драматурга Заходу, п'єси драматургів братської республіки та країн народної демократії. Важливо, щоб у репертуарі було щонайменше дві пари паралельних спектаклів для показу на селі та для вирішення проблеми великої завантаженості трупи.

Слід було також стежити за жанровим розмаїттям репертуару, що складається (трагедії, комедії, драми). Процес формування репертуару тривав безперервно. До театру надходили п'єси з Управління з охорони авторських прав, а також безпосередньо від драматургів. Нерідко, почувши про якусь п'єсу, театр намагався її «добути» або в автора, або в театрі, де вона пройшла успішно. Далі – п'єси читалися режисерами, дирекцією та членами мистецької ради. Згідно з наказом Міністерства культури СРСР театр повинен двічі на рік до початку сезону подати репертуар на перше півріччя сезону та за два місяці до нового року наприкінці жовтня – на друге. За два – три місяці до цього терміну у театрі вивіщувався аркуш паперу із запрошенням артистів написати свої міркування (пропозиції) до репертуару. Таким чином, до зазначеного терміну дозрівали думки про назви. Акторські пропозиції ретельно вивчалися і найцікавіші враховувалися для формування репертуарного плану. Найкращі п'єси відбиралися головним режисером та директором театру, та включалися до репертуарного плану півріччя, а надалі – обговорювалися на політбюро та художній раді театру. Потім – на раді при управлінні культури області. Слід зазначити, що у процесі формування репертуару брала участь також громадськість міст області. Найчастіше на обговореннях спектаклів глядачі, що виступають, висловлювали свої побажання. Порядок формування репертуару театрів було закріплено у спеціальних положеннях, що затверджувалися Міністерством культури СРСР. Потім репертуарні плани мали схвалюватися на зональній репертуарній нараді, де представники Міністерства культури могли запропонувати заміну тій чи іншій п'єсі, не враховуючи причин, визначавших вибір театром даної п'єси.

Серед театральних режисерів режисерів 70-х років відомі А. Скибенко та С. Сміян. У 80-ті роки впевнено заявила про себе нове покоління режисерів – В. Афанасьєв, О. Біляцький, В. Загорутко, В. Козьменко – Делінде, О. Король, І. Равицький, М. Щійки. Розвиток національного театру 90 - х років пов'язаний з новаторською діяльністю таких режисерів, як І. Борис, С. Моїсеєв, В. Петров С. Данченко, що працювали на сцені Київського театру ім. І. Франка. Своєрідним

феноменом періоду Брежнєвського «застою» стало утворення плеяди режисерів та акторів, які від того часу до сьогодні складають основу театрального мистецтва України і передають свою школу новим поколінням, як режисери театру, художні керівники або педагоги.

1970-1980-ті роки стали періодом розквіту радянського кінематографу - саме в цей час з'явилися найвідоміші радянські кіношедеври. Вийшли друком фільми-екранізації відомих літературних творів: «Війна і мир» режисера С. Ф. Бондарчука (1920–1994), «Брати Карамазови» І. А. Пир'єва, «Злочин і кара» Л. А. Куліджанова. Знімалися фільми, присвячені військовій тематиці: «А зорі тут тихі» С. І. Ростоцького, кінопопея Ю. Н. Озерова «Звільнення», «Вони боролися за Батьківщину» С. Ф. Бондарчука, «У бій йдуть одні старі» Л. Ф. Бикова. Велику популярність у глядачів мали перші вітчизняні серіали "Щит і меч" В. П. Басова, "Сімнадцять миттєвостей весни" Т. М. Ліознової, "Місце зустрічі змінити не можна" С. С. Говорухіна.

Суто Український кінематограф, як і культура в цілому, отримав деякий занепад у зв'язку із політикою русифікації, коли україномовні, а тим більше – українські національно-ідентифікуючі твори мистецтва будь-якого жанру, як правило, потрапляли під заборону .

Невід'ємною частиною радянської культури стало так зване авторське кіно. Його появі сприяли режисери, які порушували встановлені звичні канони кінематографу та демонстрували в кінокартинах авторське бачення сюжету. У цьому напрямі працював знаменитий А. А. Тарковський (1932-1996), який створив безліч картин, які згодом стали культовими. «Соляріс», «Андрій Рубльов», «Сталкер», «Іванове дитинство» вважаються найкращими роботами Тарковського. Однак у радянський прокат фільми виходили із цензурними купюрами і не мали великої популярності за часів застою. Фільми «Перевірка на дорогах» режисера А. Ю. Германа (1938–2013), «Комісар» А. Я. Аскольдова взагалі не потрапили на широкий екран до початку в СРСР політики гласності.

Авторське кіно - різновид кінематографа, в якому режисеру повністю належить керівництво знімальним процесом і головна мета створення кінофільму - самовираження режисера, донесення власних ідей до аудиторії.

Виходили також картини, в яких було показано повсякденне життя радянських людей. Це фільми "Початок" Г. А. Панфілова, "Калина червона" В. М. Шукшина, "Біля озера" С. А. Герасимова. Фільм В. М. Меньшова «Москва сльозам не вірить» у 1981 р. був удостоєний найпрестижнішої світової кінопремії «Оскар».

Окремим напрямком у кінематографі стали пригодницькі фільми та серіали, такі як «Біле сонце пустелі» режисера В. Я. Мотиля, «Невловимі месники» Е. Г. Кеосаяна та інші.

Широку популярність здобули кінофільми, зняті театральними режисерами, одним із яких був М. А. Захаров (1933–2019). Його фільми «Звичайне диво» та «Той самий Мюнхгаузен» по праву вважаються класикою радянського кінематографа.

Особливим коханням у радянських глядачів користувалися кінокомедії. Фільми Л. І. Гайдая (1923-1993) - "Кавказька бранка", "Діамантова рука", "Іван Васильович змінює професію" - і в наші дні мають чимало шанувальників. Режисери Г. Н. Данелія (1930–2019) («Міміно», «Осінній марафон») та Е.А. Рязанов (1927–2015) («Гараж», «Іронія долі, або З легкою парою!») використовували у своїх картинах різні виразні засоби від ліричного гумору до тонких глузувань над окремими героями та ситуаціями, в яких ті опинялися. Серед найвідоміших і найталановитіших акторів 1970-х — початку 1980-х років. виділялися О. П. Табаков (1935–2018), Ф. Г. Раневська (1896–1984), Є. А. Євстигнєєв (1926–1992), Є. П. Леонов (1926–1984).

1.3. Період «Перебудови», як історичний чинник мистецького розвитку

Початок періоду «перебудови» з 1985 року відкрив для театрального мистецтва нові горизонти, розширило коло репертуарних та незаангажованих соціальних можливостей. Ідея гласності відкривала можливості широкого обговорення реального стану суспільства, послаблювала міфологію, що склалася в суспільстві, відчинила шлюзи для розвитку нових субкультурних спільнот і становлення різноманітних форм спілкування та збагачення духовного життя. Демократизація культури та мистецтва виявилася у різноманітності їх соціального функціонування. Художники стали з більшою зацікавленістю ставитися до конкретного споживача культурної продукції, орієнтуватися на його потреби та смаки, сприяючи цим розширенню доступу до культури людей різного культурного та освітнього рівня та розвитку механізмів художньої пропозиції та попиту. Соціальна активність широких верств населення не лише відображала напружену температуру суспільного життя, але й сприяла народженню нових форм мистецтва, насамперед мистецтва виконавського – музичного, естрадного, концертного, театрального. Активізується молодіжний рух, у столицях та великих містах множаться «клуби за інтересами» – спортивні, музичні, театральні, естрадні, кіноклуби, виникає мережа «клубів веселих та винахідливих» (КВК), рок-клубів, студентських театрів естрадних мініатюр (СТЕМ). Так звані «молодіжні кафе» стають прокатними майданчиками для багатьох молодіжних ініціатив.

Культура загалом та театр зокрема сприяли формуванню «перебудовного» мислення, процесам демократизації, гласності, перебудови суспільства, даючи цим процесам духовне забезпечення. Серйозне мистецтво, зокрема публіцистично гострі п'єси, спектаклі, фільми, література зіграли істотну роль процесі зміни парадигм соціокультурного розвитку, соціального та економічного укладу. Але той період, який здавався початком ідеологічної свободи та довгого розквіту високого авторського мистецтва, виявився скоріше результатом накопичених за радянські роки естетичних та світоглядних відкриттів, формувань, змістовної глибини. А потім «високе» і політично гостре полемічне мистецтво виявилось незабаром змушене потіснитися в контексті

комерціалізації культури. Якщо в епоху перебудови здавалося, що таке мистецтво створено «для всіх» і має бути важливим також для всіх, пізніше оформилася його вузла, «нішева» аудиторія. На магістраль розвитку художніх форм вийшли зовсім інші явища, пов'язані з освоєнням західних естетичних кліше, з трансфером готового художнього продукту та з міфологізацією нових суспільних явищ.

З початком перебудови були зміни в репертуарній політиці театрів. У 1987 порядку експерименту в частині державних театрів країни було скасовано практику затвердження органами культури репертуарів театрів, приймання ними нових театральних постановок, тобто контролю за змістом створюваних сценічних творів. У 1988 році приймання спектаклів було скасовано по всій країні. Внаслідок цього відбувався процес руйнування системи ідеологічного контролю над репертуаром театрів, що викликало невдоволення місцевих партійних та радянських керівників. До кінця 1980-х років. державні органи управління культурою явно втрачали контроль за репертуаром, оскільки під впливом гласності закони комерції відтіснили всяку цензуру. Театральним колективам передано всю повноту прав на вирішення своїх внутрішніх питань — і репертуарно-творчих, і виробничо-економічних. Аналіз репертуару театральних колективів дає підстави стверджувати, що у роки перебудови він у основному відбивав етапи історичної боротьби радянського народу за соціалізм, актуальні проблеми сучасності. Комуністична цілеспрямованість, турбота про формування правильних ідейно-естетичних поглядів було покладено основою репертуарної політики.

Репертуарна афіша театрів в «епоху зрілого соціалізму» була різноманітна за жанрами, отже, становила інтерес у широких верств глядачів. Провідне становище у репертуарі театрів у зазначені роки почала займати радянська п'єса, з'явилися спектаклі про життя сучасного села. Для розвитку театального репертуару періоду «перебудови» було характерне подальше поглиблення найкращих традицій радянського реалістичного мистецтва та пошук нових засобів втілення багатогранного вигляду радянської соціалістичної культури.

Внаслідок цього живе виконавське театральне мистецтво було доступне населенню. Театри переживали в перші роки “перебудови” період деякого піднесення свого творчого потенціалу, коли окремі вистави ставали подією культурного життя регіону. Відповідно до того, що театри намагалися враховувати жанрове різноманіття, виховуючи різноманітні естетичні уподобання, на сценах театрів йшли драми, музичні комедії, самодіяльні балетні постановки, казки, оперети, мюзикли, водевілі, хореографічні композиції. Важливим показником роботи театральних колективів була відвідуваність вистав. У цілому в СРСР спостерігається збільшення кількості відвідувань театрів з 64,6 млн. чоловік у 1964 р. до 72,9 млн. осіб у 1985 р., тобто на 8,3 млн. глядачів. У міру демократизації політичної сфери роль театального мистецтва в культурному житті суспільства та його місце у системі художньої культури неухильно знижувалося. Це виражалося у зміні суспільних потреб, звернених до сценічного мистецтва, і призвело до падіння відвідуваності вистав, які раніше мали підвищений глядацький попит. Активність населення у відвідуванні театрів рік у рік скорочувалася. Наприкінці 1980-х років деяким театрам не вдавалося виконувати план по глядачу. Динаміка реалізації вищезазначених планових показників виробничої діяльності театрів виглядала так: у 1988 р. план було виконано лише на 87%, у 1990 р. — на 55%, у 1991 р. — на 69%¹¹. шкільного віку. Падіння інтересу до професійного мистецтва в середині 1980-х рр. не залишало байдужим партійне керівництво, яке до причин низької відвідуваності вечірніх вистав відносило слабку оновлюваність репертуару, повну відсутність п'єс про життя земляків, недостатньо високий ідейно-художній рівень репертуару та його сценічного втілення, відсутність у місті театру юного глядача та слабку роботу. Зниження відвідуваності вистав свідчило про проникнення кризових явищ у сферу професійного театального мистецтва, на яке реформи періоду гласності і демократизації надали сильний дестабілізуючий вплив, а також про процес зміни моральних і ціннісних орієнтирів суспільства, що почався, в останні роки існування. Популярність театрам приносили гастролі, маршрути яких пролягали через багато міст СРСР, зокрема і столицю. Гастролі

театрів були дієвою формою обміну досягненнями театрального мистецтва між союзними та автономними республіками, краями, областями СРСР. Водночас вони сприяли вирішенню завдань, серед яких найважливішими були: розвиток процесу взаємовпливу та взаємозбагачення національних соціалістичних культур; планомірне ознайомлення населення з досягненнями театрального мистецтва, показ кращих творів радянських авторів, які розкривають боротьбу радянського народу за комунізм, творів російської, національної, морової класики та прогресивної зарубіжної драматургії, а також вистав для дітей.

1.4. Культурно-мистецький простір незалежної України та розвиток режисури XX-XXI століття

Розпад Радянського Союзу, не дивлячись навіть на глибоку політичну та економічну кризу, став поштовхом для розвитку мистецтва сучасної України. В незалежній Україні всі сфери культури і мистецтва отримали широкі можливості, оскільки повна відсутність радянської пропаганди та примусової русифікації дала можливість створювати унікальний творчий продукт, що є конкурентоспроможним не лише всередині держави, а і у Європейському і світовому просторі. На рубежі тисячоліть з'являється можливість творчої інтеграції з країнами Європи, обміну досвідом, створенні спільних мистецьких проєктів, тим самим збільшуючи географію діяльності і популяризуючи українське мистецтво в усьому світі.

У 1999 році Ханс-Тіс Леман написав трактат, який досі має небувалу вагу в теорії театру – «Постдраматичний театр». Через 10 років він постав з новою доповіддю, відзначивши головну тенденцію розвитку - уникнення індивідуальної роботи у бік колаборації. Режисери та художники стали частіше взаємодіяти один з одним, об'єднуватись у колективи.

Одна з причин такої зміни – складні технології сучасного театру. Одній людині тепер набагато складніше впоратися з усім. Серед таких об'єднань – She

She Pop, Gob Squad, Rimini Protokoll. До них можна віднести і незалежні компанії, такі як Hotel Pro Forma, Back to Back Theatre. Ricci/Forte, 1927, Hotel Modern та інші.

Друга відзначена Леман тенденція - реполітизація сучасного театру. Ще у 80-х роках режисери надто захопилися візуальною драматургією, новими медіа, цифровими технологіями та експериментами з театральною мовою. Все це спричинило відрив від суспільства. Постдраматичний театр мало звертався до політики. Однак, на початку нульових, вона потроху повертала свої права на діалог з глядачем. Український театр почав працювати з тими методами та ідеями, які вже давно були випробувані в Європі лише зараз.

Третя, і важлива тенденція, - танцювальні та хореографічні практики. Піна Бауш, Вільям Форсайт, Мег Стюарт, Констанца Макрас використовують contemporary dance для так званого танцтеатру. Режисери все частіше почали звертатися до хореографії для мізансцен нетанцювальних вистав. Тут одразу згадуються роботи Роберта Вілсона, Крістофа Марталера, Яна Фабра, Міхаеля Тальхаймера, Яна Лаурера. До речі, танець теж почав розвиватись усередину, грубо кажучи, танцювати про себе самого.

І остання відзначена Леманом тенденція – реактуалізація слова. Тут йдеться про драматичну літературу, тексти та наратив. Режисери стали частіше звертатися до романів, епічних текстів, історичних робіт, практично залишивши п'єси за бортом. За роки розвитку театр навчився розповідати історії, не вдаючись до драмреалізму. Сам драматичний театр - це, насправді, також лише вказівка на час і місце: він існував у XVIII - XIX в Європі. Тому що, наприклад, в Азії в цей час театр ґрунтувався на інших формах виразності – співах, танцях та ритуалах.

Драматичний театр дуже жорстко зав'язаний на літературне джерело, він буквально надбудова над ним. Стандартна ієрархічна модель виробництва спектаклю, де в основі - текст, з яким працює режисер (він може залишатися в рамках історичного контексту, а може використати актуалізацію).

У 60-ті роки відбувається перфомативний переворот. Практики і теоретики глянули у бік дії, яка важлива сама собою, навіть якщо спочатку не наділяється ніяким значенням. Так, перфоманси в 70-х роках не можна було аналізувати через призму традиційних естетичних теорій, які мають на увазі закладений у дію зміст. Сучасні постановки можна і потрібно інтерпретувати, але завжди розуміти, що вони все одно виходять за межі будь-яких інтерпретацій. Тим більше, що в голові кожен глядач матиме свої думки з цього приводу.

Література також часто підлаштовується під театр: з'являються спеціальні «тексти для сцени», де перфомативно все: сюжет, герої, конфлікти. До таких творів можна віднести роботи Сари Кейн, Хайнера Мюллера, Ельфрід Елінек, Мартіна Кримпа, Рінальда Гьотца. Всі ці зміни призвели до того, що ключовими відмінностями сучасного постдраматичного театру стали вивертання назовні внутрішніх механізмів роботи, зсув від акторської гри до виконання, проблематизація базової структури суб'єктивності, показ спектаклів поза стінами театрів, насильство над тілами перфомерів безпосередньо в ході розвитку спектаклю.

Разом із театром змінилася і робота актора. Якщо в драматичному варіанті він був ключовою фігурою, яка мала заряджати зал своєю харизмою, утримувати увагу, то в постдраматичному він стає просто виконавцем із широким колом завдань: від співу до акробатики. Тепер йому потрібно не проживати текст, а виконувати завдання, поставлені режисером. Грубо кажучи, актор починає виконувати самі функціональні ролі, як і світло, музика, сценографія.

Так як театр все ж таки уникає тексту, то зникає і простий зрозумілий наратив, ланцюжок сюжету, за який можна зачепитися. Це важливий момент розвитку – глядача ставлять на один щабель із творцями. Адже, по суті, оповідання – це жорстка домінанта, нав'язування певних сюжетних рамок. Постдрама дозволяє глядачеві спокійно блукати простором вистави. Не всі готові до цієї свободи. До того ж більшість перфомансів спрямовані не на раціональне сприйняття, а не емоційне, чуттєве. Прикладом цього може бути будь-яка

вистава Ромео Кастеллуччі, де глядачі відчувають неусвідомлену тривогу або взагалі нелюдський жах. Безумовно, є чимало режисерів, які не відходять від нарративу, зберігаючи оповідь: це і Гжегож Яшин, і Кшиштоф Варликовський, і Робер Лепаж. Виникає логічне запитання: якщо немає сюжету, то замість нього? І тут на зміну приходять колажність, фрагментарність, а іноді на сцені дійство, що абсолютно не піддається опису, що набуває рис самостійності, як візуальний театр, або театр жестів.

Незважаючи на те, що епоха «постдрами» вже закінчилася, багато режисери продовжують використовувати ті ж методи у своїх роботах, що з'явилися ще у 70-х. Деякі люблять використовувати гротескність (при побутоподібній сценографії, наприклад).

Як уже говорилося вище, постдраматичний театр закликає передусім до емоцій та почуттів. Але це не ті «голлівудські» шаблони та стандарти, до яких ми звикли – біль, радість, впізнавання, співпереживання. Тут скоріше глядач відчуватиме «дивина». І ось це відчуття – ключове. Воно формується на неадаптованості до культури, яка століттями шикувалася на тексті. Театр постдраматичний – це не цілісне поняття. Термін складається з кількох видів вистав:

Site-specific - проводяться на нетеатральних майданчиках, а отже враховують особливості території, чи то бібліотеки, галереї, супермаркети, церкви, паркування тощо.

Променад-театр - так само, як і site-specific, базується на нетеатральних підмостках. Важлива частина – глядачі обов'язково мають проходити значні відстані.

Фізичний театр – головний засіб виразності – тіло актора. Сюди ж зазвичай входить і пластичний театр, який стоїть пліч-о-пліч з танцтеатром. Танцтеатр – це такий синтетичний жанр, який з'явився на стику сучасного театру та сучасного танцю. Танець припиняє бути абстракцією та повертає собі функцію балету –

розповідь історії, тільки вже з активним використанням світла, костюмів, декорацій.

Медіатеатр – вистави, які народилися із цифрового перфомансу. У цьому типі нові медіа визначають естетику та поетику всього дійства.

Музичний театр – у постдраматичному варіанті будується на оперній режисурі. Виходить такий «постоперний інструментальний театр».

Документальний театр – пряме повернення до тексту. Зазвичай досить аскетичний у візуальному плані. Головна характеристика – трансмісія реальності: тобто не просте зображення чи копіювання, а пряма передача певних дат, імен, подій.

Візуальний театр – основний засіб – візуальна драматургія. Зазвичай спектаклі будуються на фрагментарному оповіданні, головне в якому - ефектність та оригінальність образів, картин. Тут немає метафор, предмети та постаті цінні самі по собі. Вони формуються особливою напругою, що виникає з контексту. На перший погляд, такий театр може здатися хаосом із сполохів асоціацій, фактур та світла.

Іммерсивний театр - задовольняє бажання глядача потрапити всередину. Зазвичай проходять у якихось особняках та інших складних і багаторівневих просторах. Цей тип можна віднести до постдрами через модель відносин з аудиторією, фрагментарного нарратива і візуальності.

Відбувається поєднання творчих шкіл різних поколінь, які знаходяться у перманентному взаємному творчо-педагогічному процесі. В театральному мистецтві відбувається синтез Української акторської та режисерської школи зі світовими. Плеяда режисерів, акторів, що мали великий досвід, починаючи ще з часів СРСР очолила театри та інші культурно-мистецькі заклади та інституції. Фахова вища та передвища освіта щороку готувала і готує висококваліфіковані мистецькі кадри, що в сукупності дає можливість для всебічного розвитку театального мистецтва України на світовій арені.

В сучасному театральному мистецтві чітко прослідковуються такі тенденції:

- багатовимірне ставлення до мистецтва;
- тенденція універсальності актора та режисера;
- тяжіння до національної самоідентифікації;
- популяризація аутентичного українського мистецтва;
- звернення до класичної української літератури;
- підтримка сучасних українських митців;
- розширення географії театральних та театралізованих заходів;
- поєднання різних жанрів, зокрема - класики та естрадного жанру або театральньо-видовищних заходів;
- звернення до різних акторських та режисерських шкіл минулого часу, зокрема – Б.Брехта, Єжи Гратовського, Антуанена Арто та інших).

XX століття стало найскандальнішим і наймудрішим, найгуманнішим і найжорстокішим, найяскравішим і постійно шукаючим століттям. Це вік парадоксів, відкриттів та грандіозних змін. Це століття подарувало світові мистецтво театральної режисури, яке виникло наприкінці XIX століття з появою ще один феномен століття – Московського Художнього театру. І саме з цим театром пов'язане поняття «режисерський театр», з якого почалося самостійне життя театральної режисури як професії. Такий же діалектичний та неоднозначний, як нове століття, Художній театр заклав нову віху у становленні сценічного мистецтва. Тут зародилося реалістичне мистецтво театру – мистецтво життєвої правди, глибокого психологізму, відтворення життя людського духу на сцені. Зі стін цього театру вийшли люди, досягнення та імена яких увійшли в історію, багато що визначивши у розвитку сучасного театру. Це К. Станіславський, Вл. Немирович-Данченко, Є. Вахтангов, В. Мейєрхольд, А. Таїров, А. Лобанов та ін. Пізніше їхню справу продовжили Ю. Завадський, А. Гончаров, М. Кнебель, Г. Товстоногов, а потім Ю. Любимов, М. Захаров. Вони були не лише свідками розвитку режисерського театру, а й безпосередніми

учасниками його становлення. Їхні спектаклі стали класикою, взірцем для наслідування битви. Значимість театрального режисера – художника переросла у складніші форми свого існування: він став володарем творчості актора і драматурга, могутнім організатором вистави, а й чуйним педагогом і вихователем театального колективу. Він став лікарем свого часу. ХХ століття – це століття великих потрясінь, революцій, двох світових воєн, соціально-політичних катаклізмів. І щоб людство не перетворилося на бездушну, агресивну машину, на покійного раба обставин, не запеклося, потрібен був театр – чуйний барометр свого часу. Ще Ф.Г. Лорка відзначив важливу місію театру у відродженні нації: «Чуйкий прозорливий театр... здатний у лічені роки змінити образ почуттів цілого народу і, так само, калічний театр, який «розбив копита замість крил», здатний розбестити і приспати націю».

Найважчі, найзаплутаніші та спірні ситуації сучасного театру незмінно призводять до персони режисера. Режисура залишається одним із найбільш загадкових феноменів у галузі мистецтва. До театру приходять носії специфічної художньої спеціальності, але ні слова, ні виду на сцені не отримує. Творчим матеріалом режисера стає літературний текст, написаний драматургом. Свої ідейні та мистецькі завдання він здійснює через колектив акторів, з яких кожен може претендувати на повну творчу ініціативу. Маючи відношення до різних сфер творчості, режисер повністю і нероздільно не представляє жодної з них. Режисер став однією з провідних постатей театру. Його першість практично не заперчується. Однак необхідність, обов'язковість режисера не так просто довести в теоретико-естетичному плані. Такі парадокси режисерські, поруч із якими парадокси актора втрачають свою гостроту.

Усі складнощі сучасного театру начебто народилися разом із режисурою. Можна подумати, що висування режисера на ключові позиції в сценічному мистецтві спричинило багато бід, зжити які театру не вдається досі. Як просто склалися стосунки між автором та виконавцями у дорежисерському театрі! Були епохи та театри, де драматургу належало вирішальне слово у сценічній постановці. Або, навпаки, він зовсім був від неї відсторонений, актори вельми

довільно поводитися з текстом, навіть знали його приблизно. Процес перетворення літературного матеріалу на інобуття сценічної дії не ставав проблемою, не отримував такої напруженості, як у режисерському театрі. Ніколи раніше не доходили до подібної гостроти протиріччя між творчими устремліннями акторів і вимогою єдності і цілісності сценічної вистави, не досягали межі антагонізми представників різних творчих професій, що беруть участь у створенні спектаклю, не були такі явні найменші невідповідності. та зали. Немає нічого дивного, що саме «агресії» режисера готові були свого часу приписати кризові явища театру, на нього покладали відповідальність за всі біди найчудовіші й прихильні до театрального мистецтва люди. З якою завзятістю не приймав «Вільного театру» А. Антуана визнаний метр французьких критиків Ф. Сарсе. З якою люттю нападав на Станіславського, на Мейєрхольда А. Р. Кугель. «Сучасна режисура, - писав він, - це ідеал поліцейської держави, обожнювання городової»

Саме ХХ столітті театр став, як зазначав Н.В. Гоголь, «кафедрою, з якою можна сказати світові добра». О.М. Островський ж називав театр «великою школою... публіка чекає від нього роз'яснення моральних та суспільних явищ і питань, що задаються життям». Тому з самого початку на режисера було покладено обов'язок вести театр лінією ідейно-естетичної, лінією гуманізму та громадянськості. Так було закладено спочатку. Але час змінився, змінився і театр. То що сьогодні означає театр у нашому житті? І яким зараз став його охоронець режисер? Найдивовижніше, що зараз відбувається – це «легке дихання» відкриттів молодих режисерів і вже визнаних майстрів, «водіння» нових ідей та задумів. Але найстрашніше – це падіння шкали цінностей за умов ринкових відносин. Одна з головних проблем сучасного театру: бути йому комерційною антрепризою чи художнім ансамблем. У чаді та метушні постійних змін відбувається перетворення театру на фабрику вистав. Це протікає майже непомітно, але одного разу захворівши на цей вірус, режисерський театр потрапляє під владу зовнішньої техніки та товарності. «Життя людського духу» перестає бути його головною метою, і режисер уже не хоче «вмирати в акторі»,

тому що в такому разі його не помітять. Для такого режисера доблестю стає технічна обстановка. Таке мистецтво не гріє, воно мертво. Історія театру знає такі приклади. Ще Г. Крег мріяв про актора-маріонетку, за допомогою якого можна було б втілювати свої грандіозні задуми. Сьогодні Боб Вілсон (американський режисер) йде цим шляхом. Але цей театр далекий від психологічної акторської гри, де все про живу людину та в ім'я живої людини. Багато режисерів озираються зараз на театри Америки з їх феєричним блиском і фантастичними рішеннями вистав. Але вони не замислюються про те, що серйозного театру в Америці немає, і Бродвей – це центр іншого мистецтва. Там немає театру у тому гуманному, навіть місіонерському значенні, яке вкладається митцями у його суть. Американці перебувають у гонитві за престижем. Але зазнають при цьому гострого дефіциту театральної школи. І що вони роблять? Вони старанно навчаються на Станіславському, Михайлі Чехові, на творах російських спадкоємців «системи». Адже все це багатство знаходиться саме у нас! І саме ми володіємо ним! Ми є прямими спадкоємцями найкращих традицій акторської та режисерської школи, і наш обов'язок – зберегти їх для тих, хто народився і житиме у XXI столітті. Один із найкращих режисерів нашого часу Кама Гінкас так і сказав: «Театр – це тіло. За всієї своєї ефемерності. Вона пружна, дихає, впливає. Не слова, не ідеї та не проблеми. Плоть... І режисерська справа є народженням живої театральної плоті». Театр для людини – це щось живе, вбити і зрадити майже неможливо. Наш сумбурний час дає нам знак – народжуються нові вистави, нові театри, нові імена. Воно нагадує чимось 1920-і рр.: роки студії МХТ, Є. Вахтангова, В. Мейерхольда, М. Чехова, А. Таїрова, А. Лобанова, А. Попова – всіх не перерахувати. Це схоже і на бурхливий процес, що оновлює 1960–1970-х рр.: БДТ Г. Товстоногова, Мистецтво театральної режисури у XX–XXI століттях А. Ефрос, «Сучасник», «Таганка», театр Ю. Завадського. І ось, на рубежі століть, з'являються люди, під знаком імені яких віщується щось нове та значне. Вони є творцями нового реалістичного мистецтва, коріння якого виходить із багаторічного досвіду Станіславського та його учнів. Їхні стилі та принципи роботи багато в чому відрізняються, пошуки та експерименти часом

мають різну спрямованість, але їх ріднить те, що всі, на кого покладає свої надії новий час, усі вони – прямі спадкоємці учнів Станіславського. Анатолій Васильєв – один із великих режисерів кінця ХХ століття, учень М.О. Кнебель та А.Д. Попова, випускник ГТІСу, стіни якого наскрізь просякнуті духом Станіславського та його театральних спадкоємців. Театр Анатолія Васильєва, який виріс на благодатному ґрунті найкращих традицій Художнього театру, органічно поєднав цей досвід із досягненнями чудового режисера ХХ століття Єжи Гротовського та його «бідним театром». Театр Васильєва глибоко поліфонічний. У режисера виробився свій особливий стиль роботи над постановкою, з акторами, вибору п'єси автора. Маючи глибоке філософське мислення, Васильєв особливу увагу приділяє розгляду всіх тем і понять життя сучасного театру і людини.

Театр Васильєва – це театр глибоких змін, його відмінна риса: екстенсивність сцени навіть у найінтенсивніші моменти. Це театр, що знаходиться на межі фізичного та психологічного. Це театр пластики, народженої чуттєвим імпульсом актора. Тут на першому місці стоїть імпровізація. Неповторність та несподіванка у грі актора дуже важливі для Васильєва. У його виставах завжди є якась дивина форми, навіть деяка надмірність, яку режисер ставить у центр. Тому те, що відбувається у театрі Васильєва, рідко коли перетворюється на публічний акт сценічного мистецтва. Це швидше театр-лабораторія, театр-студія. Його мова складна і часто несе в собі якесь абстрактне мислення. Однак це не означає, що режисерські пошуки Васильєва пішли в область, далеку від реалістичного мистецтва Станіславського: величезну увагу у виставах Васильєва приділено створенню атмосфери. Для Васильєва це – аура, що виникла навколо шукань, і може легко виникнути і зникнути, якщо спробувати її втримати. Атмосфера є тим середовищем, простором, де народжується матерія та час. Носій матерії – це актор, носій часу – це вистава. І те, й інше потребує пізнання – на цьому побудовано філософію театру Васильєва. Для нього робота над виставою – це щоразу найважчий та найглибший пошук відповідей, поставлених життєвою філософією сучасності.

Свій власний театр Анатолій Васильєв відкрив у 1987 р. він назвав його «Школа драматичного мистецтва». До цього кроку молодий режисер готувався довгі роки, протягом яких здійснив низку постановок: у МХАТ («Соло для годинника з боєм» О. Заградника), у Театрі імені Станіславського («Перший варіант» Васи Железної, М. Горького, «Доросла дочка молодої людини» В. Славкіна), в театрі Комеді Франсез («Маскарад» М.Ю. Лермонтова) і т. д. І тільки набувши досить широкого досвіду, Васильєв наважився створити свій театр, в якому традиції Художнього театру знайшли своє нове втілення. Прагнення новизни, до пошуку нових форм і рішень вистави дуже багато визначає на сучасній сцені. «Життя людського духу» набуває нових фарб і відтінків, нового звучання. На сцену вривається, як сказав Марк Захаров, новий естетичний запах. Саме ця естетична новизна і визначає «зерно» театру Марка Захарова, який так само, як і Васильєв, закінчив ГІТІС, лише на 17 років раніше, ставши вже 1973 р. головним режисером Театру імені Ленінського комсомолу. [47] Режисура Марка Захарова – це завжди гостра форма, непередбачуваність, блискуча фантазія, сміливе трактування та сучасне рішення. Публіку щохвилини шокують. Кожна нова подія приголомшує, дивує та зацікавлює своєю несподіваною правдою. У цьому полягає основний секрет режисури Марка Захарова: він іде деякий час із глядачем «нога в ногу». У повному емоційному контакті, а потім раптом разом «зраджує» це єднання і повертає убік. У цьому вся сутність «режисури зигзагів» Захарова. Він поставив собі «завдання відтворити життєвий процес як зигзагоподібний розвиток людських намірів». В одному зі своїх інтерв'ю режисер сказав: «Головною сферою для мене була і залишається... та область, яка пов'язана з рухом нервової та психічної енергетики артиста, який взаємодіє з партнером і впливає на психіку та підсвідомість людей, які зібралися у залі для глядачів. Тут головне джерело всіх моїх винаходів. Щодо формотворчої роботи режисера, то Захаров вважає, що це, перш за все, робота з глядацькою підсвідомістю. Між глядачем та сценою відбувається контакт, який є своєрідним гіпнозом. Глядач сприймає все, що відбувається, не тільки на свідомому, а й на підсвідомому рівні, стаючи підвладним магії сценічної дії. Режисер же, будучи

творцем вистави, заздалегідь «закладає» програму «гіпнозу» в спектакль, що народжується. Ось чому така велика увага Захаров приділяє сценографічній частині вистави – уявлення. І якщо Станіславський лише заговорив про роль підсвідомого в сценічному мистецтві, то Марк Захаров значно розвинув цю проблему, надавши їй особливого звучання. [33] Дуже часто шукання сучасних режисерів відбуваються саме з метою наново поглянути на вже створене, перетворити, удосконалити та пристосувати його під мірки часу. Але буває й інше, внаслідок чого відбувається народження театрів-відкриттів. Так, наприклад, ХХ віці вже відомі «театр жорстокості» А. Арто, «живий театр» П. Брука, "бідний театр" Є. Гротовського. І ось на рубежі ХХ-ХХІ століть у Росії з'явився «здоровий театр» Сергія Женовача. Це театр, у якому відбувається, за словами його творця, творення, а чи не руйнація: він тренує спокій, впевненість, співчуття до ближнього, співпереживання. Театр Женовача не дарма поміщають на чолі театрального ренесансу, основу чого виявляється у тяжінні його традиційному для російського театру психологізму. Вистави Женовача відрізняються особливою делікатністю, не настирливістю, ніжністю, трепетністю та увагою до звичайної людини. «Здоровий» театр вимагає від глядача роботи розуму та душі, за що його мистецтво часто належать до елітарного. Його вистави спокійні, докладні та завжди повільні. Жінка завжди ретельно «розпушує ґрунт» п'єси, довго і скрупульозно аналізує її перед тим, як приступити до репетиції. При цьому велику увагу він приділяє «вирощування» актора, органічного вживання його в роль. Театр Женовача – це театр ансамблю. Для нього, як для режисера, дуже важливо знайти свого артиста, свого художника, освітлювача, директора. Тому що, на його думку, сила театру нового століття саме в колективності та ансамблеві. «У театрі треба існувати разом», – вважає він, наголошуючи на тому неминуча цінність основ режисерського театру, закладеного К.С. Станіславським та В.М. Немировичем-Данченком. Будучи їх вірним театральним спадкоємцем, Женовач дотримувався тієї думки, що при створенні важливий не винахід режисерської концепції, а колективний твір мистецтва у процесі імпровізації. Цьому він навчає своїх студентів у РАТІ,

цьому він сам навчився колись тут уже у видатного режисера сучасного театру Петра Наумовича Фоменка. Якщо Женовач зосереджує свої пошуки на «оздоровленні» духу театру та глядача, то Фоменко займається більше вивченням точного образу людського стану, «досконалого та пронизливого». Фоменко любить театр та любить акторів. Він – чудовий психолог та педагог. Він дуже добре знає всі слабкості людської природи і щоразу використовує свої спостереження у постановці вистав. Театр Фоменко – це театр гротеску, де особливо перебільшено почуття як високе, так і низьке. Йому притаманний високий контраст і близьке сусідство низького з високим усередині монологу, інколи ж навіть однієї пропозиції. Так, наприклад, у виставі «Мізантроп» (Мольєр) йде найніжніший лю- Мистецтво театральної режисури в ХХ-ХХІ століттях, любовний діалог Альцеста і Селімени, вони стоячи обіймають один одного і раптом ..роблять три абсолютно безглузких стрибка вбік. Така поведінка акторів – звичайна для акторів Фоменко, вона руйнує пишномовність моменту, роблячи його зворушливою і по-дитячому щирою, наповнює сцену чудовим людським змістом набагато більше, ніж будь-які інтонаційні вигини. [28] У цьому полягає один із секретів його режисури. У своїх творчих пошуках він не стурбований зовнішніми ефектами, він занурений у таємниці словесної тканини, в органічне поєднання людських пристрастей, музики світла, пластики сцен, у гру з простором – на все те, з чого народжується художня реальність сценічного дійства, що так заворожує глядача .Театр «Майстерня Петра Фоменка» вирізняється чудовим смаком, вихованим найкращими творами класиків. Для Фоменка класична драматургія стала саме тією областю дослідження, у якій розгорнулася його режисерська фантазія. У його театрі було поставлено «Вовки та вівці» А. Островського, «Володимир III ступеня» Н.В. Гоголя, «Пригода» М. Цветаєвої та багато інших. ін У рішенні класики Фоменко знаходить щось нове: драматична дія минулого ніби вживається в атмосферу сьогодення, опановуючи сцену, навмисне позбавлену піднесення, лаштунків, писаних декорацій, і відроджуючи напівзабутий дух театральності. У його виставах все свіжо і наповнено стихією по-молодому безстрашною акторською грою. Вистави

Фоменка створюють особливе відчуття величезності, стереофонічності звучання, які буквально огортають глядача. Вони привертають увагу глядача свіжою, несподіваною правдою, яка часом доходить до наївності, своєю неповторною індивідуальністю і внутрішньою наповненістю. Подивившись вистави «Майстерні Петра Фоменка», починаєш розуміти, що таке є «життя людського духу», про яке так багато говорив Станіславський. Тому, хоч би скільки стверджували, що «система» Станіславського давно застаріла, завжди знайдуться режисери, які зможуть спростувати ці хибні чутки. І те, що було закладено в основу режисерського театру ХХ ст. ХХ століття, знайде своє нове втілення у ХХІ столітті, люди якого так несхожі на попереднє покоління. На рубежі ХХ-ХХІ століть з'являються нові імена у вітчизняній режисурі [17]. Незвичайне вміння створювати світи та простори з найважчих і найзвичніших предметів, що використовуються у незвичайній якості, відрізняє режисуру Еймунтаса Някрошюса, який відкрив у 1998 р. у Вільнюсі свій театр «Менофортас». Створення жорсткого ансамблю чітко збудованого спектаклю та безстрашності, з яким поглибляться ідеї п'єси, є особливістю театру «Модерн» Світлани Врагової, яка веде свою роботу в руслі імпровізації за методом Михайла Чехова – одного з найкращих учнів Станіславського. Вдумливе і дбайливе слідування авторським текстом, у своїй творчості нового спектаклю по канві драматурга, поєднання ігрових і імпровізаційних принципів із традиціями психологічного реалізму о театру – ось ті людські якості, які визначають напрям режисерських пошуків Йосипа Райхельгауза у його «Школі». Отже, театр на рубежі ХХ–ХХІ століть, незважаючи ні на що, зумів вижити та зберегти свої традиції навіть в умовах найпотужнішого комп'ютерного та телевізійного буму: театр продовжує займати одне з провідних місць у духовному та морально-естетичному вихованні суспільства; – режисура вітчизняного театру приймає та множить найкращі традиції реалістичного мистецтва, що йдуть від К. Станіславського, В. Немировича-Данченка, Є. Вахтангова, М.Чехова, враховуючи сучасні віяння та інтереси глядачів; – ведеться активний пошук нових форм у режисурі та акторській майстерності, народяться

експериментальні театри та студії; – сучасність дає можливість з найбільшою повнотою розкритися самотності в режисурі та акторській майстерності; – кінець ХХ століття відкрив для нас нові імена в драматургії: Л. Петрушевська, Н. Коляда, С. Гремін, М. Арбатова та ін. Сучасна п'єса ставить на передній план проблему морального падіння особистості та втрати духовних цінностей, яка ніколи не перестає хвилювати сучасну людину; – величезне місце у режисурі відводиться постановці класики. У її трактуванні сучасна режисура намагається знайти відповідь вирішення актуальних проблем, хвилюючих людини на порозі ХХІ століття. [14] Словом, те, що спочатку було закладено в сутність режисерського театру при його народженні, значно розвивається і вдосконалюється з кожною новою виставою, новою роботою, новим ім'ям в історії театру. Як би важко не було сучасному сценічному мистецтву протистояти грошовій стихії, що насувається, у нього ще достатньо сил і віри, щоб вистояти і перемогти в цій боротьбі. Реалізм і естетика традиційного театру, визначивши правильний напрямок режисерських шукань межі ХХ–ХХІ століть, продовжує впевнений і швидкий рух у майбутнє. І хоч би яким був театр нового тисячоліття, він залишиться вірним хранителем кращих традицій театру «життя людського духу».

Висновки до розділу I

Театральне мистецтво та всі учасники творчого, культурно-мистецького процесу знаходяться у постійному взаємному зв'язку із політичними, економічними, соціальними та іншими державними чинниками. Держава може як обмежувати, так і заохочувати та розвивати будь-яку сферу мистецтва, та попри це - театр завжди є дзеркалом, що відображає реальність сьогодення, транслює наріви та проблеми суспільства, висвітлює його позитивні та негативні сторони.

Під час панування Радянського союзу в Українському театральному мистецтві хоч і існувала своєрідна криза ідентичності через державні ідеологічні, мовні та цензурні обмеження, проте це не завадило видатним діячам мистецтва заявити про себе, провадити творчу діяльність та потім – вже у незалежній Україні, побудувати сильну культурно-мистецьку школу, яка є конкурентоспроможною в Європейському та світовому просторі.

Сергій Данченко, якому присвячене дане дослідження, є якраз прикладом митця, який почав свою діяльність в обмеженому просторі Радянського Союзу і зміг розширити свої кордони і зробити великий внесок у театральне мистецтво Незалежної України. Обіймаючи режисерські та керівні посади в театрах різних регіонів України в різні часи, увібрав в себе історичну, географічну та мистецьку цінність кожного творчого періоду, сформувавши через світогляд та світосприйняття свою унікальну режисерську школу, яку до сьогодні цінують, вивчають, практикують і навіть продовжують існувати створені ним вистави по всій Україні.

РОЗДІЛ II. ПОСТАТЬ СЕРГІЯ ДАНЧЕНКА. ЖИТТЄВИЙ ТА ТВОРЧИЙ ШЛЯХ.

2.1. Життєвий шлях С. Данченка

Сергій Володимирович Данченко народився у театральній родині, у місті Запоріжжя 17.03.1937 року. Батько і мати були вже відомими на той час акторами, служили у Львівському драматичному театрі (в роки дитинства Данченка знаходився в Запоріжжі) – Народний артист Володимир Данченко та Народна артистка – Віра Полинська. Дід Сергія Данченка – Костянтин Полинський був керівником Полтавського театру. Все дитинство Сергій Данченко провів в театрі, вбираючи в себе високу театральну культуру,

мистецькі та виконавські традиції, формуючи високий мистецький смак. Спершу митець вирішив обрати не творчий професійний шлях і вступив до Львівського університету імені І.Франка на факультет геології (1955 рік), успішно закінчив його і навіть працював за фахом, беручи участь у експедиціях, де зіткнувся із досить складними умовами праці, що загартували характер митця. Проте творчий потенціал режисера дався в знаки і в 1960 році він вступає до Київського інституту театрального мистецтва, що сьогодні відомий як Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого і в 1965 успішно його закінчує, отримавши кваліфікацію режисера. С.Данченко пощастило потрапити на єдиний режисерський курс Леоніда Олійника, який вважався корифеєм тогочасного театру і майстром педагогіки. Він випустив десять акторських та один режисерський курс, мав величезний досвід в підготовці театральних діячів і вмів скоординувати акторсько-режисерську працю так, щоб на виході отримати досконалий мистецький продукт. Після закінчення режисерського відділення Сергій Данченко став режисером Львівського театру ім. Марії Заньковецької, де ставив спершу свою дипломну виставу авторства Леона Кручковського «Перший день свободи», пропрацювавши там біля двох років, був запрошений до Львівського ТЮГу ім. М.Горького, що наразі носить назву Першого українського театру для дітей та юнацтва. В цьому театрі він зайняв посаду головного режисера, пробувши на ній 4 роки. В цьому театрі ним було поставлено лише одну виставу – «Місто на зорі» - А.М.Арбузова.

У 1970 році Данченко очолив Львівський театр Марії Заньковецької, де протягом восьми років був головним режисером і створив низку вистав: У 1965–1967 – режисер, у 1970–1978 роках – головний режисер Львівського українського драматичного театру ім. М. Заньковецької. Поставив вистави: "Перший день свободи" Л. Кручковського; "Вдівець" А. П. Штейна; «Людина за бортом» А. Школяра; "У дорозі" В. С. Розова; "Маклена Граса" Н. Г. Куліша; "Моє слово" В. С. Стефаніка; «У степах України» О. Є. Корнійчука; "Зимовий вечір" М. П. Старицького; "Річард III" У. Шекспіра; «Знаменосці» за О. Гончаром; «Украдене

щастя» І. Я. Франка; "Тил" Н. Я. Зарудного; «Кам'яний пан» Л. Українки. З приходом до Львівського театру Сергія Данченко спів пало також і поповнення трупі театру випускниками студії при театрі Заньковецької (в якій потім викладав і сам режисер, відновивши її роботу) -Богданом Ступкою, Володимиром Глухим, Віктором Коваленком, Аллою Корнієнко, Ольгою Піцишин, Наталкою Лотоцькою, Богданом Козаком (що згодом очолив театр), Ларисою Кадировою, Наталкою Міносян. Також до служіння в театрі приєдналися випускники Київського театрального інституту ім. І. Карпенка-Карого - Віталій Розстальний, Ганна Плохотнюк, та актори Запорізького українського музично-драматичного театру ім. М.Щорса - Таїсія Литвиненко та Федір Стригун.

Наступним життєвим етапом режисера стає переїзд до м. Києва разом з частиною акторської трупі Львівського театру ім. Марії Заньковецької. В Києві Данченко очолює Київський академічний драматичний театр ім. І. Франка і створює вистави, що не були втілені у Львові і вистави, що складають репертуарне наповнення театру Франка і сьогодні. На Франківській сцені були створені вистави:

- 1979 - "Украдене щастя" Івана Франка
- 1980 - "Дядя Ваня" Антона Чехова
- 1983 - "Візит старої дами" Фрідріха Дюрремента
- 1987 - "Енеїда" Івана Котляревського
- 1988 – «Камінний господар» Лесі Українки
- 1989 - "Тев'є-Тевель" за Шолом-Алейхемом
- 1990 - "Санаторійна зона" за Миколою Хвильовим
- 1991 – «Біла ворона» Юрія Рибчинського
- 1992 – «Зимній вечір» Михайла Старицького
- 1993 - "Патетична соната" Миколи Куліша
- 1994 – «Росмерсгольм» Г. Ібсена

- 1995 - "Крихітка Цахес" Ернеста Теодора Гофмана
- 1996- «Мерлін» Т.Дорста , У. Еллер
- 1996 - 1997 - "Приборкання норовливої" та "Король Лір" Уїльяма

Шекспіра

- 1998 – «Бал крадіїв» за Жаном Ануєм
- 1999 – «Любов в стилі барокко» Я. Стельмаха
- 2000 - "За двома зайцями" Михайла Старицького
- 2000 – «Пігмаліон» Бернарда Шоу [43]

Паралельно із режисерською діяльністю в Театрі ім. І.Франка та гастролюванням з трупю театру у Словаччині, Польщі, Німеччині, Австрії, Росії, Болгарії, Грузії, з 1978 року розпочав педагогічну діяльність у Кивському університеті театру, кіно і телебачення імені І.Карпенко-Карого, де з 1996 року стає завідуючим кафедри акторської майстерності та режисури драми. Також очолює стажування для молодих режисерів (випускників багатьох мистецьких закладів вищої освіти при театр ім. І. Франка) .

Також мав досвід зйомки в кіно – знявся у ролі генерала Попова Геннадія Георгійовича в фільми «Ігор Савович» і мав кінематографічну роботу – став режисером фільму-вистави «Поєдинок».

Творчі режисерські здібності С.Данченка були високо оцінені лише на території України та Української Радянської Республіки, а й в інших країнах, які запрошували його не лише як режисера трупи, яка гастролює, а й спеціально для створення вистав на сцені державних театрів, зокрема:

- Болгарія, місто Враца, міський театр, вистава «Марія» А.Д. Салинського;
- Білорусь, Мінск, театр імені Я.купали, вистава «Камінний господар» Лесі Українки;
- Росія, Москва, МХАТ ім.Горького, вистава «Вишневий сад» М.Горького;

- Польща, місто Краків, Театр ім.Юліуша Словацького «Візит старої дами» Ф.Дюрренматта;
- Словаччина, Прешов, вистава «Украдене щастя» Івана Франко;
- Польща, Вроцлав, «Вишневий сад» Антона Чехова, «Приборкання норвливої У.Шекспіра»;

Сергій Володимирович Данченко помер 21 серпня 2001 року і похований, як видатний митець, на Байковому кладовищі. Через 12 років, у 2013 році біля театру ім. І.Франка було поставлено пам'ятник митцю авторства архітекторів братів Чепеликіних. Також в Подольському районі міста Києва на честь режисера названо вулицю. Сьогодні в репертуарі Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка залишається частина створених С.Данченко вистав у класичному або оновленому вигляді.

Багата творча біографія режисера була відзначена рядом державних нагород СРСР та України, зокрема:

- 1977 – Народний артист Української СР
- 1988 – Народний артист СРСР
- 1997 – Орден князя Ярослава Мудрого
- Орден трудового червоного знамені
- Медаль, що приурочена до 1500-річчя міста Київ

Також був лауреатом премії Української СР ім.Т.Г.Шевченка у 1978 за виставу «Тил» Н.Зарудного, лауреатом премії «Київська Пектораль» в номінації «За вагомий вклад у театральне мистецтво».

С.Данченка було номіновано на премію «Київська Пектораль» ще раз у 1995 році за виставу «Крихітка Цахес», у номінації «найкраща режисерська робота».

2.2. Творчий здобуток Сергія Данченка

Режисерський здобуток С. Данченка розпочався із постановки його дипломної вистави Л.Кручковського «Перший день свободи» на сцені Львівського театру ім. Марії Заньковецької, після чого режисера було запрошено до провадження творчої діяльності і постановки вистав.

Вистава «Маклена граса» стала помітною віхою в контексті театрального життя України 1960-х. Усі персонажі «Зверху» (Анеля, її батьки, Зброжек) діяли підпорядковано власної цілеспрямованості, створюючи спільну бучу, світ, який дозволяє жорстко співіснувати любові та випадковості, що унеможливило нормальне існування сім'ї Грас (батько — Б. Романицький, Маклена — Л. А.). Кадирова (Т. Литвиненко, М. Міносян), які живуть «Внизу» та жахливо залежать від оточуючих. Крапки над «І» ставила трійця музикантів (Ф. Стригун, Б. Козак, Ю. Брилінський), які перебували у сценічному просторі «брехтівського» відчуження, брехтівських зонгів (композитор Б. Янівський, слова Р. Кудлика). І над усім панувала атмосфера чистих, пронизливих, уразливих фарб, у яких режисер вирішив спектакль і які викликали у глядача широкі асоціації рухливості цілісності, перетікання у характери, а характерів у час. Завдяки рішення режисера та художника М. Кіпріана простору сцени (залізного каркасу будинку, з собачою будкою для музиканта у дворі) виникало точне відчуття вивернутого, тендітного, холодного світу. Тривожна атмосфера вистави з мерехтливими відтінками темряви змушувала вистраждати своє, глибоко особисте. Данченко створив унікальне психологічне та пластичне, фантазмагоричне рішення ролі Маклени: мрійниці, біднячки, вбивці з примусу, вщерть наповненою любов'ю і античною трагічною безвихіддю.

«Украдене щастя» постановка за Іваном Франко. Звукоряд: гортанний чоловічий спів та звуки дрімби. Руйнування психології характерів і почуттів візуально існувало в розпаді частини столітньої хати (художник М. Кіпріан). Трійця героїв — сильна, молода, непримиренна у людських і духовних іпостасях — у фіналі сходилися в обіймах кривавого танцю. «Украдене щастя» режисерського рішення С.Данченко - вистава вирвана із кола звичних асоціацій минулих прочитань п'єси Франка.

Створена Олесем Гончарем п'єса «Прапорнощі» була поставлена на сцена Львівського театру саме С. Данченко за особистим рішенням автора п'єси. Постановку Олесь Гончар дозволив та довірив лише Сергію Данченку. Інсценування зробив Б. Антків. Дерев'яний ступінчастий простір вирішив М. Кіпріан. На сцені відбувалися військові дії без жодного пострілу, все вирішував мелос пісні В. Івасюка про красу вірності рідній землі, про красу вірності коханню.

У 1972 році театру ім. М. Заньковецької було надано статусу академічної після перегляду міністром культури К. Фурцевою вистави С. Данченка «Камінний господар» за Лесею Українкою, яка представила світовому театру свою версію образу Дон Жуана, гордого лицаря свободи, розчавленого конфліктом влади та кохання. Сергій Володимирович намагався класику заново проінтонувати, одухотворювати, шукаючи ясні та чіткі знаки трагічного лихоліття. Його вистава була несуетною, строго-аристократичною, з чіткими психологічними адресатами. Допомагав йому у вирішенні сценічного простору продумано-точний Мирон Кіпріан, який побудував суворі сірі піднесення, які візуально дозволяли Дон Жуану (актори Б. Ст. Стригун), Долорес (Л. Каганова), Командор (А. Гринько) та донні Ганні провести своїх героїв через катастрофу душі та духу. До того ж М. Кіпріан загорнув Донну Анну у вишуканий кокон оксамиту, парчі, металу, який наче пропонував невіддільні людині лінії фатальності долі. Костюми у чорних, білих, сірих тонах не були історично точними, а були вільно нафантазовані художником і існували на межі витонченості та трагічності. Метою всього процесу було створити підґрунтя, щоб вистава «проводила операції на серцях глядачів». С. Данченко завжди цікавило людське в театрі, те, чим хворе суспільство. Без побутових подробиць вистава пропонувала прозору завісу внутрішньої динаміки та духовної відкритості. Режисер проривав драматургію емоційною та пластичною імпровізацією акторів. І це у супроводі кожної спеціально підібраної ноти музики Б. Янівського.

У виставах С.Данченка немає рафінованої стилізації, закоханості у минуле, він усвідомлює засоби театральної виразності минулого, як людина сучасного світосприйняття, утворюючи невидимі зв'язки із традиціями. Ці зв'язки не іронічні та конфліктні. Інтонуючи театральну мову, Сергій Володимирович заново відкриває відомі тексти, дає можливість акторам існувати в особливому, високому запалі пристрасті особливою, високою атмосферою пристрасті. Йому була відома режисерська аскеза як сама сутність театру. Тому його спектаклі живуть до сьогодні.

Театр ім. І.Франка С. Данченко очолював протягом 23 років, ставши його головним режисером у період кризи цього театру. За режисером до Києва переїхала частина акторів Львівського театру ім. Марії Заньковецької і першою постановкою стало «Украдене щастя» І.Франка заявив про себе як про режисера-реформатора сучасного Українського театру, який виведе цей театр в лідери. За роки роботи С.Данченко вдалося підняти високу мистецьку планку і зробити театр ім.І.Франка лідером театрального мистецтва сучасної України.

Висновки до розділу II

Творчість Сергія Данченко можна умовно поділити на два періоди – Львівський – у театрі імені Марії Заньковецької та ТЮГу, та Київський або ж «Франківський» - у театрі імені Івана Франка. Як режисер Данченко завжди займав лідируючі позиції – посади головного режисера, а відповідно був митцем, який не лише створював певні вистави, а й відповідав за загальну творчу концепцію театру, траєкторію його руху та розвитку, репертуарне наповнення. Не дивлячись на часові чинники, історичні чи політичні, С. Данченко намагався урізноманітнити репертуар театру аутентично-українськими творами, а також

творами зарубіжних авторів, виконуючи деякий синтез літературно-театрального мистецтва в умовах сценічного простору. Тривалий період роботи у Львові та Києві – двох досить різних за ментальністю та акторсько-режисерською школою регіонів – дав змогу поєднати в собі та своєму режисерському баченні ширші мистецькі і виконавські поняття. Особливістю було не тільки те, що театри під керівництвом Данченка створювали мистецький прорив і навіть інтегрувалися на міжнародну арену, а й те, що не дивлячись на політичну заангажованість радянської ідеології в державі, він не дозволяв собі та підконтрольному театру ставати трибуною для трансляції радянської міфологізації, не створював пропагандистські вистави та вистави – транспаранти, а навпаки відходив якомога далі від будь-якого впливу держави на творчий процес. С. Данченко не вбачав театр засобом комунікації держави та людини, він сприймав театр виключно як комунікацію людини і мистецтва в усіх його проявах. У своїх постановках Данченко часто висловлював через символічні дрібниці свою стійку громадянську позицію, патріотизм та ставлення до політичних, соціальних та культурних подій. С. Данченко не працював за принципом конвеєру, акцентуючи увагу виключно на якості створеного ним мистецького продукту, кожен з яких був неповторним у своєму виявленні, навіть якщо в різних місцях відбувалася постановка однієї п'єси – це були різні постановки, оскільки акторський ансамбль відігравав значущу роль для режисера і він вмів налаштувати виставу так, щоб актор не існував всупереч своїй природі, а навпаки аби природа актора допомагала йому у створенні сценічного образу. Цікавим фактом, що свідчить про унікальність режисера є те, що при переході з Львівського театру імені Марії Заньковецької до Київського театру імені Івана Франка, частина трупі (переважно чоловічий склад) пішли за своїм режисером, що не є традиційною та поширеною практикою у державних театрах, і свідчить про те, що режисерська та менеджерська (з точки зору посади головного режисера) діяльність Сергія Данченка була винятково успішною і не дарма визнана не тільки в Україні, а й за кордоном. Акторська трупа гастролювала із виставами Данченка по багатьом країнам Європи та світу, а

самого режисера запрошували до постановки вистав і різних театрах, що визначає винятковий режисерський дар митця та його багатовимірне творче бачення, яке сприймається не лише в межах однієї країни.

РОЗДІЛ III. ВИСТАВИ ТА РЕЖИСЕРСЬКА «ШКОЛА» С.ДАНЧЕНКА

3.1. Вистави Франківського періоду

«ДЯДЯ ВАНЯ»

У 1889 р. Чехов закінчив комедію на 4-х діях під назвою «Лісок». Опубліковано її було в 1890 р. Згодом, після створення «Чайки», письменник переробив її у п'єсу «Дядя Ваня». У цій п'єсі письменник широко охоплює російську дійсність та описує духовне життя російської інтелігенції. Це вдається йому завдяки точному підбору головних героїв. Іван Петрович, доктор Астров,

Соня (роль якої С. Данченко віддав Н.Гіляровській)– люди, турботи та інтереси яких виходять далеко за межі вузькоєгоїстичних рамок особистого життя. Життя в провінції похмуре, сповнене безвиході, розчарувань, що ще більше посилюються описом злиднів життя простого люду. Роль Телегіна виконав Є.Пономаренко.

У п'єсі постійно звучать лейтмотиви страшної втоми та самотності. Водночас їм протистоять мотиви віри у високі ідеали романтизму, спроби самотужки боротися із загальною невлаштованістю. Іван Петрович і Соня щиро вважають, що забезпечуючи матеріально професора Серебрякова, вони тим самим служать науці. Доктор Астров складає карту, що відображає історію взаємовідносин людини та природи, минуле, сучасне і майбутнє природи Росії і ця робота є сенсом його життя. Провінційні герої вже зараз хочуть бачити підсумки зробленого ними та усвідомити мету та сенс свого життя. І у кожного героя є на цей рахунок свій погляд.

Сюжетна лінія озвучена у самому підзаголовку п'єси «сцени із сільського життя». Поміщик Іван Петрович Войницький та його племінниця Соня практично все своє життя матеріально забезпечують свого зятя і батька, щиро вважаючи, що таким чином вони підтримують науку в особі наукового світила професора Серебрякова. Проте, з його приїздом зі своєю молодою дружиною Оленою Андріївною (виконала актриса Н.Плотнікова) у маєток відбувається прозріння. Всі ці роки Іван Петрович працював для матеріального процвітання наукової нікчемності, яка не здатна була взагалі щось створити в науці. Закоханість у Олену Андріївну посилює ситуацію. Він усвідомлює, що життя пройшло даремно, він нічого не досяг, життя марно витрачено, що він обдурять, оскільки приніс у жертву своє особисте життя, сім'ю. Допмагаючи іншому, він забув себе. У міру розвитку сюжету все заплутується. Іван Петрович безуспішно закоханий в Олену Андріївну, Олена Андріївна закохана в Астрова і не без взаємності, Соня нерозділено закохана в Астрова (роль виконував В.Івченко). А професор Серебряков (якого зіграв А.Гашинський), який оселився в будинку Войницьких, порядком уже всім набрид своїм буркотінням і подагрою.

Вирішивши виправити свої матеріальні справи, він на сімейній раді пропонує продати маєток, купити дачу у Фінляндії. Це переповнює чашу терпіння Івана Петровича і він двічі стріляє у професора, на щастя, повз нього. Помирившись зі своїм родичем, професор із дружиною їдуть, а Соня та Іван Петрович повертаються до свого колишнього заняття, господарювання маєтку. Центральний образ п'єси – Іван Петрович Войницький, дядько Ваня. Людина все життя обожнювала свого зятя, шанувала його за наукове світило і, в результаті, жорстоко розчарувався в ньому. Це розумна, освічена, глибоко порядна людина, здатна на жертвність заради іншого. Трагедія його в тому, що все своє життя він присвятив пустушці. Нічого не досяг сам, не завів сім'ю. Усвідомлення цього глине його. Стан його посилюється нерозділеною любов'ю до Олени Андріївни. Його не можна назвати сильною особистістю, адже навіть усе усвідомивши, він не намагається щось змінити, а покійно повертається до своїх рахунків. Чимось він нагадує художника-пейзажиста з «Дому з мезоніном». Можна було б навіть припустити, що це він і є лише постарілий. Та ж бездіяльність та інфантильність при повному розумінні та усвідомленні того, що відбувається. Він навіть не намагається вирватися з того житейського болота, яке його затягло.

Доктор Михайло Львович Астров один із героїв, який привертає до себе увагу масштабністю своєї особистості. Найбільш точно характеризує його Олена Андріївна: «...це справжнісінький талант! Сміливий, зі вільною головою, великим розмахом... Посадить дерево і вже уявляє, що ж станеться через тисячі років від цього, він уже бачить щастя людства. Дуже рідкісні такі люди, їх треба поважати та любити...». Астров талановитий як лікар, практик та мислитель. Ці якості виявляються у його здатності господарювати, лісництво, у якому він навів належний порядок. Він любить природу і піклується про неї. Він відноситься до того типу людей, якими має бути населена Росія. Але, навіть він не задоволений навколишньою дійсністю і стає безпорадним при зіткненні з навколишньою дійсністю Росії. Навколишнє середовище сильніше. Соня, як і її дядько, служила добробуту свого батька. У ній практично немає вад, він розумний, романтичний, жертвний. Читачеві залишається тільки додумати, що її нерозділене кохання до

Астрова з часом забудеться і вона знайде своє щастя. Тому що на її боці найбільша перевага – її молодість.

Олена Андріївна, дружина Серебрякова. Жінка дуже гарна зовні, розумна. Але, як каже Астров, скрізь, де вона проходить, відбувається руйнація. Саме у зв'язку з її характеристикою і говорить він про те, що «у людині має бути все прекрасно, і душа, і обличчя, і думки». На жаль, усім цим параметрам Олена Андріївна не відповідає. В одному зі своїх інтерв'ю С. Данченко зазначив: «Чехов, як і Шекспір, не вичерпується якоюсь однією концепцією — він моделює світ. Якщо ж говорити по локальні завдання, то у «Дяді Вані», приміром, мені було цікаво дослідити марність людських сподівань і їх необхідність... Це виходить за межі тих концептуальних означень на кшталт поширеного «я ставлю п'єсу про...». У сценографічному плані вистава була вирішена без класичного образу помісного саду, який був замінений режисерським рішенням С. Данченка на образність лабіринту для перетинання із лейтмотивом монологу Астрова: «Зруйновано вже майже все, але взамін не створено ще нічого». У виставі С. Данченко вдалося достеменно змалювати класичний плин життя героїв, надаючи можливість глядачам за рахунок специфіки декорацій проглядати одночасно декілька кімнат будинку і кожна наступна картина вистави проходила в іншій кімнаті.

«ПІГМАЛІОН»

В основі пєси Бернарда Шоу лежить грецький міф про скульптора Пігмаліона і Галатею. Шалено закоханий у свій витвір, він попросив Афродіту, богиню кохання, оживити статую.

У самій п'єсі, містичного контексту немає, проте сценічна інтерпретація С. Данченка у поєднанні музичності та пластичності рішення вистави створює реалістично-казковий простір. Вистава прожила на франківській сцені більше 20 років, навіть при тому, що була створена за два місяці. У центрі сюжету соціальний конфлікт, оскільки головні герої з різних станів. Еліза Дулітл (Наталія

Сумська)- молода, весела, жвава дівчина, яка заробляє собі на життя продажем квітів. Її прототипом виступає цинічний, грубий, але багатий професор фонетики Генрі Хіггінс (Анатолій Хостікоєв).

І якби не парі професора з його другом полковником Пікерінгом, що зуміє з квіткарки зробити герцогиню, то, найімовірніше, їхні долі ніколи б не перетнулися. Але в цьому є весь автор.

Спочатку може здатися, що «Пігмаліоном» виступає сам Хіггінс. Адже саме його заслуга, що за шість місяців він «витісав» із малограмотної простушки справжню витончену леді. І він виявляє до неї якийсь інтерес, симпатію, ревності та грубість одночасно. Але це лише поверхова думка. Мені здається, що справжнім скульптором може виступати і сама Еліза. Тому що, будучи простою дівчиною без можливостей та освіти, маючи лише мрію – навчитися, краще казати, зуміла багато досягти. Вона доклала чимало зусиль, щоб змінити свою промову. Вивчилася культурним манерам та вмінню вести світські бесіди. Навчилася носити одяг, як належить герцогині. І, до того ж, вона змогла змінитись не лише зовні, а й внутрішньо. Як представник соціально-філософського напрямку в літературі та прихильником ідеї, що ніхто ні від кого залежати не повинен, що потрібно і можна забезпечувати себе, що бідні та багаті відрізняються один від одного лише одягом та можливістю вивчити манери, він це вкладає і в уста міс Дуліт. Особливо яскраво цей конфлікт відчувається в момент, коли головна героїня усвідомлює, що не знає, як вчинити і що робити далі. Вона не може повернутися продавати квіти, оскільки вона здобула освіту, але й залишатися в ролі «герцогині» у неї немає фінансової можливості. У неї єдиний вихід – стати змістовкою. Але вона знаходить зовсім інший вихід. Вона усвідомлює, що саме отримані знання зрівнюють її з професором, що вона сама може скласти йому конкуренцію.

Якщо згадати, що п'єса написана на початку ХХ століття, і в її основі лежить міф про любов творця до свого творіння, то можна припустити, що «Пігмаліоном» цілком міг виступати і сам С.Данченко адже він створив ідеальну

в сценічному аспекті жінку, яка змогла пробитися з «низів» нагору за допомогою власних зусиль. Вона зуміла стати особистістю. Особливого шарму надала виставі велика кількість музичних номерів, що більше характерні, як правило, для мюзиклової інтерпретації цієї п'єси, яка носить назву «моя чарівна леді». Ця вистава стала своєрідним осередком музичного театру всередині Франківського репертуару.

«Тев`є Тевель»

Найважливіша складова моці «Поминальної молитви» полягає у чудово зробленому контрасті емоцій: дивовижному поєднанні в одному спектаклі дуже веселої та яскравої комедії та дуже непростої, серйозної драми. Ця несуперечлива суперечність заявлена від самого початку, коли вийшли з-за пагорба (похилої декорації) під важку музику похмурих фігур у білих балахонах змінює різношерста і весела юрба мешканців Анатівки. Але подальший розвиток дії поділяє виставу на дві частини по лінії антракту. Перший акт - це дуже смішна, весела і навіть святкова історія про те, як "російська людина єврейського походження іудейської віри", бідний, але не жебрак Тев`є-Тевель (Богдан Ступка), для сільського молочника дивовижно добре знає Святе Письмо, намагається вдало видати заміж трьох своїх дочок, та все виходить не так, як замислювалося спочатку.

Усі герої вистави у першій дії по-своєму дуже кумедні, навіть трохи карикатурні та стереотипні. Це проривається у грі акторів та деталях їхньої зовнішності: накладних бородах, пейзажах... Ну, чи зовсім приголомшливих вусах урядника, якого грають Валерій Дудник та Олег Шаварський. Але завдяки цим ось дрібницям та чудовій роботі артистів: тому, як вони спілкуються та подають текст, який сам по собі смішний, але потребує певного підходу, щоб бути більш живим, на сцені виникає неповторний яскравий та густий національний колорит. На цей ефект працює музика з народними єврейськими мотивами, підготовлена композитором і музичним керівником постановки Михайлом Глузем. Музика є важливою частиною дії, вона точно наголошує як на моментах радості, так і на

горі і стає частиною дії, перебуваючи серед дійових осіб, органічно вписуючись у багато сцен.

Завдяки С.Данченко національний колорит, що виникає у виставі, він не доводить до крайнощів. До того ж загальне художнє оформлення вистави, зроблене Михайлом Глейзером, взагалі відходить від будь-яких національних традицій, тому що виконано в стилі супрематизму—напрямку, що виник приблизно в той же час, в який розгортається дія вистави. На сцені з'являються характерні для цього напрямку геометричні фігури (в основному прямокутники парканів), зроблені з дерева. Апофеозом загальної святковості та веселоців першого акту стає масштабна і дуже гарна сцена єврейського весілля, ознаменована тим, що в танець (балетмейстер Борис Каменькович) пускаються практично всі учасники вистави, включаючи велику масовку. Саме фінал першого акту готує глядача до зміни емоційного тла постановки. Перший акт завершується дотепно зробленою сценою погрому: глядач чує і бачить, як із мідним дзвоном руйнується світ героїв.

Другий акт вистави різко контрастує із першим. Комедію змінює трагедія, як літо у сюжеті змінюється взимку. Герої тут уже не кумедні і викликають у глядача не сміх, а радше співчуття. Другий акт поставлений і зіграний з виразною печаткою смутку та болю. Тут, як і в першій дії, теж є сцена весілля, але інша: разухабистому єврейському гулянню немов протиставлено величне православне вінчання, яке несе в собі явний прикус гіркоти. І обставини, в яких опинився Тев'є та його близькі у другій дії вистави показані із великим смаком режисерського пера Сергія Данченка. Вистава стала одною із візитівок театру, роль Тев'є назавжди залишилася за Богданом Ступкою, оскільки після його смерті із поваги до нього цю виставу вивели з репертуару. У 1993 році сценограф Данило Лідер та виконавці головних ролей Богдан Ступка (Тев'є) та Наталія Лотоцька (Голда) були нагороджені за виставу «Тев'є-Тевель» Шевченківською премією, що становила на той момент 200 тисяч карбованців.

«Крихітка Цахес»

Жанр твору «Крихітка Цахес» відноситься до казкових, із сатиричним сюжетом.

Головний герой Цахес (А.Хостікоєв) – обділений красою та розумом, зате з легкістю вміє видавати себе за творця та шляхетну людину. Він нахабно привласнює чужі заслуги, спритно вселяючи всім, що він талановитий і могутній. Він одержує крісло міністра. С.Данченко показує Цахеса з двох сторін - з одного він смішний своїми спробами довести свою спроможність, уславитися неймовірним музикантом і лихим наїзником. Демонструється, що люди не бачать цієї сторони. Вони помічають лише другу – його безмежну владу, і цілий вплив на уми людей.

Як і у будь-якій казці, серед людей мешкають чарівні феї, одна з яких і звертає увагу на безглузлого, негарного крихіти Цахеса. Вона наділяє його задарма, що дозволяє вселяти, що всі добрі вчинки і творіння, що здійснюються в його присутності - це його справа рук. Якщо він робив щось погане – то вся вина від його провини обрушувалася на жертву.

Цахес навіть вирішує змінити ім'я на нове – Цінобер. Він спритно зачаровує всіх людей, вони тягнуться до нього, немов квіти до сонця. Не проходить повз і професор Моша разом зі своєю прекрасною дочкою Кандідою. Незадоволеним виявляється Бальтазар, студент професора, який закоханий у його прекрасну дочку, і бачить Цахеса наскрізь. Його не беруть чари феї, і він бачить, як все відбувається насправді. Разом із ним всю безглуздість реакції людей на вчинки Цахеса бачать і деякі творці, чужинці, а також друзі Бальтазара – Фабіан та Пульхер. Цахес, володіючи своїм впливом, дуже швидко освоюється при дворі Пафнутія, який займає посаду князя, а також мріє незабаром одружитися з Кандідою. Кар'єра Цінобера різко летить вгору і він уже на посаді міністра. Але Безстрашний і справедливий Бальтазар, попередньо з'ясувавши у мага секрет лиходія, вчасно позбавляє Цахеса чарівної сили і з очей оточуючих спадає завіса. Усі бачать, яким жахливим брехуном та лицеміром насправді виявився Цахес. Він намагається сховатися у своєму замку, але випадково гине.

Сергій Данченко намагається у виставі висміяти існуючі порядки у суспільстві, нездатність розглянути справжніх творців і героїв, злидні і дурість обивателів. Він підкреслює негативну сторону того, що ніхто не дивиться, наскільки ти талановитий, добродішній і чесний, все одно у світі все вирішується хитрістю і тим, наскільки ти впливаєш на уми людей. Завдяки його опору та неприйняттю існуючої системи в державі народилася ця гостро сатирична п'еса.

«Приборкання норавливої»

Незважаючи на зовнішню простоту сюжету, п'еса глибоко психологічна і нагадує, що не завжди зовнішні ознаки відповідають внутрішнім якостям. Це підтверджують герої комедії, серед яких головна роль належить саме жіночому образу – образу Катаріни (Тетяна Олексенко-Жирко). Слід зазначити, що тема приборкання норавливої жінки була однією з найулюбленіших і найпопулярніших тем англійської комічної літератури епохи Середньовіччя. Однак там погану вдачу приборкували за допомогою фізичної сили. У Шекспіра все трохи інакше. Катаріна – старша дочка багатого італійського дворянина Баптісти Мінолі. Батько хоче скоріше видати її заміж і не дозволяє молодшій дочці, Б'янці (Лариса Красовська), одружуватися першою. Однак Катаріна, на думку оточуючих, має поганий характер і через свою норавливість відкидає всіх наречених. Катаріна б'є молодшу сестру, ламає лютю об голову одного з наречених, перевдягнених учителем музики, ударяє Петруччо, коли той приходить знайомитись з нею. Здається, що перед нами зла, навіть дика, невгамовна і груба дівчина. Однак для такої запальності та злості є свої причини. Катаріна обділена батьківською турботою та любов'ю. Баптіста зовсім не цікавиться внутрішнім світом, почуттями та переживаннями старшої дочки. Він ставиться до неї як до речі, товару, намагаючись видати її за того, хто багатший. Дівчина бачить, що батько більше любить молодшу сестру, і, безперечно, її це зачіпає. Почуваючись скривдженою і нікому не потрібною, Катаріна починає зганяти свою злість і роздратування на оточуючих. «Її норавливість не що інше, як своєрідний протест проти того, що хоча

її бояться, але як з особистістю з нею не зважають» Непокірна, горда, розумна, гостра на мову, вона ніяк не вписується в рамки суспільства того часу, коли жінка не мала жодних прав і була лише тінню свого чоловіка. У такий спосіб дівчина виборює свої права як особистості і, насамперед, як жінки. Переломним моментом у характері та поведінці головної героїні стає її зустріч з розумним та спритним нареченим Петруччо. До цього моменту до Катарини ставилися або з глузуванням, або з байдужістю, тому Петруччо відразу справив на неї велике враження: вона ніяк не очікувала, що з нею можуть заговорити в іншій манері. Побачивши Катарину, Петруччо відразу розуміє, що її поведінка – це лише маска, за якою ховається щира, волелюбна дівчина. І щоб розкрити справжній характер Катарини, він починає приборкувати її, але не за допомогою фізичної сили, а своїм ставленням до неї. В очікуванні Катарини він складає своєрідний план приборкання норовиці. У розмові Петруччо приймає до Катарини насмішкувато любовний тон. На всі випадки і грубість дівчини він відповідає навмисне ласкаво і терпляче, весело жартує, виявляє стійкість і винахідливість, то називаючи її Кет, то порівнюючи з богинею Діаною. Катарина розуміє, що перед нею людина, яка нітрохи не поступається їй за силою волі. І хоча вона все ще намагається захищатися різкістю та грубістю, ми бачимо, як вона починає здаватися, підкоряючись волі Петруччо. Сама того не помічаючи, Катарина без опору виходить заміж. Поступово поведінка Петруччо починає змінюватися: щоб утихомирити норовливу Катарину, він прикидається ще більш примхливим і дратівливим, ніж вона. А. А. Анікст так пояснює причину такої поведінки: «...якщо ми вдумаємося в поведінку Петруччо, то побачимо, що у відповідь на норовливість Катарини він розігрує ще більшу схильність до капризів, показуючи, яким безглуздом може бути поведінка людини, коли вона виявляє грубу норовливість» У сцені, де Петруччо відвозить Катарину до себе в маєток після вінчання, ми знаходимо, як хитромудрий наречений розігрує комедію лицарського захисту прекрасної дами, а також перевіряє фізичну витривалість Катарини, змушуючи її скакати на коні всю ніч. обіду. Тут бачимо, що дівчина дуже сильна як характером, а й фізично. Свою повну покірність і підкорення волі

та бажанням чоловіка Катаріна виявляє у момент повернення до Падуї. Петруччо, продовжуючи відчувати вдачу дружини, називає місяць сонцем, а потім навпаки. Саме в цей момент Катаріна здогадується, що впертість і норовливість Петруччо - лише гра. Вона сприймає це як жарт і покірно погоджується з ним. ми розуміємо, що обидва герої люблять один одного. Катаріна повністю підпорядкована волі чоловіка, але з насильницьким шляхом. В особі Петруччо вона знаходить рівної собі людини, в якій вона бачить підтримку та опору. У ній не залишилося колишньої норовливості та злості. У фінальній сцені вона єдина з дружин виходить до свого чоловіка і вимовляє монолог на славу жіночої покірності, звертаючись до молодшої сестри та дружини Гортензіо. У цій сцені відбувається повне перетворення дівчини, розкривається її справжній внутрішній світ. Перед нами та сама Катаріна – яскрава, приваблива, щира, любляча – яку прагнув показати С.Данченко. Прямим антиподом Катаріни є молодша сестра Б'янка. Незважаючи на те, що вона рідко з'являється в п'єсі і вимовляє не так багато реплік, ми можемо чітко уявити собі образ цієї дівчини. Скромна, тиха, спокійна, вона є еталон дружини на той час. Про таку дружину мріє будь-хто, тому не дивно, що на порозі їхнього будинку з'являється так багато претендентів на руку дівчини. За влучним висловом М. М. Морозова, «Б'янка на вигляд – «ніжна голубка». Навколишні захоплюються її красою та мовчазною смиренністю. Б'янка захоплюється музикою та поезією, що виразно підкреслює її тонку та ніжну натуру. Однак ця дівчина не така проста: під зовнішньою лагідністю та покірністю ховається лицемірство та хитрість. Якщо Катаріна явно показує своє невдоволення і небажання виходити заміж за людину, яка їй не подобається, то Б'янка робить це тишком-нишком, за допомогою обману і хитрості. Під приводом занять музикою та літературою вона вбирається перед дзеркалом, щоб залучати наречених. З оточуючих тільки Катаріна розуміє, який справжній характер сестри, і це її злить і дратує. Протягом п'єси характер Б'янки поступово розкривається, і в кінці вона постає перед нами в образі неслухняної та ще більш норовливої дівчини, ніж її старша сестра. Це підтверджується її небажанням вийти на прохання чоловіка,

якого вона за всіх обзиває дурнем. Богобоязлива і покірна, мовчазна і вразлива Б'янка на очах у всіх перетворюється на лицемірну і хитру непокірність. Головна мета шекспірівських комедій – це насамперед показ людських почуттів та розкриття характерів, що є особливістю ренесансних творів. Найважливіше місце приділяється почуттю любові. Шекспір стверджує право чоловіків і жінок вільно обирати собі супутників життя, довіряючись лише своїм почуттям, а не корисливим спонуканням. На прикладі Катарини ми побачили, що завдяки любові до Петруччо вона змогла розкритися і показати своє справжнє обличчя. Любов змінила дівчину на краще, і закохані здобули те щастя, на яке вони заслуговували. У жіночих образах цього твору відбивається одна з улюблених тем Шекспіра, яка займає важливе місце у багатьох його п'єсах: людина може бути не тим, чим здається. За недосконалою зовнішністю і грубими манерами може ховатися гострий розум, щирість і слухняність, і навпаки, краса і покірність, що зовні здається, можуть виявитися брехнею і лицемірством. Під зовнішньою маскою ховається зовсім інша натура, і Шекспір майстерно «зриває» ці маски, викриваючи справжні характери своїх героїв. Саме тому образи, якими захоплювалися за часів великого драматурга, продовжують розбурхувати театральні підмости навіть у 21 столітті.

Комедія «Приборкання норовливої», як і «Комедія помилок», на перший погляд може здатися лише гротеском, легким жартом. Шекспір запозичив свій сюжет з п'єси невідомого автора, що була надрукована в 1594 р. під назвою «Приборкання однією норовливою», а написана, ймовірно, кількома роками раніше. П'єса наскрізь пройнята проповіддю «домострою», послуху. Грубий і тупий, але рішучий Ферандо «приборкує» норовливу Катарину, поки та, остаточно зламана, не тільки стає слухняною рабою чоловіка, а й вимовляє в настанову іншим дружинам стомлюючу і безбарвну проповідь про необхідність повної покори чоловікам. Шекспір використовував цей примітивний фарс як матеріал своєї комедії. У протиставленні двох сестер розкривається основна, і до того ж суто шекспірівська думка. Б'янка на вигляд «ніжна голубка». «Скромною дівчиною» називає її, простодушній Лученцію, «покровителькою небесної

гармонії» - Гортензіо. Варто їй, однак, вийти заміж, як ця смиренниця «показує свої кігтики». Вона не тільки не приходить на поклик чоловіка, але при всіх називає його дурнем. Катарина ж, цей «диявол», на загальне подив, є люблячою дружиною. Обидві виявляються не тими, ким здаються. Зовнішність і істота, мовою Шекспіра – «одяг» і «природа», не тільки не відповідають, але в даному випадку прямо протилежні один одному. Петручіо робить зовсім не те, що робив його прототип Ферандо: він не приборкує дружину, він тільки відкриває справжню природу Катарини. Їй душно в тому середовищі, в якому їй доводиться жити. Вона обурена тим, що батько ставиться до неї як до речі, як товару. Вона «строптива» тому, що всі навколо знущаються з неї. Чарівність гарячої, запальної Катарини в її ширості. Щоправда, її протест набуває неприборканих форм. Катарина - сильна, повнокровна людина Відродження. Її характер типовий саме для Англії того часу. Ледве зустрівшись з Катаріною, Петручіо відразу ж розгадав, і «перемагає її, її ж забаганкою», як каже слуга Пітер. Поведінка Петручіо - свого роду пародія на "вигадки" Катарини. Вона бачить у поведінці Петручіо свій власний характер. Від норовливості Катарини не залишається і сліду, і наприкінці п'єси вона вимовляє монолог, ніби проповідує закон беззаперечного підпорядкування волі чоловіка.

«Король Лір»

Трагедія «Король Лір» написана 1605 року. В її основу драматург поклав добре відому в Англії легенду про короля, який вирішив ще за життя розділити свою державу між спадкоємцями. Однак між джерелом та твором драматурга є глибока відмінність.

У трагедії С.Данченко висвітлює не простий випадок дочірньої невдячності. У нещастях Ліра виявляється справжня сутність навколишнього середовища і часу, коли, за словами Глостера, одного з персонажів п'єси, «любов остуджується, дружба гине, брати повстають один на одного, у містах і селах – розбрат, у палацах – зради, і пута розриваються між дітьми та батьками». І це не

лише конфлікт між двома поколіннями, це розпад багатовікових епох. Відмираючий світ феодалізму і світ капіталізму, що народжується, однаково протистоять у цій трагедії правді і людяності.

За сюжетом, Лір влаштовує між дочками своєрідний турнір у виливі почуттів, щоб найщедріше обдарувати ту з них, яка любить його більше за інших. Старші дочки короля - Гонерілья і Регана, намагаючись домогтися розташування короля, лестять йому, молодша Корделія чесно відповідає батькові, що любить його як їй велить обов'язок. Лір, який звик до раболіпства, вірить брехливим промовам старших дочок і ділить між ними королівство, а Корделію виганяє і позбавляє спадщини. Але його експеримент не вдався: Гонерілья та Регана, отримавши владу, виганяють батька, тим самим розплющуючи йому очі на реальні порядки.

Уражений король незабаром прозріває і досягає вищого розуміння, перебуваючи при цьому в стані божевілля. Він відчув потребу і поневіряння, і тепер став розуміти те, що раніше йому було недоступне. У ході розвитку трагедії характер Ліра та його погляди на світ еволюціонують, а він, поступово звільняючись від ілюзій, дізнається справжню ціну життя і набуває справжніх уявлень про світ.

Важливу роль у цьому відіграла зустріч Ліра з молодшою дочкою, яка дізнавшись про нещастя батька, кидається йому на допомогу. Милосердя Корделії, її прощення та любов остаточно зцілюють Ліра. Завдяки дочці, Лір осягає, що сенс життя – у дружбі, любові, милосерді, взаємодопомозі. Але за істину доводиться заплатити: Ліра наздоганяє страшний удар, Корделія, живе і прекрасне втілення найкращого, що тільки може бути в житті, гине. Для короля – це величезна ціна прозріння. Цього Лір перенести не в змозі і вмирає, але вмирає просвітленим і таким, що перейнявся любов'ю до людей.

Паралельно з трагедією короля Ліра розвивається друга сюжетна лінія – історія Глостера та двох його синів. Едмунд, як Гонерілья і Регана, забуває всі родинні та сімейні зв'язки, здійснивши ще гірші злочинства з честолюбства та користі. Цим паралелізмом Шекспір переводить одиничне явище сім'ї Ліра в

загальний розряд, типовий для «духу часу». У трагедії конфлікт подвоюється. Паралельна сюжетна лінія – лінія герцога Глостера та його синів – покликана підкреслити суть помилки Ліра. Незаконний син Глостера Едмунд, герой-макіавеліст, який задумав обмовити брата, вимовляє знаменні слова: «Батько довірливий, брате мій благородний; така далека від зла його натура, що він у нього не вірить. Дурно чесний: з ним впораюся я легко. Тут справа зрозуміла». Людина довірлива, вона втратила відчуття «трагічної тривоги», що лежить в основі почуття відповідальності. Дане відчуття – найбільше відкриття Ліра, що дозволяє героєві вільно відчувати у світі, на відміну безрозсудного оптимізму і песимізму, властивих (і підкреслених режисером) Глостеру на початку й у фіналі трагедії. У «Королі Лірі» проблема сімейних відносин поєднується із суспільно-політичною.

Постановка «Король Лір» - трагічна історія загального розладу. Трагедія, що зображує два сімейні конфлікти, виявляється трагедією цілого громадського укладу, що гине, і набуває загальнолюдського звучання

«Бал злодіїв»

«Бал злодіїв» – одна з ранніх п'єс Жана Ануя. Він написав її в двадцять три роки, коли його серйозне захоплення театром почало визначати подальшу долю молодого людини. На перший погляд комедія-балет (так Ануї визначив жанр своєї історії) лише гумористична замальовка в стилі італійської *commedia dell'arte* із постійними перевдяганнями та зміною масок. Сюжет зводиться до того, що згряя кишенькових злодіїв орудує на одному з французьких курортів і раз у раз потрапляє в безглузді ситуації. Саме невігадливість п'єси та підсвідоме бажання автора абстрагуватися від дійсності, швидше за все, і стали причиною того, що «Бал злодіїв» не мав щасливої сценічної долі, адже він з'явився на світ у 1933 році, коли світ ще повною мірою не усвідомлював, хоча вже передчував трагедію Другої світової, що невідворотно наближається.

С.Данченко не прив'язує візуальний ряд до певного історичного часу. Головна прикмета – це гламурна яскравість, блискучий глянець у кожній деталі.

Дія розгортається на тлі сліпуче барвистої картинки немов із рекламного буклету – синє море, зелені пальми, різнокольорові шезлонги, біла яхта, що ліниво пропливає на лінії безхмарного горизонту. Щасливі відпочиваючі плескаються в душі, гуляють набережною, фліртують. Хор і балет, одягнені в різнокольорові костюми, співають і танцюють, створюючи атмосферу безтурботного свята життя для тих, хто має кошти це свято собі дозволити. Хто вони? Бізнесмени, аристократи, лорди, леді, їхні родичі, знайомі та ін. Усі радісні, розслаблені, приємно втомлені морем та сонцем. Ось тут і з'являються «романтики з великої дороги». Ось злодюжка Гектор в образі привабливого жиголо елегантно знімає з руки кокетливої красуні Єви дороге кільце. Ось дама, приємна в усіх відношеннях, вона ж голова зграї Петер Боно, витягує гаманець у відпочиваючого, а ось юна мадемуазель, вона ж Гюстав, потрапляє до рук спільників, які спритно обчищають свого колегу. Все дуже весело і надзвичайно кумедно до тих пір, поки сюжет не починає швидко розкручуватися. Адже все у цьому світі блиску, багатства та розкоші – фікція, блеф, жахлива брехня. І немає в штучному раю жодної людини, яка була б собою і не носила б маску, а часом і не одну. Так милий водевіль перетворюється на захоплюючий трагіфарс.

Ця вистава – для найширшої аудиторії. Він принесе насолоду і шанувальникам музичного театру, і тим, хто любить драматичне мистецтво. Насамперед у цьому заслуга сильної трупі професіоналів театру Франка, які, майстерно виконуючи свої вокальні партії в ігрових сценах, без хору, оркестру та балету не на жарт проживають життя своїх героїв, розкриваючи їх характери, темперамент, душевні переживання та наважуючись на відчайдушні кроки роблять нелегкий вибір. Головною героїнею стає леді Хеф у тонкому та одночасно потужному виконанні Ірини Дорошенко Вона проводить героїню по всьому лабіринту людських емоцій, в якому є місце і душевної спустошеності, і страху від в'янення, що неминуче наближається, і невтраченої ніжності і, звичайно ж, прориву до власних почуттів, вираженому у фінальній арії «Біжи, дівчинко моя ...» акторкою мало не на розрив аорти. Юний Гюстав у пристрасному виконанні Тараса Жирко змушує глядачів пережити всю трагедію

молодої людини, яка з волі долі стала злодієм-кишеньковим злодієм, «покидом суспільства», але зустрівши справжнє кохання, через страждання і боротьбу з самим собою знаходить сили стати людиною. Брутальний шалопай і балбес Гектор, якого С.Данченко спочатку подає як такого собі байдужого мачо, раптом стикається з чужим і зовсім незнайомим почуттям ніжності до дівчини, що зароджується в ньому. І у фіналі, у партії «Зірвати маску, а що під маскою? Я сам відвик від свого обличчя» артист висловлює відчай і пристрасть, що охопили його. Ватажок банди аферистів Петер Боно у режисерському задумі С. Данченка – це досконале володіння артистом пластичною та драматичною формою, коли одна його поява в образі якоюсь шахрайською мадам викликає шквал оплесків. Пахана заарештовує поліція, але його ширий монолог, звернений до зали, про злодіїв, які мають гроші, владу і везіння, змушує глядачів перейнятися співчуттям до чарівного і по-своєму чесного шахрая. Віртуозно перевтілюючись, С. Данченко повною мірою висловлює саму суть трагікомедії, де сміх та сльози, музика та драма доповнюють одна одну. А.Хостікоєв в образі байдужого до всього, крім біржових новин, лорда Едгара, зрештою, усвідомлює, що, постійно ховаючи обличчя за листками фінансових відомостей, пропустив своє єдине кохання. Племінниці леді Хеф Єва та Жюльєтт, пройшовши через усі випробування, знаходять своє хиткі й, можливо, недовге щастя. А бізнесмен Дюпон, що розорився, але не втрачає надії за всяку ціну взяти реванш, залишається на самоті, адже його вічно слухняний син Дідьє, який спіткав усі премудрості буття свого тата, раптом виривається з-під його опіки і кидає в обличчя батькові найприкріші звинувачення.

Вистава не відбулася б без виразної, а головне, артистичної хореографії та справжніх хітів музичного рішення вистави.

«За двома зайцями»

С. Данченко обрав комедію Михайла Старицького не дарма. Її сюжет давно і добре відомий, він навряд чи вразить новизною, тим більше, що режисер відразу попередив, що ставитиме спектакль у традиційній манері, без шокуючих

деталей, екстравагантних декорацій. А ось головна ідея п'єси Старицького не старіє й досі, вірніше, у сучасних умовах навіть отримує друге дихання.

Отже, бідний цирульник Свирид Голохвастов, піжон і чепурунок, потрапляє у вкрай неприємну ситуацію. Він винен гроші величезній кількості кредиторів, сцени розправи вже починають вдаватися йому і уві сні, і наяву. Ну, а оскільки працювати Свирид Петрович не привчений, він обирає найпростіший спосіб виправити своє матеріальне становище - вигідне одруження. На щастя, кандидатура перебуває досить швидко: з пансіону якраз повертається донька багатого міщанина Проня Прокопівна Сірко. Все б добре, та ось наречена потенційна дуже мало приваблива, до того ж нахопилася за місяць навчання панських замашок. Та ще на біду Свириду зустрічається небагата, але дуже гарна дівчина, як потім виявилось, двоюрідна сестра Проні Галя. Герой вирішує кинутися в погоню за двома зайцями. Ті, хто пам'ятає продовження російського прислів'я, вже, напевно, зрозуміли, що нічим добрим цей витівок не закінчиться. Однак до вбивчого для головного персонажа фіналу, до його повного викриття, для глядачів підготовлено безліч комічних сцен: пояснення Проні з Голохвастовим, підготовка всього сімейства Сірко до прийому нареченого, сватання Галі. Незважаючи на те, що головний герой п'єси цирульник Голохвастов, увага глядачів практично порівну ділиться між ним та Пронею Прокопівною. Проня, незважаючи на явно химерний характер і недалекий розум, все ж таки викликає якусь симпатію. Так, манірна, так, як і Голохвастов, хоче здаватися розумнішою і освіченішою, ніж є, через що виглядає дуже смішно. Так, задерла носа так, що батькам, та й усім оточуючим, життя немає. Але ж мріє вона про велике і світле почуття - про кохання. Напевно, тому Голохвастову з такою легкістю вдається її обдурити. І коли наприкінці п'єси розкривається обман нареченого та звучать гіркі слова: «Не за ваші магазини йшла. Я вас любила!» стає навіть шкода бідну безглузду Проню.

А от Голохвастова зовсім не шкода. У кредитах він заплутався виключно через свою легковажність. А вже те, вирішив посміятися одразу з двох дівчат, взагалі не має жодних виправдань. У інтерпретації С.Данченка він зовсім не

такий дурний, і належить до тієї породи молодих чоловіків, яким завдяки їхній чарівності та вмінню гарно говорити багато сходять з рук. Загалом, усе це і рятує його від трагічного фіналу. Шалено закохана Проня викупує нареченого, що не відбувся, з поліцейської дільниці.

Але повернемося до вистави. Як і було обіцяно задовго до прем'єри, у постановці багато музики та танців, що робить його динамічним, живим, справжнім класичним водевілем. Першу дію, коли сюжет тільки розгортається, здається трохи затягнутим, але вже у другому пристрасті киплять буквально без перерви, тому виглядає на одному диханні.

У всьому - у піснях, костюмах, говірці персонажів - прозирає український дух.

Комедія, написана українським драматургом у далекому 19 столітті, сьогодні актуальна як ніколи. За всією зовнішньою легкістю - серйозна міркування про істинні та хибні цінності людини. Або, якщо завгодно, - про форму та зміст. Як часто ми, забуваючи і відсуваючи на другий план свою внутрішню, справжню сутність, дбаємо лише про зовнішнє оформлення: намагаємося бути багатшими і, тут це слово підходить якнайвдаліше, крутіше, ніж є насправді. Створюючи ілюзію забезпеченого життя, нещасна людина продає себе, вступаючи в угоду зі своєю совістю. Витрачає останні гроші, займає, бере кредити, але купує дорогу шубу, їздить на модній машині та відпочиває на шикарних курортах. Бажань багато, а можливостей немає, от і пускається він у всі тяжкі: бреше, шахрайствує, зраджує. Такий і Свирид Голохвастов – дрібний цирульник, який вирішив стати "володарем життя".

«Кохання в стилі Бароко»

Успіх театральних постановок Ярослава Стельмаха багато в чому визначений його досконалим знанням особливостей театального мистецтва та змістом п'єс. За два з половиною десятиліття понад 20 п'єс Ярослава Стельмаха було поставлено різними театральними трупамі. Твори Стельмаха засновані на естетичних літературних принципах та відмінному художньому смаку. У

поєднанні з величезною працелюбністю ці якості допомагали Ярославу Стельмаху з успіхом реалізовувати задумані плани. Його творча манера неповторна у своїй реалістичності. Його п'єси створюють атмосферу позитивних емоцій у поєднанні з гумором та великою вірою в людину.

«Кохання в стилі бароко» вже близько десятиліття має незмінний успіх у глядача Франківської сцени. Сучасний український драматург написав чудову комедію про кохання. Сюжет простий і впізнаваний (можливо спочатку постановка викличе у вас зрозумілу асоціацію з творами класиків драматургії): після декількох років відсутності Оляна, що подорослішала, повертається з-за кордону і відразу ж прямує в маєток Графа, в якого закохана з дитинства і за якого повинна вийти заміж, відповідно до старої домовленості їхніх батьків. Однак одруження зовсім не входить до планів легковажної молодого людини. Але порушити договір батьків неможливо, у разі Граф втрачає свій маєток. І тоді за себе Граф видає п'яницю-слугу, впевнений, що в цьому випадку Оляна сама відмовиться від весілля. Дівчина, дізнавшись про обман, у свою чергу, вигадує чудовий план у відповідь. Чи переможе в цій ситуації кохання? »

Така зав'язка, а подальше, звісно ж, залишається у владі театрального колективу, і режисерського рішення С. Данченка, який взявся за здійснення постановки. Відразу ж можна відзначити легкість вистави, ого позитивним налаштуванням, що цілком відповідає піднесеному новорічному духу. Ролі зроблені витончено, з гумором і справжньою артистичною захопленістю, що знайшло своє відображення у глядацькій аудиторії. Це, мабуть, той випадок, коли глядачеві вже неважлива сама фабула твору, послідовність подій, що відбуваються - важливіша за акторську подачу, ту справжню насолоду, яку відчують актори, що беруть участь у цьому дійстві. Тут насправді є де повеселитись - не хитромудра зав'язка і безліч поведінкових варіацій. З якою чудовою іронією С.Данченко подано виконавицею головної ролі. Зазвичай ролі позитивних героїв солодкувато-безбарвні, схожі на картонні фігури, а тут цілі сонми гарячих, яскравих фарб. Йде змішання жанрів. Це мало своє місце і в

Шекспіра, коли елементи іншого жанру створювали як би стереоефект або більш сучасний ефект скажімо 3D, - велику глибину образу. У цьому змішанні, еkleктиці майбутнє мистецтва, коли зміщуються деякі звичні штампи, ставляться зовсім інші знаки наголосу і вируючий коктейль начебто непоєднаних інгредієнтів дає вражаючі ефекти. Тут звичайно є небезпека створення якогось монстра в дусі уеллсовського доктора Моро або незабутнього героя Мері Шеллі, але що мовиться «мистецтво вимагає жертв» експерименти тут виправдані. Режисерська робота С. Данченко виграшна, все вийшло у створений гармонійний ансамбль, де все доречно, все на своїх місцях.

3.2. Режисерсько-педагогічна діяльність С.Данченка як внесок у розвиток сучасного театрального мистецтва України

Режисер-педагог – це викладач, робота якого спрямована на створення творчого освітнього середовища як комплексу взаємодоповнюючих умов, які необхідні для виховання майбутніх театральних діячів. Режисер-педагог має бути здатним до активної самокорекції: у процесі співтворчості з учнями, він не лише чує, розуміє, приймає ідеї учнів, але справді змінюється, розвивається морально, інтелектуально та творчо разом із ними.

Діяльність режисера-педагога передбачає:

- Націленість на формування у учнів цілісних уявлень, щодо предметної галузі, що вивчається;
- Визначення змістовно-емоційних критеріїв для появи ціннісного ставлення до предмета, що вивчається;
- Педагогічно обґрунтована структурно-композиційна побудова заняття з виділенням основних за думкою та силою емоційних епізодів;
- Визначення логіки взаємодії учнів та умов виникнення переживання у ситуаціях їх взаємодії;
- Планування та організацію темпоритмового малюнка взаємодії учасників під час занять;

- Вибір варіантів використання вербальної та невербальної мов для вираження думки та почуття, що розкривають значення освітнього фрагмента;

Створення атмосфери спільного творчого пошуку, загального позитивного настрою, максимально сприятливих умов інтелектуально-емоційної діяльності.

Після переходу Сергія Данченка із Львівського театру імені Марії Заньковецької до Київського театру імені Івана Франка, режисер продовжив і оновив свою педагогічну діяльність. Перші педагогічні пошуки розпочалися у Львові, у студії при театрі Марії Заньковецької, де Сергій Данченко займався із молодими митцями, поновивши роботу цієї студії. Учні та випускники студії поповнили ряди як Львівських театрів так і розподілилися по містах України популяризуючи та розповсюджуючи набути знання режисерсько-акторської школи С. Данченка.

З 1978 року Сергій Данченко вливається у сферу вищої мистецької освіти, розпочавши роботу в Київському університеті театру кіно і телебачення ім. І.Карпенка-Карого. В університеті митець навчає режисурі молоде покоління, передаючи набути знання та досвід. Його учні до сьогодні складають режисерську основу сучасного театрального мистецтва. С.Данченко мав ряд режисерських принципів, які втілював у мистецтві і тому ж навчав своїх студентів, зокрема:

- Завдання режисера не лише організувати сценічний простір та режисерське рішення вистави. А й створити єдиний акторський ансамбль, який може існувати в театральній-сценічному просторі, як цілісний живий організм.

- Творча діяльність має провадитися за принципом взаємоповаги та взаєморозуміння.

- Має бути передбачена рівність всіх учасників творчого процесу.

- Ролі у виставі мають розподілятися виключно з урахуванням природи актора та потреб постановки. Природа існування персонажу не має йти всупереч природі актора.

- Не можна повторюватись ані режисеру, ані актору. Не має існувати двох ідентичних режисерських постановок і немає існувати двох однакових персонажів в одній чи різних п'єсах.

- Театр не має бути засобом комунікації людини і держави і не має транслювати будь-які потреби політичної урядової складової.

- Актор має розвиватися в напрямку універсальності (вміння співати, танцювати, тощо).

За період роботи в університеті С. Данченко став Членом Академії мистецтв України, випустив більше 5 режисерських курсів, надавши своїм студентам знання, вміння та навички, які створили їм базу для творчого та професійного розвитку на теренах сучасної України, в країнах Європи та всього світу. З 1996 року С. Данченко став завідувачем кафедри акторської майстерності і режисури драми. Він відповідально підходив до відбору студентів на вступних випробуваннях, оскільки саме цей етап є підґрунтям для подальшого розвитку. Для митця було важливо не пропустити і не загубити справжній талант, людей, які мають своє унікальне творче бачення і культурно-мистецький витончений смак. Те ж саме стосувалося і акторів. Студентів –акторів він відбирав так само ретельно, як і на конкурсах-прослуховуваннях до професійного театру, тому що саме ці молоді фахівці через кілька років поповнять лави державних театрів і саме від них залежить подальший курс розвитку сучасного театрального мистецтва. С.Данченко задав високу планку театру Франка та українському театральному мистецтву в цілому і для нього було важливо, аби цю планку втримати та підняти ще вище.

Окрім університету педагогічну діяльність С.Данченко провадив і керуючи дворічним стажуванням для молодих режисерів при театрі Франка. Завданням стажування була робота з випускниками театральних вищих навчальних закладів для підвищення їх кваліфікації та майбутнього працевлаштування. Штат режисерів у будь-якому театрі дуже маленький, що не є співрозмірним із кількістю випускників театральних закладів освіти. Проте здобуті знання і практичні навички після роботи з Сергієм Данченко допомагали молодим

митцям розвивати свою творчу кар'єру і знаходити свою нішу театрального мистецтва, в якій вони досягнуть успіху. Наприклад, Олексій Кужельний є художнім керівником театру «Сузір'я».

С.Данченко вважав, що режисерська діяльність нерозривна пов'язана з педагогічною. В даному випадку мова йде не лише про заклади професійної підготовки молодих фахівців, а й про творчий процес у роботі над виставою ,коли режисер виступає не лише в ролі режисера-постановника, а й в окремих випадках у ролі педагога для акторів, аби на виході отримати якісний мистецький продукт, що є конкурентоспроможним в українському, а бажано і в світовому театральному мистецтві.

Педагогічні та керівні здібності С. Данченка були оцінені керівництвом держави, про що свідчить велика кількість не лише мистецьких, а й державних нагород, також С.Данченка включили до комісії з присвоєння почесних звань для діячів культури і мистецтва при Міністерстві культури. Митець також очолював і спілку театральних діячів України і саме за його головування спілку було реформовано та реорганізовано відповідно до інших мистецьких об'єднань України. У національному університеті театру, кіно і телебачення імені І.Карпенка-Карого С. Данченко пропрацював до останнього дня життя і є одним з найвидатніших педагогів. На сьогодні учні Сергія Данченка працюють в театрах Києва, України, Європи та інших країн світу, а також є викладачами, які навчають молодих фахівців усім тонкощам режисерського та театрального мистецтва. Також учні режисера є і серед сьогоднішніх викладачів університету ім. І.Карпенка-Карого.

Висновки до розділу III

Сергій Данченко є видатною творчою фігурою ХХ-ХХІ століття. Його творчий здобуток нараховує більше 60 вистав, що були поставлені в різних країнах Європи та Світу. Педагогічний спадок налічує велику кількість режисерів та акторів, які саме завдяки видатному таланту митця отримали

необхідні знання, вміння, навички та досвід для гідного існування в мистецькому просторі сучасної України. А найголовніше – випрацювали багатовимірний світогляд, який дозволяє не лише підтримувати високий рівень творчої діяльності, а й розвивати сучасну режисури і театральне мистецтво в цілому. Сергій Данченко зробив свій внесок не лише в розвиток державних театрів, а й у розвиток приватних та аматорських колективів, оскільки його учні очолили різні театри по всій Україні.

Будь-який театр, який очолював С. Данченко за короткий строк робив квантовий стрімкий зріст у своєму розвитку і займав позицію лідера театрального мистецтва. Його вистави відтворювали атмосферу часу та простору, заданого автором драматургічного тексту з такою точністю, що глядач мав можливість зануритися в зовсім інший часовий та територіальний простір і відчувати себе повноцінним учасником цього світу, створеного на сцені. Більшість вистав, що була створена режисером, походила у повних аншлагах, незалежно від того, скільки часу минуло від прем'єри. Театрознавці та театральні критики одноголосно захоплювалися режисерським світоглядом Данченка і сприймали кожну його виставу, як новий світ, що має право на існування і вражає своєю досконалістю. Митець мав настільки вишукане і точне творче чуття, що міг знаходити саме те рішення вистави, яке тут і зараз, в цьому місці, з цими акторами, у цій п'єсі, бути найточнішим, найвлучнішим та найактуальнішим. С.Данченко не був прибічником екстравагантності заради екстравагантності. Він вмів класичним рішенням вистави дати їй такий ракурс, що вона мала новітній, неповторний і захоплюючий характер.

Творчий тандем Сергія Данченка і Богдана Ступки заслуговує окремої уваги. Це саме той випадок коли акторі режисер настільки зійшлися у своїх творчих та життєвих поглядах, що створення ними спільного мистецького продукту мало набачений успіх. Богдан Ступка був одним з тих акторів, які пішли з театру імені М.Заньковецької до театру ім. Франка саме за Сергієм Данченко. Через багато років саме Богдан Ступка очолив театр Франка після

смерті майстра і продовжив творчу траєкторію, що була влучно задана Сергієм Данченко.

ВИСНОВКИ

Творча діяльність Сергія Данченко, як і будь-якого видатного митця, є багатограним осередком для дослідження його прояву у найрізноманітніших аспектах. Велика кількість створених вистав діє підґрунтя для аналізу роботи режисера в різних стилях та жанрах, а велика географія постановки вистав, що не обмежується Україною і навіть Європою, дозволяє прослідкувати особливості творчого пера та адаптації режисера до певних умов, в яких створюється вистава. Сергій Данченко увібрав в себе риси як видатного режисера, так і успішного театрального менеджера-керівника, який вмів точно сформулювати курс розвитку театру – саме той напрям, в якому він буде найбільш успішним (теж саме стосується і акторів, які з правильної подачі митця змогли всебічно розкрити свій талант та творчий потенціал). І цікавою стороною режисера є також і інтенсивна педагогічна діяльність, яка дозволила йому залишити по собі не лише творчі здобутки, але й назавжди залишити слід у мистецтві, завдяки учням, які несуть школу та талант впродовж багатьох років , передаючи із покоління в покоління.

В результаті дослідження можна дійти до таких висновків:

1. Проаналізувавши понятійно-категоріальний апарат та джерельну базу дослідження виявлено, що творча постать Сергія Данченка є цікавим об'єктом та предметом для дослідження, проте наразі з наукової точки зору тема недостатньо розкрита у дослідженнях сучасних науковців

і потребує подальшого наукового дослідження мистецтвознавцями та театрознавцями.

2. Дослідивши культурно-мистецький простір кінця ХХ – початку ХХІ століття в його історичному та творчому аспекті, встановлено, що в період існування радянського союзу в культурі та мистцеві існувала політична та ідеологічна заангажованість. Театр та культура в цілому знаходилися у певній залежності від політичної ідеології держави і дуже часто використовувалися в якості трибуни для радянської пропаганди. Проте розвиток театрального мистецтва відбувався стабільно, хоч і з заниженими темпами. І саме в період пізнього етапу радянського союзу з'явилися митці, які створили основу та дали розвиток театральному мистецтву вже незалежної України після 1991 року. Вони та їх безпосередні учні на сьогодні складають українську театральну еліту.

3. Розкривши постать Сергія Данченко через біографію, освіту, життєвий шлях, виявлено, що на режисерське бачення та напрямок творчого та професійного розвитку митця вплинули соціальні, політичні, економічні, культурні та географічні чинники. Сергій Данченко походить з театральної родини і все життя знаходився всередині театрального процесу, що дало змогу сформувати високий та вимогливий культурний смак, широкий світогляд та своє унікальне творче бачення сценічного мистецтва.

4. Проаналізувавши творчий здобуток (режисерські постановки вистав) на предмет особливостей режисерського бачення та стилю встановлено характерні риси режисерської діяльності Сергія Данченко та їх обумовленість. Розпочавши за часів СРСР свою творчу діяльність у Львівському театрі імені Марії Заньковецької і продовживши її в Києві в театрі імені Івана Франка (як за радянських часів, так і після здобуття незалежності), Сергій Данченко поєднав у собі дві акторсько-режисерські школи – Галицьку та Київську, зумівши створити свій унікальний впізнаваний режисерський стиль, що був і є актуальним в Україні та поза

її межами. Також за рахунок затребуваності його як режисера у інших країнах, зміг поєднати український та світовий досвід, передавши його своїм учням. Особливістю сценічного почерку Данченка стала особливо точна атмосфера вистав. Режисер зумів за рахунок поєднання якісної режисури і створення сильного акторського ансамблю досконало відтворювати атмосферу вистави, її часовий, історичний, соціальний простір. С. Данченко не було необхідно створювати щось екстравагантне та екстраординарне, щоб виділитися на фоні інших митців, тому що за рахунок свого режисерського арсеналу він міг створити сильну, влучну, атмосферну виставу за будь-яких сценографічних умов. Для режисера було характерно поєднання жанрових та стильових особливостей, співставлення контрасту драми і комедії в рамках однієї вистави як двох взаємодоповнюючих компонентів. За рахунок цього будь-яка трагедія залишалася із наголосом світлої надії, а будь-яка комедія – із великим глибинним філософським сенсом. Сергій Данченко вмів створити уявний і прозорий символізм не тільки класичними режисерськими та драматургічними засобами, а й несподіваними, структурно-логічно продуманими сенсами, що виражалися через абстрактне мислення. Режисер не був прихильником «театру заради театру», кожний творчий продукт він намагався зробити настільки проникливим, щоб незалежно від стилю та жанру він стимулював ментальний розвиток будь-якої людини, яка з ним перетинається – від акторів до глядачів. Мав тяжіння до створення камерних вистав, де глядач знаходиться на меншій відстані – в одному просторі з акторами. Сьогодні Камерна сцена Національного драматичного театру імені Івана Франка носить назву митця – як пам'ять про того, хто заснував в цьому театрі цю тенденцію.

5. Дослідивши вклад Сергія Данченко в розвиток сучасного театрального мистецтва та режисерської школи встановлено, що:

- Постановки режисера до сьогодні існують на сценах театрів у первісному або модернізованому вигляді.

- Сергієм Данченко було створено правильний, унікальний курс розвитку Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка, за яким театр успішно розвивається і сьогодні.
- Режисери-учні С.Данченка працюють у найуспішніших театрах України, підтримуючи високий рівень розвитку театрального мистецтва на шляху його постійного вдосконалення.
- Актори, яких зібрав до трупі театру свого часу С.Данченко на сьогодні є театральною елітою України.
- Успішно функціонує реорганізована та упорядкована режисером система Національної спілки театральних діячів України.
- Учні С.Данченка є провідними фахівцями-педагогами у сфері сценічного мистецтва і викладають у закладах вищої освіти, формуючи високий рівень професіоналізму молодих спеціалістів.
- Сергій Данченко відноситься до категорії режисерів – реформаторів, які свого часу змінили напрям розвитку театрального мистецтва України і дали йому сильний поштовх до подальшого всебічного розвитку – від пошуку нових форм до повної зміни природи існування вистави і ролі в ній глядача.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андреева О. Театральні традиції: з минулого — в майбутнє / О. Андреева // Український театр. 2009. № 1. С. 16–18
2. Андріанова Н. М. Шляхи розвитку українського театру. Київ : Радянська Україна, 1960. 40 с.
3. Антонович Д. Український театр. Українська культура : лекції за ред. Д. Антоновича / упоряд. С. В. Ульяновська ; вступ. ст. І. М. Дзюби. Київ : Либідь, 1993. 592 с.
4. Апчел О. А. Використання елементів документального театру на шляху до формування соціально-національної само ідентифікації / Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 19-20 квітня 2012 р. / Харків. : ХДАК, 2012. С. 237.
5. Апчел О. А. Трансформація художніх принципів класичного театру в експериментах сучасного документального театру / О. А. Апчел // Хореографічна та театральна культура України: педагогічні та мистецькі виміри : матеріали всеукр. наук.-практич. конф., 18-19 квітня 2013 р. Київ. : КНУКіМ, 2013. С. 55-59.
6. Баканурський А. Театрально-драматичний словник ХХ століття / А. Баканурський. Київ, 2009. 319 с.
7. Барабан Л. Театр і драма поч. ХХІ ст. // Українська культура. 2009. №1. С.16 – 17.

8. Безгін І., Семашко О., Ковтуненко В. Театр і глядач в сучасній соціокультурній реальності. Частина І. Соціально-художні виміри українського театру: ретроспектива, стан, тенденції. Київ, 2002.
9. Безгін І.Д. Мистецтво і ринок: Нариси. Київ: ВВП «Компас», 2005. 544 с.
10. Білецька Л. К. Мистецтво життєвої правди: до 100-річчя заснування театру корифеїв. Київ : Знання, 1982. 48 с.
11. Бобошко Ю. М. Київський Державний орден Леніна Академічний Український драматичний театр імені Івана Франка. Київ:Дніпро, 1970. 126с.
12. Борис І. О. Процес становлення професії актора та режисера // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2014. Вип. 46. С. 180–189.
13. Борис І. О. Робота актора з режисером в емоційно-енергетичних імпровізаціях // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (22–23 листоп. 2012 р.) / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2012. С. 133–134.
14. Борис І. О. Робота актора з режисером у перехідний період між реалістичним та емоційно-енергетичним способами існування // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2012. Вип. 38. С. 124–130.
15. Борис І. О. Робота актора над сценічним образом в майстерні «ЕКМАТЕДОС» // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку:матеріали міжнар. наук. конф., 8–9 груд. 2011 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2011. С. 113–115.
16. Борис І. О. Таїнство творіння актора та режисера : наук.-дослідницька монографія. Харків : Друкарня Мадрид, 2020. 224 с.
17. Борис І. О. Тенденції традицій і сучасність у вихованні та становленні професійних акторів і режисерів драматичного театру //

Культура України. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2019. Вип. 63. С. 110–122.

18. Великий тлумачний словник сучасної української мови : 250000 / уклад. та голов. ред. В. Т. Бусел. Київ, Ірпінь : Перун, 2005. Т. VIII, 1728с.

19. Веселовська Г. І. Більше, ніж театр: Нац. академ. драм. театр ім. І. Франка 2001–2012. Київ., 2019, 306с.

20. Від витоків до XX століття / Редкол. тому : І. Юдкін (відп. ред.). Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2017. 676 с.

21. Володимир Мельниченко. Театральний тандем: (феномен Данченка-Ступки). – Львів: «Акадмічний Експрес», 2000. 192. 472 с.

22. Єрмакова Н. Режисерські покоління 90-х років // Сучасне мистецтво, 2004. С. 171-190.

23. Жулинський М. Національні культури і проблеми глобалізації // Слово і час. 2002. № 12. С. 3–11.

24. Загайкевич М. П. Українська музична культура. Історія української культури : у 5 т. Київ : Наук. думка, 2005. Кн. 2, т. 4. С. 207–284.

25. Зайцева І. Тенденції розвитку драматургії : підручник. Київ : НАКККіМ, 2021. 248 с.

26. Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра. Книга про українську модерн – режисуру. Київ: Дніпро. 266с.

27. Захаревич М., Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка. Динаміка соціокультурних перетворень 1920-2001 років: монографія / Михайло Захаревич. Київ : Зерно, 2016. 368 с.: іл.

28. Зеров М. Леся Українка. Зеров М. Від Куліша до Винниченка : нариси з новітнього українського письменства. Київ: Знання, 1978. 118с.

29. Зустрічі «в дорозі» Незакінчений монолог про Сергія Данченка. URL: https://zn.ua/ukr/ART/zustrichi_v_dorozi

[_nezakincheniy_monolog_pro_sergiya_danchenka.html](#). (Дата звернення: 09.09.2022).

30. Зязюн І., Ничкало Н. Педагогіка і психологія професійної освіти: результати досліджень і перспективи». Київ :Фоліо. 2003. 680 с.

31. Іванишин В. Мова і нація. Дрогобич : Відродження, 1994. 218 с.

32. Історія українського театру : у 3 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; редкол. : Г.А. Скрипник (голова) та ін. Т. 1.

33. Історія української культури. У 5 т. Т. 4. Кн. 2. Українська культура другої половини ХІХ століття / М. П. Бондар та ін.; голов. ред. Г. А. Патон. Київ : Наук. думка, 2005. 1296 с.

34. Кісін В. Б. Режисура як мистецтво та професія. Життя. Актор. Образ : Із творчої спадщини. Київ : КМ Academia, 1999. 268 с.

35. Клековкін О. Ю. Історіографія театру: Напрями. Школи. Методи. Постаті: Навчальний посібник / Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Київ: «АртЕк», 2017. 336 с.

36. Клековкін О. Без Данченка // Художня культура. Актуальні проблеми. 2017. № 13. С. 273-303.

37. Ковтуненко В.І. Театральний репертуар як форма відповіді на потреби публіки та регулятор театральної діяльності// Актуальні культурномистецькі проблеми: організаційний аспект. Зб. наук. пр. Київ: КДПМ: «Символ Т», 2001. С.145– 156.

38. Корнієнко Н. М. Театр і синергетичний часопростір. Логіка концентричних кіл. Мистецтвознавство України : зб. наук. праць / Акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасн. мистецтва АМУ ; редкол. : А. Чебикін (голова) та ін., ред.- упоряд. і відп. за вип. Ю. Іванченко. Київ : Муз. Україна, 2006. Вип. 6–7. С. 184–197.

39. Корнієнко Н. М. Український театр у переддень третього тисячоліття: Пошук. Київ: Факт, 2000.346с.

40. Корнієнко Н. Самосвідомість: гра в театр на межі тисячоліть: соціологічний портрет сучасника. Київ., 2003. с. 182.
41. Корнієнко Н. Український театр у переддень III тисячоліття: Пошук картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз. Київ., 2000. с.254.
42. Красильникова О. Історія українського театру ХХ сторіччя. Київ : Либідь. 1999. 208 с.
43. Культурологія : енциклопедичний словник / М. П. Альчук, Ф. С. Бацевич, І. М. Бойко ; за ред. д-ра філос. наук, проф. В. П. Мельника. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2013. 508 с.
44. Курбас Л. Філософія театру; упоряд. М. Лабінський, ред. М. Москаленко, Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 917 с
45. Логвінова О. О. Концепція театралізації як прояв видовищної культури // Культура і сучасність. 2014. № 2. С. 49–53.
46. «Маклена Граса» Сергія Данченка в контексті комунікативних практик театрального процесу в Україні 1960-х — 1970-х років. URL: <http://hudkult.mari.kiev.ua/article/view/247937> (Дата звернення 22.09.2022)
47. Національна ідентичність і громадянське суспільство: монографія / Є. Бистрицький та ін. Київ : Дух і Літера, 2015. 450 с.
48. Олена Коваленко.Сергій Данченко. Бесіди про театр. Київ: – 1999. 367с.
49. Офіційний сайт Національного академічного драматичного театру ім. І.Франка.URL <http://ft.org.ua/> (Дата звернення: 10.09.2022).
50. Паламарчук О. Музичні вистави львівських театрів (1776–2001), Львів: 2007. 448 с.
51. Патріс Паві Словник театру, перекл. з франц. / Довідкове видання. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені І. Франка, 2006. 640 с.
52. Перепеліцина О.Р. Педагогічні принципи режисера сергія данченка у освітньому та творчому процесі // Діяльність продюсера в культурно- мистецькому просторі ХХІ століття: розмаїття, взаємодія,

єдність. Зб. наукових праць / Упор., наук. ред., відп. за вип. : С. Садовенко. Київ : НАКККіМ, 2022. С.121-125

53. Перепеліцина О.Р. Педагогічна діяльність Сергія Данченка // Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали VI Всеукраїнської наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 3 листопада 2022 р. М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККіМ, 2022.С.137-139

54. Почесні імена України – еліта держави. Том V. – Київ. : ВИДАВНИЦТВО ЛОГОС УКРАЇНА, 2019. – 344 с. URL: <http://logosukraine.com.ua/project/index.php?project=piued5&id=2394> (Дата звернення 29.09.2022).

55. Режисер живе довго своїми виставами... URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/rezhyser-zhyve-dovgo-svoyimy-vystavamy> (Дата звернення: 24.09.2022).

56. Ростислав Коломієць. Сергій Данченко: Портрет режисера в інтер'єрі часу. Київ:Дніпро, 2001.201с.

57. Саква А. Неизвестный Сергей Данченко // Театр, 1990. № 10. С. 86-90.

58. Скуратівський В. Українська культура нового часу: еволюція і спазматика // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення. Вип. Перший. Київ. : 2007 С. 174-175.

59. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія. Київ. : НАКККіМ, 2012. 352 с.

60. Український театр за 30 років: як змінився та чого чекати у майбутньому. URL: <https://susplne.media/156471-ukrainskij-teatr-za-30-rokiv-ak-zminivsa-ta-cogo-sekati-u-majbutnomu/> (Дата звернення 20.09.2022).

61. Український театр ХХ століття: Антологія вистав; за заг. ред. М. Гринишиної; Ін-т проблем сучасн. мист-ва НАМ України. Київ. : Фенікс, 2012. 944 с.: іл.

62. Фіалко В. Український театральний ландшафт останнього десятиліття ХХ століття. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, (2016). Вип.18. С. 51-56.

63. Франко І. Я. Про театр і драматургію: вибр. ст., рец. та висловлювання / упоряд. М. Нечиталюк. Київ : АН УРСР, 1957. 240 с.

64. Цветков В.І. Основи класичної режисури. Конспект лекцій / Харків : БУРУН і К,2008. 160с.

65. Зустрічі «в дорозі» Незакінчений монолог про Сергія Данченка. URL:https://zn.ua/ukr/ART/zustrichi_v_dorozi_nezakincheniy_monolog_pro_sergiya_danchenka.html (Дата звернення: 03.09.2022).

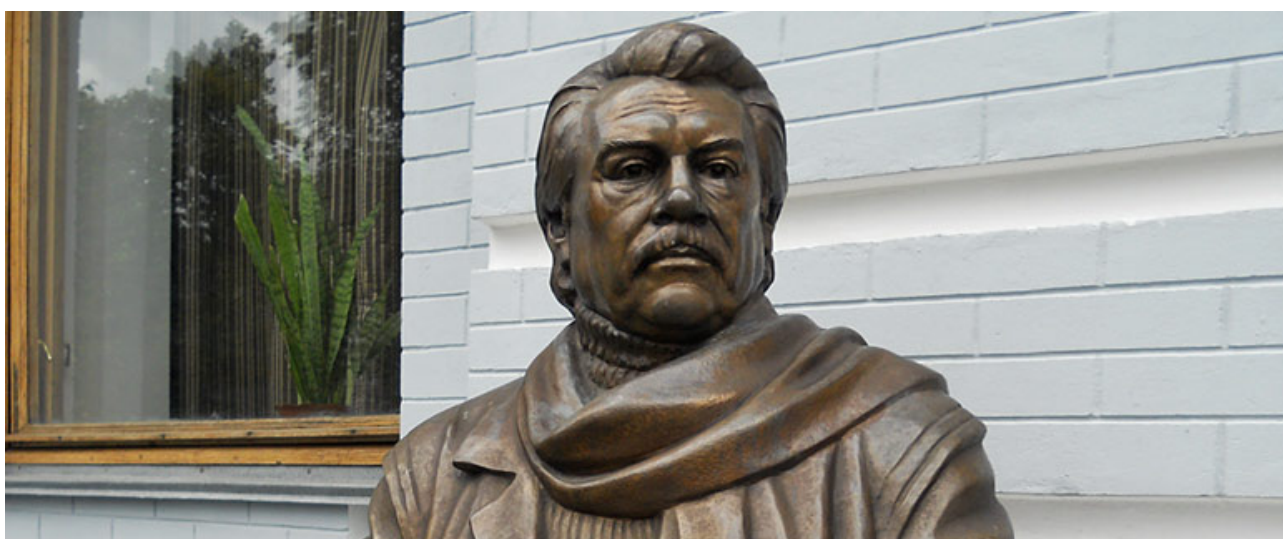
ДОДАТКИ

Додаток 1



Портрет Сергія Володимировича Данченко

Додаток 2



Пам'ятник Сергію Данченко біля НАДТ ім.І.Франка. Архітектори
А.Чепелик та В.Чепелик

Додаток 3



Світлина з вистави «Украдене щастя», 1979 рік. НАДТ ім.І.Франка.

Микола — народний артист України, лауреат Національної премії
України імені Тараса Шевченка Богдан Ступка
Анна — народна артистка України Ірина Дорошенко

Додаток 4



Світлина з вистави «Король Лір», 1997 рік. НАДТ ім.І.Франка. Народний артист України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка Богдан Ступка

Додаток 5



Світлина з вистави «Пігмаліон», 2000 рік. НАДТ ім.І.Франка. Еліза – Наталія Сумська, Професор – Анатолій Хостікоєв

Додаток 6



Світлина з вистави «Тев'є-Тевель», 1989 р. НАДТ ім.І.Франка