

Ганна Веселовська

Професор, доктор мистецтвознавства, завідувач
відділу театрознавства, Інститут проблем сучасного
мистецтва НАМ України

orcid.org/0000-0002-4898-5000 | e-mail: aveselovska@gmail.com

Hanna Veselovska

Professor, Doctor of Art Studies, Head of Department,
Modern Art Research Institute Ukrainian National
Academy of Arts, Kyiv

«Маклена Граса» Сергія Данченка в контексті комунікативних практик театрального процесу в Україні 1960-х — 1970-х років

Maklena Grasa by Serhiy Danchenko in the Context of Communicative Practices of the Theatrical Process in the 1960s–1970s' Ukraine

Анні Липківській присвячується

Анотація. На підставі теоретичних напрацювань сучасного німецького філософа і соціолога Юргена Габермаса у статті розглянуто особливості розгортання театрального процесу в Україні 1960-х — 1970-х років. За предмет дослідження обрано творчість режисера Сергія Данченка, а саме його виставу «Маклена Граса» (1967). Виходячи з розуміння театру як комунікативної системи та покладаючись на концепцію раціоналізму Габермаса, його теорію комунікативної дії, проаналізовано задум режисера й способи його сценічної реалізації. Аби повноцінно розкрити толерантне і політично виважене художнє режисерське рішення, спектакль «Маклена Граса», поставлений Лесем Курбасом 1933 року, зіставлено з тим, який Данченко представив тридцять років по тому. Також роботу Данченка розглянуто у зв'язку з іншими інсценізаціями п'єс М. Куліша в Україні у 1960-х — 1970-х роках.

Ключові слова: комунікативна дія, режисерська концепція, театральний процес.

Постановка проблеми. До найвагоміших надбань у сфері соціальних досліджень ХХ століття незаперечно належать оригінальні теоретичні розробки німецького вченого Юргена Габермаса. Його фундаментальна праця «Теорія комунікативної дії» стала точкою відліку для чималої кількості наукових дискусій у соціальній сфері, а також у політології, філософії, культурології [17]. Теорію комунікативної дії, власне теоретизування з приводу соціальної еволюції, соціальної комунікації не обходили увагою і мистецтвознавці. Вони час від часу послуговуються запропонованою Юргеном Габермасом диференціацією розуміння «життєвого світу» в еволюційній перспективі на міфічне і сучасне. Також для мистецтвознавчого аналізу сучасного арт-процесу суттєвими у теорії комунікативної дії є положення, що пояснюють характер комунікативних інтерсуб'єктних дій у суспільстві нового типу, де виникають умови для вільного неупередженого діалогу, спрямованого на досягнення порозуміння та консенсусу. Останнє прямо стосується осмислення сучасного театру в сенсі здійснення ним актуальних комунікативних функцій.

Розгляд соціальної еволюції, в межах якої розвиває і обґрунтовує свою теорію комунікативної дії Габермас, вчений базує на концепції раціоналізму і, відповідно, формулює поняття раціональної дії. Визначаючи індивідів суспільства як соціальних агентів, Габермас стверджує, що їхні дії раціональні настільки, наскільки вони здатні розв'язувати конфлікти шляхом аргументації. Висунута Габермасом концепція раціональності дала йому змогу по-новому розглядати відношення розуму та дії в еволюційній перспективі, на його ж власну думку, вона може бути основою моделі еволюції, завдяки якій виокремлюються вузлові моменти соціальної критики.

Формулювання мети статті. Не виключено, що на поняття раціональної дії можливо спиратись, здійснюючи не лише соціальні дослідження, а й мистецтвознавчі. Найбільшою мірою це актуально у випадках, коли мистецький твір має домінуючий соціальний меседж, приміром, для розгляду театральної практики Бертольда Брехта. Також видається, що застосування концепції раціоналізму є цілком правомірним при аналізі мистецьких творів,

чий змісти підпорядковані ідеологічним завданням, як-от всесвітньовідоме полотно української художниці Тетяни Яблонської «Хліб» (1949).

Проте цілком очевидно, що картина «Хліб» — аж ніяк не єдиний приклад яскравої ідеологізації твору мистецтва, тож не буде перебільшенням твердити, що більша частина усього художнього надбання України часів СРСР базувалася на ідеологічних завданнях різного рівня (пропагандистських, виховних, утопічних). Відповідно, такі твори варто аналізувати, виходячи не тільки з їхніх естетичних параметрів, а також спираючись і на положення раціональної соціальної дії, одним із типів якої, за Габермасом, є комунікативна дія, спрямована на досягнення порозуміння, консенсусу. І небезпідставно припустити, що саме вона лежить в основі художнього послання тих митців, чий ідеологізований твори були щирими, а не замовно-пропагандистськими.

Зокрема, для відстеження театрального процесу в Україні 1960-х — 1970-х років маємо намір використувати сформульовані Юргеном Габермасом положення про стратегічну, нормативну, драматургічну та комунікативну дію. Так, апіорі розглядаючи театр як комунікативну систему, через тлумачення комунікативної дії Габермаса можна виокремити режисерські мотивації щодо обрання митцем того чи іншого матеріалу, а також певної сценічної концепції, змістовно-образних акцентів тощо. Об'єктом такого аналізу буде творчість видатного режисера Сергія Данченка, а саме його спектакль «Маклена Граса», поставлений на сцені Львівського театру ім. Марії Заньковецької 1967 року.

Виклад основного матеріалу. Серед здійснених Сергієм Данченком у ранній період творчості вистав «Маклена Граса» Миколи Куліша була тією, що не лише сприяла його творчому визнанню, але відкривала перспективи кар'єрного зростання. В офіційних документах, а згодом і в численних публікаціях значилося, що її готували як своєрідний подарунок театру з нагоди відзначення 50-річчя радянської влади в Україні. Така присвята мала захистити спектакль від нападок щодо можливої ідеологічної короткозорості, чи й гірше — буржуазного націоналізму, бо в умовах так званої поствідлиги таке убезпечення мало свій сенс. Колись затавровані п'єси Миколи Куліша, хоч їх і стали виставляти на кону українських театрів, а про Курбаса друкували спогади й наукові статті, все ж несли на собі шлейф небезпеки, непередбачуваної реакції влади.

Аби не йти за численними помилковими твердженнями, ніби Сергій Данченко був мало не першим реінкарнатором Миколи Куліша, зазначимо, що з початку 1960-х років у театрах України вже з'явилося кілька його творів: «97» у Київському обласному театрі ім. П. Саксаганського (1959) і в Одеському театрі ім. В. Василька (1967); «Патетична соната» в Одеському театрі ім. В. Василька (1958) та в Київському театрі ім. І. Франка (1966), а «Маклену Грасу» першою повернула широкому глядачеві режисерка-дебютантка Римма Степаненко 1962 року у Херсонському театрі [1, с. 10]. Не можна не згадати й про нереалізовану

спробу Леся Танюка втілити в театрі ім. М. Заньковецької «Отак загинув Гуска» в оформленні Алли Горської (1963) та про показ студентської вистави «Маклена Граса», підготовленої з ініціативи Мар'яна Крушельницького (1962)¹.

Вперше пропозицію звернути увагу на «Маклену Грасу» почули від Сергія Данченка присутні на засіданні Художньої ради театру ім. Марії Заньковецької, де обговорювали репертуар на 1967 рік [15]. На кількох наступних зборах репертуарні плани театру, орієнтовані на революційну дату, кілька разів корегували: Данченкові запланували до постановки «Білу хворобу» Карела Чапека, потім запропонували взятися за п'єсу Віктора Розова «В дорозі» і наполегливо радили «Розплату» Корнійчука, від якої режисер шосили відмовлявся. Він постійно, раз у раз, нагадував про «Маклену Грасу» і в цьому його підтримував неспростовний авторитет Борис Романицький [16].

Успіх спектаклю «В дорозі» наприкінці 1966 року дав Данченкові карт-бланш на обрання наступного матеріалу за власним бажанням, а не за порадами керівництва театру. Тож, попри перестороги, омріяна молодим режисером «Маклена Граса» з'явилася в останні дні грудня 1967 року і одразу ж стала приводом для дискусій та суперечок.

Доказом того, що ця постава не була сприйнята безапеляційно і її визнання відбулося не одразу, а протягом деякого часу, є архівні матеріали і спогади. Вирішальну ж роль у процесі визнання постави, як і колись у процесі нищення спектаклю Леся Курбаса, відіграла тогочасна критика. На шпальтах газет вийшло чимало пафосних журналістських реляцій. Крім того, до Львова на засідання художньої ради приїхав театрознавець Іван Романович Піскун, який обіймав керівну посаду в Українському театральному товаристві. Всі ці обставини, а також присудження 1972 року Національної премії ім. Тараса Шевченка Борисові Романицькому, виконавцеві ролі Стефана Граси, згодом утвердили думку про цю Данченкову режисерську роботу як про надзвичайно вдалу. Відповідно, тогочасне оцінювання спектаклю наклало відбиток на все її подальше сприйняття та місце в театральному процесі України загалом.

Важливо зауважити, що театрознавці різних поколінь звертали увагу на різні прикметні ознаки вистави, деталі, одні з яких стосувалися акторського виконання, а інші — зовнішньої форми, виразних сценічних засобів. Так, фактично як мантру про брехтівський прийом слідом за однією з перших рецензенток повторювали всі наступні покоління — історики театру, які вже постави 1967 року й не бачили. Тож те, що в 1968 році написала Світлана Рябокобиленко про «бідних музикантів», які у автора «з'являються лише в одній картині й просять милостиню у Зарембського», сприймалося загалом як найістотніша характеристика Данченкового спектаклю. «Ми бачимо їх перед початком вистави, з'являються вони й тоді, коли дія будь-якого епізоду вичерпана, чи, навпаки, обірвалася

¹ Дипломну виставу акторського курсу М. Крушельницького режисера Л. Танюка показували в рамках діяльності Клубу творчої молоді на сцені Оперної студії-консерваторії у Києві (Див.: Липківська Г. Повернення // Український театр. 1992. № 6. С. 21).

на дуже високій ноті. Функція цих персонажів дуже складна та своєрідна — вони у куплетах коментують події, виражають своє ставлення до них. Це традиція театру Брехта, його знаменитих «зонгів» [8].

Постійні згадки про Брехта, як видається з відстані часу, прислужилися Данченкові-режисеру так, що певною мірою нівелювали в уявленнях загалу його винятково глибокий і політично толерантний творчий задум, який виявився у плідній комунікативній дії творчого характеру. Хоча саме про самостійне сучасне режисерське трактування тексту Куліша й сперечання із Курбасом переконливо і аргументовано говорив Іван Піскун, що наводить на думку про надзвичайне ретельне обмірковування всіх нюансів своєї майбутньої вистави Сергієм Данченком.

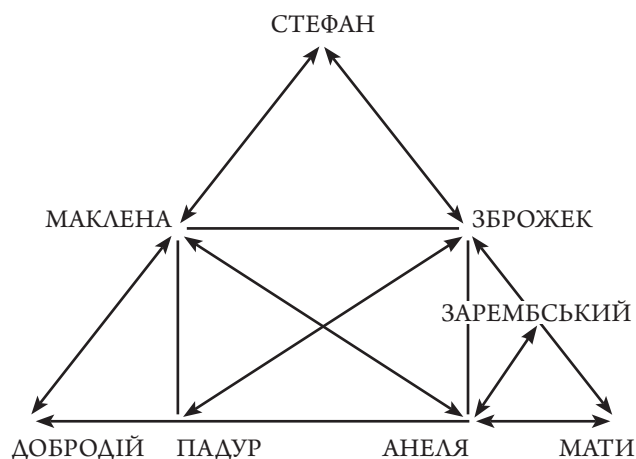
На життєвому шляху шановного театрознавця Івана Піскуна було усяке: Інститут червоної професури, війна, роки заслання, розгромна рецензія на книжку шановної української театрознавиці Наталі Кузякіної. Але головне в його біографії у зв'язку з Сергієм Данченком — те, що він бачив спектакль Леся Курбаса «Маклена Граса» 1933 року і міг порівнювати дві театральні роботи, кваліфіковано пояснити їхні відмінності.

На обговоренні занківчанських вистав, які претендували на подальшу участь в огляді до 50-річчя радянської влади в Україні, Піскун підтримав спектакль Сергія Данченка, а не «Мої друзі» Корнійчука в постановці головного режисера Михайла Гіляровського. «Правильно, що поставили п'єсу саме Куліша, зачинателя української радянської драматургії — «Маклену Грасу». Вистава — не копія колишніх принципів, сучасне звучання, рішення і прочитання твору має. Хороша сценічна редакція Танюка. Курбаса колись за цю виставу зняли, за те, що їй властиве занепадництво і нема оптимізму розвитку революційного руху в Польщі» [14, арк. 122].

Через кілька схвальних речень про сценографію Мирона Кипріяна Піскун уточнював прорахунки Курбаса. «Граса — той образ, за який Таран¹ найбільше напад на Куліша. Оптимізм у Грасі тепер є, він уже уважно прислухається до того, що говорить Маклена і комуністи. Сцена з колінами — служить посиленню оптимізму²» [14, арк. 123]. Ці слова, на нашу думку, варті окремої уваги, бо фактично вказують на Данченкове концептуальне рішення, яке зробило його спектакль і політично невразливим, і оптимістично переконливим для покоління шістдесятників. Адже центральною дійовою особою у спектаклі Сергія Данченка став Стефан Граса — старий робітник, а в трактовці Бориса Романицького — ще й без п'яти хвилин свідомий комуніст. Все інше (заміжжя Анельки, вбивство Зброжека, страждання Маклени) оберталося довкола цієї постаті на різновіддалених орбітах та було додатковими драматичними барвами.

¹ Ідеться про статтю заступника головного редактора газети «Комуніст» Федора Тарана ««Маклена Граса» в театрі «Березіль»» від 3 жовтня 1933 року.

² У сцені, коли Зброжек наказує Стефану Грасі стати на коліна, звучав зонг «На коліна не падай!».



У зв'язку з революційно наснаженою концепцією вистави, реалізованою на основі дійового аналізу п'єси, неодмінно виникає питання про режисерську кон'юнктуру, про вміння постановника адаптуватися до політичних вимог часу. Але жоден критик ні за життя, ні після відходу Данченка не закидав йому пристосуванства. Навпаки, більшість писали про його підспудний спротив системі, про його принциповість і непохитність, навіть враховуючи такі його ідеологізовані роботи, як «Піднята цілина» чи «Загибель ескадри». Олександр Саква відзначав, що Данченко ніколи не педалював якусь потрібну тему [9, с. 6], а сам Данченко стверджував, що не підлаштовувався під владу [3, с. 4].

Стовідсотково солідаризуватися з цим дають підстави положення про «комунікативну дію», яка завжди спрямована на досягнення порозуміння, розкриття всіх обставин певної ситуації, у цьому разі політичної. І, цілком ймовірно, живучи в суспільно-політичних обставинах поствідлиги, Данченко міг не погоджуватися з режисерським рішенням Леся Курбаса, яке йому, вочевидь, було відомо³, й пропонувати своє аналітично-комунікативне.

Утім, постаті «правовірних комуністів» у цій та інших Данченкових виставах все ж вимагають пояснень. Видається, що як і чимало інших шістдесятників, Сергій Данченко, наснажений «викриттями» ХХ з'їзду КПРС, був до певної міри ідеалістом і романтиком відносно радянського устрою. Приміром, популярний у роки його юності радянський фільм «Комуніст» (1957), де йдеться про віддану та чесну працю комуніста Василя Губанова, міг бути для нього моделлю. Тож Данченкові комуністи — це не ті, які сидять в райкомах і контролюють обгін партвнесків, а ті, які кладуть своє життя за ідею, віддаються на передовій (фронті, цілині і т. д.).

Ця абсолютизація ідеалів, імовірно, й допомагала Данченкові-режисерові в умовах радянської тоталітарної системи певний час ставити щирі, наснажені й патетичні спектаклі. При цьому плін його власного життя за таких

³ У спогадах Леся Танюка (див.: Лесь Танюк. 3 щоденника 1975 року // Українська літературна газета. 30.11.2015) посвідчується, що відновлена під керівництвом М. Крушельницького «Маклена Граса» фактично була копією вистави Леся Курбаса, і найбільше це стосувалося ролі Падур у виконанні В. Загоруйка.

умов ніби ділився на різні потоки: в першому, ідеалістичному, були ідеї, мистецтво, театр, що представляв щирих сильних, підступних, нищих, кумедних, словом, усяких героїв у трагічних, драматичних, комедійних обставинах (усе відповідно до теорії драми); а другий потік був реальною буденністю, з рутинними засіданнями партбюро й профспілки, закулісними інтригами, хворобами близьких, побутовими негараздами. Як твердять його знайомі та друзі, друге його майже не обходило, до нього він ставився напізрі дипломатично або байдуже, зверхньо.

Тож всю життєву драматургію довкола величного Стефана Граси режисер представляв в ефектній, новаторській, як на той час, брехтівській формі, обрання якої Данченком для львівської вистави також вимагає уточнення. Річ у тім, що на час здійснення цієї постанови Сергій Данченко не міг бачити «Берлінер ансамбль», перші гастролі якого в СРСР відбулися в середині 1968 року. Але уже в 1965 році на сцені Чернівецького театру ім. О. Кобилянської молода режисерка Євгенія Золотова першою в Україні звернулася до драматургії Б. Брехта, поставивши «Матінку Кураж та її діти». Зіставлення фото спектаклю чернівчан та постановки Бертольда Брехта з Єленою Вайгель у головній ролі посвідчують, що Золотова, яка також навряд чи бачила «Берлінер ансамбль», користувалася сценічними рисунками автентичної режисури. І це схиляє до думки, що молоді українські митці чимало знали про вистави Брехта, хоча й з опосередкованих джерел.

Однак при тому, що виставу Чернівецького театру зі скопійованими мізансценами Сергій Данченко, вочевидь, бачив¹, брехтівські прийоми, тобто зонги, що так вразили рецензентів, у свій спектакль він уводив, на нашу думку, з метою створення певної атмосфери, львівського флеру, а не лише як соціально-критичні акценти.

Завдяки спогадам співтворців львівської «Маклени Граси» — артистів і композитора, зрозуміло, що вислів «вуличні музиканти» був евфемізмом, яким користувалися рецензенти, аби означити не кого іншого, як екстравагантних місцевих батярів. Ясна річ, що присутність на сцені поважного театру цих носіїв вуличної субкультури міжвоєнного Львова не могла бути офіційно схвалена. Але не менш очевидно й те, що, власне, вони робили спектакль атмосферно львівським і, водночас, ідеологічно цілеспрямованим, бо приходило розуміння, що йдеться не про панську Польщу взагалі, а про Східну Галичину, й, відповідно, Граса поставав виснаженим буржуями українським робітником.

Як згадував автор музики до спектаклю композитор Богдан-Юрій Янівський: «Співали і грали у виставі молоді вуличні музиканти Юрко Брилинський, Богдан Козак і Федір Стригун. Гітара, акордеон, губна гармонія, мандоліна, — ось їх музичний арсенал. І, як не смішно, критика ніяких суттєвих зауважень до вистави не мала, але,

¹ У грудні 1964 року на сцені Чернівецького театру ім. О. Кобилянської С. Данченко підготував свій перший спектакль «Фортуна» М. Зарудного.

власне, мандоліна їх обурювала. “Мандоліна — це ж італійський інструмент” — аргументували вони свою ненависть до Куліша. Ми з Данченком доводили, що мандоліна — це був популярний для домашнього музикування та й концертних показів інструмент, не тільки в Галичині, але і у всій Європі. Я ще як доказ знайшов сімейну фотографію, де мій ще дуже молоденький батько був зображений з мандоліною в руках...» [12, с. 32]. Тож тількино здіймалася завіса, що зображала глуху кам'яну стіну, ансамбль із трьох музикантів безпосередньо вклячався в дію: батярі діяли і як жебраки, а також мали самостійні виступи, коментуючи в піснях, складених на слова Романа Кудлика, вчинки дійових осіб.

Одна з рецензенток пояснювала: «Здійснити цей по-брехтівськи сучасний прийом допомогла С. Данченку плідотворна співпраця з поетом Р. Кудликом. Він написав для вистави кілька пісень, які, вдало узагальнюючи найважливіші сюжетні ситуації п'єси, загострюють увагу глядача на її ідейному і моральному звучанні. Виконує ці пісні група вуличних співаків, що гармоніює з сюжетом драми, в якій діють безробітні, жебраки. Слід відзначити, що таким ідейно художнім розв'язанням спектаклю режисер не погрішив проти п'єси і її стилю. Навпаки, — повніше виявив закладене і ній багатство змісту» [2]. Таким чином, прийом, означений у спектаклі Данченка як брехтівський, працював функціонально-змістовно та атмосферно, оскільки акцентував критичний погляд на події, що безпосередньо відбувалися на сцені, та створював ілюзію присутності у міжвоєнному Львові.

Через задиркуваті вуличні мелодії, через батярські жаргонізми та колоритні слівця написана літературною українською мовою, кодифікованою у Харкові на початку 1930-х років, п'єса наближалася до львівського середовища акустично. А через сценографію Мирона Кипріяна, який її вирішив «таким чином, що дія у п'єсі розвивається не паралельно, а одночасно — зверху і у підвалі. Теми “верху” та “низу”, панів та “злиднів” переплітаються, як у складному музичному творі» [8]. Львів входив у спектакль візуально.

Рецензенти це оминали оформлення, зосереджуючи увагу на соціальній вертикалі, тоді як Іван Піскун захоплювався тим, що «художник Кипріян знайшов вдале образне вирішення: три поверхи, мріючий балкон з символічними емблемами» [14, арк. 122]. Можливо, це відбулося тому, що для львів'ян було природно бачити міський двір із ошатними внутрішніми балконами, декорованими візерунками з литва. Тож і писали про «гранично просту і прозору конструкцію будинку з розтином поверхів, що символізує собою буржуазне суспільство з його непримиренними класовими суперечностями і боротьбою, або ж недосяжно високий панський балкон — символ нездійснених мрій і прагнень маклерської родини. І все це — на фоні силуету зловіщо спокійної страйкуючої фабрики та здебільшого захмареного неба, що гармоніює з вируванням людських пристрастей і високою напругою конфлікту» [2].

На загал у Сергія Данченка вийшла ідеологічно доказова вистава про міжвоєнний Львів, де пробуджується

свідомий робітничий рух. А завдяки візерунчастому литву на балкончиках, хитким сходам і батярським примовкам це місто виглядало не підробним, не штучним, а справжнім, обжитим, таким, яким його пам'ятали старі львів'яни з польських часів.

Місто оживало, ворухилося, на канавки по об'їдки лаштувалася тринадцятилітня Маклена. У спектаклі Сергія Данченка ця дівчинка, роль якої виконували в чергу три актриси, вийшла дуже променистою і оптимістичною, бо це — «не доведене до відчаю вовчєня, не доведений страшною нуждою, голодом підліток, а світла, поетична, цілеспрямована натура» [8]. Таїсія Литвиненко зіграла її «зі всією чуйністю акторського розуму й серця, відгукується на безліч сконденсованих в п'єсі подій. Її Маклена бурхливо й трагічно зростає на наших очах. Надзвичайно приваблива Маклена — Н. Міносян. Жодної фальшивої ноти, все щиро, зворушливо, природно. Але поки що (адже треба мати час, щоб вжитись у цю складну роль) в Маклені-Міносян сприймаєш передусім те, що їй 13 років. <...> З першої появи Маклена-Кадирова зачаровує своєю чистотою, поетичністю, активним оптимізмом. Віриш в її майбутнє: саме з таких виростають борці» [7].

Оптимістичність натури Маклени підтримував і виконавець ролі Падура Володимир Глухий, у грі якого не було очікуваного ексцентризму. Вбраний у білу сорочку з комірцем апаш, на думку окремих рецензентів, він виглядав занадто молодим для цієї ролі. «Його протест проти несправедливості життя, хоч і куций, але не позбавлений гостроти. Бо іронізує, він не тільки над всім укладом життя, але й над собою. І віриш, що у такого Падура ще можна знайти якийсь відгомін пристрасна гаряча віра малої Маклени» [7].

Зміщення змістовних акцентів щодо вистави Леся Курбаса та перенесення глядацької уваги з метушливого характерного персонажа Зброжека (В. Максименко, Б. Мірус) на майже героїчну постать Стефана Граси дуже багато змінили у сприйнятті спектаклю Сергія Данченка. На зміну виразному антипольському пафосу харківської «Маклени Граси» прийшло більш виважене і поблажливе, з елементами сентименту, завдяки веденню батярів, ставлення до міжвоєнного минулого Львова.

У такій Данченковій концепції, основу якої склав дієвий аналіз взаємин основних персонажів п'єси, поданий вище у схематичному вигляді, виявлялася режисерська раціональна дія, спрямована не лише на утвердження комуністичних ідеалів, але й на порозуміння з містом, в якому виріс митець, з його історією, традицією і т. ін. Бо ж недаремно підмічено, що «Майже всі вистави Данченка про стосунки часів — про вторгнення минулого і майбутнього у сьогодення, про те, як сьогодення змінює уявлення про минуле, а минуле формує майбутнє» [5, с. 279].

Спрямованість на порозуміння, на ведення діалогу з минулим, вочевидь, дозволили Данченкові уникнути шляху елементарної пропаганди, тоді як інші режисери, ставлячи ідеологізовані твори на вимогу обставин, поклалися, за дефініцією Габермаса, на нормативну дію. У зв'язку з цим дискусійним виглядає твердження одного

із театрознавців, який, виходячи з того, що режисер зробив Зброжека фактично службовим персонажем, писав: «Публіцистична декларативність львівської постановки спрощувала характери деяких персонажів. Більшою мірою, ніж у п'єсі в ній виступала поляризація дійових осіб, розподіл на негативних і позитивних» [4, с. 23].

Раціональний підхід Сергія Данченка до тексту Миколи Куліша, його реактуалізації в атмосфері ідеалістичного шістдесятництва жодною мірою не позбавляли спектакль яскравих образних рішень. «Мізансцени у виставі не відзначаються особливою ефектністю, але у певних, вузлових, місцях стають виразно промовистими. Банк, в якому тримає гроші маклер Зброжек, зазнав краху. Затьмарилось доларове сонце, яке освітлювало шлях всього його життя. Світ похитнувся. І ми бачимо, як маклер Зброжек з високої, ламаної конструкції сходинок котиться розбитою статуєю вниз. Мізансцена ця будується на повороті кола. Разом це створює на сцені атмосферу краху, дикого хаосу, яка допомагає відчувати нам і хаос думок та емоцій Зброжека» [13].

Судячи із численних фотографій, Данченко взагалі уникав банальних мізансцен, а намагався вибудувати їх експресивно, у динаміці. Він розташовував дійових осіб на вертикалях і діагоналях (Зброжек — Маклена), або протиставляв їх через різницю у зрості (Стефан — Зброжек). Ефектно, по-кінематографічному виглядала сцена вбивства Макленою Зброжека: вона цілилась через плече в маклера, тоді як той, злякавшись смерті, падав на коліна та закривався руками. Тож, підсумовуючи враження від вистави, критики писали, що «Взагалі у “Маклени” проявилися риси, притаманні режисурі С. Данченка, його наступним роботам — турбота про художню цілісність спектаклю, гармонізація всіх компонентів, бездоганний смак, почуття міри — те, що визначає рівень режисерської культури» [4, с. 23].

Висновки. Плідний поступальний розвиток вітчизняного мистецтвознавства, яке ставить за мету відстежувати реалії минулого, фіксувати сьогодення та прогнозувати майбутнє, передбачає не лише ретельне опрацювання, систематизацію та узагальнення фактажу. Вивчення арт-процесів не обмежується намаганням детально відновити той чи інший мистецький об'єкт як такий або здійснити реконструкцію художнього твору.

У зв'язку з цим для мистецтвознавчого аналізу з'ясування обставин виникнення певної мистецької інтенції, формування творчого задуму та шляхи його реалізації є так само істотним, як і мистецький результат. Значною мірою це стосується українського театрального процесу 1960-х — 1970-х років, учасники якого вже йдуть у небуття, і повноцінне розуміння якого не є адекватним поза розумінням того часу. Відповідно, дослідження комунікативних аспектів тієї соціомистецької дійсності стало пріоритетним у розкритті режисерських мотивацій Сергія Данченка, його виструнченої концепції, соціального меседжу, естетичного кодексу. Адаже мистецький твір, вилучений із контексту часу свого народження, залишається закодованим для наступних поколінь.

Література

1. Антонович Д. Їм творити мистецтво // Мистецтво. 1962. № 4. С. 10–11.
2. Вальо М. Успіх режисера і акторів // Вільна Україна. 1968. 30 берез.
3. Данченко С. «Для мистецтва убивчо, коли воно замінюється бажанням привернути до себе увагу, здобути дивіденди» // Український театр. 2005. № 3. С. 2–4.
4. Драк А. Чи не про нас теперішніх усе це?!: погляд на постановку через чверть віку // Український театр. 1992. № 6. С. 22–23.
5. Клековкін О. Без Данченка // Художня культура. Актуальні проблеми. 2017. № 17. С. 273–303.
6. Липківська Г. Повернення // Український театр. 1992. № 6. С. 21.
7. Мацкевич А. У фокусі вистави артист // Культура і життя. 1968. 1 лют.
8. Рябокобыленко С. Плата за смерть // Львовская правда. 1968. 9 янв.
9. Саква О. Спроба порівняльного аналізу // Український театр. 1983. № 1. С. 6–9.
10. Справа Леся Курбаса й театру «Березиль» на колегії Народного Комісаріату Освіти УРСР // Сучасність. 1979. № 11. С. 3–51.
11. Танюк Л. З щоденника 1975 року // Українська літературна газета. 2015/ 30 листоп.
12. Янівський Б.-Ю. Коли ще не лунали оплески. Львів: За вільну Україну, 2001. 39 с.
13. Яременко Ю. Воскресіння «Маклени Граси» // Культура і життя. 1968. 1 лют.
14. Протокол спільного засідання Художньої ради і комісії по огляду вистав, присвячених 50-річчю 1968 року // Державний архів Львівської області (далі ДАЛО). Ф. Р-2034. Оп. 1. Од. зб. 216. Арк. 121–130.
15. Протокол Художньої ради № 39 від 6.10.1966 // ДАЛО. Ф. Р-2034. Оп. 1. Од. зб. 191. Арк. 63–72.
16. Протокол Художньої ради № 45 від 18.11.1966 // ДАЛО. Ф. Р-2034. Оп. 1. Од. зб. 191. Арк. 106–109.
17. Habermas J. *The Theory of Communicative Action*. London: Heinemann, 1984. Vol. I.

References

1. Antonovych, D. (1962). *Yim tvoryty mystetstvo* [It is they who will make art]. *Mystetstvo*, 4, 10–11.
2. Valo, M. (1968, March 30). *Uspikh rezhysera i aktoriv* [Triumph of the director and actors]. *Vilna Ukraina*.
3. Danchenko, S. (2005). "Dlia mystetstva ubyvcho, koly vono zaminuietsia bazhanniam pryvernuty do sebe uvahu, zdobuty dyvidendy" ["It kills art when it is substituted with the desire to attract attention and to benefit"]. *Ukrainskyi teatr*, 3, 2–4.
4. Drak, A. (1992). *Chy ne pro nas teperishnikh use tse?!: pohliad na postanovku cherez chvert viku* [Is not it about modern-day us? An opinion about the stage production in over quarter of a century]. *Ukrainskyi teatr*, 6, 22–23.
5. Klekovkin, O. (2017). *Bez Danchenka* [Without Danchenko]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 17, 273–303.
6. Lypkivska, H. (1992). *Povernennia*. *Ukrainskyi teatr*, 6, 21.
7. Matskevych, A. (1968, February 1). *U fokusi vystavy artyst* [An actor in the focus of a stage production]. *Kultura i zhyttia*.
8. Riabokobylenko, S. (1968, January 9). *Plata za smert* [A price for death]. *Lvovskaia pravda*.
9. Sakva, O. (1983). *Sproba porivnialnoho analizu* [An attempt of comparative analysis]. *Ukrainskyi teatr*, 1, 6–9.
10. *Sprava Lesia Kurbasa y teatru "Berezil" na kolehii Narodnoho Komisariatu Osvity URSR (1979)*. [Les Kurbas' case in the Berezil theatre on a panel of the People's Commissariat of Education of the USSR]. *Suchasnist*, 11, 3–51.
11. Taniuk, L. (2015, November 30). *Z shchodennyka 1975 roku* [From the 1975 diary]. *Ukrainska literaturna hazeta*.
12. Yanivskiy, B.-Yu. (2001). *Koly shche ne lunaly oplesky* [When applause were still there]. Lviv: Za vilnu Ukrainu.
13. Yaremenko, Yu. (1968, February 1). *Voskresinnia "Makleny Hrasy"* [Revival of "Maklena Hrasa"]. *Kultura i zhyttia*.
14. *Protokol spilnoho zasidannia Khudozhnoi rady i komisii po ohliadu vystav, prysviachenykh 50-richchiu 1968 roku* [The protocol of the joint session of the Art Council and the Commission on Review of the Stage Productions dedicated to the 50th anniversary in 1968]. *Derzhavnyi arkhiv Lvivskoi oblasti (DALO, State Archive of Lviv oblast)*. F. R-2034. Op. 1. Od. zb. 216. Ark. 121–130.
15. *Protokol Khudozhnoi rady No. 39 vid 6.10.1966* [The protocol of the Art Council No. 39 of October 6, 1966]. DALO. F. R-2034. Op. 1. Od. zb. 191. Ark. 63–72.
16. *Protokol Khudozhnoi rady No. 45 vid 18.11.1966* [The protocol of the Art Council No. 45 of November 11, 1966]. DALO. F. R-2034. Op. 1. Od. zb. 191. Ark. 106–109.
17. Habermas, J. (1984). *The Theory of Communicative Action*. Vol. I. London: Heinemann.

Veselovska H.

***Maklena Grasa* by Serhiy Danchenko in the Context of Communicative Practices of the Theatrical Process in the 1960s–1970s' Ukraine**

Abstract. Using the theoretical methodology by the modern German philosopher and sociologist Jurgen Habermas, the article examines the specifics of the theatrical process in Ukraine during the 1960s and 1970s. The research focuses on the works of stage director Serhiy Danchenko and in particular on his stage production *Maklena Grasa* at the the Lviv Maria Zankovetska Theatre based on the namesake play by Mykola Kulish. In line with the understanding of theatre as a communicative system and the concept of rationalism by Habermas, as well as the latter's theory of communicative action, the author analyses Danchenko's directorial idea and the ways he chose to implement it on stage.

In order to fully identify a tolerant and politically balanced artistic directorial decision, *Maklena Grasa* staged by Les Kurbas in 1933 is compared to Serhiy Danchenko's staging some thirty years later. Danchenko's work is also considered in connection with stage performances of Kulish plays as presented by other directors in Ukraine in the 1960s and 1970s. The paper suggests that Danchenko's stage production, thanks to its original directorial, musical (composer Bohdan-Yuri Yanivskyj), and stage-design (artist Myron Kypriyan) solutions, was substantively and aesthetically related to the realities of Lviv urban life of the 1920s and 1930s.

Overall, the author suggests that a proper study of the Ukrainian theatrical process of the 1960s and 1970s would be impossible without taking into account all the political circumstances of the so-called post-Thaw period. Therefore, the focus on communicative processes of that social and artistic reality may be considered a priority for understanding Serhiy Danchenko's creative motivations as well as for revealing his directorial concept and social message.

Keywords: communicative action, directorial concept, theatrical process.

Стаття надійшла до редакції 26.08.2021