

Олена Коваленко

кандидат мистецтвознавства,
НЦТМ імені Леся Курбаса (м. Київ)

Українські режисери-шістдесятники: досвід незалежної індивідуальної національно-гуманітарної та морально-етичної опозиції

Анотація: Шістдесятництво як суспільний рух зацікавило дослідників не так давно. «Останні романтики», «шукачі соціалізму з людським обличчям», переважно «інтелігенція, інтелектуально незалежна й етично відповідальна» – лише окремі риси до портрету правозахисного, у тому числі мистецького руху. Це явище в українському театрі, що віддзеркалило надбання Розстріляного відродження й багато в чому стимулювало стильовий розвій 90–10-х – системно не вивчено й досі. Набагато більш детально досліджено українське літературне шістдесятництво. У статті робляться перші кроки по систематизації векторів вітчизняних режисерських шукань періоду 60-х–70-х рр. від національно-гуманітарної до морально-етичної опозиції.

Ключові слова: шістдесятники, суспільний рух, українські режисери, етика, морально-етична опозиція, культурне просвітництво.

Summary: Not so long ago researchers were interested in sixties as a social movement. The last romantics, seekers of socialism with a human face, mostly intellectuals, intellectually independent and ethically responsible, are only separate traits to the portrait of a human rights movement, including the art movement. This phenomenon in the Ukrainian theater, reflected the opening of the «Shotged Renaissance» and largely stimulated the style development of the nineties – the 10th – has not been systematically studied so far. A much more detailed study of Ukrainian literary sixties. In the article, the first steps are being taken

to systematize the vectors of Ukrainian directorial searches of the period of the 60s–70s from the national humanitarian to the moral and ethical opposition.

Keywords: sixties, social movement, Ukrainian directors, ethics, moral and ethical opposition, cultural enlightenment

Аннотация: Шестидесятничество как общественное движение заинтересовало исследователей не так давно. «Последние романтики», «искатели социализма с человеческим лицом», преимущественно «интеллигенция, интеллектуально независимая и этически ответственная» — лишь отдельные черты к портрету правозащитного, в том числе художественного движения. Это явление в украинском театре, которое отразило открытия «Расстрелянного возрождения» и во многом стимулировало стилевое развитие 90–10-х, — системно не изучено до сих пор. Гораздо более подробно исследовано украинское литературное шестидесятничество. В статье делаются первые шаги по систематизации векторов отечественных режиссерских поисков периода 60-х–70-х гг от национально-гуманитарной до морально-этической оппозиции.

Ключевые слова: шестидесятники, общественное движение, украинские режиссеры, этика, морально-этическая оппозиция, культурное просвещение.

Теорія театру є постійно розширюваною територією, системою «континентів» і «островів», на яких ще не закінчились і нескоро ще стабілізуються «тектонічні зсуви», процеси формування нових зон, їхньої висотності й віддаленості–наближеності одна від / до одної. Невтомні пошуки одиниці виміру вистави, способів її фіксації для подальшого глибокого дослідження, інструментарій театрального експерта, методологічні підходи різних театральних шкіл, течій, індивідуальних шукань тощо тривають десятиліттями. Втім і досі теоретичні підходи до вивчення як самого театру так і його проявів, течій, тенденцій, соціологічних сканів не є магістральним напрямком театральної освіти.

Вітчизняний процес підготовки, скажімо, режисерів у вишах вже довгі роки лишається герметичним, майже нечутливим до європейських, світових пошуків і знахідок, спираючись або на літературу «другого», а то й «третього» ешелону, або на видання, як не дивно, ще радянських часів. На сьогодні реальний результат дає лише допуск молодих пошукових режисерів до безпосереднього процесу театраль-ного виробництва. Причому такий підхід спочатку сформувався на практиці, а згодом став «хорошим тоном» і в офіційних інстан-ціях — призначати як черговими режисерами, так і на пости головре-жів — «молодих», від 30-ти до 50-ти.

Теорія кіно вже давно оперує цілим набором режисерських енци-клопедій кіно Азії, Африки, Австралії, Латинської Америки, Європи, США й більш цільовими — кіно Японії, Індії тощо. Кінотеорети-ки вивчають не тільки основи кінорежисури, розробляють, пишуть теорію кіно «від Ейзенштейна до Тарковського» [1], а й розвивають такі незвичні театрознавчому слухові напрямки як еволюція жанру (зокрема, жанру вестерна), виводять формули, на кшталт виведен-ня «формули страху» (введення в історію та теорію фільмів жаху), не оминають тем про секс і кіно, стриптиз-культури, чи візуального як насильства тощо. Кінознавці вже досить вільно досліджують теми як артхаусного, авторського, так і цілком комерційного спрямуван-ня, на кшталт функціонування Product placement на екрані [2] тощо. Якщо ж поцікавитися, що сьогодні рекомендовано вивчати абітурієн-там режисерських спеціальностей київських вишів задля підготовки до вступу, можемо знайти такі пропозиції: «Кіно. Шпори для абіту-рієнтів» [3], або «Термінологічний мінімум режисера»... [4], але пере-важно російськомовну літературу радянського періоду чи поодинокі історичні огляди. Отже, поки що для українського театру більш характерним є вивчення режисури на практиці.

Ми зараз не будемо торкатися теми напів- або й непрофесійних режисерських штудій «незалежного театру», багато з цих тенден-

цій уже описано у статті автора [5]. Сьогодні ж найбільш позитивним досвідом лишається безпосередня професійна практика молодих режисерів, яким було надано доступ до широкої театральної діяльності. Так виріс на очах Стас Жирков, котрому якщо й не довірили державний Театр на Липках, але ж і не заперечили керування ним театром «Золоті ворота». Андрій Білоус очолює Молодий театр, «проривається» у перші номери Іван Уривський. Із «легкої руки» Едуарда Митницького десятиліттями триває найбільш плідний у сучасному українському театрі процес допуску до професійної сцени молодих режисерів на базі Театру на Лівому березі, звідки справді вийшли впливові режисери – Дмитро Богомазов, Юрій Одинокій, Тамара Трунова, згадуваний вже Андрій Білоус, трохи призабутий, на жаль, Дмитро Лазорко та ін. Кілька режисерських імен дали європейські та російські школи – зокрема школа Анатолія Васильєва стимулювала таланти Андрія Жолдака, Володимира Кучинського, Григорія Гладія. Валерій Більченко, Роман Мархолія, Сергій Маслобойщиков теж формувалися завдяки російській режисерській школі.

У 90-ті вітчизняне теоретичне крило театрознавства вразило «струмом» від опублікованого російською, а написаного у 80-му, «Словника театру» професора французького університету Париж-VIII, професора кафедри Кентського університету в Кентербері та Національного університету мистецтв Кореї, автора кількох книжок із теорії драми, сучасного театру Патріса Паві. Книгу справді було перекладено кількома європейськими мовами, оскільки в неї було включено близько 700 базових театрознавчих понять [6]. Утім, сказати, що теоретичні викладки Паві увійшли в обіг вітчизняного театрознавства, було б занадто самовпевненим. Окрім того, автор узагалі у своїх книгах набагато менше приділяє увагу режисурі, ніж можна було б очікувати, що сам же й пояснює тим, що «... далеко не всі практики театру, чії вистави справді визнані авангардними в історії французького, так і світового театру, зуміли теоретично

осмислити (або переказати) свій сценічний досвід і представити його в більш-менш узагальненому вигляді. На жаль, мало хто з видатних режисерів і акторів тією ж мірою наділені схильністю до аналітичних викладок. Нас же цікавив розвиток саме теоретичної театральної думки, тобто театральної теорії або, якщо завгодно, – філософії театру у Франції, – розвиток, який не завжди чи не відразу знаходив своє адекватне сценічне втілення» [6, 6].

Інформативним був також «викид» у, втім, на жаль, переважно не київську мистецтвознавчу ситуацію, переклад «Словника театральної антропології» Еудженію Барби та Нікола Саварезе, де увагу було надано передусім виконавським технікам, а режисурі – лише в розрізі режисури-педагогіки початку ХХ століття, коли «активізували свою роботу школи, студії, лабораторії, центри, тут у буквальному розумінні вирувало творче життя театру.

Творча практика великих майстрів зумовила виникнення іншого театру. Це позначилося на педагогіці, на пошуках, пов'язаних із формуванням «нової людини» театру й суспільства. Відхід від старих зразків, поява нестандартних рішень торкалися всіх областей культури, мистецтва і театру; майстри не обмежувалися лише постановками оригінальних вистав. Отже, навчання у старому театрі вже стало неможливим. Відповідно треба було займатися вихованням в нових умовах, що означало, як казав Вахтангов, бурхливу методичну діяльність, метою якої були відповіді на численні питання, нагальні проблеми творчості» [7, 264]. Знову ж таки – не на наших теренах.

Вітчизняна наука про театр рухалася своїм шляхом і у власному темпі. Вона отримала поштовх у 20-х роках ХХ ст., коли теорією театру зацікавилися режисери й зокрема Лесь Курбас. Різномісність інтересів, різнонаправленість пошуків, розгалуженість системи синхронного навчання-показу-розвитку теорії й практики видовища Курбасового мистецького об'єднання вражає досі. Але від часів розстрілу українського «Відродження» початку минулого століття теорія театру

досі(!) так і не набула статусу розвиненої ланки вітчизняної науки. За радянських часів уся увага науковців зосереджувалася навколо питань історії та критики, лишаючи теорію блукати манівцями. Не змінилася ситуація й нині, хіба що втрати переживає тепер і мистецька критика, що пов'язано із переорієнтацією ЗМІ на розважальний контент і відверті бізнес-інтереси.

Проблема теоретичного осмислення театральної природи загалом і феномену режисури й зокрема режисури драматичного (пост-драматичного) театру – доволі непросте завдання. Можливо, саме тому мало хто, принаймні з вітчизняних науковців, береться до узагальнень у царині режисерських шукань. Є окремі спроби, проте немає системно-історичного теоретичного узагальнення.

Зосередимося на українських реаліях, свідомо залишаючи поза увагою контекстний європейський і світовий дискурс. Порівняльний аналіз більшого масштабу, вписування українських реалій у ландшафт світовий – окремий етап роботи.

Вітчизняна театральна наука про шістдесятництво

Хронологію режисури як виокремленої театральної професії в українському мистецтвознавстві прийнято розпочинати приблизно з межі ХІХ–ХХ віків, утім, розвідки київського мистецтвознавця Олександра Клековкіна, зокрема в його «Theatrica: Лексикон», розсувають рамки професії, фактично, до античних часів. «...Елементи режисури існували вже в античному театрі, тобто завжди», – резюмує автор [8, 427]. Штайн вважає, що «не можна говорити, що режисерського театру не було раніше. Коли греки винайшли театр – дві з половиною тисячі років тому – Есхіл, Софокл та інші були й авторами, й режисерами своїх вистав. Вони добре орієнтувалися в просторі, вони цілком володіли тим, що згодом стали називати режисерською професією. Після загибелі Римської імперії театр на тисячу років зник. І відродили його потужні режисери. Вони шука-

ли акторів, авторів, місця для вистав і так далі. А потім стало модним кричати, як Треплев з чеховської „Чайки“, щось про нові форми. Тоді нібито і з'явилася професія „режисер“» [9].

Особливою увагою українських фахівців театру за різних історичних обставин користувався період 20–30-х років минулого століття. Відомі роботи Наталії Кузякіної, Юрія Бобошка, Миколи Лабінського, монографії та дисертаційні матеріали Неллі Корнієнко (зокрема реконструкція вистав Леся Курбаса), Ірини Волицької, Наталії Єрмакової та ін. Галина Липова, почасти Валентина Заболотна, Юрій Станішевський більше опікувались періодом українського радянського театру 40–50-х, пізніших 70–80-х. Окупаційний період українського театру під час другої світової й театр української діаспори дослідив Валерій Гайдабура.

Період же українського театру 60-х майже «випав» як системне явище з поля зору дослідників. Є окремі, часом надзвичайно малі за обсягом роботи (як, скажімо, послідовні спостереження Олександра Сакви, скрупульозні «Бесіди про театр» від Олени Коваленко [10], огляди Олександра Клековкіна), які артикулюють особливості творчого методу конкретного режисера, зокрема, шістдесятника Сергія Данченка. Частіше маємо справу із занадто загальними, побіжними оглядами розрізнених режисерських, акторських робіт. Але в цілому шістдесятництво в українському театрі як явище, що віддзеркалило блиск Розстріляного відродження й багато в чому стимулювало стильовий розвій нашого часу – системно не вивчено й досі. Спробуймо заповнити цю лакуну.

Структура українського шістдесятництва

«Це було покоління останніх комуністичних романтиків. Їх критицизм був спрямований на реформування соціалізму. Їх антисталінізм не був ні в якому разі антикомунізмом» [11] і далі: «Багато авторів матеріалів на цю тему ототожнюють «шістдесятників» із дисидентами.

Це – найбільш стійка помилка. Хочу ще раз підкреслити: «шістдесятники» перебували в колі радянського світогляду. Їх ентузіазм живила віра в те, що соціалізм можна позбавити (...) його «збочень» – тоталітаризму і бюрократизму. Тому саме в середовищі «шістдесятників» народився радянський лібералізм. Відповідно, їх треба відрізнити від дисидентів – принципівих і безкомпромісних супротивників Системи» [11, 45–46].

На сьогодні справді вимальовується картина доволі неоднорідна. І якщо шістдесятництво й занадто категорично відносити до «субкультури», як роблять деякі дослідники, то принаймні людей, що народилися між 1925-м та 1945-м роками – як визначають хронологію біографій інші дослідники, видається правомірним однести до відвертих політичних борців проти системи, серед яких маємо згадати передусім тих, хто постраждав фізично й був, по суті, страчений системою – члени УХГ: Олексій Тихий (27.01.1927–5.05.1984), Юрій Литвин (26.11.1934–5.09.1984), Валерій Марченко (16.09.1947–7.10.1984), Василь Стус (6.01.1938–4.09.1985).

До іншої групи є сенс зарахувати тих, хто боровся з системою відвертими політичними методами – серед них члени УХГ Левко Лук'яненко, Олесь Бердник, Олексій Тихий, Богдан Ребрик, Данило Шумук та ін., які мали відбутися й відбули строки у таборах за політичну діяльність.

Ще одним крилом руху стали ті, хто громадянськими засобами, створюючи культурницькі організації, висловлювалися проти догм чинного режиму. До цього напрямку безумовно належать КТМ-и Києва та Львова – «Сучасник» і «Пролісок». «Клуб став моделлю громадянського суспільства культури», визначає учасник тих подій, доктор мистецтвознавства Неллі Корнієнко. Організатором і першим президентом «Сучасника», а потім ідейним натхненником «Проліска» був український режисер, згодом відомий громадський діяч Лесь Танюк. Серед активістів клубу зокрема в Києві були пізніше знаме-

ниті науковці, «які склали славу нашої науки і які серйозно постраждали за наукову чесність М. Брайчевський, Г. Логвин, Ол. Апанович» [13], літератори І. Дзюба, Є. Сверстюк, І. Світличний, В. Симоненко, С. Тельнюк, художники А. Горська, В. Зарецький, Г. Севрук, Л. Семикіна та інші» [12, 1]. Сам Лесь Танюк так згадував перші кроки київського КТМ-у у вересні 1960-го: «Зійшовшись на третю в інституті, відкрили сезон-засідання КТМ. Всі давно не бачилися, раді й балакучі. Проблем набралось чимало. По-перше, організаційні – чи не час засвітитися й вимагати якогось приміщення з телефоном для штабу. Воно не зле, – але хто платитиме за музику, той її й замовляє, і ми домовилися з гарячим Ткачиковим, що – почекаємо. Треба щоб Клуб став на ноги. І визначився – для чого ми все це затіяли» [14, 709]. На засіданнях клубу, теж таки з подачі Леся Танюка звучала українська мова. «Володимир Прядка: „Цей Клуб був створений у Київському театральному інституті студентом-випускником Лесем Танюком, якого й обрали його президентом. (Забігаючи наперед скажу, що достатньо скоро його діяльність перелякала владу і Клуб підпорядкували Миськкому комсомолу, призначивши куратором Неллі Корнієнко)“. Отакий його остаточний текст в книжці» [13].

Згодом до КТМ увійшли студенти багатьох київських вузів. Відкрилися секції: письменницька, художня, музична, кіно і театральна. У листі до автора за 28.08.2018 Неллі Корнієнко уточнює, що у Київському КТМ-і були також секції скульптури та джазу, на той момент забороненого у СРСР [13]. «Члени „Клубу“ організували лекції з історії України, етнографічні свята, літературно-художні вечори, присвячені творчості відомих діячів української культури, влаштовували краєзнавчі експедиції». [12, 1]. Також значною частиною діяльності клубу було донесення до аудиторії клубівців творчості й біографій репресованих діячів української культури [14]. Втім, як вважає Неллі Корнієнко, «просвітництво було одним з механізмів інтеграції цінностей фундаментальних, національно-гуманітар-

них (тому їх генеалогія — від Розстріляного Відродження), зараз би сказали — європейських» [13].

Українські режисери-шістдесятники

Доля шістдесятника, громадського діяча, поета, українського режисера театру Леся Танюка склалася доволі драматично, сказати б, трагічно. Людина зі знанням багатьох мов, перекладач Шекспіра, Мольєра, Брехта, Піранделло, Апполлінера, Крєга, літератор, дослідник (близько шести сотень праць), режисер кількох десятків резонансних вистав, висловивши своє ставлення до діючої влади, отримав офіційну заборону займатися режисерською діяльністю. Про це пише Неллі Корнієнко в одному з листів до автора: «Леся забороняють: „Отак загинув Гуска“ у Львові, „Шельменко-денщик“ і „Правда і кривда“ Стельмаха — в Одесі, кілька книжок поезій... Після випадкової можливості поставити виставу „В день весілля“ В. Розова у Харківському театрі ім. Шевченка (колишній „Березіль“, театру не було чим відкриватись після капітального ремонту, крім цієї вистави з блискучими акторами), — присутні в Харкові на конференції театральні критики з Москви і сам Розов визнали виставу „блискучою“. Україна і її хотіла закрити за смішними підставами. Її звинуватили у націоналізмі і „прихованих підтекстах про несвободу особистості“, про яку йшлося у виставі... Леся одержав запрошення до Москви з правом вибору п'єси для постановки... Леся справді в'їхав в Москву на білому коні, хоча там вже був прекрасний Єфрос, Олег Єфремов з „Современником“, розпочинав Любимов, Фоменко, Л. Хейфец та ін. В першу ж виставу Леся запросив тоді ще зовсім невідомого Шнітке і блискучого Бориса Бланка — художника...

Про вже другу його виставу „Казки Пушкіна“ писали: „Такие спектакли надо охранять как памятники национальной архитектуры“ (провідний критик СРСР — Бояджєв). Виставу висунули на Державну премію, вона пройшла всі тури... Стовідсотково мала премію одержати...

Далі Лесь підписує відомий всьому світу лист – перший лист на захист демократії в СРСР і проти політичних репресій – лист опиняється в ООН. Репресії, безробіття і т.п.

Він повернувся лише в період Чорнобиля – єдиний, хто тоді повернувся... Далі – Молодіжний театр, стратегія гуманітарних цінностей, вистави (заборонені тоді) Шатрова (дозвіл – тільки Марку Захарову і МХАТ – і то після втручання самого генерального), Микола Куліш, 15 гуманітарних вечорів поезії (Шекспір, Пушкін, Леся Українка, Стус і т.д.), про які як про *подію* писала Ліна Костенко... Заборона...

Після цього Лесь безробітним стає кандидатом у народні депутати і проходить, перемігши 17 суперників. Стає депутатом 1–5 скликань. Зусиллями його Комітету з питань культури приймається Герб, Прапор, Гімн і ряд вкрай необхідних законів по культурі (він неодноразово головує Комітетом, а коли не головує, стає заступником голови). Він був одним з засновників РУХу і заступником Чорновола...

Скажу й про Меморіал. Леся запросив А.Д. Сахаров у Всесоюзний Меморіал. Після того, як він повернувся до Києва, *він* з групою соратників *створює* Всеукраїнський Меморіал імені Василя Стуса (установчі збори 1989 р.) і у 1993 р. його обирають Головою (до того Голову не обирали, лише створювали документи установи), як Голова він працює до 2014, коли передає головування Степану Кубіву. Тобто, він із тих шістдесятників-гуманітаріїв, які заклали *стратегічні* лінії розвитку незалежної держави на засадах культури – культурних, моральних – гуманітарних цінностей» [13].

Усе життя Лесь Танюк вів щоденники, які нині зусиллями сім'ї виходять друком. «Там присутнє щоденне буття країни – історія, культура, політика, рух опору, документи часу, перші списки репресованих, міжнародний політичний і соціо-психологічний контекст» [13]. Близько 60-ти томів. Його ім'я є в багатьох енциклопедіях, зокрема у виданні «Рух опору в Україні: 1960–1990. Енциклопедич-

ний довідник». У IV-у томі «Творів» Лесь Танюк власне й формулює концепцію власного опору: «...примирення не було, була інша форма неучасті в нищенні» [14, 713].

Окремою групою можна виділити так званих «співців свободи», про яких дослідники кажуть: «шістдесятників» відрізняє наявність особистої самосвідомості, яка відокремилася від ідеології. Люди 60-х заглибилися в самопізнання, в свій внутрішній світ, відчули в собі особистісне і вже не прагнули робити життя з якогось плакатного героя, жертвуючи своєю «самістю» [11, 47]. Серед українських режисерів театру покоління «шістдесятників» такою самістю, відчуттям внутрішньої свободи вирізнялися Ірина Молостова, Володимир Оглоблін, і сьогодні вирізняється Едуард Митницький й, безумовно, таким був Сергій Данченко. І тут не зайвим буде зробити невеликий відступ, відносно поняття «великий стиль».

Усупереч різноманітним сучасним спробам сформулювати визначення терміну «великий стиль» на теренах вітчизняного арту, спробуємо припустити, що онтологія терміну має траєкторію руху протягом останніх десятиліть все ж таки у напрямку «з точністю до навпаки», або з крутим поворотом на 180 градусів. Вважаємо, якщо наприкінці 30-х років ХХ століття «великий стиль» був «подарований» нації «батьком народів» під виглядом соціалістичного реалізму, а в ідеологічній його частині – з метою ушлявлення існуючого ладу й виховання нового типу ідеальної радянської людини (кодекс комуніста, можливо, хтось згадає?), то у кращих своїх зразках часів відлиги (60-ті) й пізніше, наприкінці 80-тих, коли тиск був уже дещо розмитий, зруйнований і непослідовний, через «період стагнації» та в перші роки «перебудови» великий стиль дав, так би мовити, «найчистіші» зразки, де духовність була очевидною, чесноти героїв, як і їхні сумніви в собі, природними й такими, що викликали симпатію глядача, «співчуття», як тоді прийнято було говорити, а якість художнього матеріалу була оцінена світовою художньою спільнотою на найвищому

рівні. Це передусім фільми, номіновані міжнародними фестивалями й конкурсами від Берлінського й Канського фестивалів до номінантів на премію Оскар. Таких немало [1]. Таким же чином розвивався й вітчизняний театр. Однак у тому й річ, що на шляху «чистки» великий стиль втрачав свої аутентичні ознаки, переживав різновекторні зсуви, деякі з яких, можливо, всупереч усталеним поглядам, несли в собі очищені метафоричні змісти.

Валерія Новодворська свого часу дала надзвичайно емоційне визначення радянським 60-м у літературі. Говорячи про типового 60-ника Є. Євтушенка, вона зауважила: «... класичний шістдесятник,... рідкісний, небачений мічурінський варіант соціаліста з людським обличчям ... поїхав від нас тільки в 1991-му, коли шістдесятники і соціалісти з людським обличчям вже втратили своє всесвітньо-історичне значення і замість них до лав стали західники і риночники, антирадянщики і ліберали» [15]. Це «людське обличчя» буде свого роду розпізнавальним знаком на шляху розвідки про «великий стиль». І далі: «він був занадто лівий і радянський», хоча не приймав багато з того, що відбувалося. А після «казарменого соціалізму» напроорокував наступ «казарменого капіталізму» у себе на батьківщині. Про суть шістдесятництва писав також Іван Дзюба. Він один із перших відновив розірваний зв'язок часів, наголошуючи, що «Мабуть, перший поштовх йому дала реабілітація багатьох письменників і мистців «розстріляного відродження» та видання, хоч і дуже «проріджене», їхніх творів. Публічне обговорення цієї історичної трагедії неминуче викликало й потребу адекватнішого осмислення стану та перспектив українського суспільства» [16, 512]. Як наслідок «...ініціювати будь-які зміни дозволялося лише партії. ... Деяка розгальмованість культурного життя в кінці 50-х та на початку 60-х років, поява елементів творчої свободи, пошуки нової мистецької мови були справедливо розцінені як прелюдія до ширшої суспільної розкнутості, власне, як співучасть у «розхитуванні човна» – у наростанні вільнодумства, в тому чис-

лі й у самій партії, принаймні в її інтелектуальній частині [16, 513]. «Хроніки» літературних боїв, завершувалися висновками: «Порівнюючи ті часи з наступними десятиліттями, з початком короткочасного періоду „перебудови“, відчуваєш складне почуття. Втрачений був для держави, зрештою для суспільства, історичний момент для переходу „відлиги“ в „перебудову“; втрачена була неповторна історична можливість порівняно „легкого“, „невимушеного“, спонтанного відродження й оновлення суспільства: адже тоді ще була віра, яка об'єднувала людей, тоді ще було духовне здоров'я у значної частини суспільства, був ідеалізм молоді, були ілюзії, тоді ще все здавалося можливим і близьким. Це могло стати могутнім резервом для оновлення» [16, 521]. Але не стало.

Цікаво, що Мистецький арсенал у 2017-му році відкрив виставку монументальної мистецької школи «неовізантизму» – школи Михайла Бойчука під промовистою назвою – «Бойчуківізм» – проект «Великого стилю», пояснюючи свій задум наступним чином: «Це проект про мрійників, які хотіли змінити світ. Цей проект про реформаторів мистецтва, які відмовились від традиційного формату. Цей проект про творців утопії, які самі стали її жертвами...» [17].

Ще одним із українських носіїв ідей шістдесятництва за умов радянської системи був знаний режисер Сергій Данченко. З точки зору історіографії, він був володарем усіх високих державних нагород радянського періоду від лауреата Шевченківської й Державної премії СРСР до звань народного артиста СРСР, УРСР, керівником провідних театрів країни протягом майже шести десятиліть. При цьому вважав себе «бітником», не носив наручних годинників, щоб не обмежувати свободи руху, й завжди знаходив аргументи, коли майбутня «невідворотна» робота була йому «не до душі». «Мушу визнати, що тиску як такого я не люблю і не терплю ніякого. Він завжди викликає протидію з мого боку. Якщо мене примушувати, я докладаю всіх зусиль, аби зробити навпаки, якщо мені погрожувати, – шука-

тиму можливість вийти з-під контролю або приспати увагу, і так чи інакше знайду якийсь варіант. Є ще «політика ухиляння», але це вже тактичні тонкощі. Стратегія ж єдина: прийнявши життєвизначальне рішення, йти до кінця» [10, 35]. Свое завдання він вбачав, зокрема, у модернізації українського етнографічного музично-драматичного до театру «великого стилю» [10, 186–191] й увійшов до вітчизняної історії як постановник знакових вистав «Украдене щастя», «Річард III», «Тев'є-Тевель», «Дядя Ваня», «Король Лір» та ін. Розмову про «театральне» шістдесятництво в Україні тільки розпочато.

Список використаних джерел:

1. Фрейлих С. Теория кино. От Эйзенштейна до Тарковского / Семен Фрейлих. – М., 2009. – 512 с. – (Серия Gaudeamus).
2. Громцева Ю. Product placement в кинематографе как инструмент маркетингового PR.doc. Доступ з екрану [Електронний ресурс] / Юлія Громцева – Режим доступу до ресурсу: studfiles.net
3. Ілленко М. Кіно. Шпори для абітурієнтів. / Михайло Ілленко. – Вінниця: Нова книга, 2006. – 280 с.
4. Термінологічний мінімум режисера. Сост.: Клековкин А. Ю., Кравчук П. И. – К., 1988.
5. Коваленко Олена. Декомерціалізація режисури як повернення до класичного ідеостилу. Курбасівські читання: наук. вісн. / Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса (НЦТМ ім. Леся Курбаса); редкол. Н. Корнієнко (голова) та ін. – К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2010. – №5. – С.53–77.
6. Пави П. Игра театрального авангарда и семиологии / Патрис Пави. – М: ТПФ «Союзтеатр», издательство «Гитис», 1992. – 288 с. – (Как всегда – об авангарде: Антология французского театального авангарда).
7. Кручиани Ф. Западные образцы. Барба Е. Саварезе Н. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя / пер. И. Васюченко и др. / Фабрицио Кручиани. – М, 2010. – 320 с. – (Артист. Режиссер. Театр).

8. Клековкін О. «Theatrica: Лексикон / Олександр Клековкін. — К.: Фенікс, 2012. — 800 с. — (Ін-т проблем сучас. Мистецтва НАМ України).
9. Павлюченко К. «Фауст» после Штайна? [Електронний ресурс] / Катерина Павлюченко — Режим доступу до ресурсу: <http://seance.ru/n/47-48/malaya-stsena-faust-v-germanii/faust-posle-shtayna/Nº 47/48. FAUST>.
10. Данченко С. Бесіди про театр. Автор літературного запису, обробки та упорядкування канд. мист. Олена Коваленко. — К.: (серія VIVA VOX), УКРТІППРОЕКТ, 1998. — 220 с.
11. Гребенник Г. Записки университетского человека. [Електронний ресурс] / Григорий Гребенник // Одесса. Нац. Универс.им. И.И. Мечникова. «Печатный дом». — 2014. — Режим доступу до ресурсу: <http://fs.onu.edu.ua/clients/client11/web11/pdf/Grebennik.pdf>
12. Бажан О. Діяльність клубів творчої молоді в Україні в 1960-х роках у першоджерелах. [Електронний ресурс] / Олександр Бажан — Режим доступу до ресурсу: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/6169/13-Bazhan.pdf?sequence=1>
13. Корнієнко Н. З листів до автора О.Коваленко / Корнієнко Неллі., 2018. — (архів автора).
14. Танюк Л. Твори в 60-ти томах. Щоденники 1959-1960 рр. / Лесь Танюк. — Київ: Альтерпрес, 2004. — 832 с.
15. Новодворская Валерия. Поэт на договоре. Валерия Новодворская о Евгении Евтушенко. [Електронне джерело] Доступ з екрану: http://www.medved-magazine.ru/articles/Valeriya_Novodvorskaya_O_Evgenii_Evtushenko.1171.html25.04.2012.
16. Літературне місто / Онлайн-бібліотека української літератури. Освітній онлайн-ресурс. Іван Дзюба — Спогади і роздуми на фінішній прямій/ВИДАВНИЦТВО «КРИНИЦЯ». Доступ з екрану: <http://litmisto.org.ua/?p=10014>.
17. «Бойчукізм — Проект «Великого стилю» [Електронний ресурс] // Проект Мистецького Арсеналу. — 2018. — Режим доступу до ресурсу: https://youtu.be/jly1J8_pXeM