

ІНСТИТУТ
ПРОБЛЕМ
СУЧАСНОГО
МИСТЕЦТВА

Національна академія
мистецтв України

ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ
СУЧАСНОГО
МИСТЕЦТВА

У рамках фундаментальної наукової теми
**«ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА У КОНТЕКСТІ
СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА»**

Олена Ковальчук

СЦЕНОГРАФІЧНА ПРАКТИКА
У ПРОСТОРИ ХХ СТОЛІТТЯ:
київські реалії

Київ
Видавництво «ФЕНІКС»
2019

УДК 792(477)«19»

К56

Затверджено до друку Вченою радою
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України
(протокол №9 від 26 листопада 2019 року)

Рецензенти:

доктор мистецтвознавства, проф. О. Ю. Клековкін;
доктор мистецтвознавства, проф. Г. І. Веселовська

Ковальчук О. В.

К56 Сценографічна практика у просторі ХХ століття: київські реалії / О. В. Ковальчук ; ІПСМ
НАМ України. — Київ : Видавництво «Фенікс», 2019. — 272 с. : іл.
ISBN 978-966-136-723-3

У книзі розглянуто основні процеси пошуку сценографічної пластики на прикладах діяльності провідних театральних художників Д. Боровського та Д. Лідера. Проаналізовано вплив режисерсько-сценографічних експериментів початку ХХ ст. і театального конструктивізму 1920-х рр. на розвиток пластичної режисури 1960-80-х рр. Презентовано питання соціальних, історичних і культурологічних передумов середини ХХ ст., котрі визначили необхідність появи нового образного мислення у мистецтві театральної декорації. Визначено психологічні характеристики педагогічної системи Д. Лідера, що уможливили появу в українському театральному просторі нового сценографічного покоління. Дослідження розраховане на фахівців у галузі сучасного мистецтва, мистецтвознавців, культурологів, студентів відповідних вищих навчальних закладів та широкий загал читачів.

The book deals with the most important processes of a search for the plastic art of scenography on the examples of the activities of the leading theater artists D. Borovsky and D. Lider. The influence of directing and set design experiments of the early twentieth century and of the theatrical constructivism of the 1920s on the development of plastic art directing in the 1960s—1980s is analyzed. The questions of social, historical and cultural preconditions of the mid-twentieth century, which caused into being the need for the emergence of new imaginative thinking in the art of theatrical scenery, were presented. The psychological characteristics of D. Lider's pedagogical system, which made it possible for a new set design to appear in the Ukrainian theatrical space, were determined. The research is aimed at experts in the field of contemporary art, art critics, cultural scientists, students of relevant higher education institutions and a wide range of readers.

УДК 792(477)«19»

У оформленні обкладинки використано:

Д. Боровський. «Соло на флейті» І. Микитенка. Фрагмент малюнку до вистави. 1959.

ISBN 978-966-136-723-3

© О. В. Ковальчук, 2019

© ІПСМ НАМ України, 2019

ЗМІСТ

Передмова	9
------------------------	----------

Розділ 1. Еволюція сценографічного мислення: пошуки форми

1.1 Специфіка розвитку і функціонування театрально-декораційного мистецтва на зламі XIX–XX століть	17
1.2. Гра конструкцій у сценічному просторі 1920-х років	21
1.3. Образна дієвість Анатолія Петрицького	33
1.4. Театрально-декораційна практика у просторі ідеологічної програми	39

Розділ 2. Давид Боровський. Практика творення нової пластичної форми

2.1. Визначеність вибору	53
2.2. Художник театру-кіно, режисер Моріц Уманський	63
2.3. Італійське «квартирне питання» на київській сцені 1950-х років	70
2.4. Вчителювання з режисури Леоніда Варпаховського	75
2.5. Новації Д. Боровського на франківській сцені	82
2.6. Покоління шістдесятих: творча мета	92
2.7. Міжнародні контакти у закритому просторі	97
2.8. Парадигма сценографічної умовності	107

2.9. На шляху до пластичної режисури	121
2.10. Варіації на тему Історії на зламі ХХ–ХХІ століть	131

Розділ 3. Данило Лідер.

Сценографія як спосіб перетворення життя

3.1. Першоджерела Малого всесвіту Д. Лідера	141
3.2. На шляху до професії	147
3.3. Лідерівська образність другої половини 1960-х років	155
3.4. Лідерівські пошуки сценографії «великого стилю»	166
3.5. Мистецтво бути художником-теоретиком	179
3.6. Здатність перевтілювати світ	196
3.7. Лідерівські традиції на франківській сцені	209
3.8. Драматургія сценографічної образності Марії Левитської у просторі музичного театру	224

Післямова	241
------------------------	-----

Вибрана бібліографія	244
-----------------------------------	-----

Іменний покажчик	252
-------------------------------	-----

Summary	267
----------------------	-----

*Моїм батькам —
Аллі Єгорівні та Вадиму Олександровичу Ковальчукам,
присвячується*

ПЕРЕДМОВА

Проміжок 1960–2010-х рр. є невід’ємною складовою частиною практики еволюції сценографічних форм, оскільки в цей період у мистецтві творення театральних просторів формувався новий рівень художнього мислення, переосмислювалися завдання та засоби існування декорації на сцені. У роботах найкращих художників театру змінювався підхід до трактування образу у спектаклі, значно ускладнювалась його внутрішня структура: «Сучасна декорація — це зримий образний синтез ідей, що містяться у виставі. Це світ п’єси, побачений очима художника, і дійсність, у якій живуть персонажі, майданчик для їхньої гри. Ця декорація живе, відчуваючи внутрішній ритм вистави і сама визначає цей ритм. Вона відгукується на внутрішні й зовнішні дії актора і сама знаходить життя у цій дії. Вона стає речовим втіленням гармонії сценічного явища, що має назву вистава, єдністю намагань його творців» [122, с. 153]. У мистецтві набувало ваги відчуття парадоксальності, несподіваності запропонованих рішень.

Значно зростали вимоги до індивідуальних характеристик сценографа, його схильності до глибинно-філософського мислення, таланту і високого професіоналізму: «Художник у сучасному театрі — це творча індивідуальність із власним ставленням до світу і життя. Це людина, яка любить колір, фактуру, вміє перетворювати простір. Він володіє власним творчим потенціалом, художнім смаком [...]. Він здатен до перевтілювання — цього феномена сценічного мистецтва, коли з глибин власної творчої пам’яті він вишукує ті думки, почуття і образи, які потім починають домінувати в цій роботі й на основі яких він створює новий для нього, цілісний художній світ, що розкриває в образах ідею драматурга» [34, с. 7].

Відпрацьовування якісно нового рівня художнього мислення можна було спостерігати не тільки у театрі, а й на виставках сценографії. Ескізи, макетні розробки художників, моделі костюмів, об’єднані в експозиціях в

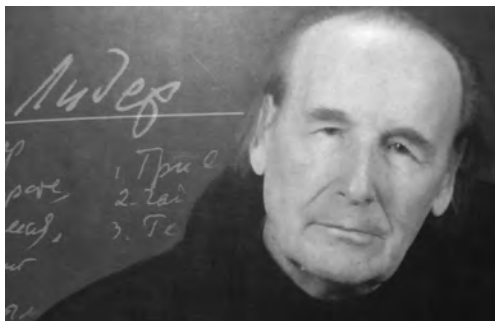
окремі арт-проекти, гідно презентували справжній сценографічний театр, глибинні змісти якого не завжди знаходили свою реалізацію у виставах. Розділи декораційного мистецтва на республіканських, загальносоюзних виставках незмінно викликали велике зацікавлення, вводили глядача в дивні виміри, що існували за законами мистецтва та філософії.

З початку 1960-х рр. на теренах СРСР сформувалась когорта сценографів: Д. Боровський, Е. Кочергін, М. Китаєв, Д. Лідер, В. Левенталь, С. Бархін, Т. Сельвинська, В. Серебровський, С. Вірсаладзе, Г. Лексі-Месхішвілі, Т. Сумбаташвілі, І. Блумберг, Г. Земгал, А. Фрейберг та ін. — своєрідна еліта мистецької інтелігенції, представники котрої значно відрізнялися від унормованих соцреалізмом художників високим професійним досвідом, глибиною творчих пошуків, вмінням працювати на рівні світових вимог, підтверджуючи їх визнанням на міжнародних виставках.

Києву неймовірно пощастило: на сценах його провідних театрів працювали Давид Боровський та Данило Лідер — неординарні творчі особистості, яких пов'язували найтонші паралелі глибинних творчих пошуків, тонка взаємодія на рівні вчительства-учнівства. Оскільки художники подібного рівня не могли залишитися поза увагою мистецтвознавчої науки, авторка монографії поставила собі за мету зупинитися саме на київському періоді їхньої творчості, усвідомлюючи, що «київські реалії» не можна штучно відділити від буття не тільки загальносоюзного культурного простору, а й від ходи історії та розвитку мистецтва ХХ ст. Аналіз творчого надбання художників втягує в орбіту наукового дослідження вагомі пласти сценографічного та режисерського мистецтва, що дозволяє авторці залучити до наукового обігу синтетичні матеріали власних спостережень.

Д. Лідер і Д. Боровський — художники, які реалізували власний мистецький потенціал у буремному, сповненому протиріч часовому відтинку другої половини ХХ ст., з його кардинальними історичними зламами, гострими больовими проблемами минулого та невизначеними перспективами на майбутнє. Вони були з тих, хто виводив застиглу у тенетах соцреалістичних постулатів театральну декорацію у ранг філософської пластики сценічного простору, переосмислював творчий потенціал національної школи, піднімаючи її на рівень мистецьких стандартів європейського гатунку.

У монографії досліджено процес особистісного та професійного становлення Д. Боровського. Працюючи у театрі ім. Лесі Українки, художник-початківець знаходив творчі імпульси у спілкуванні із представниками театрального конструктивізму 1920-х рр., досягав театральну спадщину М. Уманського, А. Петрицького, В. Меллера; цікавився режисерськими пошуками, співпрацюючи з представниками професії — Л. Варпаховським



Д. Боровський

Д. Лідер

та Б. Балабаном, заглиблюючись у експерименти Вс. Мейєрхольда, Леся Курбаса. Молодий сценограф переформатує образність оголеного сценічного простору, відкриває виразну мову пластичних перетворень, ігрові можливості та споконвічну правду фактурності предметів.

«Звільняючи» простір, Д. Боровський відчує ритми часу, презентуючи їх поетичною ритмікою перших сценічних рішень. У щоденній практиці формуватиметься власний стиль художника, притаманне йому відчуття сценічної відвертості та сутнісного впливу на глядача. Домінантне графічне мислення посилить авторську позицію. Він гратиме на виразності чорно-білих сполучень, імпровізуватиме зі світлом. Його вистави, створені у співпраці з Л. Варпаховським, стануть подіями у київському театральному житті.

Відпрацювавши поетичну умовність початкових вистав, Д. Боровський відкрив для себе глибинні підтексти пластичної режисури. «Чарівна коробочка» сцени стане для нього живим мікрокосмом, у якому розгорнеться сценографічна філософія творів Д. Шостаковича, О. Островського, М. Горького та ін., зазвучать нові підтексти сценічного буття, гратиме нюансування образних можливостей.

У монографії запропоновано новий підхід до аналізу мистецької практики Д. Лідера, який приїде до Києва на початку 1960-х рр. і його творчість стане вагомим фактором національного театального життя й зв'язувальною ланкою з багатьма сценографічними реаліями сучасності. Художник не просто оформлюватиме вистави, воюватиме із місцевими чиновниками та режисерськими штампами, він зробить значно більше: укорінить закони нової пластики у національному ґрунті.

Д. Лідер — митець з широкою амплітудою дієво-творчих реалізацій. Художник, теоретик, учитель, він за кожним з цих визначень закріплював напрочуд високий рівень якості. Зазнавши в юності нищівного удару

влади, сценограф шукатиме відповіді на конфліктні питання; схильний до роздумів, він відкриватиме складні контексти зіткнень/переплетень «Малих» та «Великих» світів, можливості вивільнення людини з тенет історичних приречень. Його сценографічні пошуки — це спадщина філософа, для якого сценографія стала засобом перетворення світу.

Д. Лідер вибудовуватиме себе, відкриваючи можливості створення нової сценічної мови. З практикою прийде усвідомлення необхідності керуватись власним відчуттям правди, вміння «вслуховуватися» у запропоновану драматургом тему, знаходити єднання проблематики твору з актуальним сьогоденням і виробляти концепцію образу — наскрізну дію сценографії, сутність її глибинного конфлікту. Майбутня теорія створення художнього образу Д. Лідера, її внутрішня філософія довершувалася щоденною практикою, і на сцені театру ім. І. Франка (іноді — театрі ім. Лесі Українки) поставили образні результати його досліджень, змістовні режисерсько-сценографічні програми, здатні випромінювати глибинні імпульси та ідеї.

Авторка монографічного дослідження намагалася простежити живі зв'язки мистецьких поколінь, життєві реалії творчих контактів, що приводили до появи домінантних сценографічних творів та художніх рішень, які визначали поступ сценографічного розвитку.

Вивчення психологічної природи творчості Д. Лідера дозволило торкнутися його педагогічних надбань, вдалість практичного застосування яких привела до появи в українському просторі великої кількості талановитих митців. Д. Лідер виведе у творче життя молоде покоління: Л. Безпальча, О. Бурлін, М. Левитська, В. Карашевський, С. Коштелянчук, О. Гавриш, І. Несміянов, Н. Рудюк, А. Александрович-Дочевський, О. Семенюк, О. Вакарчук, С. Маслобойщиков, В. Бариба, О. Білецький та ін., зробивши пошук Істини на українських сценах практично безперервним. Більшість провідних сценографів України — його учні. Сьогодні саме вони створюють широку палітру українського сценографічного життя.

Представлена книга є результатом багатолітньої праці дослідниці над проблемами сучасної сценографії. Авторку цікавив час, у якому перетиналися больові проблеми минулого і відкривалися перспективи на майбутнє, приваблювали особистості митців, які всупереч обставинам зуміли не тільки створити себе, а й заклали вагомі програми у мистецтві. Глибока філософська мудрість їхньої творчості не втратила свого значення й нині, тому що є наслідком величезної внутрішньої роботи та породжена наміром духовно збагатити світ.

Яскравий процес розвитку мистецтва театральної декорації другої половини ХХ ст. не міг не викликати значного зацікавлення з боку науковців та художніх критиків. Саме в цей період сценографічна теорія та критика

збагачуються значними теоретичними дослідженнями та розробками, присвяченими загальним проблемам театральної пластики та аналізу творчих здобутків. У монографіях провідних науковців М. Пожарської, А. Бассехеса, В. Березкіна, О. Ракітіної, А. Михайлової, Р. Кречетової, Е. Костиної, О. Луцької, Г. Коваленка, В. Кулешової, Н. Громова, Ю. Нехорошева, І. Вериківської, А. Драка, Д. Горбачова, З. Кучеренко, М. Френкеля, К. Питоевої, Б. Курицина, В. Фіалка та ін. розроблялися фундаментальна історія та теорія мистецтва театрального оформлення. Праці вищезгаданих дослідників сформували нові оцінювальні критерії феномену сценографічної образності та її ролі у виставі. Важливою ланкою теоретичної спадщини слід вважати монографії В. Березкіна та Г. Коваленка, присвячені творчості Д. Лідера, а також неоціненну наукову діяльність Р. Кречетової та А. Михайлової у сфері сценографічних пошуків Д. Боровського.

У 1960–90-х рр. у мистецтвознавчий дискурс вступають режисери. Історія та теорія сценографічного буття збагачуються додатковою, вкрай важливою інформацією. Видаються монографії Л. Варпаховського, А. Ефроса, Л. Хейфеца, М. Резниковича, С. Данченка, П. Брука та ін., котрі не тільки надають важливі дані стосовно загальної картини сценографічного буття, але й висвітлюють складне нюансування проблем взаємодії режисера та художника у виставі. З надзвичайним зацікавленням авторка досліджувала й особливий різновид літератури, у котрій викладено думку самих художників: книгу Д. Боровського «Убегающее пространство», інтерв'ю та численні теоретичні публікації Д. Лідера.

Вагому роль у збереженні та класифікації мистецьких здобутків художників театру відігравали публікації, присвячені питанням сценографії у періодичній пресі — журналах, збірках, щорічниках («Советские художники театра и кино», «Художник и сцена», «Художник, сцена, экран», «Художник и зрелище», «Декоративное искусство СССР», «Творчество», «Український театр», «Образотворче мистецтво», «Кіно-Театр» та ін.). Особливо плідним виявилось вивчення матеріалів «круглих столів» (режисерські/сценографічні дискусії), які допомогли авторці відтворити картину мистецьких реалій певного історичного періоду.

Чимало емпіричного матеріалу для дослідження одержано на виставках сценографії, які, починаючи з 1980-х рр., «вибухали» ідеями та дивували образними відкриттями на тлі соцреалістичних проєктів. Повноцінному опрацюванню матеріалу сприяло вивчення каталогів міжнародних виставок Празьких квадриенале, експозиції котрих визначали кращі здобутки світової сценографічної практики.

Значну кількість інформації додали приватні контакти з художниками. Посвячення дослідниці у сценографічне буття відбувалося під про-

водом Федора Нірода, становлення професійної майстерності шліфувалося на засіданнях лабораторії художників театру при Спільці театральних діячів України, що проходили під керівництвом Д. Лідера. Аналіз цих засідань також відображено на сторінках даної роботи.

Не менш вагомий внесок у ґрунтовний рівень дослідження додало вивчення архівних матеріалів фондів художників, що зберігаються у ЦДАМ-ЛМ України, а також в архівах Київського академічного театру російської драми ім. Лесі Українки, Київського театру ім. І. Франка, співробітникам котрих авторка щиро вдячна за допомогу.

Значні художні надбання у мистецтві театральної декорації неможливі без творчої, відкритої та сміливої у пошуках режисури. Якщо не відбувається поєднання сценографічного і режисерського рішення, художнє оформлення залишається на сцені річчю у собі, і тоді всю красу творчого натхнення, що супроводжувало митця під час створення образу вистави, можна спостерігати лише в ескізному матеріалі.

Досліджувати творчість художників театру завжди не просто. Опінуючи сценографічну програму митця, його вміння оперувати конструкцією, живописними полотнами, кольором, графічними чи дизайнерськими технологіями, слід ні на мить не забувати, що це форма театральна, вона — квінтесенція синтетичного задуму, образні сенси якої мають розкриватися у виставі завдяки творчому тандему постановників. Поряд із художником має повноцінно проявляти себе режисер-однодумець, котрий, «граючи на своєму полі», оперує образними контекстами сценографії у дієво-глибинних пластах вистави.

У дійсності подібне відбувається далеко не завжди. Тому, розуміючи специфіку театального процесу, авторка зосередилась на питаннях театру художників, який у своєму ескізному, макетному, виставковому або інсталяційному задумі був значно цікавішим, ніж у варіаціях власних сценічних втілень. Ця проблема в меншій мірі стосуватиметься Д. Боровського, котрий пройде до кінця шлях служіння колективній творчості Театру; втім, вона безпосередньо дотична мистецькому надбанню Д. Лідера, сценографа, який доклав значних зусиль для реалізації можливостей образного простору, котрий зафіксовано в його ескізному-макетному матеріалі, здатному повноцінно презентувати глибинні внутрішні світи автора.

Повноцінна сценографічна драматургія притаманна і молодому поколінню українських художників театру, чиї виставкові матеріали завжди викликають зацікавлення, будять уяву глядачів, народжують захоплююче бажання зіграти у власні мистецькі виміри.

Тож вдивимось в обличчя Митців, які зуміли визначити Час у програмах Простору і складних реаліях Історії.

Розділ 1

ЕВОЛЮЦІЯ СЦЕНОГРАФІЧНОГО МИСЛЕННЯ: ПОШУКИ ФОРМИ

1.1. СПЕЦИФІКА РОЗВИТКУ І ФУНКЦІОНУВАННЯ ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦІЙНОГО МИСТЕЦТВА НА ЗЛАМІ XIX–XX СТОЛІТЬ

У театральньо-декораційному мистецтві на зламі XIX–XX та упродовж першої половини XX ст. накопичено величезний досвід використання образних можливостей живописно-реалістичного оформлення. Пішли в минуле часи, коли від живописців вимагалось пасивне виконання «зовнішнього вигляду» сцени, а її головною характеристикою була життєва подібність. Неповторність творчої особистості відомих російських художників-станковистів В. Поленова, О. Головіна, К. Коровіна, М. Добужинського, О. Бенуа, М. Реріха, Л. Бакста, Б. Кустодієва, В. Симова та ін. розкривалася на театральних підмостках не менш вагомо і повноцінно, ніж у станкових творах. Вони завдавали рівень пошуків, варіативність стилю.

В українському театральньо-декораційному мистецтві на майданчиках (не завжди прийнятних для повноцінної театральної вистави із відпрацьованим для неї декораційним оформленням) художників нерідко залучали до створення етнографічно-живописних замальовок, запланованих постановниками. Керівники труп орендували приміщення із типовим комплектом оформлення, ілюстративність яких не покращувала зовнішні параметри спектаклів. Виходом зі скрутного становища було ретельне збирання реальних костюмів, справжніх предметів побуту, що відігравали величезну роль у конкретизації видовищної частини й допомагали акторам вживатися в образи персонажів. Утім, українські режисери наполегливо шукали прийнятні для гри постійні театральні приміщення, домагалися послідовного відпрацьовування нюансів акторської ансамблевої гри, органічного включення театральної декорації у синтетичну природу вистави.

Спостерігаючи за головними процесами розвитку культури і мистецтва, режисери Санкт-Петербургу, Москви, Києва зачаровувалися тво-

рами провідних майстрів образотворчого мистецтва та архітектури (переважно з числа передвижників, а пізніше — і реалістів із імпресіоністичними уподобаннями). Головним критерієм обрання було не тільки співпадіння загальної тематики творчих пошуків з майбутньою ідеєю вистави, але й природна здатність живописця до театралізації, його вміння «грати» у колективі. Для деякого це перетворювалось на професію, і певні митці пов'язували свою творчість із драматургією та режисурою. Наполегливий пошук у співпраці із провідними режисерами дозволяв формувати ансамблевий синтез вистави, органічний зв'язок між художнім оформленням, режисерським задумом та грою виконавців. У творчих тандамах режисер-художник, у щоденних дискусіях та реальній практиці театрального життя гартувались основні принципи майбутньої «образотворчої режисури».

Тісно співпрацюючи з режисером, художники створювали авторський, сповнений драматургічних ремінісценцій образ вистави, якому передував тривалий період «вростання» в матеріал, обов'язковий виїзд на етюди для ознайомлення з натурою, малюванням ескізів, концентрація життєвих спостережень та досвіду в напрямі запропонованої теми. Цей етап визначав остаточний варіант неповторного художнього оформлення як органічної частини загального ансамблю, обумовленого зв'язками між драматургом, режисером, художником і акторами.

Художники-станковісти, які приходили до театру, свідомо обирали головним чинником впливу живописність — за притаманну їй емоційну насиченість, широку палітру образних втілень. Опановуючи таємниці театральної майстерності, вони вчилися презентувати на сцені її неповторну варіантність. Живописці зналися на історії матеріальної культури, тонко відчували стиль епохи, витримуючи його в архітектурі, костюмах, предметах побуту. Досвід монументалістів допомагав їм вирішувати проблеми масштабного сценічного оформлення; праця у портретному жанрі відкривала перспективи експериментів із костюмом і гримом; знання з історії прикладного мистецтва дозволяли органічно використовувати бутафорію та реквізит.

Театр всіляко сприяв розвиткові самобутності митців, становленню їхніх мистецьких програм, заохував у себе і допомагав відкрити невідомі до цього пласти творчих обдарувань, любов до гри, здатність до перетвілень. Станковісти переходили у ранг професійних художників театру, презентуючи в експозиціях виставок новий вид станкової творчості із неповторним духом театралізації. Особистість та неповторність творчої індивідуальності — головні ознаки якісного театального бренду. На сценічних майданчиках глядача миттєво захоплювала вибухова іс-



В. Симов. «Три сестри» А. Чехова. Макет декорацій. 1901

крометність Л. Бакста, вишукана поміркованість О. Бенуа, елітарність В. Сєрова, приваблювала поетичність розробок В. Симова, вражав спалах неймовірної розкоші й краси лермонтовської теми в останній передреволюційній виставі Вс. Мейєрхольда — О. Головіна. На київських оперних і драматичних сценах працюватимуть майстер музично-сценічних ефектів С. Ефенбах, архітектор В. Кричевський, живописці І. Бурячок, П. Андріяшев та ін. Торуючи дорогу майбутнім поколінням сценографів, вони удосконалюють звичну систему театрального оформлення, доповняють планшет сцени рельєфами, а бокові і дальні плани — об'ємним живописом, відпрацюють нюанси освітлення та спецефектів.

Взаємодія наступних поколінь сценографів-шістдесятників із історичним театральним-декораційним надбанням відбуватиметься різними шляхами. Знайомлячись із магістральними і побічними стежками розвитку театрального оформлення, молоді художники шукатимуть у театральній історії одностумців, детально вивчатимуть специфіку їхнього успіху. Відкидаючи відпрацьовані штампи і заяложені прийоми, сценографи формуватимуть специфіку індивідуальної образної мови, переживатимуть власні мистецькі потрясіння.

Наприкінці 1940-х — початку 50-х рр. Д. Боровський — художник-початківець Київського театру імені Лесі Українки — із зацікавленням вивчав у музеї Художнього театру мініатюрні макети В. Симова, і,

не будучи прихильником МХАТівського напряму в декорації, намагався досягнути глибини їхнього поетичного впливу. Його вражало, те що «у маленьких макетиках було так багато чарівності. І воно збереглося до цього часу» [23, с. 229].

Про подібні відчуття згадуватиме і Д. Лідер, тоді ще студент Академії мистецтв, котрий у 1930-х роки дивитиметься оновлену Вс. Мейєрхольдом постановку лермонтовського «Маскараду» — спектакль, який не тільки визначить його майбутній прихід у театр, а й закладе основи для створення ним власної художньої концепції.

І, хоча нащадки піддаватимуть суттєвому перегляду підхід класиків до можливостей живописної декорації на сцені, у класичній школі театрального оформлення реформатори 1960-х рр. запозичать практику ретельної підготовчої роботи, високу виконавську культуру, багатопрофільний рівень професійних вимог, уміння всебічно відпрацьовувати запропонований матеріал, бажання йти до глибин сценографічної образності і так втілювати її в ескізі чи макеті, щоб на сцені з'явилися образи, здатні розкрити складну драматургію людських душ.

1.2. Гра конструкцій у сценічному просторі 1920-х років

Якщо досвід майстрів театральньо-декораційного мистецтва початку XX ст. налаштує майбутніх дослідників другої половини XX ст. на психологічне нюансування реалістичного театру, то розчищення «завалів» безконфліктної театральної рутини 1940–50-х вони почнуть через пізнавання досвіду експериментальної роботи режисерів і сценографів «лівого» напрямку. Від націленого на рішуче реформаторство мистецького покоління 1920-х років молодь 1960-х підхопить творчий ентузіазм, абсолютну внутрішню розкутість, смак до вільного мистецького експериментування, віру у власну місію. Вони відчують певну спорідненість часу із ритмами руйнації та новоутворення, котрі згорнули стару картину світу, наголосивши на необхідності опанування нових ідей, енергій та ритмів.

У 1920-х роках театр перебував у фазі піднесення, піднесення переживала і сценографія. Створюючи мистецтво нової доби, на перший план виходили представники авангардних течій. Режисери «лівого» театру стрімко руйнували світ сценічного прикрашання, експериментували з простором, світлом, кольором, прокламували техніцизм і машинерію. Тогочасна молодь захоплювалася театральними новаціями Вс. Мейєрхольда, Є. Вахтангова, О. Таїрова. В Україні гриміло ім'я Леся Курбаса. У сценографії авангардний рівень задавали О. Екстер, Л. Попова, І. Рабинович, Г. Нівінський, В. Дмитрієв, А. Петрицький, В. Меллер, О. Хвостенко-Хвостов та ін.

Тривали запеклі дискусії щодо нових форм майбутнього театру, здавалося, назавжди пішло в минуле традиційне оформлення ренесансної коробки сцени. Нові рішення наполегливо і сміливо шукали в повсякденному житті, відтворюючи його на сценічних майданчиках, у творах образотворчого та кіномистецтва, літературі й драматургії. Дозволялося абсолютно все, нікого не зупиняло загальне зuboжіння та обмеженість

матеріальних ресурсів. Навпаки, наявність проблем робила свідомість більш розкутою, підживлювала небаченим ентузіазмом і відчуттям свободи, завдяки чому швидко забувалися невдачі, легко створювалися майбутні творчі горизонти.

Серед розмаїття пошуків 1920-х років особливу увагу шістдесятників привабить діяльність Вс. Мейерхольда. У творчому різноманітті й сміливому експериментуванні Майстра закладатимуться потенційні паростки майбутніх новацій сценографічної пластики, які піддаватимуться осмисленню та знайдуть розвиток у другій половині ХХ ст.

Видатний режисер апробував провідні стильові напрями мистецтва зламу ХІХ–ХХ ст., пропускав крізь власну творчу лабораторію те, чим «дихав» час, що проглядало у реаліях політики, вироблялось у філософських і наукових працях, вишукувалось у глибинах езотерики, новаціях літератури і драматургії, презентувалося на виставках образотворчого мистецтва та відчувалося у музичних творах. Вс. Мейерхольд сміливо грав з простором, композицією, ритмом, світлом. Він змінював оптику образного трактування, випробовував її у різноманітті театральних форм, шукаючи розкриття засадничих основ існування і буття людини в соціумі, часі й просторі, в інверсіях снів і модуляціях духу.

Він був видатним актором, який виріс з реалій і глибоко сприйняв реалістичну методику МХТ, — систему Станіславського, з її умінням втілити незнайому старій театральній традиції повноту «несподіваної правди життя», підкреслену «випуклість побутових відносин» [97, с. 125], з її здатністю відчувати витончено глибинну поетику чеховського слова та бажанням максимально наблизити глядача до подій на сцені.

Вс. Мейерхольд пропустить цю систему через жорсткі реалії існування провінційного театру. Відпрацьована на злам, вона розкриє для нього свої сильні й слабкі сторони; у чомусь вичерпає свою глибину, навчить укладатись у максимально стислі строки, не губитися у несприятливих обставинах, працювати з різними сценічними майданчиками, створюючи оформлення практично з нічого. Митець назавжди зрозуміє, що подобатися публіці легко, але для справжнього режисера значно важливіше «вміти з нею сваритися, сердитися, дражнити, епатувати» [104, с. 94].

Повернувшись до орбіт столичних театрів, Мейерхольд відкине вироблену поверховість зовнішніх відображень реалій і заглибиться у символізм, стиль, «здатний відірвати творчість від землі, визволити її з павутини нудної і осоружної буденності, піднести художника на височенні вершини, звідки відкривається справжній смисл Буття, не збагнений розумом» [104, с. 67].



О. Головін. Портрет Вс. Мейерхольда. 1917

О. Головін. «Маскарад» М. Лермонтова. Ескіз декорацій. 1917

Досліджуючи драматургію Г. Ібсена, М. Метерлінка, Г. Гауптмана, А. Стріндберґа, він шукав сценічний еквівалент для втілення тонких модуляцій Духу, атмосфери недомовленості, витонченої музики, ритміки рухів, живописної скульптурності поз. Роблячи ставку на живопис, вдивлявся у твори імпресіоністів, намагався досягнути таїнства довготривалої тональності полотен А. Бекліна або К. Сомова, вимагаючи від художників вміння «передавати дух і смисл п'єси кількома сміливими мазками» [104, с. 99].

Інтуїтивно відчуючи і логічно прораховуючи перспективу пошуків, Вс. Мейерхольд втягує в орбіту своїх інтересів молодих живописців М. Сапунова та С. Судейкіна. У репетиційних реаліях разом з художниками шукатимуться припустимі можливості та деталі існування образно-живописного простору в спектаклі, відпрацьовуються ідеї створення узагальнених, витриманих у стриманій кольоровій гамі живописних просторів. Сцену затягують тюлем. Зацікавлення сценічними експериментами Г. Фукса призводить до скульптурної гри у площинних планах мізансцен.

Відмовившись від МХАТівської традиції детального відпрацьовування макетів, Вс. Мейерхольд захопиться колористичною красою ескізів, примхливістю ліній. Він шукатиме у сценічному просторі еквівалент ескізної колоритності світлових ефектів, застосує у виставі образну гру світла і тіні, вивчатиме їхній вплив на розкутість пластики актора. Символізм назавжди відторгне його від сценічної буденності, збагатить до-

свідом втілення енергій потойбічності та інобуття, музичністю лінеарності, багатозначністю та недомовленістю пауз і контекстів. Він же й перенаситить художника.

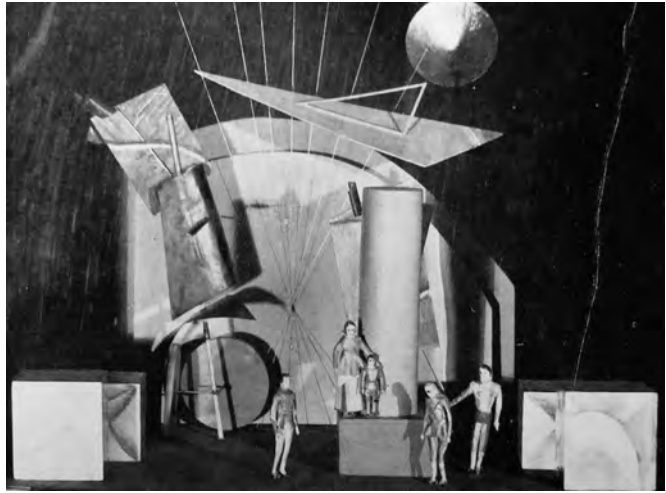
Згодом, вийшовши з глибин символічних лабіринтів, режисер розпочне на сцені імператорського театру наступний етап творчої програми. Ця робота відкриє перед ним новий масштаб творчого буття і смак гри з владою, збагатить співтворчістю з О. Головіним, майстром, котрий служив істинній пишноті й вмів створювати «особливі світи, відокремлені від повсякденного буденного життя „оази краси”» [104, с. 173].

Лермонтовський «Маскарад» у виконанні Мейерхольда–Головіна прозвучить грандіозною поліфонічною темою прощання з минулим, яке поставало на сцені у своїй зовнішній пишноті й глибинно-трагічній приреченості. Сцена та зал виступали єдиним цілим, і величність декорацій миттєво підхоплювалася архітектурно-скульптурним оздобленням Карла Россі.

У просторі відбувалося ритмічно-таємниче життя, що виблискувало багатобарвністю прикрашених сріблом завіс. Вони то повністю відкривали, то епізодично діафрагмували глибини сцени, у яких владарювала салонно-парадна розкіш (архітектурно-живописна композиція, фланкуючи двері, сходи, дзеркала), що знаменувала собою атмосферу вищого петербурзького світу. Суворі, симетричні непорушності центральної частини композиції контрастували із змінною асиметричністю інтер'єрних глибин. Живописно-архітектурні заданості психологічно та композиційно варіювали рафіновані, вивірені деталі костюмів, вишукані меблі та філігранний посуд, виконані за спеціальними ескізами О. Головіна. Мізансцени до міліметра розраховувалися Вс. Мейерхольдом. Підготовка до спектаклю розтягнулася на роки, прем'єра збіглась із занепадом імперії. Час та історія розставили свої акценти. Напередодні революції останнім спалахом Краси перед загибеллю на сцені імператорського театру в повному парадному блиску було представлено сутність розкішної імперської Маски, травленої дволикістю і злом.

Програму було відпрацьовано і на початку революції режисер був готовий відкинути ігри в естетство. Він вдивлявся у нові реалії, його боротьба за театр вступила у фазу небаченого доти в Росії історичного революційного експерименту. З футуристичною рішучістю режисер почав роботу над пошуком форм, необхідних для створення «театру монументальних масштабів» [95, с. 18], для виведення на сцену нового героя — колективу, маси.

Його вистави стають політично гострими, здатними швидко реагувати на реалії часу, зрозумілими новому глядачеві. На початку цього



О. Головін. «Маскарад» М. Лермонтова. Костюм Ніні. 1917
В. Дмитрієв. «Зорі» Е. Верхарна. Макет конструкції. 1920

сприяли патетика, гротеск, героїка і буфонада. Постановникові були потрібні нові драматурги, актори і художники, він ладен був відкинути ілюзіоністичну маску театрального оформлення старого театру. Сценічний простір оголювався для експериментів, для втілення тем та ідей, котрі лунали з кабінетів політиків, з площ і мітингів, з фронтів громадянської війни.

Ніхто не займався абстрактними композиціями заради них самих. Вс. Мейєрхольд викидав геть старі декорації, оголював сценічний майданчик, відкриваючи цегляні стіни, прискорював необхідність образно-ритмічного переосмислення сценічної образності. До театральної гри залучалися об'єми, куби, площини, римовані у різноманітних комбінаціях. Відкидаючи живописно-візуальну площинність, режисер працював з макетами, шукаючи зв'язок між безпредметними композиціями та можливістю опанування тривимірності сценічного майданчика, експериментував зі світлом, розробляв схеми одягу нового героя. Після відкриття завіси перед глядачем могла постати композиція, складена з прямих і зігнутих площин, кругів, трикутників, півкіл, ритміка котрих доповнялася перехрещеними дротами, прибитими до жердин («Зорі» Е. Верхарна, худ. В. Дмитрієв), або система сходів, пандусів і площин, поданих у вертикальних ритмах зікурато-баштових форм, урівноважених у нижній частині напівсферичним елементом із написом «Земля» («Містерія-буф» В. Маяковського, скульптор А. Лавинський, живописець В. Храковський, 1921). У виставі «Великодуш-

ний рогоносець» Ф. Кроммелінка, після численних переробок, внесених під керівництвом режисера та відпрацьованих художницею Л. Поповою, на сцені з'явилась до тонкощів вивірена і ритмічно витримана архітектурна форма, дієвий майданчик для гри, «клавіатура» для артистів, які опановували введену режисером систему біомеханіки.

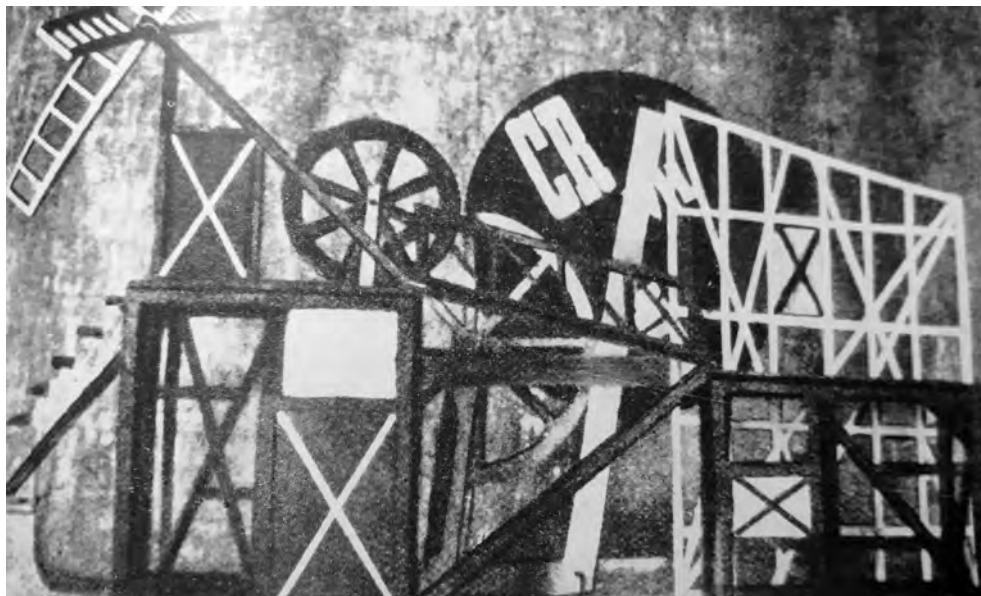
У Вс. Мейерхольда було дивовижне відчуття часу, його ритму, новацій, фактур. Він привів на сцену художника з мисленням інженера і конструктора. Випереджаючи своїх сучасників режисерів, першим відкрив для глядача ігрові можливості абстрактних чи конструктивістських форм, вважаючи, що саме їхні потенціальні можливості чудово відповідають новим індустріальним реаліям.

Він умів бути різним залежно від реальної ситуації та того життєвого змісту, з якого вона складалась. Усе це викликало шалене захоплення одних і ненависть інших. Пристрасті довкола Вс. Мейерхольда вирували шалені. «Замість нормальних декорацій — якісь конструкції. Замість звичного розподілу сценічної дії на акти і картини — «епізоди» під номерами. Немає завіси, а замість заднику — цегляна стіна. Формалізм!. . Епатаж!. . Трюкацтво!. . » [103, с. 162].

Режисер навчав театральну молодь сприймати життя масштабно і підходити до оцінювання його явищ всебічно виважено. Для Майстра мистецтво було постійною творчістю, що обов'язково передбачала новаторство, і справжнім художником міг стати тільки той, «хто зумів побачити у світі й відобразити хоч б одну нову рисочку, до того невідому» [50, с. 226].

Загальне зубожіння та відсутність необхідних матеріалів нікого не зупиняли. Цінувалися відкритість образного бачення, вміння включатися в гру в будь-якому просторі, за будь-яких обставин, здатність робити оформлення майже з нічого. При постановці «Нори» Г. Ібсена (1922), коли категорично не вистачало і часу, і грошей, Вс. Мейерхольд використовує полотна декорацій (працювала стара пошарпана фактура, ритміка деревини, монтажні написи), просто перевертаючи їх на другий бік і притуляючи до оголеної цегляної стіни. Наявна картина розпаду буржуазного побуту і репліка Гельмера «а гарно у вас тут, Нора, затишно» [104, с. 265] звучали з підтекстом, викликаючи бурхливу реакцію залу.

У його виставах відпрацьовувались не лише конструктивно-ігрові можливості майданчика, а й ритміка екранів як елементів загальної композиції (симетрія чи асиметрія), носіїв кіно-вербальної інформації (інформативно-текстові змісти) та музично-темпо-ритмових включень в образність вистави («Д. Є. », інсценування романів «Трест Д. Є. » І. Еренбурга та «Тунель» Б. Келлермана, художник І. Шлеп'янов, 1924).



Л. Попова. «Великодушний рогоносець» Ф. Кроммелінка. Конструкція. 1922

Не відмовляючись від співробітництва із майстрами образотворчості й конструкції — з Вс. Мейерхольдом працювали К. Малевич, В. Дмитрієв, В. Шестаков, О. Родченко, В. Комард'юнков, С. Вахтангов та ін., режисер нерідко сам ставав автором провідних ідей візуального оформлення сценічного простору. У таких випадках представники архітектурно-зображальних і технічних спеціальностей виконували ролі консультантів та авторів інженерно-технічних розробок і зазначалися в афішах як виконавці «завдань автора постановки». Це не було примхою режисера. Конструктивізм вичерпав свої функції, дієвість сценічної речі на рівні «станка для гри» пішла в минуле. Усе, що потрапляло у сценічний простір спектаклів і закріплювалось у ньому (архітектурна форма, живописність, варіативність конструкцій або їхній синтез), несло смислове навантаження, виростало з всеосяжного широкого підходу Вс. Мейерхольда до опрацьовуваної тематики. Вирощувана режисером у ході репетицій певна ігрова архітектурно-темпо-ритмічна варіативність сценічної образності настільки щільно «впаювалась» у партитуру образного і фізичного існування актора, в акомпанемент світла, звуку, музики (ритм, темп, швидкість), що бачити картину в цілому і керувати повнотою оркестрового звучання (відсікати зайве або вводити нове) могла тільки одна людина — сам режисер. Художник (або архітектор) ставав

співавтором, який розробляв технічні деталі ідеї, і якщо запропонований хід не влаштував режисера, він відмовлявся від проекту, або переходив у ранг розробника композиційно-пластичних задумів Вс. Мейерхольда. Тому поряд з іменами відомих художників в афішах нерідко значилися імена другого плану чи взагалі маловідомі прізвища.

У процесі аналізу сценографічних форм мейерхольдівських постановок завжди вражають дивовижна творча свобода, розкутість пластичного бачення, сміливість у поєднанні технічних новинок, конструктивності, живописності, фактурної ритміки, взятих з реалій життя, із новацій кінематографа, запозичених з історії образотворчого мистецтва, вичитаних у технічних журналах і т. ін. Комбінаторність композицій його вистав, зафіксована на старих світлинах та макетах, захоплює сміливістю ідей, творчою варіативністю їхнього втілення. Вони донині будять уяву, тому можна легко зрозуміти силу їхнього впливу на покоління художньої інтелігенції, яке називають сценографами-шістдесятниками.

Режисер майже не повторювався. В «Учителі Бубусі» О. Файко (1925) Вс. Мейерхольд із задоволенням грав з реаліями непу. Дія тривала на майданчику, злегка піднятому над планшетом сцени. Підлогу вкривав товстий яскраво-зелений килим з облямівкою гранатового кольору. Задній план було обведено еліпсоподібною архітектурною формою, контур якої позначали звисаючі бамбукові жердини. Протягом вистави лунали сумні, протяжні звуки, що разом з «танцюючими лінивими рухами акторів у поєднанні з несподіваністю мізансцен надавали спектаклю ритм безнадії» [77, с. 20]. На противагу бамбуковій млоті у верхній частині сцени спалахувала реклама, всередині позолоченої естрадної «раковини» стояв рояль і одягнений у чорний фрак і чорні лаковані туфлі музикант лихо вкидав у дію музичні ритми.

Учень Вс. Мейерхольда — Сергій Ейзенштейн зазначав: «Змінюються міста. Сьогодні це — обложна Сеута (іспанське місто, де розгортаються події «Стійкого принца»). Завтра — обложна Опідомань (фортеця у п'єсі «Зорі»). Сьогодні — це емоційно підвищений речитатив революційних реплік Верхарна. Учора — каденції католицького речитативу Кальдерона. Злітають і падають перуки та личини. Сьогодні вони — музейно-пишний «Мир искусства», завтра вони скинуті у сміттевий ящик історії, післязавтра відроджуються золотими, зеленими, фіолетовими, склеєними з овчини (перуками) [...]. Безпринципність? Принциповість? Ані те, ані інше. Втілення принципу. Принципу театру. Його мінливості. Виблискування. Перевтілення. Магія» [103, с. 161].

Коли певне явище засвоювалось і перетворювалось на норму, режисер легко розлучався зі своїми знахідками і, відмовляючись від вчорашнього,

збирав себе заново для нової художньої ідеї. Його новації випереджали час і містили потенціал для майбутніх сценічних експериментів.

Кожна робота була для Вс. Мейєрхольда результатом величезної підготовчої діяльності. Леонід Варпаховський залишив спогади про підготовчу роботу щодо збирання матеріалів до вистави «Дама з камеліями» О. Дюма-сина. Він, молодий початківець, входив до команди науково-дослідницької лабораторії театру, яку складали режисери, лаборанти, стажери, практиканти і наукові співробітники театру.

Працюючи над виставою, Мейєрхольд переніс дію з 1850-х у 1870-ті роки: середина XIX ст. — це мляве існування академічної образотворчості, протиставленої реалістичному мистецтву, 1870-ті рр. — період імпресіонізму, активних проявів творчої богемі, вальсування, вар'єте і т. ін.

Помічникам були дані чіткі настанови, яка саме інформація потрібна. Його цікавили «портретні прототики майбутніх дійових осіб п'єси [...]; типи для масових сцен; грим для учасників вистави; моди (чоловічі та жіночі костюми); сюртуки, фраки, циліндри; жіночі капелюшки; взуття; віяла; комірці і краватки; карнавальні костюми та маски; мізансцени, що збігаються з сюжетом і ситуаціями п'єси; загальний вигляд інтер'єрів, їхнє убранство; манери (наприклад, манера танцювати вальс або тримати циліндр і т. ін.); декоративна зелень (у ті роки дуже модним було прикрашати кімнати зеленню); килими, тканини, драпування; меблі; сервірування столу та ін. » [27, с. 45].

Протягом літа 1933 р. у музеях і бібліотеках добирався іконографічний матеріал для відтворення реалій французького життя. Квартира Вс. Мейєрхольда перетворилась на склад, завалений монографіями та ілюстративними матеріалами. Переглядалися фоліанти «Всемирной иллюстрации», папки відділу побутової ілюстрації Історичного музею, лондонське ілюстроване видання «The Illustrated News», тогочасні журнали мод, сатиричні французькі видання та англійський «Punch, or London Charivari».

Особливе місце займали монографії, присвячені імпресіоністам. «Чи могли б ми тільки за одними журналами того часу, — говорив Мейєрхольд, — відшукати стиль нашої постановки? Звичайно, ні. Нам потрібно було взяти у консультанти Мане і Ренуара, тобто великих майстрів цієї доби, і тільки тоді ми б змогли по-справжньому дивитися журнали мод, давати колір, розташовувати фігури, все убранство сцени» [27, с. 44–45].

Режисер особливо наполягав на уважному вивченні репродукцій картин. «Стиль доби, — говорив він, — має виникати у просторі не шляхом археологічної реконструкції часу, а завдяки творчості такого художника, який переклав мову даної культури на мову свого розуміння» [27,

с. 46]. Спираючись на гостру характерність у трактовці персонажів, Вс. Мейєрхольд радив додатково вивчати добу очима карикатуристів: «Тільки режисери без гострого ока задовольняються матеріалами ілюстративних журналів. Режисери з гострим оком повинні доповнювати фотографії вивченням художників, і особливу увагу прошу звертати на зібрані тут малюнки Дом'є, Гаварні та Берталла» [27, с. 46].

Те, що обирав Вс. Мейєрхольд, віддавали на додаткове фотографування. Нерідко режисер звертав увагу на якісь дрібнички одягу чи манер, деталі інтер'єрів, епізоди гри у карти. Матеріал знову детально сортувався, допоки не викристалізовувались фрагменти, які пізніше вплітали у виставу, створюючи її неповторну атмосферу.

Знання іконографічного матеріалу допомагало режисерові в побудові мізансцен. Протягом сцени в Бужевалі Вс. Мейєрхольд змушував акторів (Нішет, Гюстава і Маргеріт) розбирати на столі квіти і фрукти, створюючи з них натюрморти. Захоплюючись запропонованими реаліями, він говорив: «Цей стіл ми присвяtimo Сезанну [...]. Немов весна увірвалася у п'єсу. Має бути радісно. Ми вводимо тут садівника, який приносить корзину квітів чи розсаду. [...] Пейзаж має бути насичений кольорами весни — це майже Ботічеллі [...]. Маргеріт бере склянку, наливає молоко і дає його Гюставу, а сама п'є з глечика — потрібно, щоб тут були рубенсівські корені — плоди, квіти, молоко, щоб відчувалася земля. Потрібно публіку весь час вражати парадоксально побудованими мізансценами» [27, с. 49–51].

Якщо дозволяли обставини, Вс. Мейєрхольд відмовлявся від бутафорії, виготовленої у театрі, і ретельно добирав в ілюстрованих журналах зразки меблів. Режисер відправляв помічників на пошуки справжніх меблів і побутового антуражу у комісійні крамниці. До театру провозили дивани, шафи, килими, вази, посуд тощо. Він чудово розумівся на старих меблевих брендах, вмів відрізнити справжню річ від підробки. І це не було тільки бажання відтворити на сцені розкіш XIX ст., без котрої «не звучить» текст О. Дюма. Це було тонке відчуття органіки справжньої речі, справжніх матеріалів минулих століть, їхньої «життєвої біографії». Він знав, що подібні тонкощі здатні вносити у виставу зовсім інше відчуття загальної атмосфери, що вони випромінюють цілком унікальні енергії та на інших нормативних засадах «поводяться» у виставі.

Коли наприкінці 1950-х — початку 1960-х рр. зникла закритість мейєрхольдівської тематики, інформація про Майстра надходила від його численних учнів: режисерів, акторів, сценографів, драматургів, мистецтвознавців. Д. Боровський детально вивчав результати його сміливих творчих експериментів, новації у режисурі та акторській грі, роботу з простором,

конструкцією, фактурами, екранами, світлом, технікою; його вміння кожного разу створювати по-новому активну дієву образність, таку співзвучну своєму часу й потенційно відкриту для майбутніх постановок.

Відбулася не лише передача досвіду: на тлі безконфліктності й рутинності офіційного мистецтва молодь пережила переформування свідомості. У професію поступово увійшло покоління, вже запрограмоване на абсолютно беззастережну відданість мистецтву, з високими вимогами до себе, з готовністю сприймати і створювати щось нове. І як би не змінювався протягом життя характер Боровського, багато основоположних принципів його творчої та особистісної програми, платформа його глибинної сценографічної режисури були закладені саме під час знайомства з поколінням 1920-х рр., обумовленим передаванням досвіду режисерської школи Вс. Мейерхольда.

До Д. Боровського перейде естафета обов'язкової ретельної підготовчої роботи до вистави. Він дотримуватиметься творчих настанов усе життя з однією лише різницею — режисером, який збирав і сортував матеріал, стане він сам. До речі, така уважна і багатогодинна підготовка нерідко відбувається на перших етапах зростання художника. Згодом, коли вже сформовано інтелектуальні засади, подібний матеріал збирається лише частково, у вигляді додаткової інформації та дрібничок, здатних перевернути фундаментальні основи, подати їх під іншим кутом зору, або, наприклад, уможливити образні підтексти тієї чи іншої ідеї, взятої в якості основного задуму вистави.

Звичайно ж, шістдесятники підхоплять не тільки мейерхольдівські новації, а й загальну театральну практику 1920-х рр., представлену широкою палітрою постановок, по-різному синтезуючих досвід різноманітних творчих напрямів і театральних систем.

В історію театральної декорації назавжди ввійдуть яскрава театральність і святкова декоративність імпровізаційних кольорових поєднань, запропонована Г. Нівінським — Є. Вахтанговим у виставі «Принцеса Турандот» за твором К. Гоцці. Яскраво спалахнуть синтетичність і багатомірність театральних пошуків О. Екстер. Тривалий час не втрачатиме актуальності ідея, знайдена І. Рабиновичем разом із В. Немировичем-Данченком для «Лісістрати» Аристофана у музичній студії МХАТу. На сцені виникав образний еквівалент Еллади — єдина архітектурно-ритмічна установка з напівкруглих архітравів, з'єднаних у колонаду. Білосніжні портики, майданчики та сходи, розташовані на тлі блакитного неба, втілювали композиційне багатство ритмів і ракурсів. Обертання кола дозволяло відкривати додаткові можливості архітектурно-просторових комбінацій та виразність мізансцен. Прообразами для костюмів

античних персонажів були грецькі скульптури. Розробляючи для вистави їхні еквіваленти, художник відтворив не тільки загальну пластичну виразність, але й посилив гротескність вбрання.

На сценах дозволялося абсолютно все, будь-який драматургічний матеріал можна було переосмислити, переводячи ритми класичної драматургії у сферу цирку та еквілібристики. Сміливі експерименти кінематографістів не тільки внесли в тканину сценічних алгоритмів образні можливості нової техніки та екрану, а й висмикнули з театральної обойми одного з найталановитіших учнів Вс. Мейерхольда — режисера і художника Сергія Ейзенштейна, чиї кінопроекти і теоретичні дослідження на десятиліття вперед визначили розвиток і кінематографа, і театру.

Немодним і застарілим став покартинний поділ дії з необхідними антрактами та обов'язковими змінами декорацій. Художник все вирішував за допомогою єдиної образної установки, котра виводила на перший план поняття умовності, а якщо і змінювалась, то тільки у незначних деталях. У виставах 1920-х рр. сценографічний простір отримував новий зміст, нову функцію; робота художника перегукувалась із роботою режисера, втручаючись в акторську гру. Знання історичної практики допомагало молодим художникам зламати вкорінені стереотипи мислення, по-новому оцінити функції оформлення у виставі.

Свідомо чи несвідомо, шістдесятники підхопили головну думку мистецтва театральної декорації 1920-х рр. : сценограф не повинен залишатися пасивним ілюстратором ідей драматурга чи режисера. Для них попередники були неповторними творчими особистостями, зі своїм унікальним світоглядом та власними шляхами у мистецтві, із впевненістю в тому, що «завдання художника — знайти форму, яка була б співзвучна часу та його темпу» [94, с. 92], із розумінням того, що у своїх сценічних розробках сценограф мусить стати повноправним співавтором режисера. Цьому ж їхні попередники навчали творчу молодь. «Художник театру повинен бути і режисером вистави. Без цієї режисерської кваліфікації чи здібності подавати драматургічну дію у розвитку він буде тільки малювати картинки чи робити макети, які мають самодостатню вартість, але марні для театру, для вистави», — говорив О. Хвостенко-Хвостов [37, с. 255]. Він же повчав майбутніх художників театру: «Драматизуйте, створюйте свою драматургію на сцені» [37, с. 255]. У виставах 1920-х рр. сценографічний простір отримував новий зміст, нову функцію; робота художника перегукувалась із роботою режисера, втручаючись в акторську гру. Знання історичної практики допомагало молодим художникам зламати вкорінені стереотипи мислення, по-новому оцінити функції оформлення у виставі.

1.3. Образна дієвість Анатолія Петрицького

Саме у цей період широко розгортається творча діяльність Анатолія Петрицького — знакової постаті в українській сценографії. У його долі позначилися всі гострі, конфліктні політичні та культурні процеси вітчизняного мистецтва ХХ ст. Сміливий художник-експериментатор, геніальний колорист, чий творчий стиль формувався і зростав, адаптуючи найкращі надбання безпосередніх учителів: Миколи Пимоненка, Василя та Федора Кричевських, від котрих А. Петрицький отримав живе знання національної культури.

Його особистість викарбувана в театральній історії зразками кольорово-яскравою образності, невгамовною фантазією, проявами людської самотності та активним темпераментом. У творчому доробку майстра тісно сплелися традиції та новаторство, бо А. Петрицький завжди виступав «яскравою, цілісною, ні на кого не схожою людиною [...]». Він був не наслідувачем, а творцем, він був з тих, хто прокладає для мистецтва нові неторовані шляхи. Його творчість сповнена революційного бунтівного духу. Він сміливо ламав канони і догми, створював свою правду і власні формули краси», — скаже про нього художник Василь Бородай [38, с. 8].

А. Петрицький пройде складний, яскравий, багато в чому трагічний творчий шлях. Класик радянської сценографії, людина невичерпної фантазії та натхнення, основоположник радянського українського мистецтва, він був, за свідченням сучасників, гарячкувато-темпераментною, невгамовною людиною. Маючи широку палітру образних виявів і величезну працездатність, він створював станкові й монументальні твори, працював над плакатами, ілюстрував книжки і журнали, займався художнім конструюванням, брав участь у розробці проекту скульптурного пам'ятника, створив ряд портретів своїх сучасників — представників української інтелігенції 1920–30-х рр. Втім, в історії образотворчого мистецтва А. Петрицький залишиться насамперед художником театру. Саме театр стане цариною

формування його творчої виразності, тим середовищем, де сформується його талант, змішаються у активному, дієвому поєднанні його безмежна фантазія, любов до колористичної емоційності та творча винахідливість.

Перші театральні адреси А. Петрицького — театри малих форм «Гротеск» та «Дім інтермедій». Він робив свою справу з великим задоволенням колориста, із відчуттям внутрішньо вільної людини, яка може змішувати кольори та образи, схоплені на вулиці, цирку, кіно, у кращих зразках західного класичного або авангардного мистецтва. Художник вчився, оформлював вистави великих і малих форм, розписував завіси, розмальовував фойє театральних приміщень і клубів.

Справжнє розуміння театру, його образності, дійсне досягнення таємниць художньо-професійної майстерності почнеться для художника у співпраці з «Молодим театром» Леся Курбаса, колективом, який «оголосив війну театральній рутині, намагаючись вивести українське театральне мистецтво на рівень європейської культури, щоб познайомити вітчизняного глядача із шедеврами світової драматургії: „Царем Едіпом” Софокла, „Макбетом” В. Шекспіра, зі старим українським вертепом та українською класикою (творами Лесі Українки та Т. Шевченко) та творчістю сучасних драматургів» [86, с. 8].

У важких умовах воєнного часу режисер вибудовував власний театр, шукав нові театральні образи, що могли існувати «у складних співвідношеннях з багатьма елементами театральності, такими, як гра і дія, простір, а також категоріями естетики — прекрасним і трагічним. Центральним і безмежним у своїх можливостях Курбас називає перетворення, тобто образ у взаємодії, образ — боротьбу і заперечення, образ — відображення і вплив одночасно» [86, с. 12].

Запропонована режисером репертуарна програма стане щаблями творчого зростання А. Петрицького, його школою театального досвіду. Разом із режисером-реформатором митець «проробив [...] всі віхи формальної революції, що були тоді на часі» [32, с. 12]. Саме тут відкриється його «рідкісне обдаровання переводити побутові сцени в план образних узагальнень» [113, с. 26]. Він назавжди зрозуміє глибинну сутність захоплюючої театралізації, вміння вільно і творчо грати, створювати образність, що існує у дієво органічному зв'язку із пластичним задумом режисера та акторським буттям на сцені, повноцінно вступить у роль художника — творчого інтерпретатора сценічного простору у виставі.

На початку 1920-х рр. його доля знову робить крутий віраж: художник їде в Москву і вступає до ВХУТЕМАСу. Його цікавлять конструктивізм і мистецько-театральна палітра столичного культурного середовища: виставки, художні угруповання, мистецькі диспути, маніфести і декла-



А. Петрицький.
Портрет Леся Курбаса. 1928

рації, театральний конструктивізм Вс. Мейєрхольда, сценічні пошуки О. Таїрова та Є. Вахтангова, психологізм МХАТу.

Опинившись в середовищі «лівого» мистецтва, А. Петрицький придивляється до сучасників, відпрацьовує і синтезує власний стиль. Художник шукає і втілює в образних формах жорсткі ритми часу. Залишаючись станковим живописцем, він працює з пластикою звільненого від ілюзорності тривимірного простору сцени, експериментує з ігровими ритмами архітектури та сценічного предмета, приборкує колір, залучає до проектів новітню техніку та новації дизайнерських технологій.

Художник веде активне мистецьке життя, працює у театрах, оформлює вистави, займається станковим живописом, готує персональну виставку. Його живописна енергія та напруга образності випліскуються у фантастичні, сповнені настроєм та духом первинних ритмів строїв до балету М. Мордкіна «Нур і Анітра». Він оформлює вистави «Дух землі» Ф. Ведекінда в опері С. Зіміна, працює у Камерному театрі над «Тристаном та Ізольдою» Р. Вагнера в постановці К. Голейзовського.

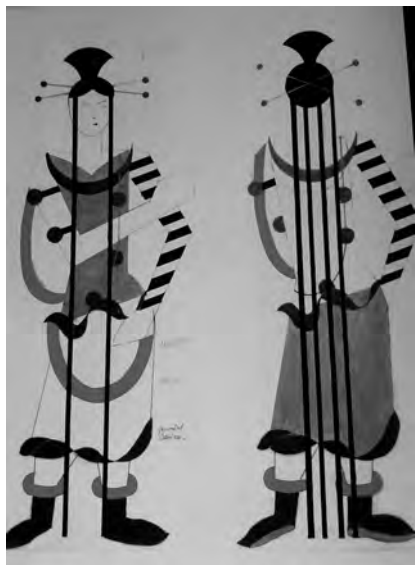
Закінчивши навчання, А. Петрицький повертається до Харкова, де його, носія конструктивістських принципів, палкого борця проти побутовизму й натуралізму, Гнат Юра запросить до співпраці над виставою «Вій» (осучаснена О. Вишнею комедія М. Кропивницького (за М. Гоголем), 1924). «Чим він повоює нас, грішних? — питав О. Вишня і сам відповідав: — Фарбами своїми! Ну, як розгорне ж він їх, ну, говорять вони в нього, ну, сяють вони в нього!!! [...] як дасть він ото свою конструкцію, як залле своїми фарбами — ну, чудо, й квит!» [128, с. 4].

Сценограф вирішив простір за допомогою єдиної образної установки: на сценічному майданчику стояла споруда, що тримала композиційний центр, конкретизувала реалії, керувала темпо-ритмом сценічної дії, змінюючись у незначних деталях: «все жило на сцені зримим, повнокровним життям, в якому слово письменника, рух акторів поєднувалися з конструкцією і барвою, сполученням і контрастам яким не було меж. Художник наче намагався перевершити себе, але скільки не вибудовував з глибин свого обдаровання нових комбінацій, не міг їх вичерпати, почувалося, що, щедро кинувши на сцену свої скарби, він має їх ще безліч, що варто тільки задумові визріти в ньому, як він не з меншою щедрістю розсипатиме їх, ніскільки від того не бідніючи, а навпаки, збагачуючись у нашому вдячному сприйманні» [30, с. 110–113]. Буйна вигадка, колористичне багатство, нестримний темперамент, поєднання минулого і сучасного, фантастики і реальності, веселих інтермедій з піснями і танцями: бурсаки пили російську горілку, Хома Брут опинявся на Марсі, актори танцювали фокстрот і модернізований гопак. Абсолютна творча розкутість. А. Петрицький «іронізував гримами, строями й навіть конструкціями на тлі романтичного моря барв» [122, с. 13].

У подальшій роботі із театром ім. І. Франка сценограф не повторить себе, жодного принципу й методу не визнає за універсальну чи непогрішну істину. У його виставах («Пухкий пиріг» Б. Ромашова, «Мандат» М. Ердмана, 1927) до театральної гри залучалися геометричні об'єми, куби, площини, римовані у різноманітних комбінаціях. Все, що потрапляло у сценічний простір спектаклів і закріплювалось у ньому (архітектурна форма, живописність, варіативність конструкцій або їхній синтез), несло смислове навантаження, виростало з всеосяжного підходу опрацьовуваної тематики.

Центральний майданчик його художньої вольності другої половини 1920-х рр. — Харківська державна українська опера. Цей творчий колектив, що проголошував здатність йти у річищі нових течій сценічного мистецтва. Запрошено режисерів Й. Лапицького, М. Смолича, М. Фореггера, балетмейстера К. Голейзовського. Окрім А. Петрицького, у театрі працювали О. Хвостенко-Хвостов, талановита мистецька молодь (співаки, танцюристи). За задумом кожна прем'єра в ідеалі мала бути свіжим і несподіваним фактом культурно-мистецького життя.

«Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського, у сценографічному виконанні А. Петрицького, відкривав харківський сезон 1925 р. Художник презентував театральні дива, які місцева культурна еліта ще не бачила. Головний ігровий елемент — збудована дерев'яна конструкція. Працювали справжні фактури — полотно і дерево — матеріали, які є сутністю



А. Петрицький демонструє ескізи до вистави «Вій»
О. Вишні (за М. Гоголем) Г. Юрі та А. Юрському. 1925
А. Петрицький. «Турандот» Дж. Пуччіні. Ескіз костюма. 1928

культурного побуту селянської України, органікою її свідомого та підсвідомого. Миттєвий вплив на глядача, встановлення ментальної спорідненості. Все у сценічному просторі працювало точно, виразно, у гротесковому ключі.

А. Петрицький не повторювався, працюючи практично одночасно у трьох постановках «Князя Ігоря» О. Бородіна (сцени Харківського (1926–27), Одеського (1926) та Київського оперного театрів). Змінював акценти, зводив конструкції, що нагадували споруди давнього Києва, грав нюансами візантійського стилю, нагромаджував ритми списів, вибудовував сходи, перекидав мостики, відривав від підлоги статичну оперну масовку. Його режисура перетворювалась на активний чинник вистави, запрограмовані творчі винаходи митця нерідко ставали головним креативом спектаклів.

Незважаючи на молодість, А. Петрицький відразу став вагомою творчою особистістю, із самостійним уявленням про мистецтво, з чіткою позицією, яким розумінням потенційних можливостей та ролі сценографії у виставі. Він експериментував з обертовими сценами, освітленням, шукав образну відповідність новим реаліям, залишаючись глибоко національним митцем за своїм світовідчуттям, за мовою емоційно-кольо-

рової палітри, завжди піднесено яскравої. «В живописі його на перший план виступав вихованець передових європейських шкіл, у театральних роботах — глибокий знавець чар українського старовинного мистецтва поруч із європейського рівня техніком. [...] Проте в загальному підході до театального оформлення він ніколи не підносив конструктивний принцип до самоцілі, а щоразу в розв'язанні того або іншого завдання виходив з конкретних даних і реальних можливостей та інтерпретаційних ресурсів театру» [122, с. 12].

Активно включаючись у сценічну дію, художник розкуто грав, беручи до опрацювання як історичний, так і сучасний матеріал («Золотий обруч» Б. Лятошинського, «Червоний мак» Р. Глієра, «Золотий вік» Д. Шостаковича, «Футболісти» В. Оранського). По закінченні спільної роботи над казковою оперою «Турандот» Дж. Пуччіні (1928) запрошений до співпраці головний режисер Празької опери Луї Лабер заявив, що «художники такого масштабу, як Петрицький, на закордонних сценах є поодинокими» [32, с. 47].

Збереглося чимало свідчень про співпрацю А. Петрицького з режисерами і театральними цехами. З останніми він був вимогливим, але завжди відкритим для спілкування на тему «як це зробити», «де знайти матеріали» або «чим можна замінити», не втрачаючи фактору образного впливу. Він завжди відкривався для співробітництва з постановниками, був готовий «підтягнути» будь-кого з колег, якщо бачив його творчу слабину, висловлюючи на репетиціях суто режисерські поради. Втім, захоплюючись чиеюся талановитістю, ладен був корегувати, вносити зміни, вдосконалювати власне мистецьке рішення.

А. Петрицький швидко став відомим і популярним. Його запрошували до співпраці театри Ленінграда та Москви. Він умів працювати і, як зазначали сучасники, працював багато, дивуючи знанням та фантазією. Наприкінці життя, підсумовуючи свій досвід, художник так визначить власну значущість в історії українського мистецтва: «В театре советской Украины я не являюсь живописцем нескольких или многих декораций. Я — создатель нового советского театра, я его душа, и был этой душой тридцать лет. По мне равнялись» [126, с. 7].

1.4. Театральнo-декораційна практика у просторі ідеологічної програми

У 1930-ті рр. театральнo-декораційна система зазнає чергового процесу переформатування: зникали конструкції, на сцени поверталися театральний живопис (задники), верстати, об'ємні павільйони. Відновлення традиційних форм збігається у часі із творчістю покоління, початкові реалії якого позначилися експериментами 1920-х, а зрілість зіткнулася з вимогами ідеологічної регламентації форми і змісту, з необхідністю корегування моральних нормативів професійності у реаліях жорстких ідеологічних настанов. Силове впровадження державою методу соціалістичного реалізму перетвориться для більшості митців на невиправні втрати у пошуково-творчому плані, а декого взагалі викреслять з реалій вітчизняного мистецтва.

Вивчаючи ситуацію розвитку театральної декорації 1940–50-х рр., важливо уникати прямолінійних суджень, розуміти неоднозначність загальновживаних критеріїв, відпрацьованих для аналізу соцреалістичного мистецтва у живописі чи скульптурі. Театральна декорація була тим видом образотворчого мистецтва, представники якого мали можливість обходити жорстку обмеженість індивідуальних пошуків, не вступаючи у конфлікт із власною мораллю та професійним досвідом.

Працюючи із творами відомих драматургів, занурюючись у нотні партитури великих композиторів, митці захоплювалися грою у вічні цінності, розкривали професійні глибини особистісного бачення класичного матеріалу, прагнули створити на сценічному майданчику ігрову варіативність історичних реалій — образну квінтесенцію сюжету, середовище органіки акторського існування. Актуалізуючи образність простору, художники працювали із театральною умовністю, прагнули, відступаючи від побутовизму, узагальнювати характерну виразність художньої мови.

Високу планку професійного рівня тримали В. Дмитрієв, Ф. Федоров-

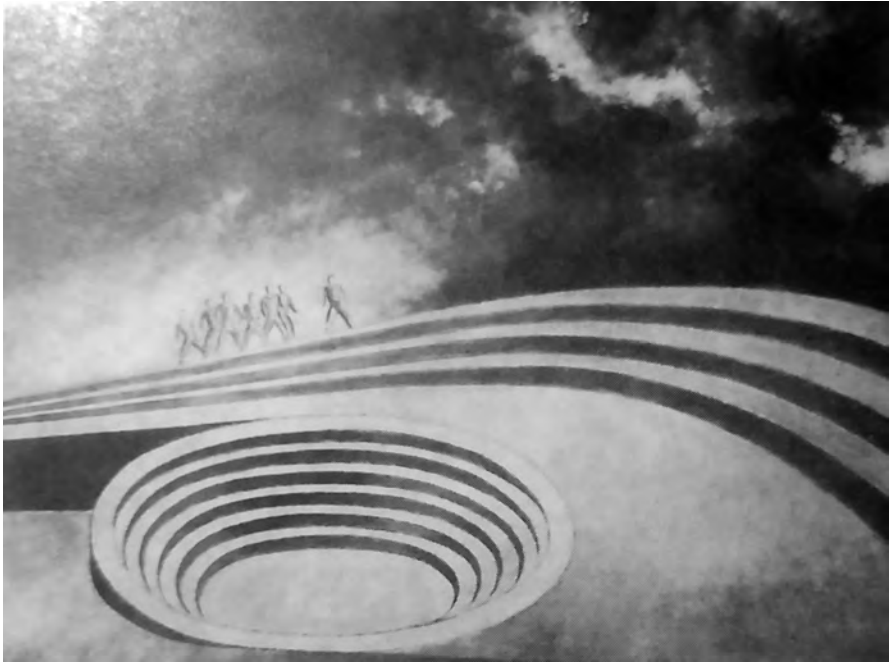
ський, П. Вільямс, І. Рабинович, О. Тишлер, В. Риндін, М. Акимов, А. Петрицький, В. Меллер та ін.

Перехід від стилістики конструктивізму до живописності на сцені не завжди був примусовим. Декого з майстрів сцени вже не задовольняли постійно відкриті простори, безбарвність, композиційна повторність станків, відпрацьований ритм екранів. «У конструктивістському театрі мене як художника обтяжувала неможливість здійснити свої живописні плани, — зазначав В. Дмитрієв, — і, незважаючи на свою глибоку повагу до Мейерхольда, котрого я вважав величезним талантом, я вирішив перейти до МХАТу» [43, с. 13].

На сценах театрів Москви, Ленінграду, Києва працювали представники різних стильових манер. Реалістичний напрям декораційної школи 1920–1930-х рр. продовжували майстри старшого покоління. Різнокольоровість, вишукану характерність образів обігравав О. Головін у «Шаленому дні, або Весіллі Фігаро» П.-О. К. Бомарше (МХАТ, 1927), гостро-характерну колоритність старого світу розкривав у «Гарячому серці» О. Островського М. Кримов (МХАТ, 1926), приваблювали жанрово-розповідні нюанси декорацій Д. Кардовського до «Ревізора» за М. Гоголем (Малий театр, 1922, 1949). Мхатівські традиції продовжував В. Симов у «Мертвих душах» за М. Гоголем (1932), насичуючи сценічний простір історичними деталями та відтворюючи неповторну типовість доби. Цю традицію продовжить В. Дмитрієв у створенні гостро-соціальних, психологічно-глибоких декорацій до «Анни Кареніної» Л. Толстого (МХАТ, 1937), «Гамлета» В. Шекспіра (Ленінградський державний театр, 1938), «Пікової дами» П. Чайковського (ДАВТ СРСР, 1931).

У театрі працює М. Акимов — художник іронічного гротеску, автор філігранних форм, тонкої стилізації та режисерської вигадки («Тінь» Є. Шварца, 1940, «Пігмаліон» Б. Шоу, 1943). У постановках за п'єсами В. Шекспіра гранями театральної умовності та вмінням застосовувати форми народного видовища блищав талант колишнього киянина О. Тишлера («Річард III», «Король Лір» В. Шекспіра, ГОСЕТ, 1935; ДВДТ ім. М. Горького, 1935). Декораційне рішення «Оптимістичної трагедії» Вс. Вишневського у виконанні В. Риндіна на десятиліття визначить рівень втілення історико-революційної тематики (Камерний театр, 1933), залишиться зразком концентрованої епічності художнього мислення сценографа та режисера (О. Таїров), прикладом пошуку та експерименту.

1930–50-ті рр. — період творчого розквіту П. Вільямса. Його стиль — стримано-лаконічний, іноді гостро-парадоксальний і завжди пізнавальний. Художник міг до безкінечності варіювати нюанси живопису, обігравати варіативність архітектурних форм, залучати старі театральні



В. Риндін. «Оптимістична трагедія» Вс. Вишневського. Ескіз сценографії. 1933

прийоми. Його англійська вишуканість «Піквікського клубу» Ч. Діккенса (МХАТ, 1934; МАДТ ім. Є. Вахтангова, 1935), знаковість італійського ренесансу в «Ромео та Джульєтти» С. Прокоф'єва (ЛАТОБ ім. С. Кірова, 1940, 1946) увійшли до анналів театральньо-декораційного мистецтва.

Втім, це скоріше були виключення, ніж загально поширена практика, і, незважаючи на різноманітність творчих переконань, у мистецтві 1940–1950-х рр. продовжувала жорстко домінувати система соціалістичного реалізму. Найменший відхід від неї миттєво таврувався критиками (звинувачення у формалізмі) та гостро засуджувався. Театр соцреалістичної доби прагнув бути схожим на «справжнє життя», і найкраще її унаочнювала театральна декорація. Художники драматичного театру залежали від малозмістовного (або псевдоконфліктного) драматургічного матеріалу, що значно знижувало загальний рівень будь-якого оформлення. У ситуації тих років відтворення на сцені максимально достовірних картин побуту або природних панорам ставало для митців своєрідною формою творчого самоствердження. Втім, маємо констатувати і факт присутності на сценах суто вірнопідданих вистав з рутинністю та штампованістю рішень, і наяв-

ність у певного кола художників бажання вписатись в ідеологічні нормативи, прикриваючи цим творчу неспроможність.

Панування у драматургії інтер'єрних сцен зумовлювало значне використання будованих декорацій та систем сценічного павільйону (трис-тінний, зі стелею, вікнами і дверима), які наповнювалися виключно бутафорськими меблями. Після відкриття завіси глядачі бачили «добротні кабінети, обставлені з досвідченістю справжнього господарника, який передбачив усі дрібниці й випадковості — чи кімнати зі стільцями, со-фітами, комодами, сервантами, абажурами, як на виставці музею побуту, хоча всі меблі були бутафорськими» [31, с. 22–23]. Театральний худож-ник «робив балкон і за ним саджав „справжні“ дерева. На стінах розмі-щували справжні штепселі й розетки, в які можна було вмикати праску. За вікном йшов „справжній“ дощ. Глядач половину вистави був зайня-тий тим, що з'ясовував — невже це й справді вода? [...] Сама кімната була настільки педантично нудна і безлика, що вона кидала тінь на героїв, які в ній проживали, і не вірилося, що в них могли бути якісь сильні пе-реживання. А в житті все було значно цікавіше» [9, с. 22–23]. Монумент-альні живописні полотна, розгорнуті на задніх планах, ставали емо-ційно-зоровим еквівалентом сценічної дії.

Подібний тип оформлення М. Акимов називав стилем «сірої, неви-разної вистави» і заперечував використання його в якості єдиної форми сценічного реалізму: «встановлювалася єдина істина — непогрішимість фотографії, документа, довідки про ідентичність. На всіх сценах радян-ської країни почали плодитися найсправжнісінькі павільйони, із нату-ральними шпінгалетами на вікнах і „документальними дверними руч-ками“. Усі вони були однаковими, і авторів їх не можна було відрізнити один від одного» [2, с. 121]. Погоджуючись з цим, В. Дмитрієв зазначав: «Го-нитва за простотою і скромністю призводить до сірості» [44, с. 130]. Подібні проблеми відбувалися не лише у театрі: «Радянське кіно настільки заля-кало само себе ку-клукс-кланом „формалізму“, що майже ліквідувало саму творчість і творчі пошуки у галузі форми. [...] Варто кому-небудь з кіне-матографістів замислитися попрацювати над проблемою виражальних засобів для втілення ідеї, як на нього одразу падала тінь підозри звинувач-ень у формалізмі», — зазначав Сергій Ейзенштейн [136, с. 43].

В Україні проблема відсутності нових театральних ідей, рутинність театального буття давалася взнаки. Навчаючи молоде покоління май-бутніх режисерів, Мар'ян Крушельницький наполегливо повторював: «Саме від режисури залежить, відродиться чи не відродиться наш театр, фактично розстріляний у кульмінації його відродження. [...] Сьогодні ми повинні говорити про кризу української режисури! [...] Якщо в росій-



А. Петрицький. «Калиновий гай» О. Корнійчука. Ескіз декорацій. 1950

ській радянській режисурі маємо Охлопкова й Товстоногова, Плучека й Равенських, Симонових — батька й сина, Завадського, то такого списку український театр сьогодні не назве» [110, с. 621].

Лише присутність на українських сценах А. Петрицького, В. Меллера, Б. Косарева, О. Хвостенко-Хвостова, Ф. Нірода, М. Уманського, О. Волненко та інших з їхнім талантом, ерудицією, високим професійним рівнем забезпечувала відповідну фаховість сценографії. Відомі майстри театральної декорації намагалися уникати штампів і, наражаючись на ризик можливих переслідувань, створювали нові зразки власних мистецьких програм. Іноді в їхніх виставах під щільною маскою соцреалістичних рішень спалахували несамовиті художні знахідки.

А. Петрицький активно працював на головних сценах країни, програвав численні варіації гоголівської або козацької старовини, захоплюючись матеріалом, прагнучи бути кращим і до кінця відвертим. Художник змінював композиції, грав у деталі історичного побуту, нескінченно дивувався костюмованими нюансами, весь час чітко пам'ятаючи про унормований державою підхід до національної проблематики. Він намагався бути обережним, бо нічого не було забуто, і не-

рідкі звинувачення у формалізмі / націоналізмі влучали саме у А. Петрицького.

Його монументальні полотна прикрашали сцени провідних музичних театрів. Він унікав численних кліше 1950-х рр. : сусальних палаців, ідилічних пейзажів, позбавлених справжньої художньої правди. А. Петрицький залишався професіоналом, якого «завжди дратувала й вбивала не лише глупота в мистецтві, а й буденність, міщанство, обивательщина, несмак і бездуховність» [114, с. 61].

У 1950–60-ті рр. художник багато працює з музичною драматургією. У постановках «Князя Ігоря» (Київський театр опери та балету ім. Т. Шевченка, 1953), «Богдана Хмельницького» (разом з М. Крушельницьким, Київський театр опери та балету ім. Т. Шевченка, 1953) та «Тараса Бульби» (Київський театр опери та балету ім. Т. Шевченка, 1955) та ін. на високому рівні проявляли себе його пісенно-ліричний талант живописця, уміння урізноманітнювати тонкощі національної архітектури, вкотре засвідчувався його рівень знавця народного мистецтва, культури та побуту. Його декорації були сповнені мелодикою козацьких пісень, ритмами героїчних балад, величчю минувшини. Національна проблематика підіймалася майстром на епічний щабель. У кожній виставі «він залишався живописцем незалежно від того, над чим працював — над станковими полотнами чи ескізами театральних декорацій, костюмів. Живопис був його рідною стихією, святом, у якому він мислив глибоко й щиро, повітрям, яким дихав вільно [126, с. 7]. Звичайні речі під його пензлем узагальнювалися: «Його живопис, барви, загальний колорит, що у згоді з головною ідеєю та змістом вистави, далекі від пасторального спокою чи солодкуватої замріяності. Вони пройняті настроєм руху, силою протиставлення світлових та кольорових контрастів» [32, с. 59]. Роботи А. Петрицького у драматичному театрі цих років були нечисленними. У «Макарі Діброві» та «Калиновому гаї» О. Корнійчука його поактні картини-пейзажі виступали резонаторами людських переживань, перетворюючи об'ємні декорації на емоційно-узагальнені образи.

Відносини А. Петрицького з театром ніколи не були простими: «щедра природна обдарованість, яскравий, неповторний, самобутній талант, досконала майстерність, визнання глядачів, критики, гучна слава, а водночас — вічна невдоволеність собою, тим, що здобув у наполегливих пошуках, у виснажливій праці в крайньому, інтелектуальному, емоційному, фізичному напруженні, часом перенапруженні, горінні. Ця постійна невдоволеність собою, звичайно, була наслідком суворості, інколи — надмірної вимогливості до себе та інших. Останнє далеко не завжди було до смаку тим, з ким Анатолію Галактіоновичу випадало працювати. Дехто



Б. Косарев. «Ярослав Мудрий» І. Кочерги. Макет декорацій. 1946

вважав це прискіпливістю, примхами художника, проявами його жорсткої, колючої вдачі. А звідси — конфлікти з режисерами, нерідко навіть з одностудійцями, звідси й гіркота в radoцях після успішної прем'єри. Вітаєш Анатолія Галактіоновича з великим успіхом нової вистави, а він каже: „Що ви, тут більше прикростей: і те не так, і се не так [...]”. Бувало й таке: після прем'єри режисери і художник зарікаються будь-коли працювати разом. Та минає час, і режисер знову запрошує Петрицького до співпраці, бо знає: кращого художника для цієї вистави не знайти. І Анатолій Галактіонович, забувши про кривди, береться до роботи, бо вірить, це і є саме та вистава, про яку мріє, нарешті, доможеться всього бажаного» [125, с. 1–2]. Він чітко усвідомлював вади обраного ним виду мистецтва: «Найважче і найменш вдячне з мистецьких „ремесел” — це театральний живопис. Для нього треба особливо багато знати, особливо напружено думати, а коли помреш — важко буде як слід відтворити, те, що ти зробив. І все ж я його люблю над усе», — говорив художник [127, с. 5].

Поряд із А. Петрицьким у 1950-х роках працювали його соратники, представники художнього покоління 1920-30-х років: Вадим Меллер і Борис Косарев.

Художник Ф. Нірод, згадуючи Б. Косарева, називав його людиною-легендою: «До цього часу мистецтвознавча наука відхрещується двома-трьома фразами про нього, тоді як він заслуговує значно більшого. Людина великої культури, інтелігентності, кладезь енциклопедичних

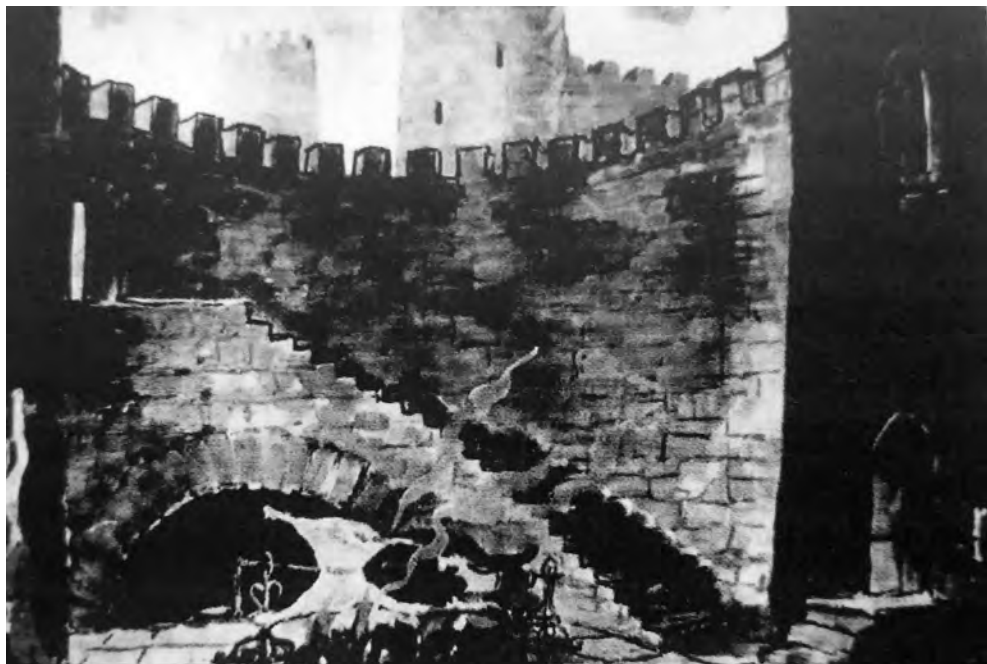
знань, він був душею будь-якого товариства» [92, с. 64]. Справжньою подією у театральному житті повоєнного Харкова стала постановка «Ярослава Мудрого» І. Кочерги (театр ім. Т. Шевченка, 1946) у його оформленні та режисерській інтерпретації режисера Мар'яна Крушельницького (перші постановники п'єси).

Режисер неодноразово підкреслював творче завдання спектаклю: органічне поєднання філософського звучання п'єси із епічною традицією народних драм. «Спектаклем „Ярослав Мудрий” наш театр прагне продовжити свою основну творчу лінію робіт над монументальними полотнами, які відтворюють героїчну боротьбу нашої батьківщини за свою державність та культуру. „Ярослав Мудрий” не просто історичний, а глибоко філософський твір. Тему мудрості державного діяча, пошуки правди разом з народом ми прагнемо також відтворити у нашій виставі. Щоб показати цю виставу, треба йти новими, непротореними шляхами», — визначив ідею М. Крушельницький [107, с. 161.]

Працювати над монументальними полотнами Б. Косарева допомагав досвід 1920-х рр. (у художній майстерні ЮгРОСТА), коли він опановував закони монументальності. Художник вчитувався в матеріали відомих літописів, вивчав історію мистецтва та архітектури, досліджував деталі орнаментики та костюмів Київської Русі. Головний зразок для вивчення та джерело натхнення — Софія Київська: у її піднесених склепіннях, фрескових композиціях, орнаментальному оздобленні митець віднайшов квінтесенцію образного рішення, реалізувавши його в картинах-епізодах вистави: «Соколи», «Закон і благодать», «В галереї», «Каменярь і князь».

Окрім сталої декорації, до дії могли залучатися виконані художником завіси. Одна з них — орнаментована сіра блакить — в деяких прорізалася, що надавало персонажам можливість раптово зникати в її важких складках. Інша — золотава, із зображенням гербів та християнських мотивів уособлювала владу, державницькі ідеї, посилювала емоційне звучання сценічної образності під час монологів Ярослава. Чуйним емоційним камертоном виступав незмінний пейзажний задник, образність якого обігравалась нюансами освітлення.

Вирішуючи виставу «у плані трагедії, близької до античної», режисер розпочав її епічним вступом: крізь ритмічні романські арки-галереї прозирали далечінь зелених лугов, синів Дніпро. Очам глядачів представ «давній Київ з його соборами та світлими будівлями. [...] Детально були обставлені виходи князя, проводи, весілля молодшої доньки Ярослава — Єлизавети, котру видають заміж кудись на північ, прийоми послів та інші ритуальні сцени. [...] в поставлених пізніше історичних виставах



В. Меллер. «Король Лір» В. Шекспіра. Ескіз декорацій. 1959

багато хто з українських режисерів запозичували саме з „Ярослава Мудрого” стилістику поклонів, привітань, деяких ритуалів; вигадані Крушельницьким, вони були сприйняті як реконструкція справжньої історії» [107, С. 161–162]. Все, що глядач бачив на сцені, було сповнене величі. Режисер вибудовував складні багатофігурні композиції, відточував рельєфні малюнки мізансцен. Образна узагальненість та справжня монументальність, запропоновані художником, додавали вагомості загальному образу, посилюючи уявлення про Ярослава Мудрого як освічену людину, що будує могутню державу.

У ці ж роки продовжує працювати головний художник курбасівського театру — Вадим Меллер. М. Крушельницький розповідав про нього своїм студентам: «Це світового масштабу театральний художник, який закінчив дві академії. Вадим Георгійович закінчив Паризьку і Мюнхенську академії, об'їхав на велосипеді всю Швейцарію, виставлявся у багатьох європейських країнах. [...] пройшов добру школу! Мюнхен був центром малярства, він там провів чотири прекрасні роки, з 1908 по 1912-й, потім — Париж, до самої світової війни — „Вільні майстерні”. Але перед тим він вчився й у Києві, в художньому училищі! Це був теж [...] знаме-

нитий осередок, де викладали найкращі майстри. Меллер має цікаву біографію — був колись і завзятим, як тоді казали, „войовничим формалістом”, і експресіоністом, і казна-що. Він мав у Києві власну студію й багато учнів» [111, с. 518].

У 1950-ті рр. В. Меллер намагався жодним чином не згадувати про своє талановите минуле, про роботу із Лесем Курбасом. Митець оформлював «Вишневий сад» у театрі ім. І. Франка, «Дядю Ваню» А. Чехова та «Доктора філософії» Б. Нушича на сцені театру ім. Лесі Українки. Втім, класикою українського театрального мистецтва стала вистава «Король Лір» В. Шекспіра (Київський театр ім. І. Франка, 1959) у постановці режисера В. Оглобліна (художник по костюмах — Ю. Майер). Розмірковуючи над поняттям Людини та Влади, В. Меллер створює на сцені інтер'єрно/екстер'єрні варіації середньовічного замку-фортеці. У його узагальненому монументальному задумі простежується головне завдання — відтворити образ непорушної та незламної сили. «Цей Шекспір був відверто, визивно український», — зафіксує перші враження від вистави студент-режисер Лесь Танюк і додасть, що Київ сколихнула його стихійна, майже варварська сила, відчайдушність: «це і в тій левиній лапищі, яка починає виставу, і в дебелисті українських парубків — Цимбаліст, Скибенко, Лірові рицарі а ля дядь Гаврило [...]. Зрадницька, як завжди, старшина, гнані хіття жінки... Усе повне спраги і браги, світ веселий і некерований, неосвіченість епохи. Вистава вибухає слізьми й реготом, враження, що ролі не писані на папері й не завчені напам'ять — гарні актори бешкетують, влаштували собі акторські вечорниці веселого духу й передсмертного каяття» [109, с. 665–666].

На сцені розгорнуто світ, відносини в якому визначається радше інстинктом виживання. Художник загострював характеристики. У декораціях — нерухома масивність, незграбність архітектурних форм. Тронний зал — втілення суворого аскетизму. Сцена випромінювала жорстокість: «Грубо сколочені меблі, тваринні шкури на вологих стінах, сокири, короткі мечі, натуральна шкіра. Ніяких королівських мантий, золотих брязкалець, соболинних комірців, дорогого посуду. [...] На афіші вистави — міцна лев'яча лапа; цей же мотив — головний мотив передньої завіси, де відтворено герб Ліра. Світло на сцені — один з головних виразних засобів художника; з темряви постають уламки житла, камені, людина в сяянні блискавки» [107, с. 188–189]. Художник грав грубими фактурами — неотесаний камінь, шкіра, метал: «Яке на сцені століття? Не знаю, але доба варварська, коли м'ясо жерли сирим, билися на смерть, проти заліза виходили з булавою чи палицею вагою кілька пудів. [...] цивілізацією ледве пахне. Світло — різке, людина або у смолоскипі, або



Ф. Нірод. «Далібор» Б. Сметани. Ескіз декорацій. 1950

у свічках, або в блиску шаленої блискавки. Небо в сцені бурі спочатку дратує, бо — застиглий живопис: а потім розумієш, що саме такий стильовий контекст і дає шок» [109, с. 667]. Вистава мала шалений успіх.

Спостерігаючи за сценічною практикою 1920-х рр., рухаючи численні станки та драбини у власних початкових проектах (Київський Перший польський театр), Федір Нірод на все життя зрозумів, що театральний художник — повноцінний автор єдиного пластичного образу вистави. Ідеологічні програми 1930-х рр., хоч і навернули митця до використання живописно-просторових компонентів вистави, але не змогли позбавити його творчого підходу до будь-якого матеріалу та вміння завжди безпосередньо грати в нього. Конструктивізм навчив Ф. Нірода створювати єдиний образ, вільно інтерпретувати його, мислити лаконічно-узагальнено, що допомогло йому не скотитися до натуралізму, бо за зовнішнім копіюванням та ілюстративним підходом до дії завжди губилася наскрізна ідею образу.

Для себе Ф. Нірод визначив метод реалізму як стиль, що дозволяє художнику генерувати дієвість сценічного образу. В оформленні вистав «Отелло» В. Шекспіра (1936) та «Уріель Акоста» К. Гуцкова (Львівський театр ім. М. Заньковецької, 1939) він шукав вірний тон кольорового звучання декорацій, надаючи живопису властивості драматичного камертону.

Колір в роботах Ф. Нірода завжди був головним елементом образності, що не могло не привести майстра до музичного театру. Новими творчими адресами художника стають спочатку Львівський театр опери та балету (з 1945), згодом Київський театр опери та балету (середина 1950-х рр.) — творчі колективи, де реалізуються його кращі мистецькі проекти. Його роботи над «Далібором» Б. Сметани (1950), «Піковою дамою» (1953) та «Лебединим озером» П. Чайковського (1955), «Спартак» А. Хачатуряна (1964) стануть вагомими етапами розвитку індивідуального стилю і зразками творчих досягнень в історії вітчизняного театрального-декораційного мистецтва. Найповніше мистецька індивідуальність майстра розкрилася у 1960-80-х роках, коли по-новому проявила себе його майстерність в об'ємно-живописному формотворенні, побудована на тонких нюансах образної живописності та витонченому психологізмі костюмів. У кожній виставі Ф. Нірод натхненно грав, відкриваючи глибини власної індивідуальності, шукаючи образні еквіваленти, котрі дозволяли йому виводити підтекстні складові класичних творів у ранг сучасного звучання та сприйняття. Саме це поставило його в один ряд із провідними художниками театру України ХХ століття.

Творів подібного рівня на українських сценах було небагато. Не перечуючи досягнень старшого покоління, зауважимо, що творчі пріоритети будуть змінені молодією мистецькою генерацією. Аналізуючи досвід попередників, розмірковуючи над причинами їхніх поразок, молодь сформулює нові ідеї, що знайдуть своє втілення в мистецтві. Критичне ставлення молодих до загальноприйнятих реалій, непримиренність та невмирущий романтизм складуть основу нової естетичної програми, яку назвуть програмою шістдесятників.

Розділ 2

ДАВИД БОРОВСЬКИЙ.
ПРАКТИКА ТВОРЕННЯ
НОВОЇ ПЛАСТИЧНОЇ ФОРМИ

2.1. Визначеність вибору

Ім'я художника-філософа Давида Боровського не потребує презентації. «Речовим генієм» назвуть його Г. Товстоногов та А. Ефрос. «Боровський [...] умів зробити мистецтвом довколишнє середовище, [...] саму фактуру реального простору, в якому відбуватиметься дія», — напише про нього М. Резникович [51, б/с]. «Давид вмів мінімальними засобами розповісти про масштабне», — зазначить кінорежисер Р. Балаян [51, б/с]. Ще за життя Д. Боровського визнають класиком, майстром сценічної метафори.

Вистави сценографа в театрі на Таганці: «А світанки тут тихі», «Гамлет», «Дім на набережній», «Висоцький» — стали легендами. Його запрошували до співпраці театри Угорщини («ВИГ», Будапешт), Італії («Ла Скала», Мілан, «Сан-Карло», Неаполь), Англії (Міський театр, Лейстер), Німеччини (оперні сцени Мюнхена, Гамбурга), Франції («Гранд-Опера», Париж), США («Лірик-опера», Чикаго). Д. Боровський — неодноразовий учасник сценографічних виставок, Празьких квадрієнале (золота медаль, 1971, Grand prix, 1975).

Його проекти увійшли до золотого фонду сценографії ХХ століття. «Якщо Й. Свобода є першовідкривачем нових естетичних можливостей тих засобів сценічної виразності, що спиралися на досягнення техніки (простору, кінетики, світла, різноманітних видів проекційно-кіно-лазерно-голографічної образотворчості, зрештою, різного роду сучасних фактур і матеріалів), і створив на цій підставі цілу низку масштабних сценографічних образів; якщо Р. Колтаї, використовуючи ці нові можливості (і передусім фактури сучасної технології), створив на сцені свою особисту фантастичну і художньо досконалу Світобудову, то значення творчості Боровського полягає у тому, що саме воно втілило принципи системи дієвої сценографії не тільки найпослідовніше та найпереконливіше, а й в найширшому діапазоні її форм та функцій» [14, с. 255].

Київський період у творчому житті Д. Боровського є засадничим. У театрі російської драми ім. Лесі Українки були сформовано його мистецькі й особисті пріоритети, закладено морально-етичні основи довічного служіння театру.

У мирні часи процес виховання представника образотворчого мистецтва розтягнувся б на роки, що передбачало копітку роботу, ґрунтовність поступового вrostання у матеріал. Війна внесла свої корективи, і фаза дитячого інфантилізму повоєнного покоління була зведена до мінімуму. Необхідність виживати активувала фактори примусово-швидкого дорослішання. Покоління виховувала вулиця, вона ж активізувала риси характеру, давала багато життєвих спостережень, покладених згодом в основу майбутніх творчих роздумів.

Для Д. Боровського внутрішньо пережитий, осмислений у найдрібніших деталях, боєм/радістю зафіксований світ жорстких реалій назавжди залишиться провідним. З глибин власної пам'яті добуватиме він композиційну вертикальність верстових стовпів та ешелонно-побутову правдивість людей, які їдуть в евакуацію («Ешелон» М. Рощина, 1975). Вростаючи у трагедійність сюжету життя і загибелі дівчат-зенітниць («А світанки тут тихі», 1971), художник згадає полонених німців та колоритних пилярів дров, котрі відбудовували повоєнний Хрещатик, «підселяючи» до останніх свого старшину Васкова. Реалії, накладені на сюжетіку творів, його больові точки, закріплювались у композиційній ритміці дерев'яно-дощаного інструментарію, запрограмованого віддавати конкретику ігрової образності глядачам.

Дерево, його укоріненість, розмах гілок, плавність ліній та різкість перепадів (больовим вигином, майже зламом) стануть головним ілюстративним образом книги Д. Боровського «Убегающее пространство». Змінимо ракурс бачення, з площинної паралельності спостереження вдивимося у перспективність панорам. Зображення, спроектоване у глиб, відкриває іншу варіативність можливостей: перед глядачем постають шляхи-дороги з потенційністю їхніх магістралей, грою переплетінь/накладань, різким відходом від загальноновизнаного сходження у невідоме, котре лише передбачається. Просторовість життєвих варіацій накреслено ескізною грубуватістю ліній, штрихами, злегка затіненими (ледь відчутними) або прокресленими кілька разів із розмахом наполегливої різкості.

Проникливий читач (глядач) зможе зчитувати біографічність запропонованої гри з її вертикалями і горизонталями, перехрестями та накладанням сенсів, відчутти парадність просування й больову неминучість тупиків. Текст і зображення чергуються згідно із принципом східної

Д. Боровський.
Із графічної серії ілюстрацій
до книги «Убегающее пространство»



художньої традиції. Осягнення істини про Художника, його Творчість, Покоління, Час — поліваріативні, вони дають змогу протилежній стороні індивідуально сприймати інформацію зображення-тексту. У цьому тексті є автор — Митець — людина, яка не схильна до категоричності суджень, делікатній учасник життя, його дещо відсторонений спостерігач. Він відкритий всьому на початку життя і глибинно-мудрий наприкінці.

Перед читачем постає поліфонічність світів із витонченістю вищого ґатунку (доля, провидіння направляє, веде, корегує). Автор проводить читача ланцюжком текстових стоп-кадрів, надаючи йому змогу увійти на той чи інший часовий фрагмент. Тож приймемо запропоновану сценографом гру, вдивляючись у сплетіння його долі, перехрестя шляхів, ракурсну варіативність поворотів.

Вростання художника у професійний досвід було у чомусь типовим для його покоління. Складна родинна ситуація спровокувала низку епізодів, сповнених ризикованими сюжетами вуличного життя. Зацікавлення образотворчим мистецтвом проривається в його реальність фрагментарно, невеличкими епізодами. На узбіччі пам'яті лишаються нетривалі реалії відвідувань мистецької студії при Київському палаці піонерів. Контакт із мистецтвом відбувся, дива не сталося, і вулиця залишилась у його житті чинником майбутніх небажаних потенцій.

Перехід «на бік цивілізації» стався в п'ятому класі. Мати наполягати на вступі до художньої школи, де, окрім навичок малювання, давали знання із загальноосвітніх дисциплін. У повоєнні роки школа

(разом із гуртком) тимчасово знаходилася при Художньому інституті, що для молодого Давида було позитивним чинником, адже не обмежувало його колективом ровесників. Сусідство школа-інститут відкривало перспективи на майбутнє, шлях, яким треба йти довго й наполегливо, поєднуючи своє зростання з перспективами засвоєння професійної майстерності.

Контингент учнів був різноманітним: діти міської/сільської інтелігенції, нащадки репресованих/загиблих батьків, сиріти з дитячих будинків. Школа об'єднувала, панувало відчуття значущості справи, якою всі займалися. Працювала група одностудентів із власними пріоритетами, зразками для наслідування та творчою конкуренцією, вкрай необхідною для нормального формування молодого художника. У спогадах Д. Боровський зафіксує: «Інститут давав уявлення, ким ти можеш стати. Довкола ходили початківці — живописці, скульптори. [...] Ми дорослішали швидше, ніж учні звичайних шкіл. Звісно, як і вони, пропадали на вулиці, бігали, грали у футбол, але у нас з'являлося ще якесь своє коло інтересів, пов'язаних з майбутньою професією» [23, с. 225]. Він вчився відчувати смак до справи, що викликала зацікавлення.

Учителями і зразками для наслідування у Київському художньому інституті були метри українського мистецтва: живописці К. Трохименко, О. Шовкуненко, скульптор М. Лисенко — фахівці високого рівня, митці, переконані у правильності академічних методів навчання та необхідності їхнього обов'язкового засвоєння учнями. У спогадах колишніх студентів можна прочитати, що в їхніх програмах нудні методики професійного росту «перетворювалися не на засіб стримування, але розбудження молодих талантів. Вони вміли запалити й повести за собою молодь» [63, с. 38–39]. Школа навчала академічній грамотності малюнка, закладала відчуття композиції, відкривала таємниці здобутків великих майстрів. Початківцям прищеплювали навички до систематичної, щоденної роботи, любов до вивчення навколишнього світу і відтворення його у формах реалістичного мистецтва. Д. Боровський згадував: «Учитися мені подобалось, але, правда, тільки малюванню» [23, с. 225]. І, хоча в подальшому учнівська фаза швидко мине, можемо припустити, що саме школа дала поштовх до зацікавлення композицією, виявила прагнення до самостійного мислення і породила недовіру до догматів. Саме там проявить себе його тяжіння до графічності мислення, виразної «розмовності» ліній, що згодом реалізується у сценічних проектах і в ілюструванні книжок. Втім, театр у житті Боровського залишиться домінантою, і саме тому його графічна творчість виявиться наскрізь пройнятою театральними «ходами» та об'єктами підтекстами.

Але процес навчання було перервано. Доля внесла корективи, позбавивши майбутнього сценографа можливості здобути повноцінну академічну освіту професійного художника з усіма її позитивно-негативними властивостями. Щоб вижити, він мусив шукати підробітки. У мистецьких спрямуваннях Д. Боровського відбувається доленосна корекція. Перехід на паралельне мистецьке перехрестя стався у 14 років. Художня школа з її нюансами і таємницями вирощування професійних живописців, графіків, скульпторів поступила місцем Театру. Свою живописну майстерність сценограф вдосконалюватиме протягом усього життя. Він створить власний стиль, зрощуючи його на ґрунті витонченої інтуїтивності, вміння спостерігати та осмислювати події. З внутрішніх глибин він почерпне знання про сутність життєвих істин, які змодельовані в образність драматургічних світів, проявляючи себе сценографом-режисером із талантами дизайнера та архітектора.

Перша спроба знайти роботу (театр ім. І. Франка) була невдалою. Його приймуть до київського театру ім. Лесі Українки, вибір, який Боровський вважав доленосним. У спогадах він визнає: «Мені пощастило, у театрі [...] в ті роки була унікальна труппа. І по культурі — найрізкісніша. Керував Костянтин Павлович Хохлов, якому [...] вдалося зібрати акторів московської та ленінградської шкіл. Михайло Романов був у самому розквіті. Неллі-Влад, блискучий режисер, вцілілий «формаліст», ставив тоді чудові вистави. І я все більше й більше занурювався у цю атмосферу. Невідомо, як би склалася моя доля, якщо б я потрапив не сюди, а у театр Івана Франка. Ось така несподівана випадковість» [23, с. 226–227]. Після перегляду поданих ескізних матеріалів початківця прийняли на роботу. Зафіксуємо часові реалії поки що не дуже розгалужених шляхів-гілочок — 1948 р.

У дитинстві він не мріяв про театр. Рідкі відвідування, які влаштовувала мати, були практично випадковими і майже не збереглися в пам'яті. Довколишнє життя було яскравішим, драматичнішим, конфліктнішим, воно розвинуло у хлопчику самостійність, уміння діяти згідно з обставинами, здатність вирішувати, визначати міру припустимого. На новому етапі буття театр захопить його повністю, стане його майстернею, школою життя, шкалою професійних цінностей. Окрім декорацій, котрими він займався, увагу «привертали великі особистості, вплив яких він відчував на собі щодня» [51, б/с].

Починав Давид зі спеціальності «учень декораційного цеху», виконання найпростішої роботи — розтирання фарб, з поступовим допуском до поміжних творчих доручень різної міри складності. Його опановування провідної тенденції театральньо-декораційного мистецтва 1940-х рр. —

майстерності «малювати задники», проходило під керівництвом завідувача декораторським цехом, головного художника-виконавця Миколи Савви. Це був курс покращення професійних якостей, з одночасним засвоєнням тонкощів образотворчої (кулісно-арочної) системи.

Художник прийшов до театру у період, коли сцена (особливо оперна) була перенасичена фальшивою емоційністю, «красивою» помпезністю. Відторгнення унормованої живописності на сценічних майданчиках збережеться у Д. Боровського назавжди. Домінантне графічне мислення посилило цю позицію. У майбутньому художник гратиме на виразності чорно-білих контрастів і поєднанні фактур, допускаючи колір у загальний образний ряд лише в якості чиннику крапкового емоційного впливу.

У театрі він засвоїв культуру поведінки, шляхетне ставлення до колег. Тон задавали режисери. Провідний майстер сцени К. Хохлов, відвідуючи цехи, наповнював присутніх відчуттям причетності до загальної справи, адже проявляв справжню цікавість до майстрів, що виготовляли декорації. Він був коректним, уважним і з кожним говорив поважним тоном.

Професія будь-якого сценографа починається з опанування основ ремесла, залаштуноквої практики. Таємниці роботи з фактурами, секрети технік і технологій ремесла, особливості роботи з бутафорією майстри-практики здавна розкривали тільки тим учням, у яких бачили іскру таланту, відданість обраній справі. У своєму обранці заохочували необхідні в ремеслі самостійність і любов до експерименту з формами, матеріалами, технологічними деталями. Вхідження Боровського у практику театру через реалії виробничих цехів активізувало його схильність до роботи зі сценічним предметом. Молодий художник отримав можливість навчитися практично всьому, все спробувати своїми руками

Етап підвищення не забарився: йому доручили прирізати макети художників театру та вносити правки у проекти запрошених майстрів. У процесі обговорювання запропонованого рішення присутність макетника була обов'язковою, і молодий художник ставав свідком активних дискусій між режисером, акторами і сценографом. Постановники, відстоюючи нюанси власних розробок, пояснювали, сперечалися, шукали можливі варіанти посиленого впливу оформлення на глядача, пояснювали композиційну роль деталей, уточнювали майбутню партитуру світла і музики. Для «молодшого спеціаліста» Д. Боровського з'явилась чужа можливість поринути у складний світ відносин між режисером і художником, досягнути глибинний зв'язок між акторами та оточуючим їх простором, органіку їхнього фізичного перебування у ньому. Заглиблення у таємниці творчості було цікавим, захоплювало, надихало на са-



А. Петрицький. Фото 1950-х

мостійні пошуки. Повертаючись увечері додому, хлопець вирізав, клеїв, аналізував запропоновані можливості, відпрацьовував власні рішення.

Спостерігаючи за роботою художників, Д. Боровський робив висновки, вчився відрізняти сильні-слабкі сторони провідних майстрів сцени. Географія цього навчання не обмежувалася київською сценою. Провідний російський театр столиці України виїжджав на гастролі до Москви. Там працювали театри з власними традиціями та майстрами, сміливішою амплітудою пошуків, було багато художніх і театральних музеїв, мистецьких виставок та бібліотек. Посада макетника надавала можливість спілкуватися з московськими художниками, переймаючи їхній досвід та майстерність.

Там було чого повчитися, нерідко молодий художник переймав досвід, якого не можна було отримати в радянських вузах. Так, урок складання режисерської експлікації у мейєрхольдівській традиції продемонструє початківцю режисер Василь Федоров. Це було настільки цікаво і незвично, що і через багато років художник відтворить його в деталях:

«В. Ф. просив мене приготувати [...] афішу театру, два-три аркуша ватману, кольоровий папір: жовтий, зелений, клей, ножиці, лінійку, циркуль, чорну туш, рейсфедер. Усі предмети я акуратно розклав на столі в репетиційній залі. [...] Федоров уважно переглянув, чи все на місці [...] надів окуляри. Футляр поклав поруч. [...] Я його багато разів бачив. Але тільки цього разу помітив, що всередині на кришці вигравіровано три прізвища: Комісаржевський, Станіславський, Мейерхольд. Довго дивився Федоров на білий листок, потім укладав лінійку по діагоналі й рішуче провів рейсфедером чорну лінію. Потім ще одну. Друга лінія перетинала попередню. Задумувався... І ще одна, коротша, уляглася горизонтально» [23, с. 43–44]. Залучаючи до справи спостерігача, запропонував заклеїти частину намальованого жовтим, іншу — зеленим. Так для Д. Боровського відбувся сеанс супрематизму. Зі спогадів: «Про те, що таке супрематизм, я дізнався значно пізніше. І про те, що Василь Федоров, художник і режисер, був одним з найталановитіших учнів Мейерхольда, класика театрального авангарду, мені також стало відомо пізніше, через багато років. І ще через багато років я зрозумів, чому Василь Федоров попросив зачинити двері на ключ» [23, с. 43–44].

З детально розробленою графікою сценічної партитури прийде на київську репетицію «Оптимістичної трагедії» ще один учень Мейерхольда — режисер Леонід Варпаховський, давши молодому художникові наочний урок дієвого осмислення постановником сценографії. Урок запам'ятається назавжди, і в майбутньому Боровський буде ретельно, в найдрібніших деталях продумувати режисерську партитуру власних розробок — що ніколи не скасовувало ні відкритості оновлення запропонованої ним образності, ні варіативності в робочих контактах з режисером та акторами.

Поступово складатимуться внутрішні уподобання художника. Із надбанням досвіду зростатиме його впевненість, посилюватиметься відчуття власних мистецьких пріоритетів. У його житті з'являться нові непересічні особистості майстрів мистецтва (художники, режисери), які допоможуть йому пройти важкий період формування. Спостерігаючи за ними, він прислуховувався й до себе, формував внутрішню програму, котра згодом визначила його особистісне бачення професії художника театру.

Анатолій Галактіонович Петрицький з'явився у житті Д. Боровського ще у період «малювання задників». Театр ім. Лесі Українки готувався до прем'єри «Ромео та Джульєтти» В. Шекспіра (1954). Сценографу було передано репродукцію «Прімавери» («Весни») Сандро Боттічеллі разом із проханням А. Петрицького намалювати головний образ. «Поки готу-



А. Петрицький. «Портрет сина». 1957

вали полотно (величезне, страшно дивитися), прикріплюю маленьку картину на планшет. З чотирьох її сторін через кожен сантиметр набиваю дрібні гвіздочки і чорною ниткою «загратовую» італійську «Весну». [...] Тоді, в кутку корпусу, я понад місяць «боттічеллів» поверхню багатofігурного полотна. Петрицький часто приходив. Зустрічаючись з майстрами, щось пояснював їм. І поглядав, поглядав поверх окулярів на мої муки. І мовчав, жуючи потухлу цигарку» [23, с. 19–20].

Згодом він запросить юнака позувати для «Портрету сина», замість Анатолія, який поїхав до Москви. Сеанси проходили у квартирі А. Петрицького (вулиця Пушкінська), неподалік від театру. Д. Боровський приходив щодня, перевдягався, вмощувався на дивані, брав у руки книгу. І починався сеанс. Писав художник темпераментно: «На натурщика дивився поверх окулярів. Окуляри — на самому кінчику носа. Сильне світло голубих очей [...]. Коли А. Г. писав (і видно було, що задоволений), щоб натурщик не сумував, весело згадував про свою „бешкетну” молодість. Як він, коли не було взуття, носив дерев'янки, і якимось розписав їх, а заодно і ноги, карколомним футуристичним орнаментом. Як майстри, котрі виконали за його ескізом декорації, спитали, де верх, а де низ.

І як він, замислившись, почухав потилицю і відповів, що, мовляв, все рівно, це не має ніякого значення [...] Якимось він зазначив, що макет слід розписувати олією, і я прийняв його пораду як заповіт» [23, с. 21–23].

А. Петрицький подобався своєю вдачею, бо «особистістю він був найяскравішою. Втім, як про художника театру я [...] мало що про нього знав, — згадував Д. Боровський. — Тільки те, що бачив у театрі й на виставках. Класно написані, майже реалістично, але незвично, ескізи оперних і драматичних (схожих на оперні) декорацій» [23, с. 24]. Вже після смерті вчителя, відвідавши ретроспективну виставку його творів 1920-х рр., сценограф відкрив для себе А. Петрицького рівня Пікассо, Дерена, Шагала, який «дивом уцілів. Не виключено, що цим „дивом“ був театр. А. Г. залишив небезпечний живопис, зосередився на декораціях. Але „дива“ так просто не відбуваються. Вони сплачуються непомірною ціною. Другу половину свого життя — творчого життя — Петрицький зламав [...]. Усі нагороди, звання, офіційний авторитет першого, головного художника театру всієї України — за віднятий живопис, за творчу свободу» [23, с. 24–26]. А «Портрет сина» вдався: на ньому спокійний, заглиблений у себе юнак, поряд книжки, альбоми, записничок. Ранок життя, початок покоління, яке відрізнялось від обпаленого життям покоління батьків. Спокійні сіро-зелені і голубі тони, глибина ліричності, спокійна, мудра об'єктивність і стримана сила батьківської любові. На прощання А. Петрицький подарував молодому художнику набір фарб із написом: «Дорогому, талановитому Давиду Боровському, котрий мені нагадає себе, коли я був молодим».

2.2. Художник театру-кіно, режисер Моріц Уманський

«Головним моїм кумиром тих років був кінохудожник, який пішов з життя в ті самі дні, коли я, заповнюючи як годиться анкету, був зарахований підручним до декораційного цеху. Ім'я цього художника — Моріц Уманський. Його роботи в театрі, які я бачив, були для мене еталоном. Вони відрізнялися від усіх сміливою вирахідливістю і, разом з тим, дивовижним ліризмом. Я наслідував тільки його».

Давид Боровський [23, с. 24].

Із театром Моріц Уманський був пов'язаний з дитинства, чому сприяли родинні обставини: його родичі були «людьми з-за куліс», акторами, драматургами, режисерами. У 13 років (1919) він — учасник невеличкого акторського колективу, працює суфлером, помічником режисера та реквізитора. Серед театральних спеціальностей юнак свідомо обере професію театального художника. Шлях у майбутню майстерність — Київська художньо-індустріальна профшкола (1923–1926). Загрозлива назва учбового закладу, згідно зі спогадами друга дитинства М. Уманського, Федора Нірода, була даниною моді, нічого «індустріального» в специфіці занять не було. Проте був сильний викладацький склад. Основи образотворчої грамоти (живопис і малюнок) учні отримували від М. Козика, учня відомого живописця і театального художника К. Коровіна. Складаним основам композиції навчав К. Єлева. Його обожнювали всі, бо він: «був вулкан красномовства, яскравих прикладів і найцікавіших розмов про класичних майстрів та народні примітиви. [...] вмів захоплювати і будити прагнення працювати і бажати результатів! Надзвичайна якість для викладача» [91, с. 31]. Викладачі прищеплювали учням інтерес до композиційних пошуків, вчили думати, вдало використовувати класичну і народну мистецьку спадщину, відчувати логіку розвитку мистецьких форм, не боятися експериментувати, радили розвивати себе, відвідувати художні музеї, мистецькі виставки, концерти класичної музики, театральні вистави. Особливо значний інтерес викликали гастролі у Києві театру В.с. Мейєрхольда і вистави курбасівського «Березоля».

Під час навчання М. Уманський працює над макетами декорацій до п'єс «Гроза» О. Островського, «Підступність та кохання» Ф. Шиллера,

«Ревізор» М. Гоголя. Він швидко дорослішає і рано розпочинає свою кар'єру у професійному театрі. Дебютна вистава — «Цемент» за твором О. Гладкова, була поставлена у невеличкому пересувному театрі у співавторстві із колишнім актором МХАТу О. Адашевим. Дебют виявився вдалим, і режисер запросив художника зробити декорації до «Сестри Жерар» В. Масса у студії «Польпрат».

М. Уманський продовжує співпрацю із театрами під час свого навчання у Київському художньому інституті (з 1926), установі із зірковим складом викладачів: М. Бойчук, Ф. Кричевський, В. Татлін, В. Пальмов, О. Богомазов — класики мистецтва, золотий фонд української культурної інтелігенції, особистості, іноді з протилежними поглядами на цілі й завдання мистецтва. Візантизм, італійській проторенесанс, національний живопис — монументальні твори М. Бойчука; життєдайне колористичне мистецтво з національними ремінісценціями — у живописі Ф. Кричевського; авангардні експерименти у роботах В. Татліна, спектралізмі В. Пальмова, кубофутуризмі О. Богомазова. Перед студентами відкривалися величезні можливості для розвитку власних мистецьких уподобань. У майстернях «відпрацьовувалася самостійність мислення, виникала особиста платформа кожного. Словом, було цікаво несамовито», — коментував десятиліттями потому Ф. Нірод, студент цього ж закладу [91, с. 35].

Поза стінами Інституту викладачі були старшими товаришами, колегами, з якими разом ходили на виставки, відвідували концерти. Співпраця не була формальністю, до студентів уважно придивлялися. Викладач М. Уманського Володимир Татлін, представляючи юнака режисерові Б. Норду, відмітить: «Має вірне око на предмет, ненавидить штампи зображення предмета на полотні та в театрі, не хоче брехати, винаходячи новий образ предмету» [89, с. 25].

Маючи перспективи роботи театральним художником, несподівано для всіх, М. Уманський вступає на третій курс режисерського факультету Київського кіноінституту (1930). Кіно приваблювало сміливістю творчих експериментів, на цьому полі несамовито грали Д. Вертов, С. Ейзенштейн. Рухомість камери вивільняла свідомість, відкривала можливості несподіваних ракурсів, дозволяла використовувати найсучасніші технічні можливості у мистецьких проектах. Молодий художник захопився режисурою, пояснюючи це бажанням досягнути внутрішні закони буття театральної та кіноспеціальностей, самому навчитися визначати правила гри, вийти за межі підлеглості позиції художник-режисер. У режисерських пошуках М. Уманського «немає нічого дивного або ненормального, справжній художник театру і кіно завжди „однією ногою“ режисер», — зазначить постановник театру ім. Лесі Українки В. Неллі [89,



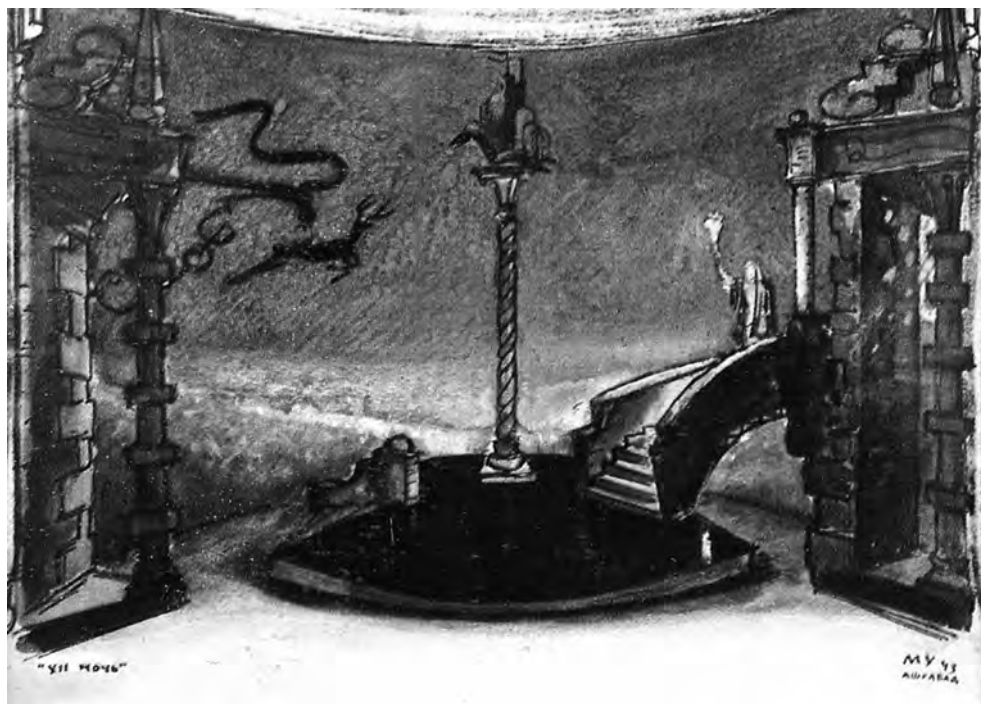
М. Уманський. Фото 1930-х

с. 13]. Багатопрофільність художнього підходу пояснює експресивну напругу його кіно- та театральних ескізів, їхнє тонке психологічне нюансування, сконцентрованість «кадру», драматичність ракурсів і правдивість фактур.

Після закінчення навчання М. Уманський — художник-постановник та асистент режисера на Київській студії художніх фільмів. Останню кваліфікацію митець підтвердить у роботі над фільмом «Вирішальний старт» (режисер Б. Тягно). У подальшому художник М. Уманський щасливо співпрацював із О. Довженком (кінофільм «Щорс»), А. Роомом, Б. Барнетом («Подвиг розвідника» у 1948, Державна премія СРСР), І. Савченком. У протистоянні «режисер із здібностями художника» та «художник із схильністю до режисури» переміг останній. Кожна робота майстра — неймовірна захопленість творчістю: «для нього театр, кіно, живопис перестали бути фахом, покликанням, вони стали пристрасстю, смыслом життя, його сутністю» [89, с. 8].

Моріц Уманський — людина високої культури, працював у кіно, займався графікою, брав участь у оформленні масових видовищ, але театр завжди займав у його житті особливе місце. Художник співпрацює з київськими театральними колективами, серед яких театр ім. І. Франка, театр ім. Лесі Українки, театр опери та балету ім. Т. Шевченко тощо. Вистави сценографа «Аристократи» М. Погодіна (1934), «Боягуз» О. Крона (1935), «Украдене щастя» І. Франка (1940), «Маруся Богуславка» М. Старицького (1945), «Дванадцята ніч» В. Шекспіра (1948), «Камінний господар» Лесі Українки (1946), «Ходіння по муках» за О. Толстим (1947) та ін. згодом стануть класикою українського театально-декораційного мистецтва.

Уманський прагнув створити сценічне середовище, у якому органічно поєднувалися фантазія та реальність. Він глибоко проникав в ав-



М. Уманський. «Дванадцята ніч» В. Шекспіра. Ескіз декорацій. 1943

торський задум, відрізнявся гостротою думки, надзвичайною вигадливістю та різноманітністю прийомів. Художник шукав образну ємкість форми, застосовуючи для її втілення лаконічні виражальні засоби. Він любив деталі, уважно ставився до сценічної речі, працював із «справжністю» фактур: «Конкретна річ є в ескізах митця відповідною точкою побудови образу, вона яскраво виявлена та підкреслена. Конкретизація середовища робить сценічну річ реальною і водночас сценічно умовною річчю. У його виставах атмосферу створює сама підібраність речей — історично вірогідних, упізнаваних. Він шукає фактурність шляхом загострення образності. Акцент зміщується на узагальнення ідейного змісту, на створення образотворчо-режисерської концепції. В його декорації головне — передати середовище не як місце дії, а як структуру драматичного конфлікту» [115, с. 3]. У рішеннях М. Уманського поставав образ-метафора, сутність якої розкривалась у взаємодії з режисурою і акторськими мізансценами.

Театр дозволяв йому торкнутись інтерпретації вічної класики. Режисер Б. Норд, який співпрацював із М. Уманським над виставою «Дванад-



М. Уманський. «Подвиг розвідника». Ескіз до кінофільму. 1946–1947

цята ніч» за В. Шекспіром, згадував: «Потік ескізів [...] каскад ідей-бачень... Тонке відчуття стилю (ранній Ренесанс), поєднане з гостротою сучасної інтерпретації місць дії, епізодів, окремих частин і сцен вистави в єдність усього оформлення. [...] обертання кола являли усе нові й нові місця дії. Все було дуже виразно, по-хорошому достовірно і водночас лаконічно: сонячність комедії виявилась у легких небагатослівних декораціях, у чудовому освітленні, в зручних для акторів площадках і сідцях. [...] Вся ця весела і карнавальна вистава була близька духу Уманського, який і в творчості, і в житті був живим, діяльним, оптимістичним» [89, с. 27].

Образні рішення Уманського вирізняла емоційність. Останнє нерідко йшло від внутрішнього неспокою митця, його мистецького темпераменту, любові до ігри світла і темряви, уміння застосовувати їхню контрастність. Він неповторно обігравав можливості сценічного майданчика, використовуючи архітектуру, скульптурні форми, стриману колоритність живопису. Він був людиною, здатною пристрасно захоплюватися і зачаровувати своїм натхненням колег: «Якщо, за словами К. Паустовського, задум — це блискавка, то М. Уманський буквально ви-

промінював електричні розряди, йому була притаманна сила осяяння яскравими спалахами натхненного народження задуму. Він володів чудовою якістю справжнього натхнення, властивого людям театру: загорятися від чужого вогню, заражатися ним і, розпалюючи в собі полум'я нової творчості, нести його через увесь спектакль», — писав про художника режисер В. Неллі.

З ним було комфортно працювати, художника любили за оптимізм та позитивне сприйняття світу, за теплий гумор та неприйняття будь-яких форм поверховості, зовнішньої показовості. Він був професіоналом, що «вічно прагнув ще про щось дізнатися, чогось досягти, чимось оволодіти. В усьому він був на часі, сучасним в найвищому розумінні цього слова» [89, с. 14].

М. Уманський був завжди відкритий для співпраці із режисером. В. Неллі згадував, що, починаючи з перших розмов, художник активно входив у сутність образів майбутньої вистави, вхоплював деталі режисерського бачення, заражався емоціями колег: «Тут же народжувались перші пропозиції, бурхливі фантазії, гострі варіанти. Швидкий олівець створював начерки, натяки, виникали конкретні варіанти, щоб за хвилину бути відкинутими, — творчий процес розгортався на першому етапі з нестримною швидкістю, сміливістю і несподіваністю. При найменшому сумніві партнера-режисера Уманський негайно настроювався на створення інших рішень. „Є шість інших варіантів“ — улюблена фраза художника — наслідок не легковажності, а величезної творчої наснаги, багатства і буяння думки, надзвичайного творчого темпераменту, пристрасного бажання працювати, надзвичайної творчої невиситимості, тієї активної одержимості, яка є ознакою справжнього таланту» [89, с. 10].

Позитивні якості кіно М. Уманський активно застосовував у реаліях сценічного майданчику. І навпаки, у фільмах він із задоволенням позбувався театральної застигlosti, не стримував емоційність, захоплювався загостреним поєднанням архітектурно-просторових планів, різкою несподіваністю ракурсів. У його ескізах до кінофільмів відчувається сконденсована емоційність, навіть напруженість чорно-білого кадру, протиставлення чорно-біло-сірих плям і площин. Уманський мислив широкими категоріями, вмів оперувати великими площинами, керував стрімкою грою ритмів. Він любив річ, яку впускав у кадр, ретельно зберігаючи її життєву «біографію», у найменших деталях цінуючи справжність її фактур. Він майстерно розв'язував проблеми світлотіні, загострював напружену динаміку образів, ритмічну гру конструкцій.

Він любив працювати з молоддю, чим якісно впливав на покоління молодих художників. «Він ніколи не робив секретів зі своєї майстер-

ності, — свідчив художник театру і кіно Олексій Бобровников. — Його поради і вказівки, зроблені завжди з граничною точністю і відчуттям, примушують говорити про нього ще й як про справжнього педагога, хоча він, власне, не займався педагогічною діяльністю в прямому розумінні. Його бурхлива енергія, невичерпна вигадливість і надзвичайна працездатність захоплювали всіх» [89, с. 28].

Якості людини, творчість якої сприймається за взірць, можуть стати у нагоді початківцю тільки у випадку, коли йдеться про вагомість збігів їхніх загальнолюдських і творчих цінностей. Для Д. Боровського такими якостями Уманського були абсолютна відданість театру, активна співпраця з режисером зі збереженням при цьому права на власну інтерпретацію твору, багатоваріантність образних пропозицій, пошуки лаконічно-умовної форми, загострене відчуття правди на сцені, любов до графічної загостреності образних вирішень, до опрацювання ракурсної варіативності архітектурних форм, посилена інтуїтивність, пристрасть до ігрових характеристик та фактурної сценічної речі.

У 1960-х рр. Д. Боровський ініціює вихід книги, присвяченої пам'яті М. Уманського. Він зібрав візуальний матеріал і зробив макет, текст написав режисер В. Неллі. Усе було зроблено, як завжди, неформально. Відкриваючи це видання, перше, що бачив читач, — фото, з якого на нього з цікавістю дивився сам художник. Зацікавленому читачу презентували справжній світ закоханої у життя і творчість людини, делікатно проводили його головними сюжетами творчої біографії сценографа, надаючи змогу зробити свої висновки. Чи не є ця книга зразком щирої вдячності Вчителеві, у котрого життя, на жаль, змусило навчатися заочно?

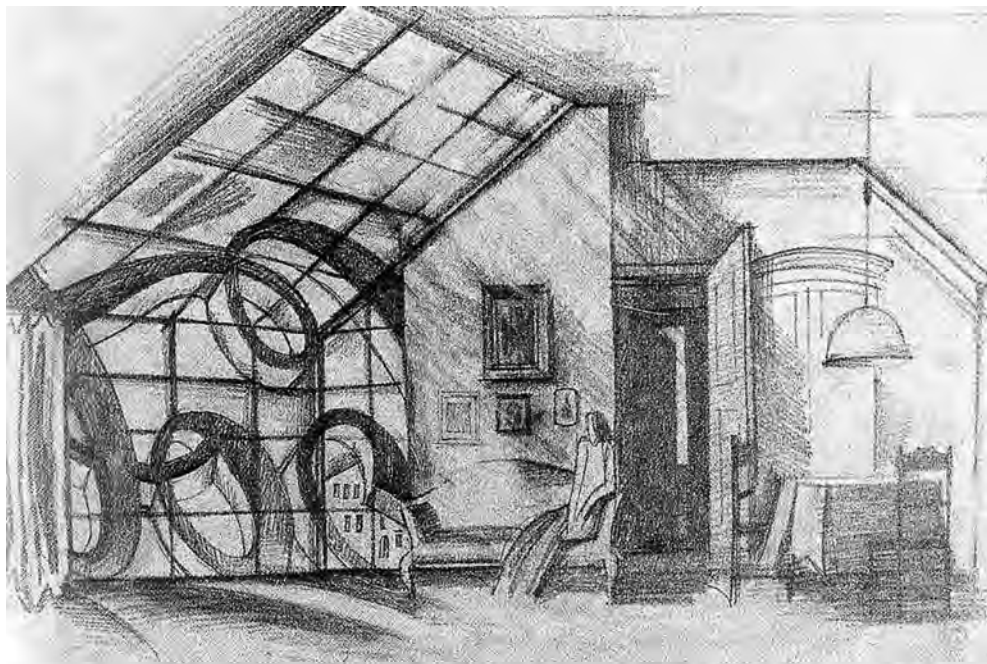
2.3. Італійське «квартирне питання» на київській сцені 1950-х років

«Його величність Випадок мені посміхнувся. Саме випадок привів мене у театр, котрий поглинув мене цілком. Я пропадав там з раннього ранку до пізнього вечора. Пав жертвою «чарівної коробочки», чудово описаної киянином Михайлом Булгаковим у «Театральному романі». Причарував незбагнений для мене простір, із підлогою, що обертається. [...] От власне й все. Але це „все“ усе і вирішило. Одного разу. Випадково. У день зустрічі із Іриною Молостовою».

Д. Боровський [23, с. 15].

Сценографічний дебют Давида Боровського відбувся у 1956 році. Ставили «Брехню на довгих ногах» надзвичайно популярного італійського драматурга та актора Едуардо де Філіппо. На сцені вітчизняних театрів потрапляли п'єси представників італійського неореалізму — впливового мистецького явища повоєнних років, феномен якого яскраво проявився в кінематографі. «У ті часи із усіх мистецтв найважливішим було італійське та французьке кіно, — згадував художник, — „Викрадачі велосипедів“, і „Рим у одинадцять годин“, і „Під небом Сицилії“, і „У стін Малапаги“... Малапага, Малапага! Згадувати радісно» [15, с. 175]. Успіх фільмів був безпрецедентним, вони мали величезний вплив на глядача. «„Викрадачів велосипедів“ я дивився у залі Будинку актора, — згадував відомий московський режисер Анатолій Ефрос. — Тоді ще про цей напрям у мистецтві у нас знали мало. Публіка зібралася випадкова. Всі ставилися до того, що відбувається на екрані, без справжньої серйозності. Чулися якісь безглузді репліки. [...] Коли натовп йшов після фільму сходами до роздягальні, люди посміювалися: пропав вечір. [...] Мені було дивно все це чути, я був схвилюваний настільки, що мені було байдуже. В усякому випадку зовсім не хотілося розмовляти чи сперечатися. [...] Я був упевнений, що якщо почну говорити, то розридаюся. Взагалі говорити про це було якось соромно, [...] тому що будь-яке базікання здавалося блюзнірством. Треба було просто зберегти в собі це почуття і це враження» [140, с. 267].

Італійські фільми дивували, захоплювали, вчили новому відчуттю правди. З екранів дихала естетика справжнього життя, правди буття



Д. Боровський. «Брехня на довгих ногах» Е. де Філіппо. Ескіз сценографії. 1956

з його глибоко гуманним змістом. Було знято всі контролюючі бар'єри. У п'єсі або кіносценарії публіка бачила відтворені проблем простих людей, стежила не за «історією», а за Історією, поданою в усій повноті подій та їхнього впливу на звичайну людину.

Основою для сюжетів неореалістичних картин обиралася справжня подія, реальний факт з газетної хроніки. Автор п'єси міг вказати у ремарках не просто місце подій, а навіть точну адресу з номером будинку. Глядача вводили у світ простих, нічим не примітних людей, головними героями твору ставали будь-який італієць (конкретна людина), члени його родини, «взяті навмання з телефонної книги» [22, с. 24–26].

Теза «ніяких поступок зовнішній красивості!» — лозунг нового мистецтва. Оператори виходили з павільйонів на площі та вулиці зруйнованих війною міст. Фільми знімалися майже документально, у місцях реальних подій. На екранах та сценічних майданчиках дія відбувалася у простих помешканнях, укриттях підвальних руїн, що віціли при бомбардуванні. Кожен персонаж було представлено у конкретній, відповідній йому обстановці. У відтворенні подій велике значення надавалося побутовим подробицям. Мета постановників — максимальна життєва

подібність та природність, що надавало фільмам документальної достовірності та безпосередності, не замулених зовнішньою красою.

Працюючи над матеріалом італійської п'єси, Д. Боровський був готовий до пошуків нового реалізму на сцені. Втім, театр — гра колективна. «Він прийшов [...], коли залишалися ще „мамонти“, але з'явилися і молоді московські випускники, — згадувала Кіра Пітоєва-Лідер. — Поруч з акторами-початківцями з'явився і лідер — режисер Ірина Молостова. Так народжувався театр у театрі. Їм не вистачало молодого художника. І ця трупа, під егідою Ірини Молостової, прорвалася. Боровський з'явився у потрібний час у потрібному місті» [51, с. 13]. Доля надала шанс, і художник ним скористався. Він працював над текстом задалегідь, цікавився матеріалом, і коли сталася затримка (художня рада театру відхилила проект Миколи Духновського), Д. Боровський представив свої розробки.

Художні пошуки сценографа крутилися довкола квартирної проблематики. Обтяжений досвідом радянських комуналок, він не міг збагнути, чому в одному будинку (нехай і на різних поверхах) проживали одночасно і заможні, і бідні родини. Варіанти розмірковування: одна квартира — мала, інша — велика, в одній квартирі проживає велика родина, в іншій — одна людина, бо мав бути якийсь фактор, що знижував вартість помешкання. Сценограф планував оселити головних героїв на горіщі під скляним дахом у конструктивістському будинку 1930-х рр. Родзинка образного ходу — форма мансардного приміщення (у XIX ст. у подібних мешкала прислуга), удосконалена сценографом до більш прийняттого житлового варіанту.

Він збудував павільйон зі зрізаним варіантом великого вікна-стелі. У дію вступали образні ритми: лівий — напружений, кутовий, затискуючий та центрально-правий — інтер'єрно-ігровий. У просторі останнього варіювалися горизонталі/вертикалі стін, дверей, нечисленні меблі. Розвішані на стінах абстрактні картини художник малював власноруч. Деталлю, яка безнадійно псувала помешкання, були «солідних розмірів реклами американської „Коли“, [...] три гігантські літери якої утручуються в скляний ліхтар житлової частини. До того ж увечері, як і годиться рекламі, літери загоряються неоновим і нервово блимають у синкопічному ритмі. От, власне, і все» [23, с. 17–18]. Виведені художником вихрясті неонові спалахи зводили нанівець комфорт віконно-мансардного куточка. Це було житлове приміщення з власною драматургією, наповнене речами — втіленням смаків та нюансів поведінки їхніх власників. До інтер'єру не допускалися бутафорські речі, що не мали біографії, не випромінювали життєву енергію. Художник розумів, що концен-



Д. Боровський. «Брехня на довгих ногах»
Е. де Філіппо. Ескіз костюмів. 1956

трація кутових та похилених площин у ритміці й світлотіньовій грі простору надасть активну візуальну динаміку сценічному майданчику, відкриє перспективи для різноманіття мізансцен.

Проблема виникла з «режисурою» другого інтер'єру — оселі заможного сусіда: «здавалося, найскладніше вже позаду, і от — затримка. Нічого не можу склеїти. Вже накопичилася гора павільйонів. Нудно і невиразно», — згадував художник. [23, с. 15–18]. Саме тоді в його майстерні з'явиться людина, зустріч з якою стала доленосною: «Леонід Вікторович Варпахівський [...] зайшов до макетної, коли я тупо дивився в пусту дірку „чарівної коробочки“. Зацікавився, над чим я працюю. [...] Я показав макет першої декорації. Очі Л. В. виблиснули та звузилися. Він похвалив. Потім я почав доволі жалісно розповідати про труднощі. Л. В. здивувався моїм гризотам: „Повторіть точнісінько планування першого інтер'єру. Ви ж говорите, що сусід живе під вашим героєм. Геніально!“ — прошепотів я. [...] Це було неймовірно правильно та просто» [23, с. 15–18]. В остаточній пропозиції сценографа містилася практично режисерська заявка, запрошення до гри. Залежно від ситуації у такому інтер'єрі можна було обіграти будь-які реалії: загострювати або комікувати дію, органічно вписуючись у динаміку сюжету Е. де Філіппо.

В ескізах костюмів до вистави відчувався активний вплив кінематографа. Де б ще, як не у неореалістичних фільмах, художник міг підгледіти кумедну «італійськість» поведінки персонажів, з їхньою схильністю домовлятися за допомогою жестів, та нерадянські особливості вбрання: поєднання пуловерів з піджаками, франтувато зав'язані на голих шиях шарфики, замість загальноприйнятих краваток, підозрілу звуженість брюк, нетутешню манеру носити м'які берети. У замальовках художника відчувалося «свіже повітря Неаполю», яким натхненно торгували хлопчики у відомій італійській кінокомедії.

Розробляючи ескізи костюмів, сценограф із задоволенням та помітною долею гумору грає; подумки перевтілюється у персонажів, вибудовуючи їхню психологічну образність; виходить у нюанси власного розуміння їхньої поведінки, не втрачаючи відчуття майбутнього втілення в акторському матеріалі, вигадую характерну типажність поведінки.

Його ескізи цікаво розглядати: процес захоплює, вводить глядача у сценічну гру. Запропонована художником костюмна варіативність, вміння вживатися у найдрібніші деталі й узагальнювати одночасно сподобалися б старим художникам МХАТу, але в ескізах Д. Боровського менше суворості, серйозності, відчувається легкість ігрової стихії молодості. Пізніше він виробить в ескізно-костюмованих замальовках певну відстороненість, відшліфує точну відстань між собою та персонажем.

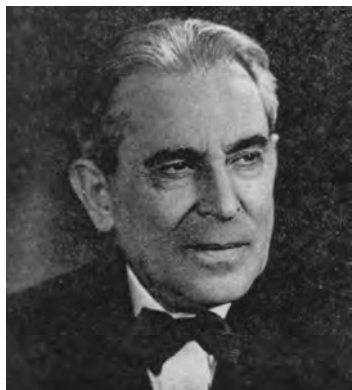
У його ескізах є й ретельність кравецько-фактурної розробки, необхідна для виробничих цехів. Художник уважно ставиться до особливостей крою, деталей силуету, обіграє мішкуватість форми чи, навпаки, презентує варіативність вищої елегантності чи «розхристаність» молодості. Він входить у деталі одворотів лацканів, вирішує ритміку розташування гудзиків (два чи чотири рядки), обирає між модною клітинкою чи більш демократичним малюнком вовняної тканини, постигає особливості перукарської майстерності. В ескізах домінують стримані відтінки, хоча сценограф не відмовляє собі у використанні невеликих кольорових «плям». Вони «гратимуть» у виставі, підкреслюючи характерність героя на загальному сценічному тлі. Додатково у композицію впускається прикріплений клаптик тканини — для виробничих цехів, поєднуючи образність і техніку, психологічне перевтілення і точність деталей, професійну майстерність, на рівні якісного ремесла, і мистецтва.

2.4. Вчителювання з режисури Леоніда Варпаховського

Вчителем Давида Боровського з режисури був носій мейерхольдівської традиції — Леонід Варпаховський. М. Резникович, що багато працював зі сценографом, згадував: «В його професійному становленні, безумовно, дуже важливу роль зіграли тодішні стовпи російської режисури в Україні — Володимир Олександрович Неллі та Микола Олексійович Соколов, а згодом — київські зустрічі з відомими учнями і соратниками Вс. Мейерхольда — Василем Федоровичем Федоровим у роботі над виставою «Соло для флейти» І. Микитенка (1958) та Леонідом Вікторовичем Варпаховським при постановці «Оптимістичної трагедії» Вс. Вишневського у театрі імені І. Франка (1961). Сам Давид Львович називав ще і «курбасовця» Бориса Олександровича Балабана. І все ж, на мою думку, прямих вчителів у нього не було, були радше впливи. І, як кожній надзвичайно талановитій людині з яскраво вираженим образним мисленням, йому достатньо було кількох сильних вражень, щоб відштовхнутися від них у пошуках і виборі особистого шляху, виробити, викристалізувати своє в мистецтві» [48, с. 269].

Д. Боровський накопичував досвід, поклавши в підґрунтя власного стилю стриману, образно-сконцентровану змістовність живописців «суворого стилю», яка панувала на виставках образотворчого мистецтва і впритул наблизилась до грубуватої, неприкрашеної, «матьорої» правди життя у творах М. Андропова, Т. Салахова, О. і П. Смоліних, В. Попкова та ін. Реконструюючи в пам'яті кращі твори межі 1950-1960-х рр. та першої половини 1960-х рр., відчуваєш внутрішню спорідненість його світобачення із персонажами їхніх картин та конфліктність їхньої взаємодії з навколишнім світом.

У його роботах відіб'ється не лише образність італійського неореалізму, але й поетична узагальненість творів вітчизняних кінематографістів, калатозівська поетика, яка причаровувала весь світ. Свою долю впливу внесло й телебачення з його особливостями сприйняття глядачами роз-



Леонід Варпахівський

О. Авхледіані. «Дні Турбіних» за М. Булгаковим.
Ескіз декорацій (праворуч)

ширеної картини світу. Художник дослухався до рядків поетів-шестидесятників, що збирали величезні зали. Сприймаючи посили узагальненої поетичності, він шукатиме відповідності їй у мові сценографії. Втім, у професію Д. Боровського вводили режисери, розкриваючи можливості існування сценографії у театральному просторі, вчили входженню у матеріал, ретельності підготовчої роботи, необхідності постійного виховання власної особистості, потреби відчувати добу, вловлювати її ритми та енергії.

Художник наполегливо сприйматиме основи школи сценографії й режисури, впустих їх у внутрішній всесвіт, спроекує на власні здібності й переконання, завжди дослухаючись до особистісних глибинних імпульсів. Його цікавив світ людей у складних переплетеннях і взаєминах, їхнє співіснування з навколишнім простором; він ніколи не погодиться на порожність театральної картинки, його оформлення ніколи не буде пасивним додатком. Д. Боровський робитиме те, до чого завжди відчував внутрішню схильність: шукатиме глибинні контексти сценографічної образності, режисерську домінанту сценічного простору. У житті художника із здібностями режисера мав з'явитися режисер-учитель.

Початковими його вчителями були режисери та актори російської драми, які встановили високу моральну планку його ставлення до обраного фаху. Прославлений колектив демонстрував чудові зразки справжнього психологічного театру, естетики глибинної реалістичної образності, високої моральної відповідальності щодо обраної справи. Через багато років сценограф згадуватиме: «Де ще у місті міг виникнути із темряви циганський хор із Федею Протасовим, що загуляв. З неповторним романівським „Не свобода, а воля!“» [51, б/с].

Подібні спектаклі активізували його схильність до глибинних психологічних пошуків. Втім, декорація, яка додавалась до цього контексту, нерідко демонструвала зразки поверховості. Молодого художника по-



дібний підхід не влаштовував, він був підготовлений до глибокого творчого контакту із режисером, до пошуків дієво-ігрової варіативності на сцені, що виходила за межі ілюстративності на сцені. Відповіді на можливі запитання він знаходить у режисера Л. Варпаховського — учня Вс. Мейерхольда, людини, яка, пройшовши сталінські табори, не втратила мудрості життя, любові до професії, бажання працювати із молодим мистецьким поколінням. Л. Варпаховський мав педагогічний хист, вмів розпізнавати таланти: достатньо згадати, що у Москві він не менш вдало працював з Енаром Стенбергом.

Не кожен режисер готовий до подібної співпраці. У контактах між режисером і художником можуть спрацювати певні психологічні обмеження. Гальмом стає неспроможність режисера повноцінно відчути специфіку пластичних мистецтв та органічно (не на рівні загальної картини, образотворчого тла) вводити її у дію. Якщо режисер належить до «пластиків», запропонована художником сценографія працює не тільки зорово, але й щодо внутрішніх змістів, розкриваючись у процесі дії і додаючи виставі (або фільму) глибинних підтекстів. Режисер мусить мати природні здібності до образотворчого мислення. Це може проявлятися у схильності до малювання, у бажанні висловлювати думку шляхом візуальної образності. Так робив Сергій Ейзенштейн, коли його не розуміли. Подібне режисерське малювання може бути неймовірно характерним, захоплювати унікальністю авторського бачення. Це підтверджують виставки, які презентують образотворчу майстерність розкадровок О. Довженка, С. Ейзенштейна, Ф. Фелліні, А. Тарковського або Ю. Ілленка — режисерів, пластичні світи кінокартин яких працюють на рівні вагомих образних домінант. Зустріч художника-початківця із режисером подібного рівня й професіоналізму стає для живописця джерелом натхнення та особистісного росту. Тим більше, якщо наставник має здібності до вчи-

телювання, бажання працювати із молоддю, на практиці відкриваючи таємниці режисури.

Режисерські аспекти творчості Д. Боровського звучали домінантно ще й тому, що шлях фахового художника він не пройшов до кінця, його свідомість періоду творчого зростання не була по вінця сповнена специфікою образотворчості. Професійні художники театру з повним досвідом образотворчого виховання зупинялися на певній межі, заходячи у царину режисури, але не претендуючи серйозно на інший фах. Виняток становлять польські сценографи — Тадеуш Кантор та Анджей Вайда, котрі створювали особистісні Театри художника. У їхніх пластичних світах-перформенсах, виіплених уявою сценографів, актор (або лялька) існували як вияв глибинних категорій пластичного середовища, здатного активізувати його образні характеристики.

Сценограф працював із простором, предметним світом сцени, закладав у нього пластичні закони драматургічного матеріалу і завжди був відкритим для співробітництва. Якщо глибокого проникнення у підтексти «навколишнього середовища» з боку режисури не відбувалося, образні всесвіти художника лишалися на сценах програмами з невичерпними змістами.

Отже, творчістю молодого художника зацікавився Л. Варпаховський — людина, обдарована у багатьох сферах мистецтва. Він грав на музичних інструментах, розумівся на літературі та історії живопису, був по-справжньому інтелігентною, освіченою людиною з талантом режисера-постановника. Сучасники свідчать: «Він ставив драматичні й оперні вистави, циркові феєрії на воді й великомасштабні дійства на стадіоні, створював сценографічні рішення і музичне оформлення до своїх вистав, читав лекції та писав теоретичні праці з проблем театру» [61, с. 22]. Л. Варпаховський мав за плечима чималий досвід обопільного спілкування з художниками: у 1930-х рр. разом з Кукриніксами оформлював вистави «Тривога» за п'єсою Ф. Кнорре (московський ТРАМ) та «Місто Глупов» М. Салтикова-Щедріна (Театр сатири). «Я створював ідею — вони малювали», — так прокоментує режисер свої відносини із співавторами [61, с. 37].

До подібних форм співробітництва режисер завжди ставився серйозно (давався взнаки досвід роботи у Вс. Мейерхольда). Репетиції не розпочинались, допоки режисер остаточно не усвідомлював сценографічного рішення майбутньої вистави. Для нього театральна декорація «не тільки прикраса сцени, не просто зручний майданчик для акторів і не хитромудрий ребус, а певне осереддя ідей та думок, закладених у структуру всієї вистави. Разом із художником він прагнув надати театральній декорації особливостей могутнього стимулятора всіх внутрішніх процесів зорового

сприйняття. Сценографічне рішення для нього ставало джерелом активності глядачів на найглибшому рівні. Декорація у його спектаклях завжди викликала великий і багатоплановий асоціативний ряд. Одна з головних вимог Леоніда Вікторовича до сценографічного рішення полягала в тому, що сценічний простір, створений митцем, повинен був дихати і розвиватися відповідно або в контрасті із діючими на сцені драматичними акторами» [61, с. 187–188].

Особливості режисерської практики Л. Варпаховського на сцені театру ім. Лесі Українки спалахували при очах молодого Д. Боровського. Спостерігаючи за ними, він осягав контексти справжньої акторсько-режисерської віддачі у категоріях реалістично-психологічного театрального існування.

У 1950-х рр. Л. Варпаховський ставить у Києві низку вистав. Одна з них — «Мораль пані Дульської» польської авторки Г. Запольської. Для означеного часу це була дещо незвичайна постановка. Несподіванки чекали на глядачів вже на початку: «Сцена була розкрита і сценічний майданчик із усією обстановкою буквально був винесений на коліна першого ряду» [61, с. 104–105]. Входячи до зали, глядачі немов одразу потрапляли у квартиру головних героїв. Режисер ламав просторову межу, перемішував акценти, загострював питання власної ідентичності.

Обстановка сценічної «квартири», при зоровій правдоподібності, мала знакові нюанси. Паркетна підлога — темні і світлі квадрати натякали на можливі підтексти родинної шахівниці. На початку вистави її ретельно, до дзеркального блиску, натирала господиня, стверджуючи непорушні пріоритети матеріальних цінностей. Художник М. Духновський ретельно відібрав деталі, котрі посилювали задушливу атмосферу помешкання Дульських. На сцені панували реалії міщанської оселі, там поставав «світ, відгороджений від сторонніх очей важкими, вкритими пилом зеленуватими порт'єрами. Важкий диван із величезною кількістю різних подушечок, великий годинник, лампа в стилі “модерн”» [61, с. 104–105]. Інтер'єр свідчив про особистісні пріоритети та моральні якості своїх господарів не менш вагомо, аніж їхні вчинки.

До співпраці на п'єсою «Дні Турбіних» за М. Булгаковим, підготовча робота над якою проходила в 1950-ті рр., Л. Варпаховський запросив тбіліську художницю Олену Ахвледіані.

Інсценізація булгаковського твору на київській сцені — річ особлива, вона вимагала від автора надзвичайної чутливості при оформленні. Створення виразного середовища з елементами київського забарвлення ставало потребою настільки ж необхідною, як і обов'язковість психологічно-поглибленої акторської гри. У сценічному просторі мав постати інтер'єр булгаковського простору — єдиний острівець затишного життя, у якому

герої намагалися сховатися від божевілля історичних реалій. Атмосферу виплеканого родинного затишку художниця створювала, ретельно обираючи предмети. Ескіз кімнати Турбіних презентував велику вітальню з меблями: круглий стіл у центрі, рояль на дольовому плані і кушетка, розташована ближче до глядачів. «На підлозі було покладено коричнево-червонуваті килими, на високих вікнах і дверях висіли важкі гардини, камін, на якому стояв бронзовий годинник, у старовинних рамах — портрети предків» [61, с. 139]. Стиль інтер'єру міг багато розповісти про мешканців будинку №13 на Андріївському узвозі.

Коли підготовча стадія ввійшла у фазу сценічної вигородки, Л. Варпаховський, опинившись на сцені, із задоволенням відчув органіку створеного середовища. Через роки він згадував: «У той день, коли вітальня Турбіних була перенесена з ескізу на сцену, вікна і двері обняли гардини, м'які кінці оксамитової скатертини зливалися із килимом, покладеним на підлозі, запалено свічки у підсвічниках — відбулася перша репетиція на кону. Зазвичай при переході тимчасово втрачалось те, що було знайдено акторами у репетиційній залі. А тут, навпаки, все виявилось із більшою силою та природністю. Всі дивувалися цьому — і актори, і я. Але коли знадобилося дещо перевірити і я піднявся на сцену, одразу ж відчув, що щось відбулося. Я, ступивши ногою на сцену, забув про все. Атмосфера, що панувала у вітальні на кону, викликала в мене бажання залишитися там, зручно влаштуватися у кріслі, поспілкуватися. [...] Думаю, щось подібне сталося і з акторами» [61, с. 138–140]. Це був справжній простір мхатівського забарвлення, де кожен елемент грав своїми нюансами у природі сценічної дії. Усі деталі, як і ритм стільців, котрі постійно переставлялись, давали режисерові змогу вводити додаткові ігрові моменти, змінювати варіанти мізансцен.

Цікавими образними знахідками були наповнені й інші дії вистави. Сценічний варіант київської гімназії, у якій навчався М. Булгаков, був схожий/не схожий на прототип: світло-зелені відтінки стін, ширина чорних сходів, контури білих колон і коридор, що губився у глибині. «Довжина цього коридору була помітно збільшена. Шафи. Парти. І обов'язковий для всіх гімназій портрет російського імператора» [61, с. 141]. За задумом режисера його розташували над сходами настільки високо, що було видно лише ноги самодержця. У театрі ретельно готувалися до прем'єри, яка так і не відбудеться, виставу заборонили. Згодом у Москві Л. Варпаховський працюватиме над новим варіантом. В якості сценографа він запросить Д. Боровського.

На сцені київського театру російської драми Л. Варпаховський поставить «Дерева помирають стоячи» іспанського драматурга Алехандро Ка-

сони і присвятить її пам'яті свого вчителя — Вс. Мейерхольда. В образному рішенні він використав бамбук, якій «грав» колись у мейерхольдівській виставі «Вчителя Бобуса» А. Файко (1925). Але про відверте цитування не йшлося. Художник М. Духновський, за порадою режисера, обіграв бамбукову фактуру в її здатності «дуже точно створювати атмосферу старовинного іспанського будинку та викликати асоціацію з героїнею спектаклю — бабусею Еухенією. Адже бамбук не можна зігнути — його можна лише зламати» [61, с. 122–123]. Порушені у виставі моральні питання подобались глядачам, вона мала «легку ходу» і через десятки років постановку вирішили відновити. Пам'ятаючи про режисера-вчителя, Д. Боровський відкоригує сценографію, посилить в її образності нові акценти, переводячи поетичну умовність середини ХХ ст. у виміри межі ХХ–ХХІ ст. Проте бамбук він збереже.

У виставі «Коли квітне акація» М. Вінникова (1956) Д. Боровський продовжить співпрацю із Іриною МолостОВОЮ. Він відмовиться захащувати сцену, майже повністю відкрив її, шукаючи пластичний еквівалент умовній поетичності. Це було на часі. Відступаючи від побутовизму, молодий художник апробує ігрові можливості конструкції, фактурність предметів, характеристики оголеного сценічного простору, виразну мову образних перетворень.

Сценічний простір — незвично порожній, немов дихав «вільним повітрям». Сцену по колу огортала тканина, зібрана у великі складки — ритм спокійних вертикалей. «Архітектурна» заданість працювала варіаціями кольорових нюансувань, котрі впроваджувала у дію партитура освітлення.

Планшет сцени був оформлений системою сходів-півкіл — програма вертикальної ритміки, основа майбутньої «пластичної клавіатури» акторських мізансцен. Сходові ритми вели до кола центрального майданчика, предметну визначеність котрого доповнювали деталі. Залежно від сюжету на ній можна було поставити або, навпаки, прибрати ринг, додати на сходи ліжка, поряд — стіл із характерними речами (скляна карафка з водою, механічний будильник). Умовність узагальнення та побутова реальність співіснували, легко переходячи одна в іншу, піднімаючи або знижуючи тональність образного звучання. Пом'якшуючи документальну суворість сценічного рішення, верхню частину сцени прикрашала уквітчана білим гілка акації. Вона не була статично зафіксованою: у певні моменти дії (ймовірно, більш ліричні), її композиційність варіювалась. У сценографії активно використовувалася ігрова партитура освітлення, котра обіграла емоційні контексти великих планів мізансцен — данина періоду, коли театр, наслідуючи кінематограф, так любив «перевіряти на справжність» своїх героїв.

2.5. Новації Д. Боровського на франківській сцені

Молодий перспективний художник Д. Боровський співпрацюватиме не тільки з Київським театром російської драми, його запросять і до театру ім. І. Франка. Він прийде на територію відомого театрального колективу людиною, обізнаною в деталях його історії, трагічного переплетення доль. У 1940–50-х рр. театр переживав глибоку кризу. Під його дахом об'єдналися затяті апологети українського побутового театру та перекваліфіковані представники розгромленої курбасівської школи. «У яскравому сузір'ї українського театру імені І. Франка [...], — згадував сценограф, — особливо виокремлювалися вцілілі зірки харківського театру „Березіль”: примадонна Наталя Ужвій, великий трагик Амвросій Бучма, Дмитро Мілютенко, Поліна Нятко, Мар'ян Крушельницький, соратник Курбаса, головний художник його театру Вадим Меллер і талановитий артист та режисер Борис Балабан. [...] Керували театром два патріархи: Гнат Юра і Мар'ян Крушельницький» [23, с. 31].

Про буремну молодість вони майже не згадували, хоча у творчій реалізації колишніх курбасівців — режисерів, акторів, художників — завжди буде відчуватися вишкіл представників кращої театральної майстерні України. У пізніх виставах колишніх авангардистів ще проявлятиме себе талановитість, жорстко приборкана зовнішньою та внутрішньою цензурою. Театр, який вони презентували, був звичайним, хоча за культурою і стилем їхньої роботи на загальному тлі 1950-х рр. це були зразки високої майстерності.

За часів хрущовської відлиги театральний колектив прагнув оновлення. Д. Боровського запрошують працювати над виставою «Кров'ю серця» за О. Бойченком (1957). Адаптацію для сцени відомого на ті часи літературного твору виконали режисери П. Пасека та М. Кабачок. Молоді режисери запросили до співпраці такого ж молодого художника. Зустрівшись із постановниками, сценограф попросив викласти основну тему



Г. Батій. Портрет М. Крушельницького

і сюжет літературного матеріалу. Далі спрацювало те, про що неодноразово згадували його театральні колеги: під час розповіді режисерів художник майже одразу відчув образність майбутнього сценографічного ходу.

Запропонована ним метафора — образ українського села — складалася з плетених тинів (горизонталь) і колодязного лелеки (вертикаль), розташованих на обертovому колі. Під час дії «село крутилося, між тинами, немов по дворах, бігали люди» [23, с. 235]. Ігрова умовність, запропонована художником, не була для франківців новиною, але її звертання до театру 1920-х рр. насторожувала: «У 1957 році у театрі імені Івана Франка не будувати побутовий павільйон, грати на темно-червоному, кривавому тлі було „сміливою” та ризикованою справою. [...] Ясна річ, я здогадувався, що до нас, до мене, разів сто вже „так було”. Більше того, було на цій же сцені, у цьому театрі» [23, с. 233].

Пластичне рішення вистави не обмежувалось введенням ритмічних тем. Молодий художник грав сміливо і з азартом. У одній із дії він відтворить на сценічному майданчику сірий простір залізничного депо, накладаючи на нього скляно-світлову решітку вікна, на півколо підлоги поставить паровоз. Розташований під невеликим кутом, цей діагонально-висхідний нахил включав до дії асоціативний ряд. У фіналі художник матеріалізував тюлеву фату, про яку мріяла героїня. Сцену вкривало 30 метрів легкої білосніжної тканини «від землі до неба. Бо це — МРІЯ!» [23, с. 233]. Вбита бандитською кулею наречена падала, тягнучи за собою вертикаль сліпучої білизни, що сягала аж колосників. Метри тканини злітали униз і ховали її. Це було пронизливо, набуваючи звучання справжньої високої трагедії.

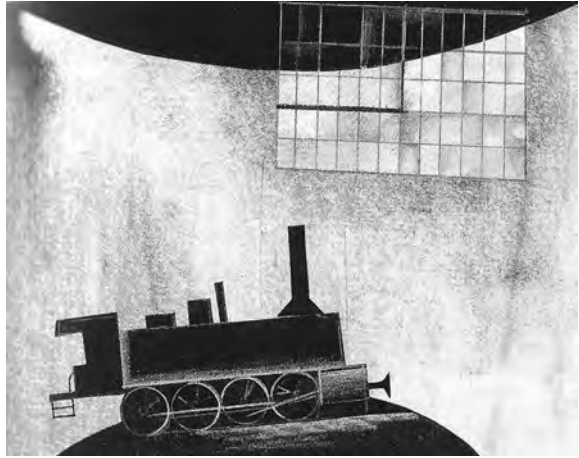
Цей образний хід став предметом конфлікту між художником і Мар'яном Крушельницьким, який наказав замінити фату на квітучу гілку яблуні — традиційний елемент, що нерідко визирав з вікон «заквіт-

чаних» українських вистав. Вольове втручання режисера знижало рівень напруги образних енергій сценографії, виводячи характеристики оформлення у площину звичної «красивості». Вмовляння не допомогли: режисер наполягав на власному рішенні. Д. Боровський пішов на хитрощі і переграв ситуацію. Його фата залишилась у виставі і в пам'яті глядачів.

«З вистав франківців найцікавіша молодіжна робота „Кров'ю серця” за О. Бойченком, — запише у своєму щоденнику Лесь Танюк. — Я читав, звичайно, його „Молодість”: вистава цікавіша. Там на сцені справжній паровоз! Художник — Давид Боровський, дуже гарний. Є там один номер — метафора смерті Глаші. Блискуча знахідка! Глаша гине від кулі бандита: в неї стріляють, вона розпластується на кулісі (це прозорий ніжний тюль). Конвульсійним рухом рук вона зриває її — і куліса повільно спадає, вкриває її — і ось уже під певним світлом — це горбик землі над Глашею [...]. Почесна варта. Урочистий залп-салют. Дуже вражає» [108, с. 501].

Сьогодні неможливо дізнатися, які обставини спонукали М. Крушельницького до подібних порад, він не був апологетом ілюстративності у виставі, пройшов режисерську школу Леся Курбаса, оберігав традиції європейської школи українського театру у жорстких реаліях 1950-х рр., періоду, коли ім'я Л. Курбаса не було реабілітоване. «Ніякої окремої школи Крушельницького не існує, — пояснював режисер своїм студентам у Київському театральному інституті, — є розстріляна школа Леся Курбаса, а ми всі його учні, кожен в силу своїх можливостей, намагаємось її продовжити чи інтерпретувати. Це суто національна школа українського сценічного мистецтва, від знання перших вертепних вистав та народних ігрищ — через спонтанні досягнення й практичні втілення корифеїв українського театру — до цілісної системи, яка розуміє театр як школу образного перетворення дійсності, як повернення українського мистецтва до лона світових культур — через осягнення знищених певними умовами резервів. Це школа протистояння тій уніфікації, яка панувала й панує в радянському театрі [...]. Театри мають бути різні, і школа Курбаса пропонує їх змагальність» [110, с. 769].

Наприкінці 1950-х рр. фактично студентами М. Крушельницького у Києві було засновано Клуб творчої молоді. Все почалося зі зборів представників театального інституту та учнів консерваторії: всі мали бажання поновити різдвяні й новорічні звичаї, вертепні вистави та щедрювання. Початок вдався, виникло зацікавлення і бажання продовжувати, об'єднувати однодумців, до Клубу потягнулася молодь, і не тільки гуманітарних спеціальностей (літератори, режисери-актори, музиканти, художники, етнографи-фольклористи). Велика група художників приїшла із Аллою Горською. Перші враження Танюка: «дуже голосна, життєрадісна». Говорили про не-



Д. Боровський. «Кров'ю серця» за О. Бойченком. Ескіз сценографії. 1957

обхідність розвивати мистецтво української театральної афіші, про повернення до джерел і традицій, про необхідність рівнятися на Бойчука і Курбаса.

На збори приходили люди різного віку та уподобань, яких об'єднувала любов до України, її історії, звичаїв, культури та мистецтва. Учасники Клубу спільно обговорювали тематичні проекти, художні виставки, театральні вистави, влаштовували поїздки Україною, на місцях вивчали пам'ятки архітектури та мистецтва. Багато було зроблено для реабілітації минулого країни. Відновлювалися забуті імена: О. Екстер, О. Богомазова, К. Малевича, О. Архипенка, М. Бойчука; проходили вечори пам'яті митців українського авангарду (М. Куліш, Лесь Курбас), котрі ставали подією суспільно-політичного життя.

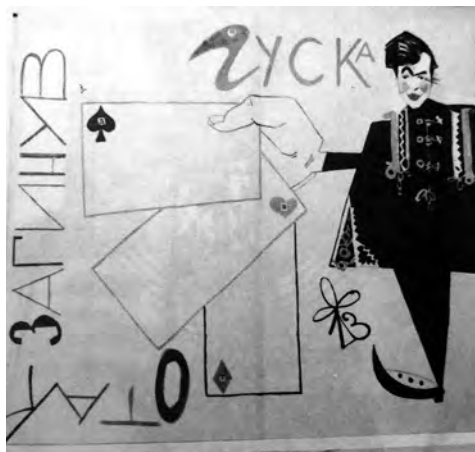
М. Крушельницький знайомив студентів із вцілілими майстрами 1920-х рр. Під час зустрічей відбувалися довготривалі розмови. 8 жовтня 1961 р. Клуб творчої молоді влаштував зустріч із В. Меллером. «Меллер — абсолютно не концертний жанр, але художники чують один одного нухом. Зарецький — прийшов і — допитувався, чому він, станковист, плакатист, скульптор, навіть архітектор, обрав театр, в якому живопис не потрібен? Вадим Георгійович не відповідав напругу, швидше ніби заманював таємницею театру — почав з Ніжинської та модерну початку століття, перейшов на Тбілісі та Єреван, куди його тяж занесло, а далі ми почули любовний монолог про школу Кнірра в Мюнхені, куди його рекомендував ніхто інший, як Рубо. „Синій вершник” Кандинського. „[...] Я саме театральний художник, художник театру Курбаса, а це не має аналогів і по-

рівнянь [...]». Він справді неговіркий, але кожне слово магнетизує, за ним сила підтекстів. [...] Він не повчав, а ніби згадував відповідаючи. Курбас для нього — ніби подумковий колега по його мандрах Європою — Польща, Німеччина, Франція, спільні відкриття, спільні прикрощі. „[...] Він був молодший за мене на три роки, але я відчував у ньому вчителя, людину з активнішим, ніж мій, досвідом [...]». Записувати за ним не можна було, Круш попередив — він замкнеться, тому — лише фрагменти. Потрібна серія таких розмов, але з записами!» [111, с. 523–524].

На початку 1960-х рр. представники Клубу звернулися до Анатолія Петрицького з проханням обійняти посаду головного художника театру, який створювали власними зусиллями. «Ідея простенька, але дорогого варта, — згадував Лесь Танюк. — Якщо у нас буде виходити щось з театром, ми б хотіли його бачити головним художником. Художній керівник — Крушельницький, цілий штат художників (Алла Горська, Химич, Семикіна, Олена Кириченко) — але під його орудою» [110, с. 198]. Відповідь А. Петрицького: «Ви мені спочатку цих ваших художників покажіть!» [110, с. 198]. Л. Танюк, який організовував зустріч, згадував, як сценограф: «стрепенувся на Курбасі, на Миколі Куліші. Понесло його з головою у свою юність — істинний художник, без керма, про все відразу, об'єднує лише інтонація, — мабуть, також бойова, як і в молодості» [110, с. 198].

Ставили «Матінку Кураж» Б. Брехта, «Ніж в сонце» І. Драча та Л. Танюка, «Патетичну сонату», «Маклену Грасу» та «Отак загинув Гуска» М. Куліша. А. Горська працювала над сценографією до вистав, робила ескізи й макеті, експериментувала з виконавцями. «„Слухайте! — захоплювалась вона на генеральних пробах. — Та ж тут можна малювати світом, розумієте? Малювати темрявою, дощем, хмарами! Це ж геніально — плинний об'єм! Куди к бісу скульптурі! А кольори? таких у житті не вигадаєш!”» [109, с. 791–792].

Робилися спроби і на великій сцені. Для львівської постановки вистави «Отак загинув Гуска» (1963) художниця створила дивовижно-кольоровий світ у ескізах-аплікаціях з відтінками жовтогарячого, червоного, світло-зеленого та блакитного. Декорацією були великого розміру гральні карти з «портретами» персонажів: Гуска — король, Секлета Семенівна й Івдя — дами, П'єр — валет. Коли Гуски втікали від більшовиків на острів, карти ставали «деревами» й «лісом» — їх розвертали на сцені «сорочками» до публіки. Буря змітала ляльковий будиночок героїв, на небі з'являвся розгніваний Бог і заливав усіх вселенським потопом. Костюми також робилися у бурлесковому стилі. Дива не сталося. Майже готовий спектакль зняли без офіційного перегляду, категорично припинивши експерименти в дусі раннього А. Петрицького або О. Хвостенка-Хвостова.



А. Горська. «Отак загинув Гуска» М. Куліша. Ескізи до вистави. 1962

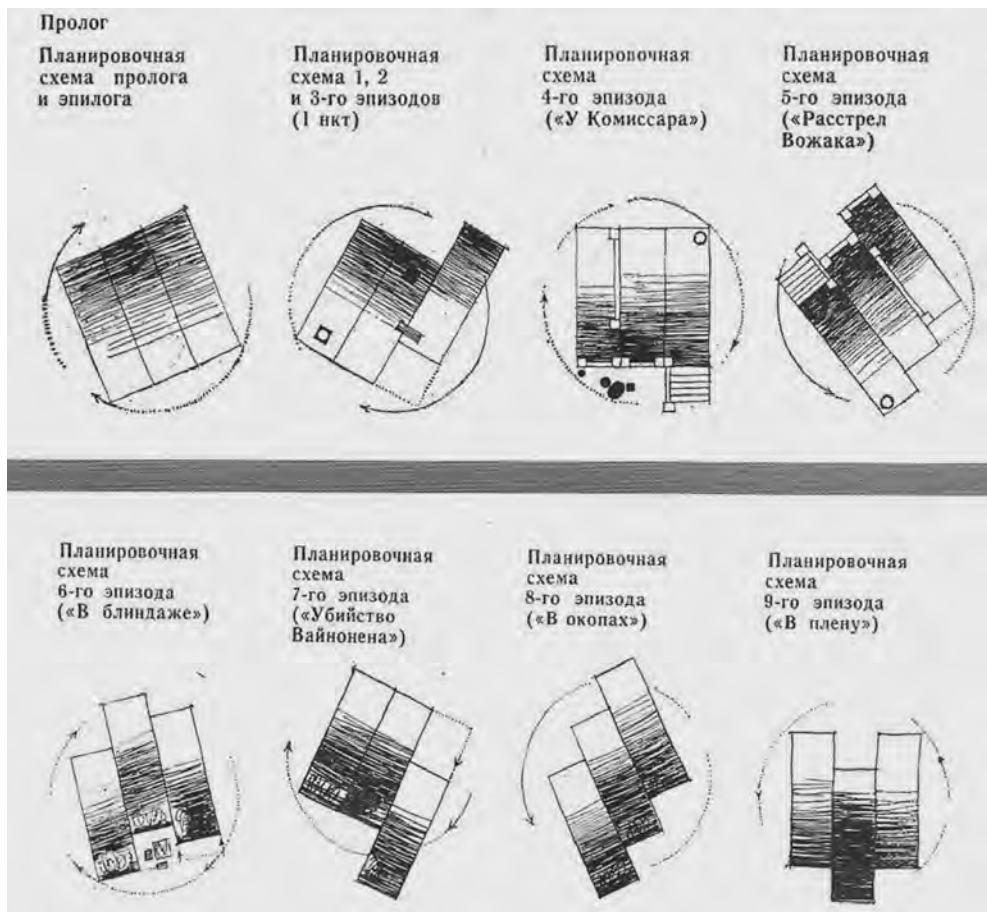
Аналізуючи роботи Д. Боровського на сцені театру ім. І Франка, у яких він впроваджував стилістику 1920-х рр., М. Крушельницький коментував: «З цього починається мистецтво художника, коли він ставить собі за мету показати, не де діється, а що діється. Я радий, що прищеплював цю тезу молодому художникові Боровському, — бачу, він узяв її за своє, узяв як факт, як мистецьку основу! На Україні це йде від Меллера. Петрицький був живописець і давав „мальовничий театр“. Часто й на шкоду акторові, який йому іноді заважав. Меллер пішов далі [...]. Взагалі Меллер цікавий тим, що він дав українській сцені рух у декорації, дав вибух, дав натяк замість цілого — і ціле через систему натяків. Він геніально оперував світлом, живописав ним! Цей Боровський, якщо не схибить, буде гарний художник. [...] Ось у „Щедрому вечорі“ Блажека він просто як Меллер! Веселий Меллер! Для нього, як і для Меллера, життєва і театральна правда — не тотожність. Не антиподи, але й не тотожність» [111, с. 520].

Контакти із метрами 1920-х рр. не завжди були плідними. Оцінюючи себе самого зразка кінця 1950-х, Д. Боровський сумуватиме про втрачену можливість спілкування із В. Меллером: «Він не загинув у жорнах тридцятих років. Після війни повернувся з евакуації з київською оперетою. Жив тихо. Намагався забути власне минуле. Створював традиційні декорації. Потім його запросили головним художником у театр імені Івана Франка, перший театр республіки. Так от, коли я робив у цьому театрі „зухвалий“ (по формі, звичайно) для тих років спектакль, Вадим Георгійович нерідко сидів у залі під час моїх монтувальних та світлових репетицій. В пітьмі він тихо-тихо підсаджувався до мене за спину і так само тихо розповідав, на-

магаючись довести до моєї свідомості, про свої колись відомі вистави. Ймовірно, дивлячись на сцену, він думав: „Ех, молодий чоловік, ми таке у свій час створювали, що ви тут [...]”. А я, дурень, не розумів. Ухилявся від настирливого старого. А Вадим Георгійович знов підсаджувався до мене за спину [...]. Ні, щоб після репетиції послухати його, розпитати. Це пізніше я дізнався, що вони були за художники, Меллер та Петрицький. І крізь які жахливі часи пройшли, які страхи пережили» [23, с. 231].

На шляхах зростання Д. Боровського знову відбувається доленосна зустріч із Борисом Балабаном — учнем Леся Курбаса, котрий запросить художника зробити декорації для польської п'єси, яку через деякий час заборонили. Режисера це не засмутило, і було вирішено поставити комедію українського автора («Веселка» М. Зарудного). Наставляючи молодого художника, режисер конкретизував мету: «Матеріал, м'яко кажучи, так собі. І що з того? Ми з вами маємо створити захоплююче театральне видовище» [23, с. 29]. Б. Балабан вмів розповідати про себе, завжди весело і з гумором. Так само весело вони створювали виставу. Режисер був впевнений, що складності репетиційних процесів, муки творчих пошуків, вдосконалення виконавських прийомів треба приховувати від публіки. В остаточному варіанті на сцені має повстати легкість акторського виконання, вишукані режисерські ходи та елегантність сценографії.

Завжди цікавий до новацій Д. Боровський спостерігав за репетиціями, засвоюючи своєрідність підготовчого методу Б. Балабана. Художник згадував: «У центрі біля стіни репетиційної зали, ледь скорчившись над текстом п'єси, на краєчку стільця — Борис Олександрович Балабан. Розброшуровані сторінки покладено біля його ніг. Довкола вільно розмістилися актори із зошитами та блокнотами. Якщо хочете: клавір, диригент, музиканти. Повна тиша і увага. Зараз почне народжуватися майбутня вистава. Балабан був наділений феноменальною уявою, фантазією, пам'яттю, баченням. На першій репетиції, розповівши про п'єсу та про постановчу ідею, Б. О. починав читати текст і одночасно створювати мізансцени, при цьому пояснюючи характер і мотиви поведінки кожного персонажа. Диктував рухи і жести, „перекладаючи” їх на простір. Поворот голови, тіла, пластику рук, навіть пальців. Шахові grosмейстери так грають без шахівниці й шахів. Скульптор, перш ніж почати ліпити об'єм, вибудовує каркас. По-іншому форму не втримати. Актори записують усе дуже докладно, кожен про свого персонажа. Коли наставав час „ходити” у вигородці майбутніх декорацій, актори вже знали свою та загальну композицію, увесь об'єм цілого, легше, а найголовніше — усвідомлено репетували, не втрачаючи мелодію „головної ідеї”» [23, с. 33–34]. Звісно, не всім у театрі подобався «метод Балабана», у ньому вбачали кра-



Д. Боровский. «Оптимістична трагедія» Вс. Вишневського.
Сценографічне планування. 1961

молу відходу від головних позицій системи Станіславського. Дехто навіть бігав скаржитися до дирекції. Остання звикла до подібних дій і уваги вже не звертала. Репетиції продовжувалися.

Дружба між молодим художником і відомим українським режисером триватиме до кінця життя останнього. Працюючи над декораціями інших вистав, Д. Боровський нерідко згадував поради нерозкаяного курбасівця (одного з тих, хто не зрадив учителя), а укоріненому формалісту було цікаво дивитися на «сміливі пошуки» початківця. «Так шахісти дивляться на давно зіграні партії», — відмітить сценограф [23, с. 34].

На франківській сцені відбудеться ще одна доленосна робота: Л. Вар-

паховський запросить художника працювати над «Оптимістичною трагедією» Вс. Вишневського (1961).

Д. Боровський вже не був початківцем: до своїх практик він доєднав «балабанівську манеру», опанував нову характерність театрального мислення, врахував образні можливості гострої форми, ексцентрики, відчув можливості конструкцій. Він був готовий до всього, але термін, виділений для підготовчого періоду, — 10 днів — його приголомшив. Л. Варпаховський на той час працював у Москві і до Києва приїхав на нетривалий час: вибрати акторів, (розподілити ролі) й здати макет у виробництво. У художника ідей не було, тим більше, що мова йшла про п'єсу, яка, завдяки декораціям В. Риндіна 1930-х рр., вже стала легендою радянської сцени. Обрані художником колоподібні ритми, що втягували у вирій революції, неодноразово повторювались, стали практично штампом. Зважаючи на відповідальність та брак часу, Д. Боровський розгубився. Не дослуховуючись до його нарікань, режисер (вихователь!) не відступав. Згадалася стара історія випуску «Маскараду» М. Лермонтова (Петербург, 1917). Тоді дирекція Імператорського театру відмовилась подовжити затягнуту на роки підготовку до вистави. Пролунали категоричні умови — 12 днів. І Вс. Мейєрхольд повісив на стіну календар, викреслюючи дати, що залишилися до прем'єри. Подібний календар Д. Боровський повісив на стіні в українському театрі: відлік розпочато, напружена робота зрушила з місця. Надія змінювалася відчаєм і навпаки. Режисер чекав. «Минуло днів три або чотири, — згадував художник. — Біля підмакетнику накопичилася гора відкинутих картонних конструкцій [...]. Минала чергова доба. Бруд з вертикалей та горизонталей збільшувався [...] і я закреслював наступне число» [23, с. 48–54].

Працюючи, Д. Боровський різав, клеїв, переставляв. Нарешті на підмакетнику почало щось вимальовуватися, виникло відчуття, що неординарне рішення знайдено. Випадкова вулична зустріч дозволила їм зрозуміти хибність знайденої форми: знайомий режисер, дізнавшись про їх працю з матеріалом Вс. Вишневського, нальоту визначив основні характеристики майбутнього рішення. Він окреслив у повітрі форму і, на превелике здивування авторів, практично повністю вгадав головну сутність щойно знайденої ідеї. Треба було все починати спочатку.

Добігав кінця останній день, пізно ввечері постановники покидали тимчасово перетворений на майстерню кабінет Гната Юри: «Натягнули плащі, присіли і востаннє глянули на порожній підмакетник. У ньому, як на полі бою, розкидані залишки якихось шматочків від чогось [...]. Встали, посунули один шматочок [...]. Поеднали з іншим [...]. Подивилися один на одного з радісним здивуванням [...]. А якщо таким чином? А якщо по-іншому? От, здається те, що шукали [...]. По дорозі, переби-

ваючи один одного, розвивали ідею» [23, с. 48–54]. Коли на ранок художник зустрівся з режисером, у Л. Варпаховського були відпрацьовані схеми трансформацій народженої вчора ідеї. Це була ще одна нагода сценографу усвідомити, що означає готовність до співпраці по-мейєрхольдівськи. Новий урок на все життя: знайти форму — це пів справи, її треба вписати у майбутню виставу, відпрацювати партитуру її існування у дії, усвідомлюючи ймовірну необхідність майбутніх кореляцій.

В остаточному варіанті сценографії «Оптимістичної трагедії» Вс. Вишневського все було побудовано на маніпуляції трьох площин, що під час вистави обертались, змінювали висоту та кути нахилу, віддалялися вглиб, моделювали простір: «Нагадуючи палубу військового корабля, трансформуючись та змінюючи конкретні деталі, конструкція перетворювалася то на куток старого поміщицького будинку з балюстрадою, то в три вузькі різні площини, котрі імітували кримські тераси [...], то на вузький підвал, куди кинуті полонені моряків [...]. В основі всього оформлення — зміна ракурсів цих площин. Якоюсь мірою вони підказують глядачеві місце дії, але в основному є засобом підтримання режисерської концепції, яка концентрує увагу не на звичайній для сценічного здійснення п'єси Вс. Вишневського романтичній піднесеності, а на зосередженому спостереженні руху людської думки, її зіткнень і боротьби» [31, с. 80]. Образність була на часі. Вона працювала за законами конструкцій та умовної лаконічності, викликаючи у глядача 1960-х рр. правдиве сприйняття минулих реалій, створюючи зв'язок поколінь.

Д. Боровський спостерігав, шукав можливості органічного існування сценографії у виставі, втілював притаманне йому відчуття сценічної правди і образного впливу на глядача, працював із реальними предметами, обіграючи їхні взаємозв'язки в умовах простору сцени, намагався досягнути найглибші пласти проблематики вистави. Художник не був самотнім у своїх пошуках. Поряд розвивалося покоління молодих митців, яке назвуть «поколінням шістдесятих». В індивідуальних програмах новаторів була та пошукова спільність, що міцно їх об'єднувала і закладала основи для протистояння загальному офіціозу.

2.6. Покоління шістдесятих: творча мета

Молодь, що прийшла у мистецтво на межі 1950-60-х рр., прагнула змінити духовний клімат мистецтва, сформувані нові ідеї, які втілюватимуться у театрі, кінематографі, літературі та образотворчому мистецтві. Саме її нетрадиційне творче ставлення до світу, непримиренність і невмирущий романтизм становили основу естетичної програми, яку згодом назвуть програмою шістдесятників. Попри всі складнощі та неоднозначності періоду «відлиги», найголовнішим його досягненням була поява молоді інтелігенції, чий протест виявився реакцією на ідеологічно-державницький тиск: «короткотривалий „прорив шістдесятників” протиставив ефемерним ідеалам інтернаціоналізму і колективізму пріоритети власної гідності та особистої ідентифікації» [35, с. 73].

В основу феномену покоління закладено гостре усвідомлення власної індивідуальності, критичне ставлення до життя в тих формах, котрих воно набуло за сталінських часів, та непримиренність щодо догматів мистецтва соціалістичного реалізму. Нонконформісти принесли дух активного бунту, заперечення старих шаблонів та форм. Їхньому ентузіазму, душевному горінню були притаманні відвертість та непоступливість принципам, що обумовило формування чітко усвідомленої соціальної та мистецької позиції.

Активно заявляло про себе покоління, для якого опір насаджуваним державою ідеологічним і моральним догматам був стимулом для посиленого пошуку як загальнолюдських, так і національних істин: ««Шістдесятників не можна міряти мірками, що їх надає нам сьогодні наша доба, доба прагматики й виборювання „місця під сонцем”. Це зараз — на вивільненому полі — раптом почалися змагання за першість. Тоді — на полі, заґратованому соціалістичним дротом, — змагалися не між собою. Всіх єднала спільність мети і чуття єдиного ворога. [...] Шістдесятництво — не просто ознака певного історичного проміжку. Для значної частини



А. Горська

людей, які мали честь і відповідальність належати до цього явища, воно було характерне єдністю світовідчуття, цілісністю етики, особливою налаштованістю на правду. Правду слід було говорити увіч навіть ворогові — так робила Алла Горська, так чинив Василь Стус» [109, с. 590–591].

Вони були дуже різними: «Скільки рожевого оптимізму! Декларативні заяви, войовничі заперечення, прогнози, які надихали [...]. Відкривали для себе елементарні, як на сьогодні, істини. Пліуралізм, альтернатива, свобода зовнішня й внутрішня, вибір як трагічний прояв свободи» [55, с. 11].

У творче життя вступало покоління, котре сприймало напівпорожні зали, заідеологізовані формати мистецьких виставок за особистий виклик. Їх об'єднувало бажання знайти своє місце у мистецтві, виробити нову художню платформу, котра б відповідала індивідуальним художнім критеріям і загальним мистецьким пошукам. Давид Боровський писав: «Ми чітко знали, що саме ми не сприймаємо, що повинні відкинути. Ми не сприймали досвід театру кінця 1940-х — початку 50-х років. Нас не влаштовувала сценічна мова, яка існувала на той час. Ми були сповнені оптимізму, азарту, віри. І навіть, імовірно, багато в чому схожі один на одного. Ми протиставляли своїм попередникам в принципі також досить однозначну програму. Тоді це було важливо — мати естетичну програму» [53, с. 95]. Тиск ідеологічної парадигми збільшив інтелектуально-духовний опір, привів до створення мистецького продукту з його глибинними змістами та образної енергією напруги.

Покоління репрезентували творчі особистості з різним професійним досвідом та мистецькими орієнтирами. Вони, продовжуючи досвід попередників — художників 1920-х рр., відчували своє покликання і активно заявили про себе в усіх видах мистецтва неповторністю творчого всесвіту. Представники мистецького покоління по-різному усвідомлювали участь у процесах руйнації або перетворення системи, вони прагнули реформувати реальність не тільки у мистецтві, але й у житті.

Їхні художні смаки, уподобання, пріоритети — різноманітні. Вони знаходили учителів у культурних шарах західноєвропейського або східного мистецтва, спиралися на надбання українського чи російського авангарду, зверталися до глибин народної естетики та мистецтва, уважно вивчали джерела національної мудрості, органічно поєднували власні пошуки із художніми формами ХХ століття. «У наших художників сьогодні інший настрій, вони налаштовані на вибух і реформу, [...] з них просто рветься новий зміст. А поза як вони лише недавно відкрили для себе Ван Гога й Сезанна, розтулили очі перед хуліганством чортівськи талановитого Далі — а тут Ганна Собачко, а тут Приймаченко, а тут Саєнко! — душі їхні сьогодні бентежні й розшматовані», — оптимістично констатував Лесь Танюк [108, с. 399]

Необхідність змін відчували всі. Покоління, що починало з захоплення італійським неореалізмом, вивело на екрани нову когорту вітчизняних кінематографістів: захоплювала поетичність камери М. Калатозова; поставав на екранах світ українського поетичного кіно, узагальнений генієм С. Параджанова, зафіксований операторським талантом Ю. Ілленка на карпатських полонинах, винайдених глибоким знавцем національного, графіком Г. Якутовичем. Поети збирали великі зали, і молодь вимірювала правдивість енергії внутрішнього звучання рядками Є. Євтушенка, А. Вознесенського, Б. Ахмадуліної. З театрів-студій («Сучасник», Театр на Таганці) активно заявляло про себе нове покоління драматургів, режисерів, акторів, що рішуче виступали проти рутини за оновлення театральної мови. Розгортались перші проекти телебачення, вносячи суттєві корективи в особливості глядацького сприйняття, розширення картини світу.

На сторінках преси тривали активні дискусії, висловлювались режисери, актори, художники. Дехто сприймав новаторство як примхи моди, лунали перестороги щодо втрати ідеологічних змістів та пасток формальних пошуків, що мало призвести до втрати принципів «справжнього» реалізму на сцені і театральної живописної традиції. Їхні опоненти вважали, що у нових реаліях слід не боятися узагальнень, образного перетворення форм, заради виявлення глибинної сутності життєвих реалій. Активна театральна дискусія розгорнулась на шпаль-



А. Горська. Портрет Л. Танюка

тах часопису «Театр» під рубрикою «Режисура та сучасність». Питання театрального оформлення розглядалось в площині авторського вибору на користь реалізму чи умовності. Більшість режисерів висловлювалась за розкутість простору, усвідомлювали необхідність втілення нового відчуття правди на сцені. «Треба прибрати зі сцени все зайве, все, що не має безпосереднього відношення до людини чи не може з ним поєднуватися, треба зняти зі сцени [...] бутафорію наших вистав, щоб актор був здатен здійснити ту центральну роль, котра належить йому згідно праву самої природи театру, — зазначав режисер театру імені Ш. Руставелі М. Туманішвілі. — Але якщо все — для актора, то й актор повинен бути більш тонким і достовірним, ніж тепер. [...] Сучасна вистава вибудовується на акторі, котрий опанував секрет „великої правди життя“. [...] Актор — і тільки найнеобхідніше» [115, с. 69].

З вузьких кордонів побутової драми XIX століття, яка заважає рухатися вперед, «ми повинні орієнтуватись на сферу нових виразних засобів, які вже зараз треба шукати, випробовувати і використовувати в усіх галузях та частинах складного мистецтва театру», — наполягав М. Акимов [1, с. 44].

Певненість в тому, що «умовність і театральність — добрі помічники в галузі зовнішнього вирішування вистави», звучала у висловлюваннях А. Ефроса. Він писав: «Що стосується акторської гри, то мені здається, що на тлі умовного оформлення необхідно грати сьогодні ще більш реально, ще більш психологічно тонко та ще більш достовірно» [138, с. 30].

Реалізм сучасної вистави має бути «багатоплановим, економним, [...]

легко переміщатись у часі й просторі, надавати нові можливості розкриття сутності життя», — говорив режисер В. Галицький [34, с. 70].

Розвиток сучасного мистецтва свідчив про переформатування театру побутового у театр умовний, «театру психологічного у театр постановчий [...]». У творчій практиці відбувається не процес „відмирання” одного напрямку та монопольне утвердження іншого, а найцікавіший процес художнього синтезу, що відчутний мало не в усіх кращих творах радянського режисерського мистецтва», — проголошували критики Т. Бачеліс та К. Рудницький [7, с. 59–60].

Згадуючи досвід власної акторської практики, режисер Юрій Любимов зазначав: «Моя нелюбов до певного роду декорацій зародилася давно. [...] Дуже осоружно сидіти на сцені під запорошеним кущем і вдавати, що навкруги тебе трава, ліс. Адже, яким би обдарованим не був митець, котрий зображає ліс, справжній ліс все одно кращий, і справжня трава краща, і натуральний будинок — переконливіший. Отже, моя зненависть до бутафорії, до тупого ілюстрування місця дії має давні корені і походить безпосередньо з досвіду акторської професії. Дійсно, що для нас важливіше в театрі — людина, що гуляє в лісі, чи ліс, в якому гуляє людина? На це питання Адольф Аппія пропонував відповісти кожному режисеру і художнику ще на початку століття, це питання ставимо ми собі і сьогодні. Як зробити, щоб те, що ми показуємо глядачу на сцені, виглядало значно переконливіше, ніж в житті?» [75, с. 20].

Умовний реалізм 1960-х рр., при всіх його слабкостях, був реалізмом безпосереднім, з сильними громадянськими позиціями. Атмосфера театральних вистав була просякнута новою правдою життя, живими темпоритами дії. Згадуючи ці часи, А. Ефрос писав: «Ми тоді прагнули абсолютної, якщо хочете, „реактивної” природності. А якщо до цього додати деякі спроби поєднати цю природність з елементами умовної постановки, то це й буде той стиль, який ми тоді намагалися проповідувати. І, звичайно, відкриту полемічність. Боротьба із фальшю, з неправдою, з грубістю, з примітивом — і прагнення якоїсь майже дитячої чистоти характерів» [137, с. 6].

На театральній мапі з'явилося покоління режисерів, представники якого готові були шукати нову образну мову психологічного театру, та молодих сценографів — творців тієї форми, котру назвуть умовною. Саме з їхніми пошуками пов'яжуть оновлення образної структури сценічного твору, що у подальшому приведе до формування складнішої образно-метафоричної системи. Переконливі приклади умовної сценографії зафіксовано в роботах представників нового покоління художників театру, серед котрих значне місце посідає Д. Боровський.

2.7. Міжнародні контакти у закритому просторі

Попри «залізну завісу» та жорсткий ідеологічний контроль, представникам культури 1950–1960-х все одно були доступними досягнення європейського театрального та мистецького простору. У спогадах шістдесятників можна зустріти згадки про відкриті спецфонди Центральної бібліотеки у Москві, де можна було переглянути заборонені книжки та альбоми з творами митців межі XIX — початку XX ст., роботи художників-авангардистів. Спецфонди швидко зачинили, втім, з'явилась можливість користуватися відомими європейськими журналами країн Варшавського договору: чеським «Фото», польським «Projekt», спеціалізованими театральними виданнями — «Interscaena», «Divadlo», «Acta Scaenographica», «Opern welt», «Theater heute», «Teatr». Завдяки доступу до друкованих джерел можна було «отримати інформацію про популярну в тодішній НДР неоекспресіоністичну течію, про високу майстерність керамістів Чехословаччини, про небувалу динаміку розвитку в Польщі художнього текстилю чи про появу в Європі окремого мистецького явища, названого „Tekstil Art”, і т. ін. » [35, с. 80].

На територію Радянського Союзу інформація про закордонні новації надходила вкрай дозовано. Вагомим фактором у процесах пожвавлення театральної динаміки стали гастролі відомих театральних труп, які очолювали провідні режисери-реформатори XX століття: Бертольд Брехт, Пітер Брук, Жан Вілар. Перегляд гастрольних вистав дозволив з'ясувати, що «в Європі давно взяли на озброєння відкриття радянського театру 1920-х рр., котрі у нас були тавровані як формалістичні» [78, с. 11].

На початковому етапі значну роль в оновленні образної мови сценографії зіграли драматургія Б. Брехта та гастролі театру «Берлінер ансамбль». Брехтівське функціональне середовище було здатне грати синхронно з актором. В основу сценографії режисер поклав принцип роз'єднання елементів, що «виводився з загальних особливостей епіч-

ного театру, який, на відміну від драматичного, „не втілює окрему подію”, а „розповідає про неї”. Не „втягує глядача в дію”, а „надає йому статус спостерігача”, „стимулює його активність”, „змушує приймати рішення”, дає йому знання, впливає не навіюванням, а переконанням, і т. ін. Все це робилося для того, щоб викликати у глядача аналітично-критичне ставлення до відтвореної події, котру представляли в епічному театрі відчужено — за допомогою техніки „ефекту відчуження”. Ця техніка реалізувалася за допомогою усіх без винятку компонентів вистави і мала на меті руйнацію будь-яких ілюзій, у тому числі ілюзорності декораційного зображення місця дії» [13, с. 51].

Більшість своїх робіт Б. Брехт втілював разом із Каспаром Неєром, з 1953 р. переважно з Карлом фон Аппеном — одним з найвідоміших представників функціональної сценографії епічного театру 1960–1970-х років. Для досягнення відповідного ефекту використовувались різні прийоми: робота з освітленням сцени (пристрої на сценічному майданчику), зміна елементів оформлення на очах у глядачів, використання допоміжних носіїв інформації (заголовки, титри, малюнки). Роз’єднання елементів було універсально-структурним методом «побудови вистави епічного театру, кожна сцена котрого не була ланкою загального ланцюга, а була важлива сама по собі, й де події розвивались зигзагами, стрибкоподібно, монтажно» [13, с. 51].

У «Берлінер ансамблі» Б. Брехта стверджувалася самостійність кожного виду мистецтва. Для художника у театрі це означало, що у спектаклях німецьких художників точність фактур і атрибутики були поєднані із прийомами їхнього відчуження у сценічному трактуванні. Через багато років глядачі згадували незабутність останньої сцени «візитівки» брехтівського театру — вистави «Матінка Кураж», коли в одночасній дії на рухомо-обертний простір виїздив фургон, у який було запряжено саму героїню, на даху будинку солдат повільно прицілювався, встановивши на тринозі мушкет, а поряд кухар (як у житті) чистив моркву. «Як це було достовірно — і символічно, по-людяному — і відсторонено[...]. Це була одна з тих нечисленних видатних вистав, котрі людині щастить побачити у житті» [49, с. 125].

«Пустое пространство» — так назве англійський режисер Пітер Брук свою книгу, видану у 1968 році, на сторінках якої відтворить головні позиції власного мистецького пошуку, розповість про вистави, про зацікавленість активацією енергетики «порожнього» простору. Працюючи над «Ромео і Джульєттою» В. Шекспіра, він за пів години до початку прем’єри викине зі сцени готові декорації, заспокоївшись тоді, коли залишиться лише найнеобхідніше. Розмірковуючи над результатом, ре-



Г. Г. Кілгер. «Матінка Кураж та її діти» Б. Брехта. Ескіз сценографії. 1951

жисер усвідомить, що ніщо не здатне так сильно вплинути на уяву глядача, як звільнений простір сцени в очікуванні майбутньої дії. Сам простір стає найсильнішим елементом, тому і немає потреби його обмежувати якоюсь декорацією.

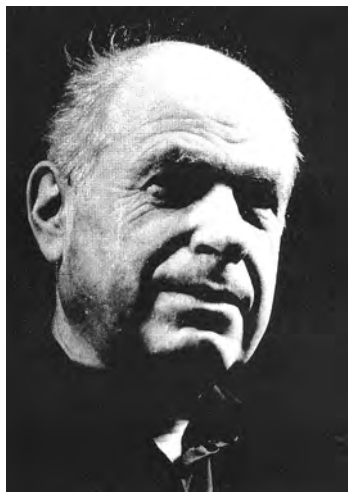
Виставу «Гамлет» П. Брука показували у Москві (філіал МХАТу, 1955). Радянському глядачеві, налаштованому на інакшу природу існування актора на сцені, вона могла здатися занадто сухою та пунктуальною. На сценічному майданчику не було майже нічого: рівна підлога з незначним узвишшям у задника, рівне освітлення, незмінне протягом усієї вистави, скульптурно-виразне мізансценування. Декорацій мало, тому здається, що вони взагалі відсутні. Усі предмети натуральні: грубо сколочений стіл, лави, важкий посуд, — все немов з історичного часу, їхня образність чітка — вони необхідні для справи і активно задіяні у виставі: актори кидають посуд на підлогу, перекидають меблі. Не захищений «історичними реаліями» простір існував в єдиному контексті із залом для глядачів, відтворюючи реалії шекспірівської сцени, яку П. Брук вважав «найдосконалішою філософською машиною». Вона «уявлялась йому постійною установкою, три рівні якої відповідають трьом рівням вертикальної моделі світу та суспільства, узвичаєної в середні віки: небо, палац, народ. На сцені Брука [...] немає і не може бути різних рівнів, відокремлених один від одного. Всі її координати рівноцінні, бо в неї єдиний центр — людина. І людина у нього — не тільки істота, до якої протягуються усі силові лінії світу. Вони у ній перетинаються» [49, с. 125].

Режисер А. Ефрос, який бачив виставу, згадував: «Ніщо не загромад-

жувало, не затуманювало простої течії змісту. Правда, як на мене, зміст полягав лише в тому, що це не якась стара історія, а зовсім нова, котра стосується і нас. [...] Сучасний актор не гримувався під когось. На його голові не було звичної гамлетівської перуки, і костюм був, здавалось, без будь-якої претензії. [...] „Візитка” цього Гамлета була простою — прийшла молода людина, яка зовсім не приховує своєї приналежності до сучасного світу. Це не була вистава, яку немов витягнули зі старої скрині: її склали тепер та зараз» [137, с. 142–143]. Всіх вражала й захоплювала висока образність, здавалось би простота сценічних прийомів, органічна взаємодія режисера, художника та акторів.

У наступній гастрольній виставі — «Король Лір» — П. Брук (Москва, 1964) розповідав про людські страждання, що перетворені реальністю на буденність. Порожній простір його сцени «ставав одразу і великим простором життя — мільярдів прожитих за сотні століть людських життів — і випаленою землею нещодавніх битв. Вистава нагадувала про минуле — дуже далеке та зовсім нещодавне — і попереджала про майбутнє» [49, с. 125]. Д. Боровський згадував емоційно-жорстку гру в реаліях оголеного сценічного майданчика, який у радянських виставах обов'язково захоували за живописно-павільйонними реаліями. Драматизм сцени збільшувався багаторазово через «емоційність» натуральних фактур: заліза, дерева, шкіри, полотна, металевих листів, що звисали з колосників. Гуркотінням та дзвонами вони посилювали звукове навантаження спектаклю. «Вистава Брука, — згадував Д. Боровський, — викликала переворот у свідомості всіх наших режисерів, усього нашого театру. З цього починається відлік нового російського театру. Немов усі від чогось звільнилися, немов з очей спала полуда. [...] У порожньому просторі, обмеженому трьома площинами такого білясто-купоросного кольору [...] та три іржавих листи металу. Абсолютна іржа. Це по кольору було дуже красиво. Легка зелень із іржавим металом. Усі персонажі були вдягнені у коричневу шкіру. Дуже спрощено по силуету, але це був абсолютний Шекспір, позачасовий. І це було XVI століття. Краси фантастичної, якась гра блискучої та матової сторін шкіри справляла феноменальне враження. Іржа в кольорі одягу, шкіра, якою людина почала вкриватися з прадавніх часів. Усе це просто перевертало мозок. У мене — так точно» [18, с. 25].

Свої найважливіші експерименти французький актор і режисер Жан Вілар відпрацьовував за межами сценічного майданчика. У 1950-ті рр., слідом за Жаком Копо і Максом Рейнгардтом, він здійснив постановку, прив'язуючи художнє рішення до архітектурно-історичної пам'ятки. За сценічний майданчик було обрано парадний двір папського палацу в Авіньйоні. В оточуючому акторів історичному просторі «живою» ре-



Пітер Брук



«Ричард III» В. Шекспіра.
Сцена з вистави. Авіньйон. 1953

альністю грали жорстка енергетика та образна сила середньовічно-ренесансної споруди: нерівні поверхні, гострота виступаючого каміння, його пошкодження.

Режисер намагався уникнути відчуття гри в історичні ілюстрації на тлі архітектурної достовірності. Сценічний майданчик був повністю відкритим, не було ані завіси, ані рампи, ані суфлерської будки. Обладнаний для гри величезний, але вузький кін (14 × 2 м) зберігав певну відстань між глядачами і акторами, дозволяв використовувати виразну скульптурність мізансцен, урізноманітнював акторські пластичні рішення. Освітлення поступово згасало майже до цілковитої темряви, і кожного вечора вистава немов наново народжувалась, як народжується новий світ. На кону лишались лише предмети, котрі своєю фактурою не створювали протиріччя з оточуючим простором. Сценічні речі проходили жорсткий відбір. Вдень учасники та організатори вистав відвідували антикварні крамнички, вишукуючи хрести, свічники, алебарди. З приміщень палацу принесли старе крісло, трохи відреставрували і перетворили на трон Ричарда III.

Світлова партитура постановки була віртуозною: актори виступали з суцільної темряви, немов із темряви часу. За допомогою вертикальних променів прожекторів на сцені поставали стовбури дерев, які «обступали» шекспірівських героїв, освітлення допомагало стежити за нюансами акторської гри, підкреслювало скульптурну пластику тіл, посилю-

вало насичені кольори костюмів. Освітлення та колір взаємодіяли між собою у цілковитій відповідності. Виступаючи з темряви на початку вистави, вони йшли в її глибини наприкінці дії. Світло фрагментарно висвітлювало гру мізансцен в оточенні історичних стін, чия важкувата кам'яна присутність слугувала образною домінантою дії.

Не зосереджуючись на історичних дрібницях, художник Леон Жискія посилював костюмні характеристики історично пізнаваними формами і кольоровими нюансами. Фактурне вбрання акторів контрастувало зі сліпучо-білим освітленням. Воно розкривало додаткові характеристики персонажів, зосереджуючи на собі увагу глядача, коли актор надто довго знаходився на сцені. Для Жерара Філіпа, що приєднався до трупи пізніше, Л. Жискія створить новий одяг, що відповідав психофізичним властивостям актора.

Працюючи у стаціонарних приміщеннях, режисер перегляне питання архітектурності на сцені і по-новому вирішить проблеми взаємовідносин «сцена-зал». У 1950–60-х рр. французька театральна трупа приїздила на гастролі до Радянського Союзу і Ж. Вілар проповідував свій варіант театральної умовності сценічного простору. Оксамит, сукно, що заповнювали сцену, були сповнені одночасно і конкретикою, і позачасовими узагальненнями. А. Ефрос згадував про приїзд у Москву французького Національного народного театру на чолі із режисером. Давали «Дон Жуан» Ж.-Б. Мольєра: «Чорний оксамит, невеликий майданчик на першому плані і декілька сліпучих променів світла. Я згадую, як повільно підходив до авансцени Дон Жуан і повільно кидав у залу холодні презирливі слова. Потім декілька прожекторів, що світили вертикально, створювали певну подібність з колонадою на кладовищі — і відбувалася зустріч Дон Жуана з Командором» [137, с. 201]. Д. Боровський, який бачив виставу, на все життя запам'ятає свої відчуття від справжньої, неприкрашеної краси предмету в руках актора, відчує імпульси режисерських посилянь, зрозуміє могутність впливу на глядача ХХ ст. натурального заліза, дерева, тканини. Він упевниться у своєму категоричному несприйнятті бутафорії на сцені, і театри, з якими працюватиме художник, будуть шукати старі речі, «з біографією». Компонуючи їх у виставах, Д. Боровський програмуватиме відвертість істини, яку відчув на виставах провідних режисерів ХХ ст.

У ХХ ст., перенасиченому революціями і війнами, сценографія зазнавала кардинальних пластичних трансформацій. Художники театру II половини ХХ ст., озброєні новітніми технологіями та розробками дизайнерів, виробляли власний творчий шлях. Багато в чому відбувався процес збереження традицій, започаткованих видатними режисерами та ху-



Й. Свобода. Латерна Магіка.
ЕКСПО-58. Брюсель

дожниками першої половини ХХ ст. : Адольфом Аппія, Едвардом Гордоном Крегом, Всеволодом Мейєрхольдом, Ервіном Піскатором, Максом Рейнгардом та ін. На відміну від традиційно-живописних декорацій вони запропонували нове осмислення сценічного простору, більш придатного для відтворення концепцій людини ХХ ст. і її трагічних відносин із навколишнім світом. Продовжуючи пошуки своїх попередників, художники другої половини ХХ ст. запропонували власні можливості образного вирішення проблем тривимірного простору, користуючись значно модернізованими можливостями сценічної техніки і технологій.

1960–70-ті рр. стали часом творчого піднесення мистецтва сценографії у європейському театрі. Пошуки йшли у різних напрямках. Народжувались оригінальні пластичні ідеї, відкриті для елементів образотворчого мистецтва, архітектури та дизайну. Трансформувався вплив кінематографу, телебачення та комп'ютерних технологій. Будь-яке відкриття тогочасної культури театр використовував для створення сценічного світу, тим чи іншим методом розкриваючи проблеми взаємодії людини та простору. Різні підходи до вирішення сценічного простору, представлені відомими національними школами, перетворювались на надбання світової сценографічної культури. Лідерами були НДР, Польща, Чехословаччина, СРСР; пізніше активно заявили про себе європейські сценографічні тенденції, наближені до дизайнерських технологій. Вибудовуючи концептуально-пластичні формули, художники вчилися поєднувати різно-технологічні матеріали, включаючи у дію образну знаковість дерева, металу, пластика, досягали поліфонію екранів.



Юзеф Шайна

Архітектурно-просторові пошуки завжди були визначальними характеристиками національної школи чеської та словацької сценографії. Наміри щодо створення побутово-ілюзорного середовища ніколи не відповідали справжнім вимогам більшості чеських сценографів. Здебільшого ця тенденція була пов'язана з розквітом театрального конструктивізму 1920-х рр. та використанням на сцені нових технічних можливостей. Провідні сценографи країни — В. Гофман, Ф. Трестер, М. Коуржил — за першим фахом були архітекторами.

До образного навантаження сценічного простору та технічних можливостей сцени представники цієї країни завжди ставились з наукової точки зору, активно залучаючи світовий досвід. У 1958 р. при Національному театрі було організовано сценографічну лабораторію, котру згодом перетворили на Сценографічний інститут під керівництвом Мирослава Коуржила. У ньому «розробляли техніку і технологію багатьох постановочних рішень, вивчали найновіші світові та вітчизняні досягнення у галузі сценографії. Інститут буде займатися проектами нових театральних будівель, досліджуватиме проблеми сценічного простору в його співвідношенні до зали для глядачів, створюватиме проекти світлової апаратури, вивчатиме можливості використання різноманітних матеріалів. Інститут випускатиме спеціальні журнали *Acta Scaenographica* та *Interscaena*, на сторінках яких відомі критики будуть обговорювати історичні та теоретичні проблеми цього складного виду мистецтва. Інститут сценографії в сучасних умовах і на принципово новому рівні продовжить сценографічні пошуки «Баухауса» (1920–1925), паризької лабо-



Тадеуш Кантор

раторії Art et Action (1928–1937), студії при театрі Буріана, американській лабораторії Е. Піскатора та ін. » [19, с. 50–52].

Особливе місце в історії сценографії посідають творчі розробки Йозефа Свободи. Наприкінці 1950-х — у першій половині 1960-х рр. він відкриває образні характеристики новітніх технічних можливостей у сценічному просторі. Використовуючи проекції та кінотехніки, художник експериментував з кінетикою, дзеркалами, поліекранами, телекамерами, лазерами, створюючи будь-який ефект. Нова форма видовища отримала назву «поліекран» та «Латерна магіка». Уперше свої досягнення художник продемонстрував на Всесвітній виставці у Брюсселі у 1958 році. Відкрита ним «Латерна магіка» стане самостійним видом сценографічного мистецтва. За професійним фахом і за способом мисленням Й. Свобода був архітектором. Працюючи із простором, він втілював у ньому поліекранні світи, вписуючи їхню образність у режисуру вистави. Незважаючи на закиди у зайвому техніцизмі на сцені, його образній пластиці підкорювалися глибини і класичної, і сучасної драматургії. Він виробив власний творчий шлях, але коріння його творчих надбань сягали пошуків та експериментів видатних режисерів та художників ХХ ст. Й. Свобода неодноразово співпрацював із кращими театральними колективами Радянського Союзу.

Особливою естетикою, любов'ю до експерименту вирізнялися надбання польських художників театру. Попри контроль влади і нав'язування згори стилю соціалістичного реалізму, у Польщі відбувалися численні модерністичні та авангардні виставки, у репертуарах театрів з'являлися європейська драма абсурду та американські фрейдистські

п'єси, створювалися літературні кабаре і студентські театральні колективи. Польська художня інтелігенція мала більшу творчу свободу, ніж колеги у Радянському Союзі. Минуло не так багато часу, щоб забулися контакти із загальноєвропейським культурним простором, зникло тяжіння до сміливих новаторських експериментів.

Творчі пошуки польських сценографів у 1960-х роках були різноманітними. У біографіях багатьох митців країни через різноманіття експериментів співіснували різні спеціальності: художник реалізував себе як живописець, скульптор, графік, фотограф, кіномитець, організатор хепшенінгів і перформансів, на сценах використовувався колаж, що поєднувало мистецькі новації сюрреалізмом, ташизмом та іншими авангардними засобами виразності. У роботах польських художників Тадеуша Кантора та Юзефа Шайна 1950–1960-х проявляються тенденції, котрі пізніше обумовляють появу «театру художника». У сюрреалістичних просторах, створених митцями, як самостійні сценічні герої виступали ляльки, манекени, костюмовані персонажі, звернення до яких обумовлювалось формуванням режисерського мислення художників.

Отже, інформація про новітні досягнення сценографії доходила до митців Радянського Союзу завдяки особистим контактам з художниками НДР, Польщі, Чехословаччини, але особливу роль в обміні творчим досвідом зіграли міжнародні сценографічні виставки — Празькі квадриєннале, започатковані у 1967 році. Вони швидко перетворились на знакові форуми всього найкращого, що відбувалося у сценографії. На них презентували новітні досягнення в галузі сценографії та відпрацьовували дизайнерські можливості експонування робіт кращих художників світового театру. Сценографи, модифікуючи образність, відтворювали сценічну варіативність за межами театру, будували тематичні павільйони, робили інсталяції, презентували власні проекти за допомогою традиційно-фахових ескізів, макетів, театральних костюмів, за допомогою екранів та поліекранів відтворювалися фрагменти вистав. Виставки у Празі представляли кращі здобутки світового театру, і відзнака представників тієї чи іншої школи, як і в цілому експозиції, означала перемогу всього художнього напрямку.

У Празі вітчизняні художники отримали чудову можливість вийти за межі жорстко обумовленого владою ідеологічного простору, порівняти власні можливості з тим, що відбувалося не лише на теренах соціалістичної співдружності, а й у країнах Західної Європи, США та Латинській Америці. Неодноразовими учасниками виставок були Давид Боровський, чия творчість на початку 1970-х рр. було відзначено найвищою премією форуму — Золотою Квадригою, та Данило Лідер, твори якого презентували у Празі найкращі надбання вітчизняної школи.

2.8. Парадигма сценографічної умовності

«Моєму поколінню пощастило. Ми починали, коли оновлювалася театральна естетика. І були причетні до всього, що відбувалося, — не тільки у театрі, у житті взагалі [...]. До речі, немає і не може бути окремих проблем сценографії. Є загальні проблеми театру, мистецтва в цілому. Нова мова сценографії була наслідком процесів, що відбувалися у часі. [...] У нас були режисери-однодумці. Ми все відкривали разом. Режисери шукали нас. За кожною виставою стояла справжня реальність співтворчості. Мова сценографії 60-х років народжувалася у щоденній практиці».

Д. Боровський [53, с. 95–96].

Образні прояви нової мови — зовнішня стриманість при внутрішній змістовності були прийняті театром, кінематографом, образотворчим мистецтвом, сценографією як засіб реформації традиційної застарілої мистецької системи. Лаконічна умовність театральної декорації — реакція не тільки на побутову описовість мистецтва оформлення 1940–1950-х, але й відгомін спрямування, властивого всьому художньому процесу епохи. Інформаційний вибух початку 1960-х рр. подарував театру глядача з більш розкутою свідомістю, здатного сприймати психологічні фабули нової драматургії: «У 1960-70-ті роки реалізм інтенсивно насичується асоціативністю. Усі можливі засоби художньої умовності, які раніше були притаманні до такої міри тільки поезії (метафора, метабола, метонімія, рима, пауза, метр тощо), ринули на сцену. У сценографічних проектах — макетах, ескізах — гранично насичена образність перетворилась у велику кількість технічних новацій» [33, с. 293].

Оформлення першої половини 1960-х рр. — умовна декорація — це динамічна активність, поетичне узагальнення, фактурна точність. Першим кроком в цьому напрямку була майже цілковита відмова від домінування на сценах живописності на користь так званого лаконізму. Кольорові задники змінювалися монохромним тлом або чорним оксамитом. Минуле перервантання сцени живописом та побутова еkleктичність інтер'єрів стали причиною частковою відмови від них. Замість детального відтворення павільйону сцени заповнили виразні деталі, існуючі за принципом

«частина замість цілого». Активно проявляла себе гранична простота форм та силуетних ліній, оновлювались постановочні прийоми і виражальні засоби. Роль сценографічного фактору в художньому рішенні вистави посилювалася, нерідко набираючи провідного значення: «Публіка та критика сприйняли те, що відбувалося на сцені, неоднозначно, але свою роль очищення сцени „лаконічна декорація”, безперечно, відіграла. І це — тільки початок змін, які супроводжувалися темпераментними дискусіями про умовність, у результаті котрих вона звільнялась від постійного епітету «формалістична» і далеко не одразу, але визнавалась законною стороною мистецтва» [78, с. 12].

Декорація, схожа за функціями на станкову картину, не відповідала новому темпо-ритму вистав. Поактний розподіл сценічної дії замінювався єдиним сценографічним образом. Розроблялися різні форми його буття у виставі: художники широко використовували графічні заставки, фотографії, кінопроекції, конструктивні побудови, сукно. Деякі прийоми запозичувалися з художньої практики 1920-х рр. Митці театру вчилися задіювати образні можливості напівпорожніх сценічних майданчиків, наповнюючи їх поліекранами, впускати в дію реальність справжніх речей, працювати з ефектами освітлення. Підкреслена умовність та максимальний лаконізм набували дедалі більшого поширення, у проектах сценографів можна було побачити колажі, фотомонтаж, аплікацію. «Простота й лаконізм поступово завойовували сцену сучасного театру. Звільняючи сценічний майданчик від зайвого, художники намагаються залишити найбільш типове, основне, домагаються його рельєфного й вагомого звучання у не перевантаженому просторі. Оголена сцена приваблює свіжістю й новизною» [31, с. 56].

Режисерами та художниками активно використовувався прийом «єдиної установки». Її поетична природа у ході сценічної дії працювала нюансами, незначними змінами сценічних форм, конструкції, живописних елементів, об'ємною пластикою та іншими засобами сценічної виразності. Її образна наповненість визначалася природою драматургічного матеріалу, режисерською концепцією вистави та індивідуальністю сценографа. Глибинність форми, її варіативність у виставі залежали від внутрішнього світу митця, його таланту і професіонального досвіду.

Наприкінці 1950-х — у першій половині 1960-х рр. Д. Боровський розвивається, наполегливо, від вистави до вистави, шукаючи власну образну мову, неповторний підхід до вирішення проблем сцени. Реалізуючись у професії, він слідкує за всіма культурними подіями довкола. Його увагу зосереджено на виставках, кінофільмах, літературних творах, поетичних вечах, виступах режисерів та вивченні режисерської спадщини, досягненнях науки та сучасної психології. У його ескізних матеріалах іноді

відчуваються подібність стилістиці 1920-х рр. та вплив проектів технологій вільного простору

Художник не повторюється. Кожен драматургічний матеріал — сучасна п'єса або класичний твір — перетворюються для нього у привід для осмислення, стають можливістю торкнутися проблем свого покоління засобами цього матеріалу. Він іще дорослішає, тому в ескізах відчувається легкість молодості, превалює поетично-ігрова природа сценічної дії. Глибинна мудрість його творів ще попереду. Вистави перетворювалися для молодого митця на випробування, і нині можна лише уявляти, наскільки важким для нього ставав шлях від народження ідеї до її втілення. Бували моменти, коли він «днями не виходив із майстерні. Не голився. Нікого до себе не допускав» [29, с. 17].

Співпраця із режисером Василем Федоровим активно реалізовувалася у виставі «Соло на флейті» І. Микитенка (1959). В ескізах домінували ритми вертикальності із світловим членуванням заднього плану та горизонталі. Художник вводив яскраві деталі, дверми та ширмами конкретизувалися реалії. На перехресті ритмів поставали літери: СОЛО, що вписувалися у композицію за найкращими традиціями графічно-шрифтового мистецтва (зорова домінанта) та архітектурної стилістики. Літерна графіка вносила у лінеарність композиції елегантні округлі та кутові втручання. Запропоновану художником гру площин і ритмів ескізного варіанта із задоволенням відмітили конструктивісти 1920-х рр., але виведена в ескізі чітка постать людини, посилена світлотінню, повертає нас до сучасних реалій.

Малюнок Д. Боровського — пролог вистави, у якому режисер застосовував традиції «театру тіней». За горизонтально розташованими екранами висвічувалися постаті персонажів, випереджаючи появу головного героя, який з'являвся на сцені, прориваючись крізь паперову межу. Оформлення працювало за ігровим принципом: художник задіявав майданчики, котрі пересували або обертали «слуги просценіуму» — старий театральний прийом, дещо призабутий у реаліях радянського театру. Д. Боровський ретельно відпрацьовував деталі. В ескізах костюмів він розробляв пластику акторських рухів, занурювався у найдрібніші деталі, включно з кроєм коміrcів. Він вводить своєрідний елемент відсторонення — вузькі маски, котрі приховують обличчя акторів (майже західна стилістика). Попри домінуючу графічність у наявних ескізах та чорно-білих фото, простір вистави не був монохромним. Згідно із задумом у сценографію вводилися сполучення яскравих жовтих та зелених кольорів.

Вертикальну горизонтальність ритміки класика української драматургії змінять закільцьовані реалії шекспірівської «Комедії помилок» (ре-

жисер В. Неллі, 1959). Першоджерело рішення — архітектура шекспірівського театру, із притаманним їй своєрідним розташуванням сцени всередині архітектурної споруди. Художник з'єднав балкон із глядацькою залогою, помістивши ложі на сцені. Дію доповнювала партитура світла, софіти закріплювалися високо вгорі. Створюючи загальну атмосферу італійського портового міста, на задньому плані підносились легкі контури вітрил. Гра просторів «вулиця-приміщення» відбувалася практично миттєво. Художник конкретизував мізансцени нечисленними предметами антуражу та фактурою тканини, що йшли вздовж пів кола нижнього ярусу, надаючи середовищу відчуття ренесансної розкоші.

«Тепер театральний художник, людина високої культури, знавець своєї справи, різносторонній фахівець — архітектор, інженер, живописець, до певної міри режисер [...]. Творча єдність — драматург-режисер-актор-художник у співдружності з іншими численними співучасниками вистави, захопленими дією, побутовими і психологічними особливостями, жанром і стилем — знаходять для розкриття змісту цікаву форму і створюють цілісний [...] твір. У цей процес театральний художник даної епохи вносить нові, незнайомі театру минулого засоби зорового впливу. Найхарактернішою особливістю цих зображальних засобів є їхня лаконічність, економічність, стриманість. Театральний художник створює лаконічними засобами візуальний образ вистави, не відвертаючи уваги глядача надмірними, занадто прикрашеними деталями. Надмірності, захаращення сценічного простору дрібницями відвертають увагу глядача від головного, суттєвого, не спрямовують її, не організують», — зазначав режисер Володимир Неллі, і це цілковито відповідало творчому кредо Д. Боровського [90, с. 9]. Працюючи над виставою, художник грав рішучими ритмами пів кіл, доводячи ідею до високого масштабу узагальнення. Перед глядачами поставав «споконвічний семантичний зміст — архітектурний образ всесвіту, адекватного шекспірівському — „увесь світ — театр”» [18, с. 20]. Згідно зі спогадами під час роботи над декораціями робочі сцени, будуючи балкон, не дотримались розмірів, і два пів кола не з'єдналися, через що сценограф вважав свій задум зіпсованим.

У «Проводах білих ночей» В. Панової (1961) разом із режисером В. Неллі художник відтворював атмосферу справжніх ленінградських білих ночей у їхній витонченій поетичності. Деталі добирались із снайперською точністю, художник ігнорував барокову історію міста та державницьку важкуватість його шедеврів другої половини XIX ст. На проєкціях екранів виникали панорами міста із витонченими контурами Петропавлівського собору та відомими левами на постаментах. Прозору елегантність архітектури завдавала ритміка неокласичних споруд. По-



Д. Боровський. «Комедія помилок» В. Шекспіра.
Ескізи сценографії, сцена з вистави

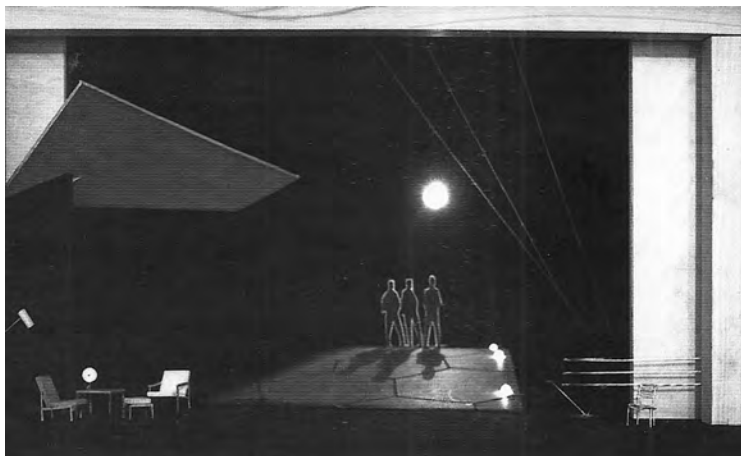
етичну умовність сценографії доповнювали прозорі тюлі, рухомий майданчик та ліхтарі, котрі легко і невимушено працювали у дії, вносячи ритміку поетичних підтекстів.

Театральне покоління сценографів 1960-х рр. до певної міри увібрало досвід конструктивістських новацій. Із великим зацікавленням представники покоління опановують тривимірність сценічного майданчика, вивчаючи ритміку конструкцій, образно-фактурні можливості сценічної речі. Згодом і цього вже недостатньо: повоєнну публіку не задовольнити творчими іграми з ритмами, фактурами та об'ємами. Епатажні експерименти заради ефекту, трюку, шокуючого впливу залишились у минулому. Глядач, який пережив війну, мав загострену свідомість, складний внутрішній світ, особливу чутливість стосовно правди та справедливості. Відчуваючи запит часу, художники нерідко складно й конфліктно розпочинали пошуки нової мови сценографії — нервової домінанти етичної загостреності пластичної програми на сцені. Це було покоління з гострим відчуттям істини, зі спробами відшукати відверті відповіді на актуальні питання часу, з високими вимогами до власної професійної гідності, з болючими реакціями на брехню та штампи офіційного мистецтва.

У виставі «Четвертий» за К. Симоновим (1961), що стала значною подією у театральному житті Києва, художник грав із серйозними речами: його захопила трагічно-психологічна колізія сюжету. Драматург визначив больові проблеми покоління, і їхня сутність мала «прорости» в живих глибинах сценічного майданчика. У рецензіях на виставу писали про «сувору мужність оформлення», котру художник створив із ретельно підібраних предметів. Позначаючи контури сцени чітким порталним оформленням, сценограф вводить у глибини сценічного простору архітектурні форми, фрагменти яких роз'єднані на площини, пандуси, прямі й кутові комбінації. Їхня комбінаторика змінювалася залежно від ситуації на сценічному майданчику. Вони могли зависати лівою кутовою площиною (у сценічних реаліях — варіацією даху), фрагментуючи «кадр» дії і спрямовуючи рух у глибини простору. Форми падали низовим акордом центрального пандусу, розбігалися вертикалями електричних дротів і завертали енергію всередину правостороннім ритмом металевих перил. Освітлене коло повного місяця, увінчуючи загальну композицію, з'являлося у чітко визначеній частині композиційного змісту. Абстрагуючись від дії, маємо образне рішення, визначеність якого схвалили б конструктивісти. Втім, сценограф імпровізує не лише ритмами та фактурами, до дії включаються закодовані художником психологічні нюанси, працюватиме образна енергія різних рівнів градації глибинних підтекстів. Залежно від перекодування ситуації на сцені обігравалися фрагменти сучасного життя, відкривалася панорама злітної смуги. У кульмінаційних моментах дії втаємничені потенції простору випромінювали «інореалії». Гра освітлення перетворювала кутову межу пандусу на тонку грань між минулим і сьогоденням, больову зону морального випробування людини. Часове перемикання відбувалося завдяки настільному вентилятору, чиє м'яке дзижчання переходило у гуркіт моторів. Герой згадував минуле: «У глибині сцени відкривались рими візуальних образів: контури крила літака, злітна смуга. Майданчик стрімко здіймався у темне небо. На ньому із небуття виникали освітлені контражуром постаті загиблих товаришів „Четвертого“» [18, с. 23–24].

На обговоренні макету Д. Боровський, відкриваючи закладені у сценографії образні потенції, обігравав смужку паперу: «Бігова доріжка в руках художника ставала дибки, перетворюючись на пагорб. Пізніше у виставі з-під нього з'являлися тіні героїв Борисова, Анурова, Філімонова — тіні загиблих пілотів [...]. Світло встановили таким чином, що друзі винятково виникали з-під гори та зворушливо зникали. Коли Боровського починали вихвалити, він увесь немов стискався, втягував голову. Не знав, як врятуватися. Завжди у цей час він нагадував зворушливу черепашку» [29, с. 17].

Доопрацьовуючи деталі костюму, якій здався актрисі занадто скром-



Д. Боровський. «Четвертий» за К. Симовим. Макет сценографії. 1961

ним, художник на її очах вирізав з ілюстрацій журналу «Америка» гострі трикутники, скрутив їх у веретено, щоб в остаточному варіанті отримати намисто: «Дивовижне, паперове, — згадувала Надежда Батуріна, — воно нагадувало прикрасу з напівкоштовного каміння» [29, с. 17].

Вже тоді, на початку свого творчого шляху, Д. Боровський ще раз переконався у тому: «Художник — це не декоратор, тобто художник є і декоратором також. Просто наскільки є різноманітним театр, настільки різноманітними є і його сторони. Той сценічний чаклунський простір є місцем, де ми всі працюємо, яким би він не був. Цей простір можна зробити яким завгодно — привабливим і непривабливим, складним або простим, багатопшаровим» [51, б/с].

На зміну сучасній тематиці приходив класичний матеріал. Опановувати глибини російської драматургії — п'єсу О. Островського «Ліс» — Д. Боровського запросить Михайло Романов (1962). Режисер уважно спостерігав за художником, і, як всі помітили, «до його думки ставився з такою ж увагою, з якою вдивлявся в роботи майстрів Вадима Георгійовича Меллера та Анатолія Галактіоновича Петрицького» [102, с. 132].

Працюючи над виставою, формулюючи ідею власного підходу, М. Романов писав: «Хочу умовну фантастику, так я визначаю» [102, с. 133]. Середовище, на його думку, мало бути скупим за формою і глибоко-пристрасне всередині. Робота була непростою. Визрівання образу проходило поетапно. Занотовуючи власні думки у щоденнику, режисер писав: «Боровський показував креслення декорації у макеті — я проти „дороги“ [...]. Треба дати акторові грати на підлозі. Особливо — ліс» [102, с. 134]. Пошуки тривали,

нові розробки художника обнадіювали: «Складно — оскільки ліс, а лісу не хочеться! Але без дерев щось не виходить. Він пропонує умовні дерева, але справа у фактурі — цікавої в освітленні. А з апаратурою у нас — швах...» [102, с. 134].

Образний хід почав вимальовуватися поступово. Режисер фіксує процес: «Мені здається — дуже добре. Нове, красиве і з думкою. Це може бути ліс, якщо знайде фактуру» [102, с. 135]. Фактура, що запропонував сценограф, була незвичною для 1960-х років: «Розуміючи, що треба дотримуватися вказівок драматурга, художник визначив основні положення задуму — будинок і ліс. Відчуття лісу похмурого, захаращеного, глухого створювала [...] волохата, вкрита мохом фактура штучного хутра. Із цієї фактури було виконано задник, килим, куліси, традиційний одяг сцени, яку Боровський використав у цій виставі. Будинок Гурмизької проступав крізь отвори у фактурі штучного хутра» [18, с. 24]. На сцені панував бір, його дрімучі нетрі надавали атмосфері вистави відповідних психологічних підтекстів. М. Романов підтримав на худраді макет Д. Боровського з його макетом-абстракцією «лісу життя». Втім, костюми були реальними: поєднувались вишукані елементи колориту із знанням костюмовано-соціальних реалій щоденного життя персонажів О. Островського. Все мало виглядати типово-характерними елементами на тлі лаконізму сценічного майданчика.

Після О. Островського прийде черга вистави за М. Горьким. Матеріал його п'єси «На дні» стане приводом для нового творчого контакту Д. Боровського і Л. Варпаховського на сцені театру ім. Лесі Українки (1963). Історія цієї роботи заслуговує на детальну увагу. Художник завжди категорично відхиляв заклики до творчої самостійності сценографів, їхньої незалежності від режисерів і драматургів. Він наполягав на тому, що лише найуважливіше ставлення до автора, його стилістики, мови, особливостей образного трактування матеріалу, допоможе художникові знайти рішення, яке по-новому розкриє невідомі раніше глибини драматургічного матеріалу.

Режисер разом зі сценографом намагалися декодувати глибину хрестоматійного твору, по-новому виявити закладену у ньому змістовність. Образний світ М. Горького, не виходячи за рамки відомих історичних фактів, мав випромінювати контексти 1960-х рр., підкреслюючи глибину падіння людини в історичну безодню.

Режисер, котрий пройшов сталінські табори, на глибинно-внутрішньому рівні усвідомлював тему насильства влади над особистістю і опір останньої за збереження власної гідності і виживання. Він хотів зробити виставу полемічну, розриваючи власну прихильність до художнього те-

атру, ламаючи стару традицію ставити не п'єсу М. Горького, а виставу МХАТу. Наставляючи молодого художника, він радив шукати у постановці те, чого ніхто ще не прочитав: «Багато тобі поки сказати не можу. Тільки думаю, що нічліжка — це низька горизонталь, а другий акт, сцена у дворі — вузька вертикаль» [23, с. 238]. Він взяв папірець і намалював свою ідею. Режисерська графіка визначила початковий образний задум із широкою амплітудою художнього пошуку. Д. Боровський піднімає символічний матеріал, придивляється до творів колег, розуміючи, що вони нерідко підпадали під вплив канонічного варіанту або відпрацьовували його деталі. Художник вивчає нічліжки, які коли-небудь існували.

Ідею «вертикалі» він підгледів у власному дворі, помітивши протипожежні сходи будинку. Вони здіймалися чіткими ритмами трьох прогонів. Композиційну заданість розбавляли вікна та денне освітлення. В ескізі є спуск із підтекстами падіння, але є і конкретика (фіксація реалій), котра витягує на себе зайву увагу. В остаточному варіанті Д. Боровський обіграє ритміку вертикалі спуску-підйому (три яруси сходів з переходами), що надавало композиції динаміку ритмів. У цьому просторі не було виходу, на сцені унаочнена пастка для героїв соціального дна. Ритм сходів давно втратив власну визначеність, його порушено, він немов провисає. Людина заходить у пекло, днище найжорстокішої до людини «залізної доби». Сюди можна впасти, вийти ж звідси майже нереально.

Ідея «горизонталі» також пройшла свої етапи розвитку. Д. Боровський розробляв варіанти, котрі мали б відповідати режисерському баченню вистави. В одному з ескізів режисерську «горизонталь» вибудовано за допомогою каналізаційних і водопровідних труб, спрацьовувало відчуття, що підвал із хаотично розташованими нарами схований глибоко під будинком.

Майбутній образ майже склався, коли у спогадах В. Гіляровського художник знайшов цікавий для себе коментар: цінники на нічліжні «номери», тобто на нари. Він зрозумів, що обраний хаос початкового задуму менш виразно відповідає проблематиці майбутньої вистави, ніж нелюдська впорядкованість життя. Д. Боровський змінює головний стрижень задуму: регламентації та розцінюванню підлягало дно людського буття, що посилювало жорсткість соціальної правди. Впускаючи у матеріал М. Горького тематику XX ст., сценограф ретельно вивчав спогади очевидців та архітектурну геометрію нацистських концтаборів. В остаточному задумі Д. Боровський збереже повагу до реальних прообразів, але в його нічліжках початку століття проглядалися контексти останньої війни. Застосовані художником наголоси поєднували минуле з сучасним, загострювали тему «принижених і ображених», по-новому відкривали її для

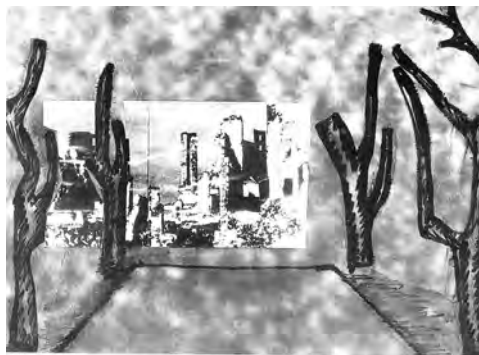
людей повоєнного часу. Актори у виставі, відчуваючи контексти, грали, прагнучи протиставити людську духовність нелюдському середовищу. Кожен з персонажів, обживаючи маленький власний простір, олюднював його згідно з власними уподобаннями.

Вистава мала велике значення у творчості Д. Боровського. Вперше у реально відтвореному побуті викристалізовувалися контексти, які переводили драматургію п'єси у більш глибокі площини. Декорації втілювали на сцені образ сили, спрямованої проти людини, символізували владу і встановлений порядок, котрі намагалися знеособити її. Сценографія не домінує у виставі, а лише продукує образні асоціації, поступово перетворюючись на рівноправного учасника дії, поглиблюючи акценти, обрані режисером. У цій роботі Д. Боровський «відчув та усвідомив, що художник у театрі не тільки оформлювач сценічного простору, котрий він мусить чимось заповнити, але й що його робота здатна багато що визначити у виставі. Саме тоді він зрозумів, що може зробити художник у театрі. У нього змінилося ставлення до професії» [23, с. 244–245].

Макет до вистави «На дні» М. Горького неодноразово експонувався на сценографічних виставках, його фотографії друкували в театральних журналах. Про Д. Боровського заговорили, його почали запрошувати до співпраці московські театри, але його робота у київському театрі російської драми залишається пріоритетною.

У «Повороті ключа» М. Кундери (1963) сценограф співпрацює із М. Резниковичем, котрий завжди цінував його талант, вміння бачити світ нетипово; дослухатись до реалій, розмірковуючи над складними питаннями життя, втілювати у предметному світі сцени свої роздуми. На думку постановника, художник «не просто допомагав режисерові, — він вів його. Важливо було лише розгледіти, почути його пропозиції, хоча нерідко це було не так просто зробити, оскільки необхідно було піднятися на рівень його розуміння п'єси та його естетики і далі зуміти реалізувати його художні ідеї. Він був безмежно щедрим, розмірковуючи про минуле, цінував минуле і людей минулого» [51, б/с].

Саме у виставі за твором М. Кундери виникне ідея маятника. Головний герой п'єси — колекціонер-годинникар і художник збирає на сцені годинникову композицію різноманітних форм, конфігурацій, фактур. Гучністю власного буття на сцені вони втручалися у виставу, позначаючи визначні моменти подій. Усе відбувалось у житловому помешканні, і підтексти сценографічного образу органічно проявляли власну сутність у психологічних сценах: стіни розсувалися, і герой потрапляв у простори власних іновимірів, де ритми вічності відмірював велетенський маятник. Наодинці з ним залишає Д. Боровський свого героя в ескізі до вистави. Людина, котра



Д. Боровський. «Київський зошит» В. Собка. Ескізи сценографії. 1963

здатна осягнути виміри вічності, вибудовує себе згідно з ними. У виставі художник знайшов еквівалент образності, своєрідний ключ для відкриття як вічності, так і внутрішніх глибин. Тема маятника виникатиме й у майбутніх постановках Д. Боровського. Як справжній художник, він повертатиметься до неї, вводячи у складніші контексти письменницьких світів і внутрішніх глибинних програм.

Великий успіх мала його вистава «Київський зошит» В. Собка (режисер Микола Соколов, 1963). Побудована на трагічних подіях з життя київських підпільників, п'єса вимагала високого образного пафосу. Одночасно глядачам 1960-х рр. необхідно було показати реально зруйнований Київ, спалені будинки, розбиті вулиці, невмирущий біль пам'яті самого художника, для котрого місто було домівкою його дитинства. Він підіймався над реальністю, обирав акценти, розвивав власні ідеї, орієнтовані на вічність, шукав образні умови, які б стали складовою частиною образного перетворення середовища.

У центрі сценічного простору художника — чорний пандус, оточений обпаленими деревами. Каштани — щорічна травнева прикраса Києва. Кожне дерево мало неповторний абрис, ритм розгалуження гілок. Обгорілі стовбури, їхнє гілля немилосердно зрізане. Хіба це тільки дерева? Хіба це не відсічені від вічності долі людей, чиї родоводи обірвано назавжди? Схожі ритми ми бачимо у книжковій графіці Д. Боровського — тема роздумів над розгалуженнями власного життя? Поетична конкретика втілювалась у виставі фотографіями зруйнованих вулиць та портретами загиблих людей. Її випромінювала образність відомих київських фресок, вона проростала крізь заплямовані кров'ю аркуші шкільних зошитів. Поеднана узагальненість і конкретика формували широку амплітуду образної дієвості, у котрій кожен з глядачів відшукував свої акценти. «У його сценографії тоді,

несподівано для всіх, виникла якась «оголеність» — не просто сценічна. Оголеність думки. У цьому був присутній нерв», — згадував актор Ю. Мажуга. [51, б/с].

Простір вистави «Йду на грозу» Д. Граніна (режисер М. Резникович, 1963) був металевим. Гігантська увігнута форма охоплювала простір сцени. Велетенський металевий щит ледь втримував рівновагу на загрозливо тонких опорах власних кутів. Втрутившись у металеву заданість простору, чиясь рішуча воля відсікла еліпс, поклавши його на підлогу. На майданчику художник розмістить побутовий антураж, тут гратимуть актори, тут вони ухвалюватимуть рішення. Металеве полотно — формула «залізної доби» — тримає рівновагу, схожу з рівновагою повітряного акробата на дроті. Його стійкість поєднана з нахилом сценічного майданчика смертельним зв'язком. Рівновагу може порушити тільки людина. Втручаючись у таємниці енергій, чи завжди вона здатна опанувати наслідки власних вчинків? Гострі питання в епоху загальної любові до фізики, її беззаперечний підхід до життя, господарське втручання у природу. Художник не просто ставив питання, він досліджував їх разом із театром та глядачами. І тоді на величезному екрані металевого всесвіту проступали проекції рухливих хмар, виблискували чийсь очі, тривав процес дослідження права людини та реалій її існування. Образність Д. Боровського була яскравою та сміливою, відповідала реаліям життя: «Якими молодими та сміливими ми були у чудовому Києві, в театрі імені Лесі Українки у 60-ті роки ХХ століття. Давид метався по театру у забрудненій фарбою сіро-блакитній ковбойці, сповнений ідеями, заводив нас у свою кімнату-майстерню, де вже матеріалізувалися майбутні макети, де починалося те, що привело його на найкращі сцени світу, до найкращих режисерів і акторів», — згадував актор В'ячеслав Єзепов [51, б/с]. «Він умів унікально переплавляти у йому одному відомий спосіб найрізноманітніші враження життя — вчинки людей, міський пейзаж, безладдя міського будівництва, напівзруйнований міст через річку, шпаківню на дереві, фактуру тканини — у задум, у сценографію, у рух простору майбутньої вистави. З'єднуючи несумісне, знаходячи, на перший погляд, неймовірне, несподіване співвідношення умовного і безумовного», — скаже про Д. Боровського М. Резникович [51, б/с].

У «Платоні Кречеті» О. Корнійчука художник створив, здавалося, невластивий йому варіант сценічного оформлення: створив елементи акварельного пейзажу із відтінками зеленого, сіруватого, блакитного та бузкового. Живописні фрагменти (у форматі вологої акварелі) розвішано на надсценою. Арт-об'єкти розташовувалися послідовно (ззовні углиб сцени), припускалися на задньому плані, переходили на стіни та інтер'єрні відгородження майданчика. Природа начебто буяла довкола акторів. Інтенсивність

її «знімалась» у напружені моменти дії чи повноцінно «вмикалась» під час ліричних сцен. Чомусь згадувався А. Петрицький з його квітучими київськими пейзажами та замальовками на тему «Не сад — місто Київ». Ймовірно, в інших умовах подібна сценічна композиція могла виглядати перебільшенням, але для київських глядачів обраний художником прийом був втіленням існуючих довкола реалій, образом ліричності внутрішнього світу героя, поетичності його душі, вміння любити.

«Сто чотири сторінки про любов» Е. Радзинського (режисер М. Резникович, 1964) — п'єса, котру прихильно зустріли глядачі всієї країни. Художник звернув увагу на аркуші, за допомогою яких листувалися герої. За задумом Д. Боровського, у спектаклі: «у просторі сцени виникав поодинокий аркуш білого паперу, збільшений у кілька разів; час від часу на ньому проступали слова героїв про любов, про їх стосунки, їх любовний сленг, їх дотепні вислови, а у момент загибелі Наташі на ньому виникало обличчя юної дівчини, якою її запам'ятав герой... Аркуш цей починав повільно кружляти, і у пам'яті Євдокимова, у пам'яті глядачів знову і знову виникали миттєвості життя Наташі» [51, б/с], а ще повноцінно грали фактури. Папір, на якому закарбовували свої взаємини персонажі, — тонко фактурний матеріал. Він світиться, «випромінюючи» кохання, на ньому відтворюються натхненні рядки, написані коханою людиною, він легко знищується, тремтить від необережних слів, руйнується від полум'я відносин, не витримуючи опіків долі. До вистави художник розробив чудові ескізи костюмів, які ототожнювали характер молоді країни: градації формального та неформального буття її еліти — фізиків, чи вишукану жіночність стюардес.

Д. Боровський не сприймав ілюзорно-живописного відтворення архітектури, вона завжди мусила бути об'ємною: «Якщо це дерево, то нехай буде самим собою. Сходи — так сходи. Тільки світло і колір. Як у Аппія» [23, с. 379]. Він застосовував дерев'яні або металеві фактури, використовуючи справжні матеріали, категорично відмовлявся від підробок. Він не вдавався до старої традиції відтворення ілюзії за допомогою живопису чи павільйону, художник створював її методом вибудовування умовного простору. Формуючи на сцені інтер'єр, він уникав відчуття фальші, оскільки все, що існувало у просторі, зроблено руками людини.

Д. Боровський майстерно знаходив взаєморозуміння із режисерами. «Він не просто допомагав режисерові, — згадував М. Резникович. — Він вів його. Важко було лише роздивитися, почути його пропозицію, і нерідко зробити це було непросто тому, що необхідно було піднятися на рівень його розуміння п'єси» [51, б/с].

У сценічному просторі «Дачників» М. Горького він розмістить скирти

сіна — звучання у тональності Ісаака Левітана (режисер М. Резникович, 1965). І перетворить знак оклику на знак запитання у публіцистичному середовищі п'єси П. Загребельного «Хто за? Хто проти?» (режисер М. Резникович, 1965). Сценічний лаконізм, який митець розробляв протягом 1960-х років, активізував пошук максимального виявлення образного змісту художньої деталі, виявив зацікавлення та вміння використовувати справжні фактури, по-новому працювати з організацією світлової партитури вистави. Втім, досить скоро стає зрозуміло, що новомодна умовність не рятує від банальних штампів, бо сама здатна досить швидко ставати штампом. Умовно-ілюстративні прийоми не завжди розкривали змістову глибину вистав, залишаючись на рівні її поверхового відтворення. Останні характеристики проявляли себе у випадку, коли художник не доопрацьовував матеріал, імітуючи в образах поверхову складність і тиражуючи вже знайдені образи. Критики зазначали: «Нудна фіксація фактів у декорації призвела до того, що у свідомості багатьох художників саме поняття побуту стало словом ненависним, таким, що вимовляється з відтінком зневаги. І не випадково, коли наприкінці 1950-х років у нашому театрі спробували по-новому осмислити саму природу умовності сценічної дії, її поетику, багато хто з художників просто анулював побут на сцені. Вони не помітили невідповідності між увагою драматургії тих років (згадаємо п'єси В. Розова, О. Володіна) до „дрібниць” життя, до її скромних проявів, і непов'язаною із п'єсою та ходом спектаклю начебто лаконічної декорації. Захоплені скороченням кількості деталей на сцені, не помітили вони і того, що повзуча життєподібна образність взагалі не випустила їх зі своїх уз. Театр був упевнений, що він скерований на сучасну форму. Не було громіздкості, помпезності, вагомості, замість них проекції, деталі, рухи кола на очах у глядачів. Але сучасність і розуміння умовності тут мало відверто кількісне, а не якісне значення. Заміна багатьох деталей кількома (ліса — гілкою, будинку — вікном) сама по собі не змінила принципів пасивного ілюстрування місця дії. Їх зміни не зачепили. „Умовність” у декорації такого типу була лише прикриттям усієї тієї театральної фальші та безтурботності. Із вистави у виставу іноді кочували просто стільці, просто крісла, просто торшери, просто кушетки. До інших деталей, що ще залишалися, художник був разюче байдужим. Ці меблі взагалі ніяк не характеризували індивідуальність побуту, людей. Це були декорації «взагалі», у яких відбувалося і життя «взагалі». [...] Театр нерідко ніби уникав серйозних роздумів про життя, ковзав по поверхні, ледь торкався дійсності, створюючи лише видимість правди» [100, с. 20–21]. Поверхова умовність відступала. Театральні реалії вимагали змін, потребували глибини підтекстів у витончених режисерських ходах в сценографії, і вони мали з'явитися невдовзі.

2.9. На шляху до пластичної режисури

«Світ, що оточує нас, є складним і різноманітним. Люди, які у ньому живуть, обплутані нескінченними зв'язками з минулим, сучасним, майбутнім. І справа тут не тільки у необхідності передати на сцені те середовище, котре оточує людину. Значно складніше вловити ту внутрішню сутність явища і життя, що описані у п'єсі. Найскладніше не ілюструвати це життя в декораціях, хай пізнаваних і таких радісно схожих на те, що ми найчастіше поверхово знаємо чи чули [...], а віднайти їх художній еквівалент, котрий ввібрав би в себе і зовнішні, і внутрішні зв'язки життя людей, надав би їм узагальнений поетичний сенс. Це важкий шлях. Але світ самого театрального художника, його особистість та світовідчуття не зможуть проявитись поза ним. Потрібен постійний творчий максималізм у боротьбі за народження і створення таких декорацій, про які хотілося б сказати — це світ вистави, світ рухливий, безкінечний і дуже багатозначний».

Л. Хейфец [121, с. 24].

Упродовж другої половини 1960 — початку 70-х рр. змінюється культурна ситуація. Стає зрозумілим, що суспільні реформи, передчуття яких було настільки гострим, лишилися нездійсненими. Водночас значно посилюється ідеологічний тиск на культуру і митців.

Моральні проблеми, як і раніше, — у центрі драматургії та театру, але герой, котрий перш за все діє, поступається місцем герою, що мислить. Відтепер штампами вважаються публіцистичні, поверхово-плакатні рішення, поетично-декларативна патетика першої половини 1960-х рр. Розвиток сценографії спрямовано до збагачення багатовимірних змістів, до боротьби зі спрощеністю та однолінійністю, у яких би формах вона не проявляла себе — життєподібності чи умовності. Художників дедалі більше цікавить те, що лежить у глибинах драматургічного матеріалу, і оточуюча героя сценографічна варіативність — не пасивна констатація факту, це простір, який здатен увібрати найскладніші сентенції внутрішнього буття героя.

Особливе місце в цьому процесі посідає сучасна драматургія Олексія Арбузова, Василя Шукшина, Юрія Трифонова, Михайла Шатрова, Олександра Гельмана та ін. З творами Йона Друце, Чингіза Айтматова на сцені країни театрів приходять символічні притчі, у котрих оживають простори легенд, вічних загальнолюдських цінностей, поданих у національних образах. У 1970-ті рр. театри відкривають феномен Олександра Вампілова, драматурга, у чиїх творах зовнішньо-сюжетні ходи провоковані внутрішнім духовно-конфліктним буттям героїв. Ці люди складні, непередбачувані і не схожі на героїв радянських передовиць.

Критика відзначала, що репертуар театрів посилено п'єсами класичного репертуару, і глядачі із задоволенням спостерігали за перипетіями творів В. Шекспіра, Лопе де Веги, О. Островського, досягали тонкі підтексти А. Чехова та ін. Робота із історичним репертуаром надавала можливість театрам глибше зануритися у складні духовні плани та уникнути дріб'язкової кон'юнктурності сучасного репертуару, нерідко нав'язаного «згори».

Художники прагнули створювати сценічну образність, котра б відповідала соціальним і моральним проблемам драматургії. Кожен з майстрів, спираючись на власний досвід, філософське сприйняття світу та знання життя, обирав ті аспекти проблем, котрі цікавили його як людину та особистість. Підвищуючи власний інтелектуальний і духовний рівень, художник у кожному матеріалі, обраному для роботи, шукає можливості для самореалізації, для якісного підняття образної ідеї вистави на вищий щабель.

Новий синтетизм театру переводив на новий рівень і роль режисера у виставі. Перед глядачем поставали мистецькі виміри, відкриті в театрах О. Єфремова, Г. Товстоногова, Ю. Любимова, А. Ефроса, С. Данченка, М. Резникова та ін. За висловом режисера А. Гончарова, поява «театру мислячого» значно посилювала глибинне звучання всіх компонентів театрального синтезу. Ніхто не заперечував того, що новий стан театральної справи — це неоднозначність режисерської концепції, глибини підтексти акторської гри та метафорично-образний простір; це особливі умови контактів актора зі сценографічним світом, здійснюваних за законами глибинних художніх зв'язків. Сутність вистав не вичерпується тим чи іншим варіантом калькування зовнішніх форм буття: вона спрямована на розв'язання внутрішньо конфліктної динаміки розвитку. У збірці, присвяченій радянському акторському мистецтву 1970-х рр., зазначалось: «Оповідання частіше включало не тільки "пряму" дію, долю, біографію — все те, що можна було замкнути в контурі сюжету, а й прагнуло увійти у свідомість героя, метафорично передати його внутрішнє, приховане від чужих поглядів, духовне життя, образно відобразити його

нездійсненні потенції, багатство його зв'язків зі світом, так би мовити, поліфонію душі» [106, с. 56–57]. Матеріал, котрий надходив з означеної часової реальності, вимагав глибокого опановування.

Зміни відбувалися і у сприйнятті глядачів. Дослідники мистецької аудиторії фіксували: «Сучасний засіб художньої комунікації потребує від глядача особливої реакції, яка базується не на ідентифікації сюжету, а на використанні теми для творчої гри, в яку втягнуті всі пластичні світові культури» [58, с. 17]. І навпаки, підвищений інтелектуальний рівень глядачів підштовхує театр до нових образних пошуків: «Глядацький зал нині змінився, він наповнений особистостями, котрі вимагають рівних собі співрозмовників. Режисери починають розуміти, що тепер, коли науки про людину (біологія, медицина, психологія) здійснили дивовижний стрибок уперед, коли вчені ведуть розмови, застосовуючи найтонші поняття, і розкривають глибини людського ества та мислення, режисура не може, як раніше, оперувати грубими, приблизними уявленнями та знаннями, спиратися на старі засоби і ходи. Нині необхідне поглиблене і гнучке проникнення у людину; іноді ми ризикуємо залишитися безнадійно застарілими. Ми живемо в складний час, серед складних людей; напрута життя, гострота подій проявляються у вишуканих сферах. Щоб по-справжньому боротися за людей, необхідно цю складність, крихкість усвідомлювати і вміти виразити її в нашому мистецтві, інакше ми не знайдемо контакту з глядачем» [93, с. 49]. Сценографічні пошуки другої половини 1960-х рр. природно переходять у мистецтво першої половини 1970-х, проявляючи себе вдосконаленням засобів декораційної мови та намаганням відповідати новим часовим реаліям.

Разом із режисером Іриною Молостовою Давид Боровський працював над змінами усталеної живописної декорації у музичному театрі. Сценографію до вистави «Катерина Ізмайлова» Д. Шостаковича (Київський театр опери і балету ім. Т. Шевченка, 1965) художник вирішив за суто драматичними законами. Ідея замкнутого простору-пастки виникла не одразу. Виконавши декілька варіантів оформлення, постановники поїхали до Москви презентувати їх Д. Шостаковичу. «Він був дуже делікатним у зауваженнях, — згадувала І. Молостова. — Тричі приїздив у Києва під час репетицій: на початку, всередині та на прем'єру. Важко передати, який це був фурор!» [51, б/с].

Образність Д. Боровського була новацією у сценографічній драматургії музичного театру. Простір сцени замкнуто кутовими поєднаннями високих дерев'яних стін, що створювало враження суцільної безвиході, практично двору в'язниці. Розміри, визначені художником, перевищували лише вінчики трьох церковних маківок. На сцені панувало від-



Д. Боровський. Портрет Ф. Нірода. 1965

Д. Боровський. «Катерина Ізмайлова»

Д. Шостаковича. Макет сценографії. 1965
(праворуч)

чуття повної безвиході, за стінами — омріяна воля, справжнє життя... У фіналі вистави дубові мури зникали і Катерина опинялася на відкритому помості, серед голих вертикальних паль, що тримали минулу конструкцію, і бачила вона перед собою не омріяну свободу, а шлях на каторгу, а отже — до смерті. Обігравання загальної концепції не заважало сценографу конкретизувати місце подій. Перед глядачем поставали стіни комори; незначні деталі — ікона, невеличке ліжко, портьєри на вікнах — заповнювали кімнату Катерини; під час весілля на сцену виносили дерев'яні столи. Незмінним лишався сценографічний лейтмотив фізичної, а за нею й духовної неволі людини, що рано чи пізно мало призвести до руйнації особистості. Працюючи над сценографією до вистави, художник спирався не стільки на музичну основу, скільки на драматургію літературного першоджерела. Він вибудовував простір опери за законами драматичного театру, котрі загострювали психологічні контексти сценічної дії архітектурою та фактурою матеріалів, фіксували лейтмотиви сценічного конфлікту.

Д. Боровський — видатний майстер сценічної композиції: жодне фото не здатне передати категоричну рішучість кутового руху лівої стіни, що забирає більшу частину простору. Обраний художником кутовий рух — жорстко категоричний, він рішуче відсікає будь-які спроби руйнації закладених споконвічних домостроївських істин. Зруйнувати закам'янілу дубову монументальність простій жінці не під силу — хіба що ціною падіння і смерті.

Працюючи у київському оперному, Боровський залишить графічний портрет головного художника цього театру — Федора Нірода. Легкі лінії малюнку окреслять монументальну скульптурність його голови,



визначають внутрішню стриманість та благородну вишуканість натури.

Постановка «Насмішкувате моє щастя» Л. Малютіна (прем'єра — 29 червня 1966, поновлення 2003). Запропонований режисером М. Резниковичем складний драматургічний матеріал відкривав перед художником широке поле діяльності. У його основі — листування Антона Чехова з сучасниками, друзями, коханими. Абстрагуючись від побуту, Д. Боровський заглиблюється у дослідження тонкощів внутрішнього світу письменника. Образний хід сценографа — поєднання білих беріз та органних труб, які здіймались у височінь. На сцені поставав натхненний ритм березово-органних вертикалей — глибоко російський за сутністю своєї фактури.

Протягом дії березова органіка моделювала сценічний простір. Збив ці вертикалі у форму не німець, а росіянин, тому декотрі, не потрапляючи у загальний розмір, зяяли щербинками ритмів. Образ не прив'язаний до конкретної реальності, він — надзадум вистави, її програмний хід, котрий для кожного з глядачів відкриває його власний образ Росії, широчінь приватних інтерпретацій чеховського матеріалу. Березовий орган, виконуючи ритмову партитуру, працював на поєднанні найтонших асоціативних зв'язків, музичних модуляцій та світлового оркестрування. У супроводі музики Й.-С. Баха березово-органна образність здавалася здатною випромінювати енергії Вічності, висвітлювати змісти психологічних нюансів взаємодії героїв на сцені, презентувати духовний простір відкритості головного героя. Водночас поетична мелодика могла миттєво знятися побутовими реаліями, дрібницями життя, звучанням світської музики. Для конкретизації останніх художник розташовував на сцені ретельно підібрані предмети: шведські стільці, столик, накрытий скатертиною, свічки, парасольку.

Березові «труби» визначали композиційну глибину простору сцени: вони замикались у драматичні хвилини і грали ажурним мереживом (працювали на просвіт) у ліричних епізодах. В образному рішенні Д. Боровського існували сповідальні зони та зони смерті, майданчики болювих одкровень та простори життєвого буття. Образне нюансування сценографії режисер обігравав у діалогах акторів, розміреності садибного життя, напруженість МХАТівських прем'єр, відгомін паризьких трагедій, реалії кримського згасання.

В окремих фрагментах органна ритміка перетворювалася на «березовий ліс», чия світла одухотвореність обіграла тональності середньої смуги Росії. Композиційно все просто: стулки зліва і справа, дві — у центрі та ще дві — на задньому плані. Вони членували сценічний простір, визначаючи шляхи, якими у життя письменника приходили друзі, кохані й рідні люди. Найтонший з інструментів Д. Боровського — світло, ним посилено рельєфність березових вертикалей та нюанси музичних тональностей сюжету.

Роки не зменшили творчий потенціал, закладений у виставу сценографом. Умовно-поетичний, тонко модифікований простір сцени продовжує хвилювати донині. Тепер, як і тоді, зал завмирає, коли у фіналі під могутнє звучання органного tutti Антон Чехов вирушає в цю березово-органну глибину Вічності.

Сильним та лаконічним надзадумом художник загострював чимало питань, поставлених у виставі, охоплював широкий спектр життєвих реалій та душевних перепитів письменника. Березовий орган Д. Боровського і токати Баха ставали квінтесенцією художнього образу, тим простором творчості й душі, у якому органічно поєднувались страждання і любов, вир творчості й вічний подив перед безмірною обдарованістю людини. Збереглися ескізи до вистави. У них так само головує березовий простір із його чистотою і витонченістю, лише верхню частину простору прорізує нервова лінія кардіограми чеховського життя.

У 1971 р. на сцені театру ім. Лесі Українки Д. Боровський оформлює виставу «Безприданниця». Майстер творчо переосмислив побутове середовище, притаманне більшості п'єс О. Островського. Образ, створений сценографом, уможлиблював осягнення людської трагедії, з якої не було виходу. На сцені поставала майже типова волзька пристань. Образ був більш ніж реальним і достовірним: перший поверх — віконця, арки на тонких колонах, прив'язані човни, зверху — палуба для прогулянок, чорні димарі. На сцені презентувалася візитівка провінційного містечка, життя та комерційні реалії якого пов'язані з зовнішнім світом пароплавами, що прибувають до пристані. На стінах реклама: «Пиво», «Шам-



Д. Боровський. «Ліс» О. Островського. Макет сценографії. 1962

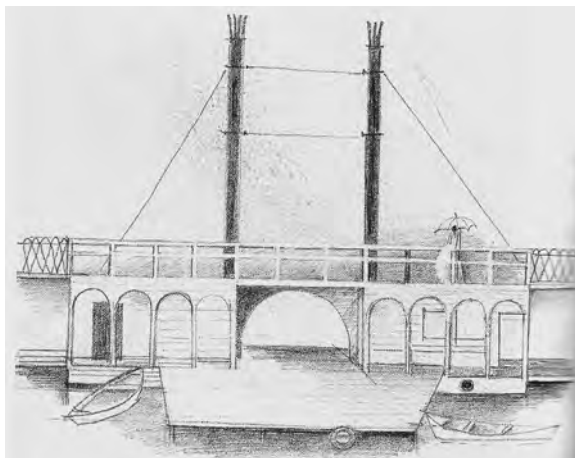
панське Рюіналь». Побутових подробиць — небагато: зброя — це кімната Карандишева, квіти та гітара позначали інтер'єр Лариси. Глядачів вражало відчуття справжності реалій, поєднання образної метафоричності із органікою достовірності. Сценограф запропонував чимало образних можливостей для мізансцен та акторської гри, його оформлення забезпечувало умови органічності акторського буття у взаємодії з образом-метафорою та окремими сценічними предметами.

Рішення Д. Боровського було співзвучним поліфонії режисерського задуму. М. Резникович шукав можливість сполучати різні часові події на рівні суто кінематографічного прийому: «Бажано було б побачити події паралельно, як у кіно. Відтворити достовірне життя героїв у різних місцях дії і водночас показати їх. При цьому виникає відома розбіжність між кінематографічним способом мислення і театральними засобами втілення. Сценографія уможливлювала поєднання всіх епізодів акту в єдиному часі (Вожеватов з Кнуровим говорять про Ларису, а вона зустрічається з Карандишевим; десь на другому поверсі Карандишев готується до зустрічі гостей, а на першому розробляється план вивезення Лариси тощо). Простір замкнений. Людині з витонченою душею нема куди подітися, він — пастка для такої людини, як Лариса Огудалова. Якщо будинок зачинено, з нього немає можливості вибратися, можна лише скільки завгодно підбігати до дверей, стукати, підніматися на другий поверх, спускатися донизу, кричати. Енергія руху в середині пастки

ще більше виявляє безвихідь, марність зусиль» [121, с. 196]. Середовище, запропоноване Д. Боровським, працювало на ідею «людина-річ», котра підлягала купівлі й продажу. На очах у всього міста (нема куди сховатися) відбувалася трагедія Лариси. Образний світ сценографії відкривав багато можливостей для обігравання нюансів драматургічного сюжету.

Робота над виставою проходила складно. Дехто з акторів не сприймав новацій сценографа, втім, М. Резникович згадував про Д. Боровського із вдячністю: «У взаємовідносинах художника і режисера у театрі, як у любові, ніколи не буває рівності — хтось перший, а хтось другий, хтось задає тон, а хтось наслідує його, один породжує рішення вистави, пропонує закони гри, інший підхоплює, йде слідом. У наших взаємовідносинах із Д. Боровським він завжди був тим, хто веде, а я йшов за ним. Він пропонував, я підхоплював і вчився, вчився. Великим щастям було працювати з ним. У чарівній коробочці театрального макета все складалося ніби само собою, настільки природно, що здавалося, іншого не могло і бути, у нього була та дивовижна легкість у професії, з якою можна подолати всі труднощі. Він бачив далі, мислив парадоксальніше, знаходив те, повз що проходили інші. У всьому просторі задуму вистави він у цілковитій мірі володів могутньою зброєю образної театральної метафори, логікою життєво закономірних несподіванок. Він — справжній талант, і талант щедрий. Не злічити режисерів, котрі мусять бути вдячні йому за рішення, що зробили їх вистави подіями, не злічити художників, яким він, між іншим, у розмові, раптом дарував просторові ідеї, які треба було лише втілити і вистава готова. [...] Режисерський талант знання людини в ньому завжди співіснував із талантом сценографа. Він створив не просто напрям — він заснував школу сучасної сценографії, в якій конкретне місце дії поступилося місцем образному середовищу, в котрому відтворювалася головна, визначальна думка автора, скоріше не режисера, а самого Давида Боровського» [48, с. 277].

Саме в цей період у мистецтві сценографії поступово долаються інертність відтворення реалістичної подібності, поверхова сюжетність оформлення, зайва бутафорія та помпезність. У роботах кращих художників, хоча іноді складно і конфліктно, але реалізуються нові сценографічні програми. В окремих виставах образність піднімається над побутом, торкаючись загальнолюдських категорій, і художник перетворюється на співрежисера вистави. Змінюється не лише роль, а й сутність подавання образу у виставі, значно ускладнюється його внутрішня структура. Сценографи вільно апелюють до різних культурних просторів, наповнюючи нову образність асоціативними зв'язками. Сценографія вибудовується за законами мистецької логіки, інтуїції та образних прозрінь, і розкриває власну сутність лише процесуально, під час вистави, у взаємодії з акто-



Д. Боровський. «Безприданниця» О. Островського. Ескіз сценографії. 1973

ром-персонажем. Художники театру, переймаючи досвід попередників, створюють власну художню систему, закладають нові засади втілення пластичного образу та його функціонування у виставі.

Давид Боровський — головний представник цього сценографічного напрямку. Створюючи образ, він вміє обрати єдиний мотив (надзадум) і надати йому такої змістовної наснаги, котра розкриває власну потенцію протягом всієї вистави. Його образи статичні, фізичних змін — не багато, але художник завжди закладає у підґрунтя образного осмислення могутній потенціал, який надає виставі могутню енергію внутрішнього розвитку, потенції, які активно впливають на свідомість глядача.

Не останню роль у його сценографічних програмах відіграє фактура предметів. Вона така ж, як у житті, лише інколи художник використовує образні співставлення фактур, імпровізуючи з їхніми символічними можливостями. У результаті виникає тонка, інтелігентна асоціативність, котра не тисне на глядача, а лише підводить його до великих узагальнень, здатна нагадувати та хвилювати. Якщо «інші художники використовували фактуру матеріалу як фактуру і залишилися в цьому на рівні ілюстрації матеріалу, то у Боровського фактура [...] буде не лише засобом виявлення образної узагальненої думки, закладеної у природі почуттів автора та помноженої на його особисте гаряче і завжди проникливо-сердечне сприйняття навколишнього світу» [78, с. 14].

Художник йшов від однієї роботи до іншої, зростав, поступово відкриваючи внутрішні творчі можливості. Нерідко його сценографічні розробки одразу після прем'єри вистави ставали відкриттями. Він керувався

власним відчуттям правди, умінням «вживатися» у драматургію, і головне — постійно вчитися, насичувати себе, зростати внутрішньо. Художник завжди створював образно-наповнене сценічне буття, і воно розкривало свій внутрішній потенціал у взаємозв'язках з актором, світлом, словом, музикою, поєднаних режисерською концепцією.

Д. Боровський вмів виявляти сутнісні характеристики сценічної речі. Він виймав її з природних взаємозв'язків і розміщував у сценічних програмах, дозволяючи виявляти невідомі до того образно-ігрові можливості. Критики писали: «Особливістю творчого методу Боровського є те, що в пошуках сценічного образу, розкриваючи кожен з мотивів, він виходить з пластичних якостей справжніх предметів матеріально-речового світу, в оточенні яких реально діють герої вистави та розкривається його дія. [...] Вирішуючи завдання втілення глибин сутності проблематики твору, він перш за все уважно вчитується в ремарки. [...] Саме в матеріально речовому середовищі, означеному в ремарках, він черпає конкретний матеріал, з якого вибудовує сценічний образ. Його метод припускає граничну правду фізичної взаємодії акторів зі світом сценічних речей» [8, с. 54].

Оцінюючи творчий досвід Д. Боровського, Данило Лідер напише: «Несамовито сильна органіка у Давида Боровського. Я багато перевіряв на ньому — спостерігав, як у нього народжувалися вистави. У „Трьох сестрах” у нього в кімнаті чомусь, хоча вже і не зима, і не осінь, лежить опале жовте листя. А у кімнатах так не буває. У житті не буває, щоб у кімнатах лежало жовте листя. Але чому ж тоді це викликає таке відчуття радості, знахідки, мудрості та краси? Чому у спектаклі „А світанки тут тихі” на Таганці так трагічно працюють у Боровського борти машини? А тому, що війну ми пройшли на цих полуторках-недоносках! І перемогли. А наші фанерні літаки — теж приносили німцям колосальну шкоду! [...] От парадокс, побачений Боровським! Мало того, що побачив, — з якою ніжністю він зробив усі ці створи, напівстерті цифри, болти, як зворушливо вигадав ці болота, баню [...]. Це такі знахідки, яких у світі, можливо, ніде більше і нема — ані у Брука, ані у Стреллера. А Боровський, до речі, розпочинав тут — у Києві» [15, с. 600–601].

На початку 1970-х рр. для Д. Боровського закінчиться київський період зростання та сходження і почнеться московський — період зрілості. Працюючи у творчому тандемі з Ю. Любимовим в театрі на Таганці, він стане одним з провідних сценографів свого часу, його твори отримають почесні відзнаки на міжнародних сценографічних виставках. В Україні, Києві Давид Боровський — один з найцікавіших художників сучасного театру, пройшов свій шлях становлення, період пошуків власного стилю і створив сценографію до вистав, котрі стали класикою його покоління.

2.10. Варіації на тему Історії на зламі XX–XXI століть

У Києві відбудеться процес особистісного становлення Д. Боровського: визначаться його стиль та манера опрацювання матеріалу, сформуються закони взаємодії з Театром. Якісно новий рубіж в житті художника, його московський, а потім і зарубіжний періоди будуть базуватися на київських постановках 1960-х рр. Пізнаваний, всесвітньо відомий, Д. Боровський не забуде театр, котрий відкрив йому світ мистецтва. У Київському театрі російської драми ім. Лесі Українки, на межі XX–XXI ст., він здійснить чотири постановки, сценографія яких спонукатиме глядача замислитися про Світ, Людину та Вічність. Художник зануриться у магічний і архіскладний світ М. Булгакова; дослідить міф Наполеона; повернеться до особистості А. Чехова і власних розробок поетичної умовності 1960-х рр. Чотири вистави, чотири різні світи, складна творча робота, яка по-новому відкриє зрілість душі Д. Боровського та його філософії світосприйняття.

На початку XXI ст. у театрі поновлюють постановку «Насмішкуватого мого щастя» Л. Малюгіна (режисер М. Резникович, 2003). Запрошений до вистави Д. Боровський залишає майже незмінною образну формулу, відкриту півстоліття тому. На сцені виструнчуються гармонійно-ритмічні сполучення березового органу і наново зазвучить партитура тонких модуляцій складної симфонії людського духу. Внутрішній потенціал сценографічної образності не вичерпає до кінця свої можливості, не виснажується, лише, відповідаючи реаліям початку XXI століття та новому акторському складу, стане внутрішньо жорсткішим і рельєфнішим.

Робота Д. Боровського над п'єсою А. Касони «Дерева вмирають стоячи» (прем'єра — 4 жовтня 2003) має свою передісторію. Зі спогадів М. Резниковича: «Сценографія до вистави [...] виникла у Д. Боровського ніби між іншим, за кілька хвилин. Ми розмовляли, пили чай, а коли відволіклися, я попросив Давида подумати над виставою «Дерева вмирають

стоячи». Він дуже добре знав цю п'єсу. Вистава Леоніда Варпаховського із О. Опаловою та В. Халатовим йшла у нашому театрі півстоліття назад. Давид намалював у плані півкола і сказав: „Ось: уся сцена — шестиметровий бамбук дугою, попереду — стільці. Герої виходять, розсуваючи бамбук. Якщо хочеш — використовуй”. І категорично відмовився від того, щоб його ім'я згадувалось в афіші, та від гонорару тільки тому, що в тій давній виставі Л. Варпаховського бамбук було використано у першій картині. Там декілька тонких пагонів бамбуку висіли у дверному отворі, через котрий входили герої. Рідкісна делікатність» [51, б/с].

Енергія сценографічного образу, запропонована Д. Боровським, легкістю не поступалась бамбуку, який оточував простір. Саме бамбук вносив у дію тонку асоціативну поетичність. Майже нейтральний, він, при використанні світло-кольорових сполучень, відчутно змінював емоційний настрій сцен. Його музично-світлові модуляції супроводжували дію, вносячи особливий поетичний настрій у конкретику ситуацій. А ще бамбук — це звучання: дзвінчато-глухове стакато супроводжувало рухи героїв, акомпануючи всій виставі.

В ігровому плані бамбук — стіна інтер'єру, що відгороджує помешкання від навколишнього світу, він «працює на просвічування», немов вмикаючи зовнішні простори. Його стовбури-труби можуть бути перетворені на музичний інструмент, використовуючи який, персонаж вистукує ритм мелодії. Бамбукові стіни втрачають характеристики міцної непроникливості перед персонажами, котрі населяють маєток, адже обслуга зазвичай все про всіх знає. Ігрові характеристики бамбуку можна перераховувати ще довго.

Оточена бамбуковим півколом, сцена має додаткові орієнтири у просторі — дерево, вкорінене, але із відпиляним гіллям. Розташоване лівіше від центру, воно — метафора пам'яті, символ скаліченого родового древа. Неподалік нього у дію вмикається ритміка стільців та центрального крісла героїні. У виставі звучала музика Й.-С. Баха та Альбіноні, лунали дзвони і сучасні мелодії. Їхнє сусідство перемикало теми вічності в буденних ситуаціях. Художник продумав для вистави фактурне світло-звукове мелодійне оркестрування.

Обидва спектаклі — «Насмішкувате моє щастя» та «Дерева вмирають стоячи» — були поставлені у 1960-х роках. На зламі століть театр повернеться до них, зберігаючи сценографію Д. Боровського, її легко-поетичну умовність, що не втратила своїх змістів і донині. Їхні ажурне нюансування і витонченість образних переходів сприймаються контрастом у порівнянні із жорсткою фактурністю інших робіт художника.

Варіації Д. Боровського на тему особистості Наполеона та творів Ми-



Д. Боровський. «Дерева вмирають стоячи» А. Касони. Макет сценографії. 2003

хайла Булгакова базуються на сучасних враженнях. У «Наполеоні та корсиканці» І. Губача (прем'єра — 26 жовтня 2004, режисер М. Резникович) простір майже відкритий. На сцені дві фактури — дерево і цегла. Ліворуч тон дії завдає ритм важких дерев'яних балок. Їхня образність працює на паралелях входу/виходу, втім, останній варіант герою неприступний: для нього — тільки вхід. Фактурність дерев'яних стійл протиставлено видовженій вертикалі тинькованої стіни, членованої архітектурними деталями.

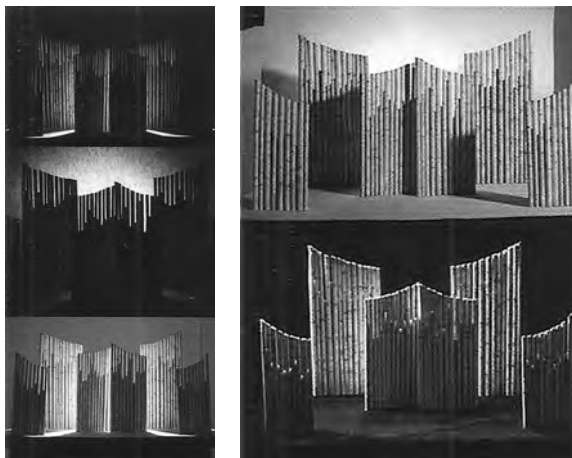
Сценографії Д. Боровського завжди властиве глибинне накладання змістів. Загальне відчуття від простору налаштовує глядача на точно визначений час — початок XIX ст. В історії мистецтва це епоха ампіру, стиль Імперії, часів Наполеона, проте на сценічному майданчику відсутні прямі запозичення з хрестоматійних анналів. Художник відмовляється від прямого цитування, він використовує асоціативні узагальнення, вміло схоплює сутність архітектурних ритмів і форм. У книзі «Убегающее пространство» художник розмістив серію світлин, із зафіксованими на них пам'ятками європейської архітектури. Хіба це просто фрагменти об'єктів, що йому сподобалися, хіба не постає за червоно-цегляними стінами з темними арокчними ритмами важкувато-войовнича сутність Римської імперії? Хіба не проступає крізь строгість та логіку інкрустованих флорентійських композицій примхлива історія міста? Хіба не відчувається в балково-цегляних ритмах стратфордських стін подих англійського Середньовіччя та гамлетівські інтонації, а в честерівському варіанті — любов сучасних англійців до власного минулого та вічне

прагнення острівного менталітету до ретельного збереження історії? І це лише перше трактування, за котрим постають інші змісти і відкриваються глибші асоціативні зв'язки.

Архітектура «Наполеона та корсиканки» не проста як за змістом, так і за асоціативними контекстами. Сценограф імпровізує градаціями побуту та високих реалій, залежно від налаштування оптики історичного сприйняття та здатності глядача зчитувати ці підтексти. Д. Боровський підходить до осмислення наполеонівських реалій без прямих запозичень, чіпляючи десь на межі свідомого холоднувату витонченість ритмів і фактур неокласицизму. Зміст життя Наполеона закодовано у предметно-речовому світі: на сцені — англійське вікно (читай — історичні паралелі); корсиканська тема розкривалась у кутовій башті та показово забитому дошками вході парадної арки. Архітектурна ритміка випромінювала образні нюансування: стайні, імператорський хлів, околиці історії, фінал, дно, остання фаза падіння. На сцені перетиналася припинена вертикаль із підтекстами падіння та горизонталь життя із драматичними нюансами останніх років. Чистоту простору порушувало розкидане поряд з стійлами сіно. Кількість його поступово збільшується, немов багнюка реалій великої політики, котра просочується ззовні досередини і все забруднює. У сіні заплутуватимуться персонажі, у ньому ж виваляють мундир Наполеона — героя історично не безгрішного, ще донедавна не тільки учасника, але й ініціатора подій.

В інтер'єрі наявна невелика кількість предметів — наприклад, стіл, який використовується як за своїм прямим призначенням (його накривають), так і за альтернативним (на ньому сплять). Єдиний відгомін колишньої влади і минулої слави — крісло. Воно прекрасне як своєю фактурою, так і достовірністю історичної форми. Крісло-трон героя розташовано на тлі рельєфної стіни, пластичні ритми якої можна використовувати в якості сходів. Водночас їх можна сприймати залишками колишньої висхідної вертикалі, що нею колись стрімко здіймався Наполеон. Потрапляючи у «зону відчуження», корсиканка залазить на стіну із певними труднощами спуститься нею вниз. І це не дивно, бо в образних контекстах ці висота і ритм призначені не для простих смертних, адже у Богів і Героїв — свої масштаби. Зміст «сходів» залишається, але вертикаль підйому відсічено.

Костюми вносять у простір свої акценти. Тут люблять Францію і кольори її прапора: синій, білий і червоний оживлюють сценічний світ. Вони — в одязі генералів, у мундирі Наполеона, тому самому, із золотими гудзиками, який розтягнуть на хрестовині (замість опудала), щоб відлякувати ворон. На ньому ж потім розвісять, фіксуючи прищіпками, французький триколон, складений із вирваних фрагментів англійського пра-



Д. Боровський. «Насмішкувате моє щастя»
Л. Малюгіна. Сценографічні варіації. 1966, 2003

пора та шматків нижньої жіночої спідниці. Хіба французи здатні обійтися без жінки?

Здійснивши коло, історія героя замкнеться в ізолюваному просторі. Його перегони завершилися, супротивники вирвалися вперед, але забити парадний вхід для людини подібного рівня можна лише на обмежений час. У підсумку, в образному рішенні сценографічного простору проявлено ще одну деталь: муровані стіни закривали дерев'яно-фахверкову (феодальну) забудову старої Європи, котра після Наполеона пішла у небуття. Мурування не завершено, у незакінченості процесу проявлялися трагізм історичних реалій і тема майбутньої архітектури об'єднаної Європи, у яку герой п'єси колись заклав перші цеглини.

Якщо наполеонівська тема — це роздуми про видатну людину, котра опинилась в трагічній фазі свого життя, то творчість М. Булгакова відкрила Д. Боровському неосяжний світ особистості письменника, що втілилася у виставі «Дон Кіхот. 1938 рік» (прем'єра — 28 жовтня 2006, режисер М. Резникович). Як у граматиці, час і простір цієї вистави є складносурядними.

Сценічна багатовимірність Д. Боровського пасує до «чарівної коробочки» М. Булгакова. На сцені — історичні реалії московського житла Письменника, з легко пізнаваною, ретельно підбраною речовою пластикою 1930-х рр.: дерев'яні книжкові шафи, столик із стільцями, зелена лампа, телефон, обідній стіл, кушетка, радіо. У цьому помешканні живе автор роману, і головне тут — не матерія, а перетворюючий реалії дух письменства. Щоб це зрозуміти, досить змістити точку споглядання,



Д. Боровський. «Дон Кіхот. 1938» за М. Булгаковим.
Макет сценографії. 2006

«увімкнути» творчу уяву, і тоді, заглушаючи страхи сталінського часу з новинами про показові суди, вироками над зрадниками батьківщини та музично-бравурними маршами М. Дунаєвського, у реальності сцени проявляють себе іновиміри уяви. Герої Сервантеса чи Мольєра активно втручаються у часопростір 1938 р. Персонажі виступають із стін книжкової шафи, входять крізь вікна та двері, несподівано виповзають з-під столу. Владно господарюючи, вони інтригують, бавляться у перевдягання, підказують Письменникові літературні цитати давніх іспанських класиків. Матеріальний світ, детально підібраний митцем, у їхньому цілковитому розпорядженні. Предмети домашнього вжитку, після легких трансформацій, включаються у гру. Літературні персонажі влаштовують власний театр, владно хазяйнуючи у помешканні автора. У цьому просторі можна взяти з-під столу два стільці, щоб перетворити їх на коня і віслика, — на них вирушають у подорож герої Сервантеса. Згаданий стіл за допомогою стільця і тканини перетворюють на губернаторський символ та уособлення влади для Санчо Панси.

Творчі простори співіснують, накладаючись один на одного. Простодушних персонажів «Дон Кіхота» змінюють мольєрівські герої, з їхніми власними вишукано-пластичними ритмами та темами, дотичними до складних взаємин влади та митця. Вони «включатимуть» у московську письменницьку дійсність глибокі містичні сцени.

Створений художником світ підпадає під владу витончених образних трансформацій та чаклунських відчуттів, навіяних Місяцем та мі-



Д. Боровський. Театральний ганок. Пластичний проект
Простір Давида Боровського. Фрагмент експозиції. 2009

сячним світлом, добре відомих шанувальникам «Майстра та Маргарити». Простір побутовий і простір літературний не зникають зі сцени, вони трансформуються один в одного чи проступають у вічності. Художник лише зміщує ракурси споглядання. Чергова зміна просторів залежить від творчого стану Письменника, чия свідомість здатна перевтілюватися у буття Дон Кіхота, Мольєра або Майстра.

Звукове рішення вистави — телефонні дзвінки і радіоінформація — повертають до матеріальної жорстокості середини ХХ ст., до життєвого циклу хвороби і згасання письменника. У «перемиканні світів» задіяно реальний абажур над сценою. Здійснюючи свої кружляння, він «вмикає» літературні світи і гасне в той момент, коли письменник іде з життя. У фіналі і реальні герої, і літературні персонажі запалюють свічки, проводжаючи свого видатного сучасника та Автора у вічність. Свічки згорають, залишається одна... потім гасне і вона.

Так склалося, що булгаковська п'єса стала однією з останніх робіт Давида Львовича Боровського. Він починав із відтворення на київській сцені блимаючої буденності італійської домівки і закінчив багатовимірністю квартирної поліфонії булгаковського звучання. Коло замкнулося, відкриваючи виміри інобуття.

Але перед тим як піти, художник встиг створити пам'ятник любові та вдячності тому Театру і тим людям, що натхненно творили у непрості часи, — скульптурний проект «Театрального ганку». Він відновить зруйнований реконструкціями історичний ганок, на якому перед виставами

любили спілкуватися видатні майстри сцени. Вони пішли, але їхні імена, накреслені рукою Д. Боровського, залишилися назавжди. Підбиваючи підсумки власної творчості, художник віддав борг вдячності героям своєї юності та епосі, у котрій розпочався його мистецький шлях. Минуле зустрілося із сьогоденням, відкриваючи виміри вічності.

Театр віддячить своєму Художникові, відкривши у фойє експозицію «Простір Давида Боровського» (автори концепції — заступник керівника літературно-драматичної частини Наталя Філіпченко та головний художник театру Олена Дробна), виставку, котра унаочнювала Театр художника. Її глядачі потрапляють не лише у середовище вистав Д. Боровського, створених митцем у різні часи, але й на територію внутрішнього світу розумної, витончено-стриманої людини.

Змодельований в фойє театру експозиційний простір існує за власними театральними-сценічними законами. Все пластично обумовлено і взаємопов'язано. Глядач може заглибитися у фотографічну та епістолярну історію (стенди зі світлинами та архівними матеріалами тих часів, коли в оточенні відомих режисерів та художників відбувалось становлення майбутнього майстра), переглянути ескізи, начерки і макети, створені молодим Д. Боровським. Відвідувач виставки отримує прекрасну можливість відчувти зародження тих чи інших мистецьких ідей, потрапити до предметного світу багатьох вистав, відчувти живий дух або історичність сценічного предмета, оцінити елегантну вишуканість чи фактурну природність костюмів.

Виставкові експонати та інсталяції презентують образно-технічні розробки Майстра («Поворот ключа» М. Кундери), дають змогу досягнути відкритої Д. Боровським оголену розкутість звільненого простору, оцінити ритмічну гру конструкцій і фактур, відчувти грубуватість костюмних малюнків періоду неореалізму та «суворого стилю» (вистави 1960-х рр.). Глядач має змогу поринути у вишукано-натхненну ритміку березового органа («Насмішкувате моє щастя» Л. Малюгіна), або опинитися у сучасному-дизайнерському втіленні історії («Наполеон і корсиканка» І. Губача), котрим завершувався сценічний та життєвий час художника.

Перехідним містком у нове для митця майбутнє (Київ–Москва) стає в експозиції декорація до «Безприданниці» О. Островського, за якою відкрито реконструкцію московської майстерні художника: її простір насичено фотографіями, книжками, малюнками, макетами до вистав, матеріалами для роботи, всім тим, що створювало неповторний світ митця. Історію Художника подано у нерозривному зв'язку з історією Театру, завдяки чому особистість відомого сценографа ХХ ст. Давида Боровського отримує належне його масштабу філософське осмислення.

Розділ 3

ДАНИЛО ЛІДЕР..

СЦЕНОГРАФІЯ

ЯК СПОСІБ ПЕРЕТВОРЕННЯ ЖИТТЯ

3.1. Першоджерела Малого всесвіту Д. Лідера

З початку 1960-х років в Україні працює Д. Лідер — майбутній Народний художник України, лауреат Державної премії СРСР та Державної премії України ім. Т. Шевченка, дійсний член Академії мистецтв України, професор Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури.

Аналізуючи творчі пошуки митця, неможливо обмежитись вивченням виключно зовнішніх подій його життя. Як і у сценографії майстра до вистав «Король Лір» або «Вишневий сад», все присутнє в усьому, і лінія долі, що розмотується з минулого у майбутнє, — не більше, ніж ілюзія. Передчуття майбутнього визріває у юнацтві, і навпаки, збагачений життєвим досвідом митець занурюватиметься у тональності власного дитинства, глибини пам'яті, зв'язків, асоціацій, відчуттів.

Лідерівські «просторові міражі» родом з дитинства: «Ми, „дорослі сценографи“, — констатував художник, — підсвідомо продовжуємо бути дітьми, оскільки дитячі міражі не відпускають нас ніколи. Завдяки їм складаються моделі світосприйняття, світ малих зв'язків» [15, с. 601]. Працюючи над будь-яким драматургічним матеріалом, Д. Лідер максимально концентрував індивідуальне уявлення про життя, замислювався над першоджерелами та архетипами мислення, досліджував пласти мікрокосму власної особистості. Результати роздумів зіставлялися із проблемами, що сформувалися задовго до його народження, були визначені розвитком політичної доцільності та процесами культуруотворення, мали властивості позначатися на людських долях, — адже (і Лідер це відчув на власному досвіді) Великі та Малі світи нерідко трагічно переплетені між собою.

Його Малий всесвіт сформувався у російській глибинці, оточенні людей, які не мали жодного стосунку до мистецтва. Його людське формування відбувалося у по-справжньому патріархальній родині із ні-

мецьким корінням. Можливо, з родових першоджерел й вирости лідерівська пунктуальність, глибинна аналітичність мислення, точність і увага до подробиць, уміння виконувати копітку роботу, доводити задум до досконалості та, за висловом художника, «все робити на шестірку».

Перші спогади дитинства — «лик матері та міражі, а потім — з'явилася ще й піна теплого молока з-під корови. У дитинстві, у джерелах міститься найбільша сила художника. [...] Я пам'ятаю [...] цей планетарний простір, наповнений якимось шаром, молоком можливо. Чи це були сни? [...] Дитинство — це єдиний у світі гармонійний простір» [15, с. 610–611]. Хіба не ці спогади-відчуття знайдуть своє втілення у всесвіті майбутнього зоряно-свічкового простору «Тев'є-Тевеля» за Шолом-Алейхемом — останній, підсумковий виставі художника?

Його власний Малий світ почнеться із закарбованих у свідомості вічних цінностей родини. Художник згадував села, що розташовувалися поряд, і кожне з них — носій споконвічних, патріархальних традицій, позбавлених будь-якого впливу міського цивілізаторства: «стійкі моральні звичаї, які існували від народження Христа. Ці родинні принципи ставлення до жінок, до дівчат, до води, до праці; місце дорослого в домі, місце дружини, батька. Це тисячолітні звичаї, які я пам'ятаю» [15, с. 610]. Родинний світ наділить його здатністю відчутти себе частиною навколишнього простору, прищепить уміння працювати руками, вкладаючи у свою роботу любов і натхнення. Родом з дитинства його любов та особливе сприйняття живої сили Землі, яка для селянина — центр всесвіту. У 1970-х рр., працюючи на сцені театру ім. І. Франка над численними п'єсами українського репертуару з екологічним забарвленням, Д. Лідер, як ніхто з його сучасників, через конфлікт загострюватиме образність, підвищуючи градус побутового драматургічного подання до рівня високого образного звучання.

Він дорослішатиме на зламі історії, коли Великий світ жорстоко і безкомпромісно втрутиться у перевірене часом життя, колгоспами руйнуючи споконвічні цінності. З глибин його дитинства проросте наскрізна тема Білого коня та назавжди збережеться біль провини за неможливість у голодному 1932-му нагодувати переведену у ранг колгоспної тварину, на котру чекала голодна смерть. Відверто: «Я завмер поряд із нею. Я не міг її залишити. Сидів, допоки не сутеніло, потім — пішов. Це закарбувалось у моїй пам'яті як найжахливіше в світі. Людські очі, що із жахиттям дивилися на мене. І я нічим не міг їй допомогти. Вона була колгоспина» [15, с. 618]. Наприкінці життя, працюючи над циклом ескізів, художник пориватиметься переосмислити палаючі фарби вогненно-червоного коня К. Петрова-Водкіна, знімаючи провини художньої



Д. Лідер. 1931

інтелігенції за її шалене сп'яніння від революції. Лідерівський Білий кінь немов виправляв вивих історії, перетворювався на частину всесвіту, на гармонійний (в порівнянні з людиною) елемент справжнього еволюційного шляху.

Перші два шкільні роки Д. Лідер навчався у німецькій школі, закінчував третій-четвертий класи в іншій, потім був переведений до інтернату — закладу з унікальними ознаками «споконвічної дворянської культури — із дворянською садибою, із диво-річкою довкола садиби, з садом, лісами, полями [...]. Я ще встиг це побачити. Пам'ятаю навіть меблі з цього дворянського гнізда» [15, с. 610]. Згодом в образність чеховських вистав у мелодіку останнього спалаху Краси перед загибеллю («Вишневий сад»), у коловратні ритми вмираючого садибного світу («Дядя Ваня»), художник вплете спогади про характерну шляхетність осередків минулого, їхню своєрідність та вишуканість. Він згадає старих, до-революційного виховання вчителів, котрі були «авторитетними, зрілими, з ликами Чехова, у пенсне» [15, с. 610]. Вони запам'ятаються юнакові своїм суворим ставленням до роботи, високою моральністю, тим, що вміли бути для учнів беззаперечними авторитетами.

Художні здібності хлопчика відкриються рано. Малював він, за власним визначенням, «як зазвичай малюють діти, усілякі фантастики. Дуже любив малювати коней, обличчя людей» [71, с. 13]. Майбутній сценограф майже нічого не знав ні про художників, ні про мистецтво взагалі.

За умови ледь не цілковитої відсутності професійних навичок, він подає заявку одразу до трьох навчальних закладів і вступає до художнього училища в Ростові-на-Дону (1933). Прагнучи навчатися, початківець відкриває для себе широкий спектр мистецьких напрямів. Частина його викладачів — представники лівого мистецтва: кубісти, модерністи. Інші — учні Валентина Серова та однокурсники Кузьми Петрова-Водкіна.

Вже в ті роки проявляється схильність Д. Лідера до усамітнення, глибинної зосередженості, бажання відшукати власний шлях, дослухаючись до свого внутрішнього світу. Оберігаючи цілісність, художник допускав представників великого світу мистецтва тільки до певної межі. Тому весь перший рік навчання початківець «наполегливо і азартно працював, намагаючись досягнути і засвоїти абетку малювання, причому не стільки на уроках, скільки самостійно» [15, с. 444].

Його наполегливості й тяжінню до професійного та внутрішнього зростання допомагали книжки. У книгосховищі міської бібліотеки учень вивчав альбоми Ігоря Грабаря (видавництва Кнебеля) з чудовими репродукціями картин відомих художників. Його приваблювали твори Іллі Рєпіна, Михайла Врубеля. Згодом пріоритети його мистецьких уподобань визначаються чіткіше: «Я [...] обрав для себе Серова. І це був приголомшливий спалах закоханості в мистецтво [...]. Серов став моїм дороговказом на все життя» [71, с. 13–14].

Саме В. Серов стає свого роду взірцевим еталоном на початковому етапі лідерівського становлення. Вибір мистецьких уподобань у юному віці — це внутрішні, іноді до кінця не усвідомлені особливості власних мистецьких потреб, коли в роботах того чи іншого майстра молодий художник знаходить відповіді на пошукову власну ідентифікацію. Припустимо, що у творчості В. Серова він відчув свободу внутрішнього творчого буття, уміння існувати за межами загальноприйнятих стилів, наявність внутрішньо-больових проблем, через які все його мистецтво пройняте відчуттям загостреності, правдивої відвертості. Творчість В. Серова — відображення сутності перетину XIX та XX ст., до якого митець відчував внутрішнє тяжіння. Коли при першому відвідуванні Третьяковської галереї Д. Лідер побачить жінку В. Серова — «у білій сукні, на тлі квітучого білого пейзажу, на лаві з білої берези, він був вражений, вперше відчувши диво» [15, с. 620].

Закоханість у серовський досвід стане величезним стимулом для самовдосконалення і переросте для Д. Лідера у чітко визначену програму індивідуального розвитку. Побачивши малюнки, виконані відомим попередником у 16-річному віці, молодий художник заприсягся: до власного 17-річчя він малюватиме не гірше. І до кінця року йому це вдалося.

Динаміка його творчого росту була помічена вчителями, під керівництвом яких й було розпочато підготовку учня до вступу у Ленінградський інститут живопису, скульптури та архітектури (раніше — Імператорська Академія мистецтв) — кращий мистецький навчальний заклад СРСР, установу із міцними, перевіреними століттями, традиціями академічного, а за радянських часів — реалістичного навчання. Підготовка пройшла успішно: у 1937 р. Д. Лідер склав іспити та вступив на живописний факультет.

Петербурзько-ленінградська культура вразила початківця, його захопило місто, архітектурні пам'ятки, музеї. З усієї країни на навчання з'їжджалася талановита молодь, було багато нових знайомств, нових вражень. Викладачем з живопису для Д. Лідера став Борис Йогансон — класик радянського мистецтва. До майстерні визнаного метра юнак потрапив після другого курсу: «Я дуже радів, тому що класична манера, прихильником якої він був, була мені до вподоби», — згадував художник [15, с. 545]. Під керівництвом Б. Йогансона він провчиться два роки — до 1941 р., і на початку третього курсу стане сталінським стипендіатом. Готуючи себе до кар'єри художника-живописця, Д. Лідер не полишав інших уподобань. Вивчаючи історію образотворчого мистецтва, він із задоволенням слухав лекції відомих мистецтвознавців — М. Каргера та М. Пуніна. Не втрачаючи пріоритетності В. Серова, коригував власні пріоритети у мистецтві, занурюючись у роботи М. Врубеля, Василя Сурикова та передвижників: «Все багатство Російського музею було розстелено переді мною» [71, с. 14].

Не одноразово і з великою вдячністю згадував сценограф атмосферу Ленінграда, міста, у якому відбувалося формування його творчої особистості, духовне зростання, «щеплення» найвищих зразків вишуканих форм професійного мистецтва. Він цінував і наполегливо вивчав місто, побудоване поколіннями талановитих західноєвропейських і вітчизняних архітекторів. Йому подобалася широчінь Невського проспекту, розмах крил Казанського собору Андрія Вороніхіна, класицистичні горизонталі Адміралтейства Андреяна Захарова, розкіш растреллівських палаців, високий злет Петропавлівського собору Доменіко Трезіні, вишукана архітектурна елегантність Карла Россі. У роздумах художника про місто зустрічаємо підтвердження не лише його закоханості у красу архітектурних ансамблів, а й прояви оригінального просторового мислення, вміння відчувати глибинні контексти гри просторових форм — здібності, котрі виходять за межі суто живописних талантів. Були в його сприйнятті довколишнього простору своєрідність і неповторність: «Архітектурою Петербурга я був повністю зачарований, — згадував худож-

ник. — Мене захоплювала дивовижна відповідність площ і будівель, вулиць і мостів, чудове вміння протиставити порожній простір архітектурній формі. У цьому одночасно була і штучність, і величезна просторова, ритмічна і музична свобода. Вперше потрапивши на Дворцову площу, я був захоплений цим кільцевим ритмом, як великою патетичною музикою. Найприголомшуюче враження площа справляє з другого поверху Ермітажу. Стоячи перед Олександрійським стовпом, я сприймав простір настільки могутнім, єдиним і нерозривним, що, здавалося, ніщо більш ідеальне уявити неможливо. Долоня ангела дуже вільно згиналася до хреста, і палець якби завершував всю ритмічну композицію площі. Я відчув, що вся вона, весь простір і цей палець — одне ціле. Весь пластичний потік змісту цього майдану, вся його музична гармонія виходила через цей палець. Знаходила в ньому свою останню крапку, своє завершення. І у зворотному напрямку — від пальця, по фігурі, по колоні вниз — в світ простору. Цей чудовий відбір засобів, уміння відмовлятися від зайвого вражав мене. Довгий час я простоював біля вікна, вбираючи в себе цей ритм» [71, с. 14–15]. У цьому враженні збережене не просто відчуття замилювання довершеністю архітектурної пластики. Художник схоплює та аналізує силу внутрішнього руху поєднаних форм у зорових комбінаціях ритмічно-просторової гри — якість не тільки живописця, скільки майбутнього майстра сценічного простору.

Спілкування з Ленінградом, його мистецькою спадщиною, удосконалило внутрішній світ митця, прищепило смак до витонченої мистецької форми, назавжди вклали у нього відчуття високої мистецької культури та краси. На початку творчого шляху чітко виявлять себе особливості лідерівської вдачі, котрі стануть вирішальними у його майбутньому. Він здатен діяти усупереч обставинам, якими б складними вони не були, має внутрішній стержень, стійкість і здорову впертість. Любить наполегливу працю і процес пошуку істини, спирається на чітко визначений високий рівень власних мистецьких пріоритетів і несхильний до компромісів. Природний аналітик, він вміє чути голос власної інтуїції, розуміє необхідність щодо життєвого вдосконалення себе, ретельної необхідності плекання власного внутрішнього світу... Так була закладена початкова програма і визначено можливості, які життя ще мало спрямувати у бік театру.

3.2. На шляху до професії

Навчання в Ленінграді вдосконалило професійний рівень художника, додало до його картини світу зразки кращих мистецьких форм, котрі він ретельно збирав та накопичував в пам'яті. Він ріс в епоху домінування радянської влади, з дитинства стикався із проявами нелюдської жорстокості партійних програм та настанов, що руйнували споконвічні цінності, брутально втручалась у людські долі. На початку війни Д. Лідера, німця за походженням, було репресовано і примусово відправлено на Урал. Він пройде крізь важку фізичну працю, постійний голод і жалюгідне жебрацьке існування. Зазнавши у молодості нищівного удару, психологічну травму за те, чого не скоїв, за національні ознаки предків, він все життя шукатиме відповіді на конфліктні питання. Схильний до роздумів, він відкриватиме програми малих (внутрішніх світів особистості) та великих світів (влада, суспільство, історія).

Його врятує мистецтво. Не втрачаючи професійних навичок, художник малював на стінах і підробляв, «змальовуючи» фотопортрети. У 1946 році в пошуках заробітку він звернувся до Челябінського театру ім. С. Цвіллінга. Його взяли у цех декорації малярем, навіть менше ніж малярем (посада художника-виконавця), бо вважалося, що він мало що вмів.

За спогадами Д. Лідера першою виставою, котру він побачив, ще за часів ленінградського учнівства була оперета. Вона сподобалася йому своїм «святковим колоритом, фантастичними костюмами, красивими акторами» [71, с. 14]. Втім, живописно-академічні пріоритети, його націленість на майбутнє живописця на той час домінували, інтерес до театру лишався на узбіччі мистецьких пріоритетів (за єдиним виключенням, про яке трохи згодом).

Першою самостійною роботою Д. Лідера у театрі ім. С. Цвіллінга було оформлення декорацій до п'єси Б. Лавреньова «За тих, хто в морі!». За-

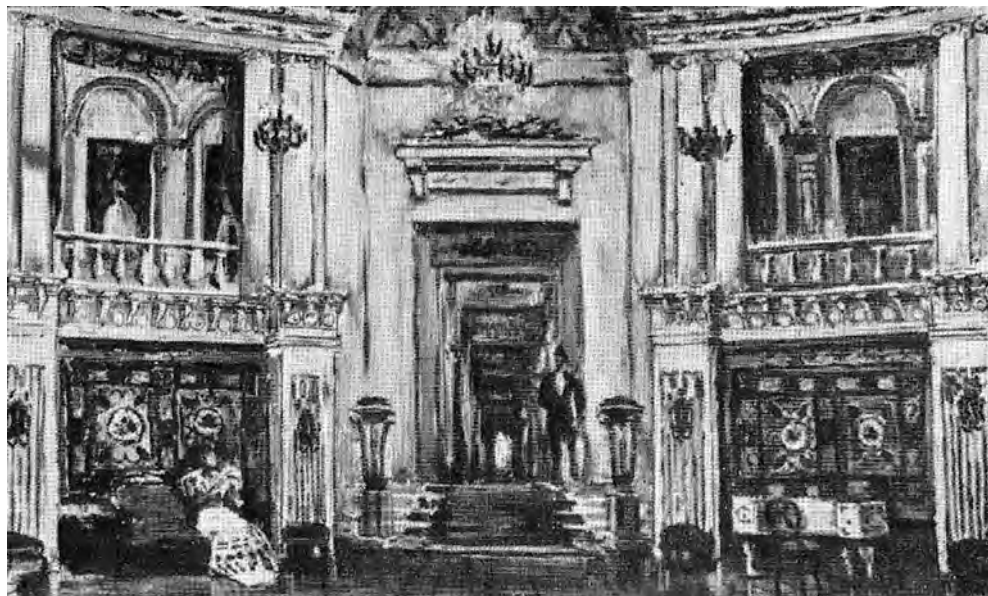
пропонований режисером драматургічний матеріал митець ладен був взяти до праці, залучаючи досвід художника-станковіста. У результаті — ескізи оформлення у вигляді серії картин: «Вони відтворювали інтер'єри, місто, море. Декорації змінювали одна другу за допомогою обертового кола. Особливо вдалим був пейзаж: скелі, схвильоване нічне море, пірс, підводний човен. Режисер був у захваті» [15, с. 445]. Це був успіх.

Д. Лідера підвищують, він займає посаду художника-постановника і одержує право на цілком самостійне виконання робіт. Декорації цього періоду, — а він працював над «Незгасимим полум'ям» Б. Польового (1948), «Пушкіним» А. Глоби (1949), «Мачухою» О. де Бальзака (1951), «Любов'ю Яровою» К. Треньова (1952) та ін. — презентували узагально-монументальні варіанти павільйонних форм. Д. Лідер грав аспектами сучасних або історичних програм, змінював ракурси, будував майданчики для майбутніх режисерських мізансцен.

Художника не задовольняла констатація ремарочних фактів. Він уникав ілюстративного відтворення місця події, усвідомлюючи, що «найстрашніше, що вбиває в мистецтві дух, це — ілюстрація, пласка, необ'ємна образність, яка не залишає ніяких слідів, не викликає роздумів» [15, с. 615]. У його декораціях відчувається вдумливо-зосереджений підхід до драматургії, бажання глибинного підходу до матеріалу, вміння віднайти нестандартні алгоритми сценічної образності. Молодий художник осягав новий фах, пізнавав закони театру, обігравав нюанси сценографічних можливостей. Простір ставав для нього місцем пошуку і розробки власних мистецьких програм та майданчиком імпровізацій з факторами впливу на глядача. Він чекав на матеріал, який дозволив би максимально сконцентруватись, уможливив появу художнього рішення високого звучання. Таким став «Маскарад» за М. Лермонтовим (1947) — робота, яка посяде особливе місце в його творчості серед вистав челябінського періоду.

Це був його матеріал, котрий чіпав глибинно, давав змогу поставити гострі та особисто-болючі питання конфлікту між людиною та суспільством. Тематика твору М. Лермонтова мобілізувала Д. Лідера, «кинула» уяву в образний прорив, вивела за межі власних міцно збудованих павільйонних проектів. Завдяки «Маскараду» художник-станковист із талантом просторово-архітектурного мислення поступився місцем художнику Театру.

Було декілька причин, що сприяли цьому. У тексті М. Лермонтова закладено високий конфлікт, жорстке протиставлення характерів, подано ситуації, які допускали трактування у широкому реєстрі драматичного звучання. Сюжет п'єси розгортається в Петербурзі — місті, котре так



Д. Лідер. «Маскарад» М. Лермонтова. Ескізи сценографії. 1947

любив художник, і естетику якого він так глибоко відчував. Був ще один чинник, котрий вплинув на свідомість художника, став для нього найвищим зразком сценічного трактування твору: вистава Вс. Мейерхольда — О. Головіна.

Вже вкотре у цій книзі ми згадуємо мейерхольдівську постановку. Такою є його магія — з довгим відлунням, з сильним впливом на глядачів. У лідерівських студіях її оминати неможливо, адже відновлений Вс. Мейерхольдом варіант молодий художник бачив у студентські роки. Взятий до розробки лермонтовський матеріал зачіпав зсередини, надавав змогу кардинально осмислити гострі та болючі питання конфліктного протиставлення особисті (трагедія власного досвіду) та суспільства.

Тоді, у 1939 р., Д. Лідера зачарували сутнісні складові запропонованої сценічності, захопила відпрацьована ритміка образних спускних завіс, котрі протягом дії вели свою партію, співзвучну грі акторів. Йому назавжди запам'ятався величний біло-золотий портал з масивними дверима і могутньою аркатурою склепінь, розкіш сцени, заповненої матовими дзеркалами та освітленої настінними канделябрами, вишукані меблі віталень, розташованими за позолоченою огорожею. На сцені панували сконцентрованість образної енергії, надзвичайна краса та неймовірна пишність. Тут була присутня трагедія, що народжувалась від конфлікту суспільства та особистості. Вистава унаочнювала блискучий результат взаємодії режисера та художника, які у співпраці доповнюють один одного, створюючи в образному єднанні мистецький витвір немислимій напруги.

Робота Д. Лідера над «Маскарадом» не була простою: «В цей час я перебував у дуже важкому соціальному, моральному, і, відповідно, психологічному стані», — згадував він про свій підготовчий період. — [...] Я був готовий взятися за цю працю, але час, як мені здавалося, абсолютно її не потребував. І я вирішив діяти всупереч оточуючій дійсності. Свою тодішню вбогість та голод я поєднав із високим світом Петербургу, його палацами, його аристократизмом, які, здавалося б, ніякого стосунку ані до мене, ані до мого життя не мали. Мені вдалося включити повсякденність у процес творчості. І це вдалося саме тому, що вона, ця повсякденність, гостро суперечила матеріалу п'єси. І ця гострота несхожості провокувала мою уяву і уяву глядачів» [15, с. 561].

Відпрацьовуючи образний хід сценографічного рішення до «Маскараду», Д. Лідер вибудовував на сцені архітектурну систему з її холодно-відстороненим змістом. Центр композиції — видовжена в глибини сцени анфілада, фланкована з обох сторін двоповерховими порталами. Введені

у дію архітектурні мотиви, доповнені необхідним антуражем, змінювали контексти мізансцен, ставали великосвітськими вітальнями, приватними приміщеннями, майданчиками для гри чи ложами (життя — театр, вічна маска) для залаштункових гравців.

Художник грав жорстко, зосереджено: він виносив свій вердикт суспільству, зривав маски, і у фінальній розв'язці крізь класицистичну привабливість відкривалося жорстоке обличчя великосвітського Петербурга. Згадуючи свою роботу над виставою, художник зазначить: «Той же збудований мною маршрут вглиб інтер'єрів вистави за лермонтовським „Маскарадом“ привів мене до осмислення відходу у небуття. [...] Це був прорив порожнечі сцени, руйнування ілюзорної реальності» [15, с. 565]. Сцену заповнював глибинно-чорний інфернальний простір, в архітектурно-анфіладних вимірах, ярусах лож змінювалось відчуття пропорцій: образно вони збільшувалися, зростали у своїй надмірній пихатості. В ескізах художника до вистави загрозлива конфліктність презентувалася контрастом протиставлення простору поодинокій постаті людини, котру виштовхнули геть.

Розробляючи драматургічні підтексти, занурюючись у глибини лермонтовського матеріалу, Д. Лідер відчув можливості конфліктної пластичної формули, інтерес до захоплюючої театральної гри внутрішніми змістами. Вперше у його творчості проявить себе головний, практично архетиповий модуль сценографа — порталний рух у глибини сцени — знакове передбачення майбутніх проєктів, зміст великої позитивної гри митця — позачасове дослідження людини у її складних зв'язках із простором та світом. Випробування життям на внутрішньо-міцну стійкість — завершено, попереду чекало випробування на істинність творчої ходи.

Подальше професійне зростання Д. Лідера відбуватиметься швидко. Гра долі або випадковість: місто відвідав письменник О. Фадєєв, якому сподобався спектакль «Любов Ярова», внаслідок чого колектив та його художник одержали найвищу державну винагороду — Сталінську премію (1952). Згадуючи свою роботу челябінського періоду, Д. Лідер зазначить: «Там процес був сонячний. А всі інші процеси мали інший присмак. З відходом старшого покоління вже відчувалися елементи деградації та переродження. Але мені пощастило — я встиг схопити, захопити хвостики» [15, с. 614].

Маючи театральний досвід, художник у середині 1950-х рр. повертається до Ленінграду, маючи намір продовжити навчання. Його приймають на театральнo-декораційне відділення Ленінградського інституту живопису, скульптури та архітектури ім. І. Рєпіна Академії мистецтв СРСР, до майстерні М. Бобишева.

Михайло Павлович Бобишев (1885–1964) — художник, який закінчив училище Штігліца і працював у театрі з 1911 року. Власну театральну майстерню митець вів з 1926 р. Художник-реаліст, він співпрацював з багатьма ленінградськими театрами. У статті, надрукованій у період, що збігається з часом лідерівського навчання в інституті, він окреслив професійні ознаки справжнього сценографа: «Театральний художник виявляється в якості повноправного творця вистави тільки в тому випадку, якщо він не обмежує себе роллю бездумного, поверхового ілюстратора, котрий створює на сцені більш-менш правдоподібну обстановку для дійових осіб. Він може вважати свою роль виконаною тільки тоді, коли не захопився гонитвою за формально-живописними ефектами, а щиро прагнув засобами образотворчого мистецтва якнайповніше і глибше розкрити основну ідею та художні вартості драматургічного чи музичного твору.

Для успіху на цьому шляху перш за все потрібно, щоб п'єса, опера, балет або оперета, котру взявся оформлювати митець, була близька його творчій індивідуальності, ладу думок та відчуттів. Байдужа людина не здатна схвилювати глядача, вона не має жодного відношення до мистецтва.

Друга умова — не поспішати братися за пензель, допоки у всіх дрібницях не вивчено зміст, епоху, музичну і драматургічну основи майбутньої вистави. Не слід шкодувати за втраченим часом, якщо він пішов на пошуки архівних документів, літературних джерел та образотворчих матеріалів, які допомогли художнику краще відчутти атмосферу доби, у якій відбувається дія. [...] Реалізм, правдивість у театральному живописі, так само, як і в усіх інших видах мистецтва, досягається глибоким знанням життя. При цьому у кожному конкретному випадку накопичені напередодні досвід та запас життєвих вражень виявляться недостатніми, якими б величезними вони спершу не здавались. При цьому змушує відмовитися від поспішності художніх рішень не тільки необхідність збирання потрібного матеріалу. Художнє рішення буде повноцінним лише за умови його глибокого «виношування». Над виставою, яку по-справжньому цінуєш, продовжуєш працювати тривалий час після прем'єри, а й іноді навіть і після того, як вона зійде з сцени.

І, нарешті, третьою умовою успішності роботи театрального митця слід вважати необхідність найтіснішої творчої співдружності з режисером» [21, с. 45–46].

У творчих визначеннях М. Бобишева наведено основи вітчизняної реалістичної школи театально-декораційного мистецтва — положення, які отримає у спадок наступне покоління художників театру. Корекції

підлягатиме та частина, де йдеться про пораду старого художника використовувати формально-живописні ефекти та його точку зору на образотворче мистецтво (читай — живописну декорацію) як єдино можливий засіб театрального оформлення. Решта позицій — особиста зацікавленість художника у драматургічному матеріалі, необхідність вrostання в історичні реалії, потреба постійного накопичення життєвих вражень, побажання найтіснішої співпраці з режисером — співпадали із набутим театральним досвідом Д. Лідера.

У творчості покоління Д. Лідера швидко проявить себе інакше відчуття правди сценічного простору, не зашорене монументально-живописними задниками. У своїй діяльності сценограф уникатиме побутової ілюстративності, поверховості, вважаючи ознаки театрального мистецтва 1950-х років глухим кутом, яких треба позбуватися. Д. Лідер напише: «Якщо суспільство не переймається, на перший план виходить усе фальшиве, барокове, солодке, парадне, а проблеми заганняються усередину — тоді виникають декорації. Як тільки виникає проблема зсуву, протесту, соціальних категорій, народжується сценографія» [15, с. 599]. Саме сценографія стає об'єктом мистецького пошуку художника, засадничою програмою його сценічних вимірів, створення яких вивільняє творчу свідомість митця, надає змогу вільно працювати з будь-яким матеріалом, відчуючи себе активним учасником сценічного простору, автором його режисерської програми.

Реальна практика щоденної театральної справи підводить сценографа до активної праці з «пустою» тривимірністю сценічного простору, відпрацьовує його вміння задіяти широкий арсенал можливостей театральних фактур, опановувати ігрові «здібності» сценічної речі, перевіряти на практиці ігрову природу конструкцій та вмикати у дії нюанси партитури освітлення. Відверту живописність та колір він відсуне лише на деякий час, щоб повернути їх до сценографічної палітри згодом. Художник рішуче дистанціювався від надмірної близькості штучно розфарбованого десятиліття 1950-х.

Д. Лідер розпочне працювати із Ленінградським театром комедії та телевізійними студіями. Він шаленими темпами надолужує втрачене, всотуючи нові театральні враження: «Я вивчив театральне життя Ленінграда і відкрив масу талановитих і маститих художників — усі театри були наповнені майстрами» [15, с. 606]. Згодом він внесе корективи: «Це був п'ятдесят четвертий рік — боротьба із формалізмом у розпалі, з виставок викидали імпресіоністів, а махровий соціалістичний реалізм розквітав — театральні художники писали задники та ставили огорожі» [15, с. 606]. Д. Лідер грає за власними правилами і в мистецьких новаціях

молодого художника позначаються ідеї, тотожні сценічним експериментам 1920-х років.

Не маючи на меті досліджувати ленінградський досвід Д. Лідера, зупинимося лише на одній виставі — «Іван Рибakov» В. Гусева у театрі Балтфлоту (1954). Правила гри завдавала сцена. Сценічний майданчик, неглибокий за розмірами, вимагав від художника практично лаконізму просторового мислення та точності характеристик образного впливу. Про живописну ілюзію не йшлося. Прикриваючи стіни, сценограф «вдягнув» простір у попелясту сітчасту марлю, вводячи у гру визначену кількість речей, які «вмикали» конкретику образного звучання режисерських композицій. На сцені залишився ліхтар та пандус, ще два освітлювальні прилади розташувалися біля лож. У дії активно працювало освітлення: «Все відбувалося синхронно — вмикали передні ліхтарі, відключали задні, оживали мізансцени [...] Наприкінці епізоду мізансцена знову оживала — синхронно із включенням задніх і вимиканням передніх ліхтарів. І так протягом всієї вистави» [15, с. 606]. На початку 1960-х рр. подібний підхід до сценографічного рішення назвуть «умовним простором». Художник відчув силу енергій та ігрові можливості сценічної тривимірності, він назавжди зрозумів — сцену не варто захаращувати, при певному речовому «акомпанементі» вона стає пластичним інструментом для сценографа.

Протягом творчого життя митець, із досвідом аналітика, із задоволенням накопичував подібний досвід. Через багато років він відмовиться вислуховувати скарги учнів на погані умови сценічних приміщень, відсутність дорогого обладнання, вважаючи, що будь-які початкові позиції (навіть і не надто сприятливі) треба завжди вміти обертати на власну користь. Художник повинен вміти відкидати старі напрацьовані схеми, максимально включатись у нову ситуацію. Він вчив своїх студентів у КДХІ тому, що театр можна влаштовувати будь-де, і його учні отримували несподівані завдання, що спонукали їх шукати просторові реалії чеховської «Чайки» у київському парку або шекспірівського «Короля Ліра» на дніпровському пляжі.

Повертаючись до дійсності 1950-х років: творча заявка молодого художника виявилася вдалою, про виставу заговорили, сценографа помітили.

3.3. Лідерівська образність другої половини 1960-х років

На думку мистецтвознавця Віктора Березкіна, переїзд Д. Лідера в Україну (1962) не був випадковим: «Весь ідейно-художній склад мистецтва Д. Лідера, відзначений особливостями його світовідчуття і світобачення, був значно ближчий українській школі сценографії, ніж ленінградській. Якщо ленінградцям притаманне традиційне тяжіння до композиційної гармонійності, розмірності, врівноваженості і т. ін. (започатковане ще засадами “Мира искусства”) [...], то мистецтву Лідера властиві зовсім інші якості: романтико-трагедійна та романтико-поетична емоційна схвильованість, “вибуховість”, намагання втілити засобами сценографії саму сутність і зміст драматичного конфлікту, інтерпретованого на позапобутових рівнях вічних духовних колізій людського буття. Саме ці якості — звичайно в узагальненій формі — були притаманні українській школі сценографії, уособленої особистостями її найзначніших представників — А. Петрицького, О. Хвостенка-Хвостова, В. Меллера» [9, с. 44–45].

Художник починає працювати в Києві, займаючись постановками у Київському театрі оперети. Митець порушує звичаєвий канон декорацій музичних комедій: не цікаво займатися встановленням красивої, суто фоновой картинки. Загальновідома «Фіалка Монмартру» І. Кальмана (1963) в його інтерпретації набуде нових граней та нюансів ігрових можливостей. Д. Лідер усвідомить принцип, який стане його творчим кредо: «Під час роботи над драматургічним матеріалом сценограф мусить думати не стільки про його жанр як такий (комедія, трагедія, казка, оперета і т. ін.), скільки про його зміст. І, якщо він вірно відчує та осягне саму суть проблематики п'єси, то [...] обов'язково „втрапить” в її жанр» [9, с. 48].

Сценограф не збирався відтворювати на сцені паризькі краєвиди. Розробляючи ігрову природу сценографічного задуму, він, разом з акторами, із задоволенням занурився в історію молодих, амбітних, зовсім не-

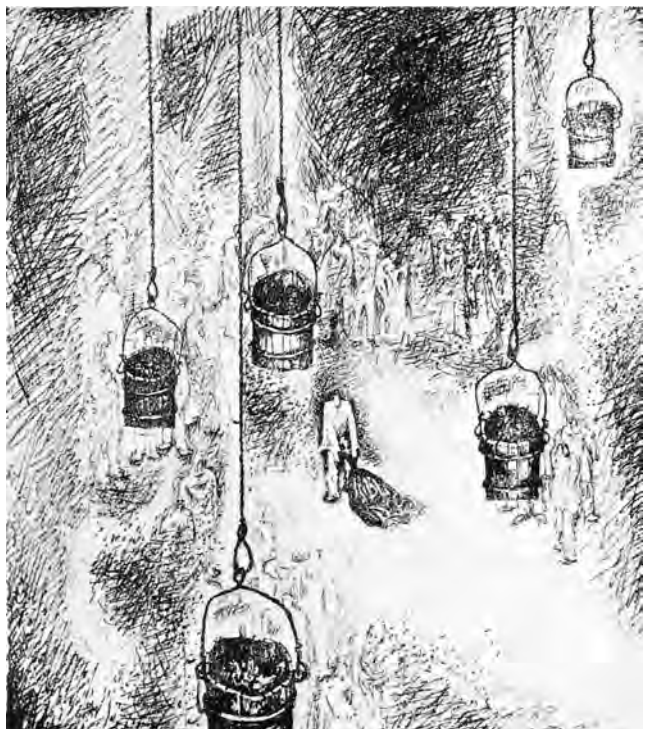
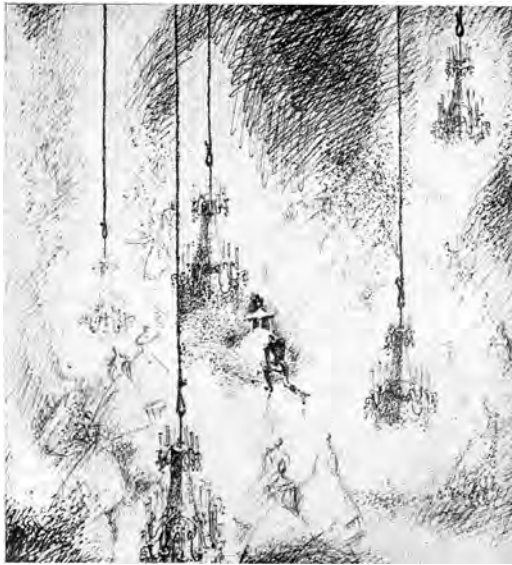
відомих паризькому бомонду героїв. Постановочному колективу була близькою тема невизнаних талантів, майбутнє яких не визначене, і є лише надія на власний талант та вдачу. Хіба це не привід для чудового настрою та жартів?

Усі працювали разом. Сценограф влаштував героїв навіть не в мансарді, а прямо на горищі, бо з мансарди їх давно вигнали. Режисер, актори підхоплювали запропоновану сценографом гру: «на дах можна було потрапити, лише скориставшись пожежними сходами: на парадні їх уже не пускають. Через відсутність ліжка композитор спить, підклавши під голову нотні папери, а Манон живе в старій голуб'ятні. Коли ж усіх їх виженуть з даху, і дія відбуватиметься вже на дворі, то й тоді перед очима глядача з'явиться видовище не менш комічне. Увесь свій нехитрий скарб мешканці спускають донизу на мотузках: так і будуть теліпатися на них скульптури, двері, папки з нотами, етюди. Весь двір буде встелений папером. У центрі художник розміщує стару колимагу, в якій колись возили капусту з базару. У фіналі саме на цю колимагу садовлять Фіалку і вивозять під звуки заключної арії» [54, с. 109]. Стара історія, розіграна по-новому, сюжетика заграла комічними нюансами, проявляючи ігрові реалії змістів.

Паралельно з оперетою Д. Лідер працює над декорацією до популярної п'єси В. Розова «У день весілля» (режисер В. Неллі, театр ім. Лесі Українки, 1964). Висновок одного з глядачів: «Декорація проста. Нефарбовані дерев'яні лави, огорожа, сходи — на піднятій площині — під кутом до глядача. Художник — лауреат Державної премії Лідер» [112, с. 370]. Тож маємо фактури та ігрові майданчики. Відгуки преси були обережними: київська театральна критика ще тільки придивлялася до митця.

У театрі Д. Лідер знайомиться із Давидом Боровським: йшли репетиції вистави «На дні» М. Горького. Спостерігаючи за роботою колеги, вдивляючись у органіку сценографічного буття, що розгорталася у просторі, Д. Лідер відчував його глибоку спорідненість власним творчим експериментам.

Популярність творчих проєктів Д. Лідера стрімко зростала. У Київському театрі опери та балету він створює сценографію для вистави «Княгиня Волконська» Ю. Знатокова (1966). Над сценічним майданчиком образну метафоричність визначала партитура кришталево-свічкових люстр. Їхня ритміка створювала уявлення про просторові номінації сюжету, презентуючи перспективу бальних залів у дворянських садибах, що сяяли кришталевим розмаїттям, а також разом з героїнею кружляли у вальсах (сцени спогадів). Ситуація повертала на реальність, свічки танули, і на тих же кріпленнях зависали арештантські цебра, за допомо-



Д. Лідер. «Княгиня Волконська» Ю. Знатокова. Ескіз сценографії. 1966

гою яких декабристи видобували шахтову руду. Власний досвід художника свідчив про стрімкість подібних метаморфоз. Разом з тим сценографічна тема, задана Д. Лідером, підіймала тематику музичного твору до контекстів не тільки XIX, а й XX століття.

Костюми для постановки — Аріадни Перепелиці. Її ескізи унаочнювали широку палітру м'якої мелодійності та вродженої шляхетності. Робота художника по костюмах — невдячна. Зазнаючи режисерської інтерпретації, розчиняючись в акторі, запропонований художником образ живе самостійним життям, іноді дещо віддаляючись від початкової траєкторії. Тим ціннішим для майстра стає процес створення ескізної образності, коли він залишається наодинці з собою. Театральний образ А. Перепелиці — це маленький всесвіт, який живе за своїми драматургічними законами і відкривається глядачеві тією гранню, яку останній здатен відчутти. Любов і підступність, зрада і ненависть, висока трагедія і тонкий гумор — ось та широченна палітра, яка доступна художниці.

Їй цікаво розробляти внутрішню драматургію образу. Аріадна детально промальовує обличчя героїв, проробляє до найдрібніших деталей психологічні характеристики. Її театральні ескізи до «Княгині Волконської» — легкий і витончений флер. Лесть відчутий дотик пензля, граціозність пластики і дивовижна глибина образів, виражені з простотою, яка властива внутрішньо вільним і розкріпаченим людям. Перед глядачем постає найтонша градація психологічних відтінків: від легкого дівочого кокетування до піднесено трагічної глибини жіночого характеру, про що красномовно свідчать ескізні розробки художниці («Марія Волконська», «Марія (весільне)», «Марія (у Петропавлівській фортеці)»).

За внутрішньою ретельною психологічною обґрунтованістю персонажів в ескізах А. Перепелиці завжди відчувається зовнішня драматургія постановки, навіть якщо її відтворення в ескізах немає. Так, за манерами, поведінкою, взаємовідносинами героїв «Княгині Волконської» зчитуються романтичність і кокетність дворянських балів початку XIX ст. (ескізи «Подруги на балу», «Вальс (дами для генералів)», «Дами на балу» або холодність казармено-офіційного Петербургу («Піхотний палац-майор», «Марія (на Сенатській площі)»). Художниця подумки вживається в образний світ своїх персонажів, і, розглядаючи її ескізи, відчуваєш, наскільки авторці був близьким піднесений трагізм любові та життя Марії Волконської.

У 1965 році Д. Лідер починає працювати головним художником театру ім. І. Франка. Це новий рівень творчого визначення художника, зростання на шляху філософського осмислення життя та творчого самовдосконалення. Його сценічні проекти поєднувало вміння художника



А. Перепелиця. «Княгиня Волконська» Ю. Знатокова. Ескіз костюму

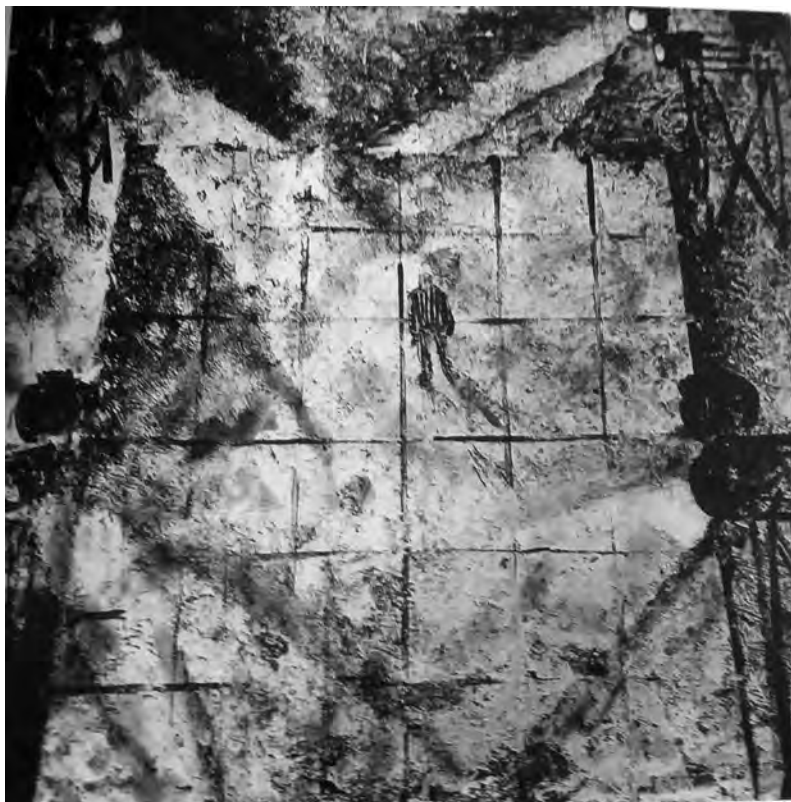
працювати із високими категоріями життя, спільна думка про больові питання історії та сучасності сьогодення. У них проявляло себе постійне занурення в глибини людської свідомості і у безкінечність власних внутрішніх вимірів. Сценограф досліджував джерела вічного тяжіння людського духу до злету та глибинну сутність жорсткої приреченості його існування в межах певного часу та простору. У його просторово-образних сценічних будовах пульсувала жива енергія глибинної думки творця, людини, що не тільки пізнає світ, а й шукає спосіб його дієвого перетворення. Сценограф вважав сценографію «розвідкою з проблем буття на рівні космічного та земного одночасно» [122, с. 179]. Він підкреслював, що саме «цей спосіб композиційного мислення, властивий розумній істоті. Спосіб освоєння та перебудови світу» [122, с. 180].

Від вистави до вистави Д. Лідер, схильний до роздумів, відкривав програми Малих (внутрішніх світів особистості) та Великих світів (влада, суспільство, історія). І якщо внутрішній монолог, викликаний до життя осмисленням драматургії і глибинами особистісної програми, дозволяв осягнути Істину, на сценах театру (іноді і за межами) поставали образні еквіваленти його досліджень, що використовували засоби впливу зовнішньої форми та зрежисовану здатність випромінювати глибинні імпульси та ідеї.

Взаємини Д. Лідера з театром склалися не завжди просто та однозначно. Суть проблем визначалася не лише складною історією колективу, а й станом загальної культурної ситуації в Україні. Розвиток національного культурного середовища відбувався під подвійним ідеологічним тиском — загальносоюзним та республіканським. Нагляд за виконанням партійних настанов, будь-які відхилення від догматів соціалістичного реалізму ідеологічні куратори сприймали вкрай негативно. Тому досить показовим було те, що «саме в Україні офіційна доктрина соцреалізму набула чи не найширшого розповсюдження порівняно з іншими республіками колишнього СРСР й проіснувала до кінця 1980-х років, а багато в чому — і у післярадянські часи, впливаючи на стереотипи тлумачення мистецтва» [105, с. 52].

Театр гостро відчував відсутність нових ідей у драматургії. «Український театр ніяк не може подолати свою відірваність від літератури, — зазначав Леся Танюк. — Майстри української прози, що прийшли в драматургію, пишуть нижче за свої можливості. Заслабли на поверховість і професійні драматурги — Корнійчук, Зарудний, Коломієць» [108, с. 79–80].

Не спостерігались ознаки відродження і в режисурі. На відміну від сценографії, де перетин поколінь був поступово-послідовним, в україн-



Д. Лідер. «Коли мертві оживають» І. Рачади. Ескіз сценографії. 1968

ській постановочній культурі склалась непроста ситуація: «курбасівська ланка» була фізично знищена, а разом з нею будь-які творчі пошуки на користь трансформації та розвитку традиційного побутового напрямку були зведені практично нанівець. Український театр продовжував «скніти у застиглих канолах і прописах, — зазначав Ростислав Коломієць. — Не полишало відчуття, що він випадав з історичного часу, працюючи у суспільному вакуумі. Побутовув розрахунок на загальноживані смаки і уподобання, точніше — на однаковість естетичного сприйняття. Поглиблювався феномен нівелювання українських труп, хронічного усереднення театральних колективів. Директивно насаджувався культ двох драматургічних лідерів посткорнійчуковської доби — Миколи Зарудного і Олекси Коломійця [...]. Про Брехта годі було й думати. Фактично під негласною забороною перебувала вся сучасна західноєвропейська та американська драматургія. Та що американська! Під пі-

дозрою в Україні були Розов, Арбузов, Володін, Шукшин, далі — Вампілов і Друце. [...] З вітчизняною класикою було не краще. [...] І не те що не виникало спроб театрального оновлення — зображувати тогочасний український театр як царство рутини і самозаспокоєння було б несправедливим стосовно тих діячів, які з тим не бажали миритися. Але сила пригноблення була такою, що жодна оновлювальна ініціатива не змогла випростатися і перетворитися на явище. Тогочасний український театр ряснів акторськими талантами — у мертвих режисерських побудовах. Не дивно, що відбувався помітний відтік українських режисерів, акторів, сценографів до Москви, Ленінграда, Прибалтики» [55, с. 15–16]. Ще критичніше висловилася Неллі Корнієнко: «Після вилучення з культурного обширу театру Леся Курбаса з його „національним європеїзмом“, інтелектуальним філософським напрямком і естетичним розмаїттям, з пошуками глибинного, підсвідомого в людині, з експериментами над новим синтезом прадавніх форм, містеріального „вчора“ і національно-культурних космогоній, — український театр втратив свою головну художню і духовну модель, свій головний код і шифр, свій родовий мислеобраз. Театральна картина засвідчує — мстивий парадокс! — аутсайдерів. Тимчасово театр згортає свої програми, ніби адаптується до стану суспільства, дещо втрачає енергію саморегулювання, набуває „охоронних“ імпульсів» [56, с. 23].

Проте Д. Лідер програми власних пошуків згортати не збирався, і у франківських реаліях проявляв себе майстер вищої кваліфікації, митець з філософським поглядом на життя. Його пошуки оновленої сценографічної форми не завжди сприймалися театром, призвичаєним до романтичної красивості декорацій, до переважно фонового буття оформлення у виставі. Давалися взнаки внутрішньо-театральні протиріччя: відсутність концепційного збігу з режисерами, відмова акторів засвоювати вертикальну висхідну сценографічних композицій, наполегливі побажання (при обговореннях) відчувати красу української природи серцем і ще раз змалювати її на сцені. Художник настійливо пробиватиме фатальну замріяність української театральної інтелігенції, з її намаганнями притягнути на сцену ще одну завітчану гілочку, або покращити простір «справжнім» зеленим листям. З дитинства відчуючи больові питання Землі, природи, художник виставами мітко діагностував прояви суспільної хвороби. Тому — жодних мальовничих краєвидів, нав'язливих живописних фонів, лише загостреність морально-екологічних проблем у зорово-конфліктному відтворенні. На худрадах Д. Лідер відстоював правильність власних розробок, роз'яснював і доводив силу сконцентрованої образності власних сценографічних рішень.

«Сторінка щоденника» О. Корнійчука — перша п'єса, котру Д. Лідер оформив на сцені театру ім. І. Франка (режисер В. Лизогуб, 1965). Постановник загострював морально-етичні проблеми, вибудовуючи дію на диспутах та монологах-сповідях персонажів.

Образний хід Д. Лідера був несподіваним: запропонований ним простір — вкрай лаконічний, практично монохромний. Пейзажна складова сценографії працювала поєднанням площин, обтягнутих білим рядном (піщані коси) та достовірних предметів — баржа, вишка, викорчувані кучугури та ні. На сцені панувала стримана, у чомусь безжальна реальність. Художник працював достовірністю справжніх речей та натуральністю їхніх фактур. Сценографічний хід доповнювався екранними проекціями сторінок щоденника.

Моральні питання, порушені драматургом у п'єсі, для Д. Лідера були пов'язані з екологією не лише природи, а й людської душі. Згадуючи свою роботу над виставою, майстер напише: «У кожній п'єсі я завжди шукаю параметри прикладання проблем історії. Що таке Дніпро для мене сьогодні? Що таке Україна? Що таке природа, що таке людина в цій природі? І я вирішив Дніпро у тому вигляді, в якому він вже тоді був. [...] Я не боюся сказати цього слова, — трагічно знищили Дніпро каскадами електростанцій. І для мене це було трагічне явище; проїхав Дніпром до Херсона, повернувся назад, і з того часу я біля Дніпра майже не буваю. [...] Тому, що мені це видовище видавалося антилюдським. І я таку декорацію зробив в 1965 році в якості знаку протесту. [...] Протест проти розливу річки, непотрібного розливу, знищення прибережної культури землеробства, роду людей, річки-красуні, національної категорії — звідки, як правило, іде вся культура народу. Це берегти треба! [...] І в мене з'явився привід зобразити Дніпро правдиво, таким, яким він був: безбережжя, десь кілометрів за 20 берег. Вода і коси. Але коси не живі, а мертві коси. Геометричні. Зелені — ніякої! Є лише вивернуті пні. А в центрі стоїть оця наша улюблена електропередача, високовольтна. Стовпи із дротами, що вдерлися до глядацької зали. Мені цього вторгнення не дозволили. [...] дроти повинні були тягнутися через зал на гальорку. Розумієте, ось конфлікт. [...] Це було зроблено реалістично. Реалістична декорація! Там було конфліктне розуміння реалізму: вкрай умовно і вкрай достовірно» [76, с. 46].

Оцінюючи свою роботу з часової відстані, Д. Лідер зазначить, що сценографія до вистави «Сторінки щоденника» була його успіхом, тому що у «ній не було компромісів, але була підпільна зухвалість. Я показував на рани — говорив про зневагу до своєї землі, до свого материнського знаку, до породи своєї людської культури, до цивілізації.

Куди поділи Дніпро? Прип'ять? [...] не розібрались, не помітили. А даремно» [15, с. 614].

Художник завжди виходив з глибокого проникнення у задум п'єси, виводив на сценічний майданчик конфліктність образної пластики, що концентрувала енергію власного пластичного розвитку. П'єсою О. Корнійчука було розпочато цикл екологічної проблематики у творчості Д. Лідера, яка назавжди пов'язана в його свідомості з питаннями чистоти і моральності людської душі. У низці вистав першої половини 1970-х рр. гострі та болючі для сценографа теми прорвуться образними рішеннями, які сприйматимуться не попередженнями, а справжніми пророцтвами.

У роботах 1970-х рр. Д. Лідер нерідко використовує натуральні фактури: дерево, скло, пластик, метал. Своєю схильністю до людини чи, навпаки, відторгненням людського, вони впливали на свідомість/підсвідомість глядача, проявляли у його психіці внутрішньо-асоціативні зв'язки, чіпляли за живе.

Метал — головний матеріал сценографії спектаклю «Коли мертві оживають» І. Рачади (режисер О. Барсегян, 1968). П'єса — про війну, її жертви, про тих, хто розв'язав криваву бійню, про силу людського духу та середовище, вижити в котрому практично неможливо. Д. Лідер закує сцену не просто металом, а фактурою з «біографією», шрами грубого-поспішного зварювання. Він помітить її проіржавіло-обвугленими дірками — дрібними розсипами від куль. Брутально-нелюдський простір, який у ході сценічної дії ставав гітлерівською імперською канцелярією, його останньою ставку, Маутгаузен — кодові складові одного явища.

Градації образного звучання посилювали софіти-прожектори, світло яких засліплювало і акторів, і глядачів. У цьому просторі «неможливо на щось сподіватися, чогось очікувати [...]». Тут все мертве, — коментував художник. — Оформлення взагалі елементарне за конструктивним принципом — жодним чином не змінена коробка сцени, де звичні фактури замінено металевими, плюс відкритий освітлювальний парк — народжує своєю елементарністю інтенсивні та широкі асоціації. Найпростіші з них і безпосередні — залізний ящик, залізна камера, бункер, іржава металева труна. Це те, що йде від фактури, від її впливу, те, що можна відчувати вже в макеті» [54, с. 49]. Д. Лідер виводив глядача на широку палітру роздумів про варварство, що поглинуло одну з провідних європейських націй, та про силу людського духу, яка змогла цьому протистояти.

У спектаклі «Дивна місіс Севідж» Д. Патріка (театр ім. Лесі Українки, режисер Е. Митницький, 1969) сценографія грає за новими законами. На сцені — хол божевільні. Простір вітальні — місце збору мешканців — сформовано півколом сьомі однакових дверей. З геометричного різно-

маніття художник обирає коло — фігура, що не має кутів. Ніхто нікого не тримає, але піти звідти — неможливо. Простір немає ознак агресивності, його м'яка фактура та планування — дизайнерська елегантність, а цупкі шпалери — ненав'язливе передбачення небажаних ситуацій. Вишукана пастка, вийти з якої — головна мета героїні. Втім, коли у фіналі двері розчинялися, за ними проступала порожнеча. Лідерівське дослідження Людини тривало.

3.4. Лідерівські пошуки сценографії «великого стилю»

Багато хто з покоління колишніх шістдесятників і у 1970-х рр. продовжив визначати тенденції мистецького розвитку. Декого з них вже не було, хтось, займаючи керівні театральні посади, намагався знайти точки дотику між колишніми уподобаннями та необхідністю грати за партійними настановами. Дехто усамітнювався, відстоюючи право на власне творче бачення та позицію в мистецтві. Гіпертрофований соціальний оптимізм попередніх років згасає, енергія та віра покоління, що вже подорослішало, переживає перехід в нову фазу пошуку.

Провідні художники, відомі кінематографісти, театральні діячі, письменники намагались тримати відповідний рівень художнього пошуку. Оцінюючи стан глядацької аудиторії, критика зазначала: «Сучасний засіб художньої комунікації потребує від глядача особливої реакції, яка базується не на ідентифікації сюжету, а на використанні теми для творчої гри, до якої втягнуті всі пластичні світові культури» [58, с. 17]. Глядацький зал змінився, констатували інші, і «режисери починають розуміти, коли наука про людину (біологія, медицина, психологія) зробили дивовижний стрибок вперед, коли вчені ведуть розмови в найтонших поняттях, розкриваючи глибини людського ества та мислення, режисура не може, як раніше, оперувати грубими, приблизними уявленнями та знаннями, спиратися на старі засоби й ходи. Сьогодні необхідним є поглиблене і гнучке проникнення в людину [...]. Ми живемо в складний час, серед складних людей. Напруга життя, гострота події проявляються в тонких сферах» [93, с. 49].

Художники заглиблювалися у підтекстові контексти обраного для роботи матеріалу, відчуваючи, що на новому етапі творчого розвитку зв'язки між людиною та простором (світом) мають отримувати нові психологічні імпульси. Коли духовно-інтелектуального героя позбавлено відвертості, додаткові образні характеристики починав випромінювати

сценографічний простір. Саме сценографія демонструє широку палітру пошукового арсеналу, через що великий сценографічний «вибух» припав якраз на період глибокого соціального застою.

У просторах сцен починають панувати не побутові зв'язки, а закони буття. Середовище набувало ознак духовності, дешифрувало внутрішні світи персонажів, перетворюючись на пластичне інобуття ідей, зіткнень, конфліктів. «„Хаос“, „ребус“, „безглузде нагромадження предметів“ — такі відгуки нерідко доводилося чути стосовно оформлення деяких вистав. Дійсно, перед очима поставав сплав протилежних елементів, на перший погляд безглуздий і незрозумілий. Цілковито ігнорувалися авторські ремарки п'єси, зникали не тільки кордони інтер'єрів та екстер'єрів, але й подекуди будь-яка подібність між ними, стіни проростали корінням, вікна і двері розміщувалися на різних рівнях сцени, зависали у повітрі, огорожі відокремлювали простір, на котрому встановлено меблі, поруч з ліжком і буфетами стояли будки вуличних телефонів-автоматів. [...]. Деякі говорили, що це „ні нащо не схоже“ і тому — погано, інші вважали, що саме тому — добре. І перші, і другі помилялися, якщо не бачили, що виникнення декорації подібного типу було підготоване всім попереднім перебігом розвитку сценографії. Вона виникає, відгукуючись на вимогу сучасного театру: дати на сценічному майданчику максимальну свободу та максимальний простір уяві глядача» [98, с. 153]. У макеті/ескізі художники пропонують пластичну формулу, у якій закладено загальний задум, закладено ті образні можливості, котрі можуть бути реалізовані у сценічній дії.

Поява у цей період значної кількості статей з аналізом театральних вистав нагадувала інтерес до театральної декорації першої чверті ХХ ст. Саме на 1970-ті рр. припадають спроби створити літопис театального буття, розробити теорію сценографії. Критика, коментуючи сутнісні зміни, наголошувала на якісному прориві, на проявах нових мистецьких феноменів, що ґрунтувались на відтворенні сутності драматургічного конфлікту засобами пластики, вказувала на суб'єктивно-індивідуальне піднесення у творчій діяльності, доводила, що глибину і неповторність образу визначають ідейно-естетична позиція художника, його світогляд і світовідчуття.

Кращі знахідки сценографії 1970-х рр. характеризувались як «сценографія „великого стилю“». Це визначення об'єднувало тих художників, котрі вміли розкрити пластичними засобами проблеми людського буття, створити узагальнене метафоричне середовище, впровадити дієві образи, що унаочнювали втілення сил та обставин, які протистоять героям і виявляють сутність драматичного конфлікту п'єси. Терміни

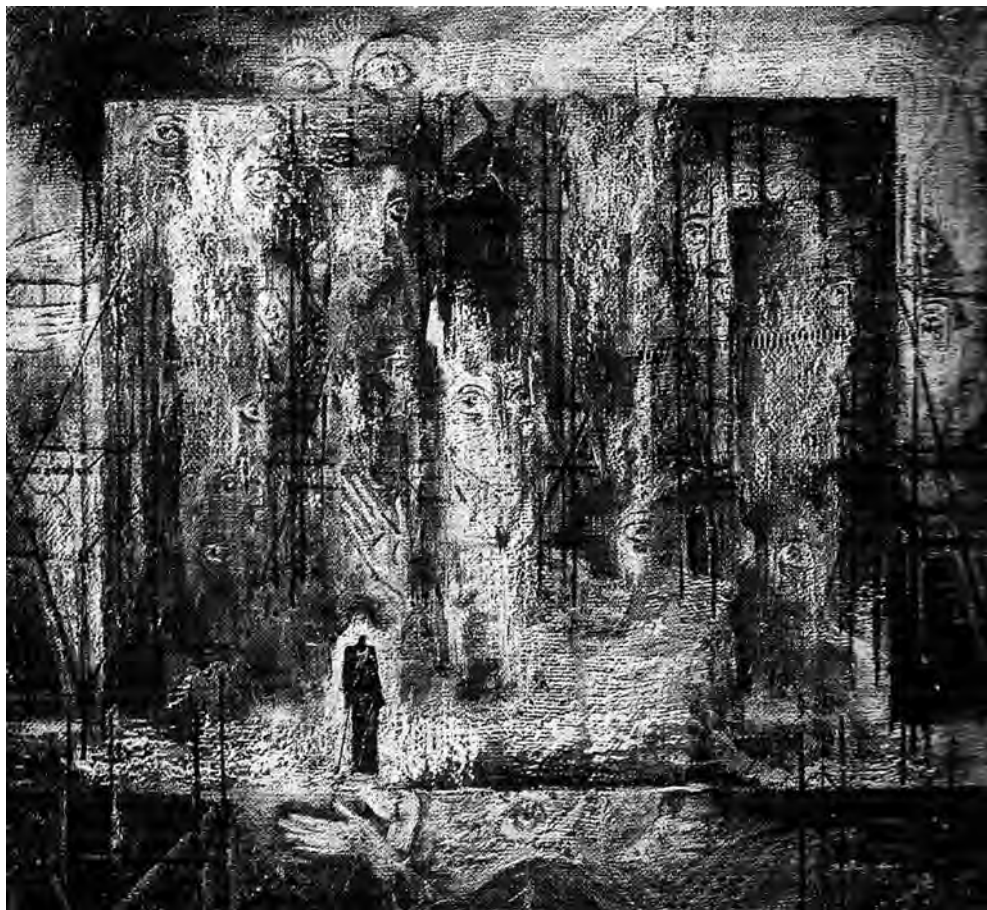
«дієва», «функціональна», «концептуальна» сценографія, декорація «великого стилю» з'являлися у статтях В. Березкіна, М. Пожарської, Г. Коваленка, Р. Кречетової, А. Михайлової, О. Ракітіної як реакція на новий стан сценографічної ситуації та глибину пластичних розробок художників театру.

Протягом 1970-х рр. в художньому просторі СРСР переформатуються національні сценографічні школи. В ескізах московських та ленінградських митців — Є. Кочергіна, В. Левенталя, М. Кітаєва, С. Бархіна, В. Серебровського, Т. Сельвинської — наявне різноманіття прийомів та творчих принципів. Творчості кращих представників школи сценографії Грузії — С. Вірсаладзе, Й. Сумбаташвілі, Г. Гунія — притаманна любов до живописності образної мови: «Майже всі грузинські сценографи активно працюють у мистецтвах станкового живопису, графіки, книги, плакату; театр для них — одна із сфер докладання зусиль, один із виходів творчої енергії, часом, можливо, й не головний. І в театрі вони намагаються виразити себе, не стільки підкорюючись його законам, скільки встановлюючи свої, і пропонуючи режисурі не взаємопідпорядкування, а радше вільний союз, де дві сторони наживо пов'язані між собою, але не прив'язані одна до одної. В словосполученні „театральний художник” для них головне — „художник”» [47, с. 36].

Кращі представники сценографічної школи Латвії — І. Блумберг, А. Фрейберг — мислять пластичними формулами. Їхні художні ідеї — переважно архітектонічні. Прибалтійські художники люблять «працювати в макеті, надаючи перевагу зображенню ідеї уречевлених, [...] саме в уречевленій формі їхні задуми здійснюються найбільш вражаюче. Не дивно, що так приваблюють їхні макети своєю точністю, старанністю, тією любов'ю, з якою вони виконані» [47, с. 42]. Вони залюбки експериментують з річчю, вміють цінувати її справжність та активно обіграють матеріал, з якого вона зроблена — дерево, метал, тканина. Головні представники сценографічної нової хвилі в Україні — Д. Боровський, Д. Лідер, Є. Лисик та ін.

Лідерівська сценографія до «Ярослава Мудрого» І. Кочерги (театр ім. І. Франка, режисер Б. Мешкіс) стає знаменною подією у театральній культурі Києва в 1971 р.

Можливості нового підходу в інтерпретаціях історичної тематики відкрито декількома роками раніше у виставі «Смерть Іоанна Грозного» О. Толстого в Московському центральному театрі Радянської армії (художник І. Сумбаташвілі). У величезних просторах сцени у височінь рвалися димчато-сірі стіни — сиві, побачені немов крізь імлу століть. На них художник легкими абрисами позначав бані соборів, темні щілини бій-



Д. Лідер. «Ярослав Мудрий» І. Кочерги. Ескіз сценографії. 1970

ниць. Лунка пустельність сцени фіксувала кроки акторів, її простір випромінював відчуття трагедії. На сцені панували урочиста велич та широчінь занурення в атмосферу похмурого придушення — нюанси, які сценограф фіксував пропорціями високих стін і низьких входів, майже лазів, і щоб пройти крізь них, люди мали згинатися (кланятися). У виставі точно відпрацьовувалася партитура світла та кольорових поєднань. Костюми художник позбавляв історичних подробиць та деталей, проте їхня «розмита» фактура нагадувала старовинне шиття. Тему протиріч російської історії у виставі «Цар Федір Іоанович» О. Толстого сценограф Едуард Кочергін (Ленінградський театр ім. В. Комісаржевської, 1972) вирішив не в традиційному дерев'яно-дощатому варіанті, а у позачасових

контекстах теми іконостаса, крізь недобудовані контури якого проступала наскрізна ідея сценографічної теми. У розробці латвійського художника Андріса Фрейберга тема Бориса Годунова вирішувалася використанням важких ядер, розкиданих по підлозі. Закладені образні ходи сценографії обігравали актори, то скидаючи їх до купи, то с гуркотом розкочуючи по сцені.

Данило Лідер, працюючи над «Ярославом Мудрим» І. Кочерги, шукає власний варіант. Сценографічний образ народжувався не просто. Збираючи початковий історичний матеріал, художник ламав власні стереотипи мислення, тяжіння до відомої архітектурної теми: адже перше, що спадало на думку, — золоті бані Софії Київської.

Переглядаючи наукові дослідження, мистецькі альбоми, Д. Лідер довідався, що куполи Софії не були золотими і що довге, багате вбрання вдягали лише на великі свята. Поступово відступав золотий глянс, відкривалась історична правда. На передчуття майбутньої форми накладалися роздуми про подібність проблем минулого із сучасними, ледь не прямі паралелі з сьогоденням. Мир/війна, життя/смерть, любов/зрада — амплітуда категоріальних понять розширювалася, захоплювала уяву.

Сценографічний лідерівський еквівалент — два ємних образи. Перший — вкрита фрескою стіна, що широким півколом охоплює простір. Монументальні образи історичного прототипу, художник немов зсуває зі своїх місць. Софіти вихоплювали лік Оранти, святих, вказуючі персти — неусвідомлена до кінця гармонія, духовність, що не може проявити себе. Другий — жорстко-функціональна заданість металевої конструкції (реставраційні риштування, майданчики для смертельної гри). Час в цьому просторі пульсував вільно, вистава, що починалася з роботи реставраторів, м'яко перетікала у минувшину: у просторі сцени з'являлися історичні персонажі. І навпаки. У складних підтекстах поєднань-зіткнень образних алгоритмів проявляли себе запрограмовані художником ідеї, виводячи сюжетність драматургії на новий мистецький рівень. Д. Лідер досліджував сутність Людини, яка виймалася ним із звичайних життєвих зв'язків, виходила на рандеву з історією, із загальними проблемами буття.

Художнику не завжди вдавалося знайти спільну мову з режисером та артистами. «Я пам'ятаю першу бесіду з акторами, що мали грати у „Ярославі Мудрому“, — згадував він. — Ця зустріч відбулася після читки п'єси. Я тоді висловив побажання, щоб вони спробували цю виставу зіграти просто, надзвичайно просто, щоб не було ніяких акторських манер. Я інтуїтивно відчув, що історія людства не може сприйматися через фаль-

шиві театральні штампи. Люди і раніше жили такими ж людськими справами, як і ми сьогодні. Вони були зайняті не позуванням, а справами. Якщо б це прийняли до уваги, тоді і виникло б саме те театральне відсторонення. [...] Те, що є у сценічному просторі, повинно бути справжнім конфліктом до того, що роблять актори та режисер, тобто творчістю. Цілковито автентична правда, дух людський та умовне образне мислення. [...] Потрібно було не підігравати оформленню, а йти всупереч цім фрескам, бути живою людиною. Так виникає та бажана несумісність, яка дає конкретність Але це не взяли до уваги» [135, с. 87]. Проблема лишилася, образно-сценографічні потенції використовувалися у виставі на рівні побутового оформлення.

Між тим, сценографічний проект Д. Лідера до «Ярослава Мудрого» — якісно новий етап його творчого зростання. Його поява підтверджувала, що в українському театрі з'явилась нова творча особистість із своєрідним ставленням до світу, мистецтва, життя. Образна змістовність творів Лідера на повну міць прозвучить у його ескізах та макетах, значно цікавіша за свої сценічні втілення. Закладена в них глибина вагомо презентуватиме себе на виставках сценографії — республіканських, загальносоюзних, міжнародних. Макет художника до «Ярослава Мудрого» був представлений на другій Празькій квадриєнале 1971 р. і викликав зацікавлення з боку художників і критиків різних країн.

На сцені театру ім. І. Франка Д. Лідер створить низку вистав, кожна з яких стане випробуванням нових образних ідей, постійним сходженням до глибинних алгоритмів внутрішньої сутності митця, його пошуків відповідей на вічні питання Людини, Світу, Історії.

У «Людині з Ламанчі» Д. Вассермана та Д. Деріона Д. Лідер зсував акценти, задані драматургом: запропонована автором Іспанія XVI ст. поступалася місцем іншим реаліям. Вдягнений у метал куб сцени народжував асоціації зі століттям двадцятим. Перед очами глядачів — металевий санпропускник, чиї стіни-лопати працювали тільки в одному напрямку — всередину. Герої випробовували на злам страшне буття нелюдського простору, кидаючи виклик реаліям. Рятуючи власну гідність, актори (ув'язнені) розігравали театральну дію на сюжети відомого твору Сервантеса. Сила людського духу, людяність, взаємодопомога на повну міць звучали у просторі франківської сцени.

Художник завжди створював специфічне сценічне буття, своєрідну філософську пластичну формулу, у котрій закладалися потужні образні потенції, здатні розкритися під час сценічної дії у процесі фізичних та енергетичних взаємозв'язків із актором, світлом, словом, музикою. У «Гарячому серці» О. Островського (1972) Лідер використовував на сцені

фактуру дерева. Його сценічна будова із підтекстами короба (скрині) варіювала в своїх обертаннях та трансформаціях, домоткані підтексти відбивали міцно збитий московський побут. Безнадійно спустілі та, здавалося, назавжди засохлі колодязі-лелеки у виставі «Таке довге, довге літо» М. Зарудного (1974) у фіналі зеленіли, даруючи крилату надію на майбутнє.

Художник кристалізував власний стиль, поглиблюючи його від вистави до вистави. Він вмів бути різним, найчастіше неочікуваним, і ніколи не озирався на те, що було прийнятним для всіх сьогодні. Він входив у чужі художні світи, проживав інші життя, шукав у власній душі больові питання і знаходив їм відповідну форму. Він вважав це обов'язковим, хоча «багато хто з художників не бажає заглиблюватися у це, тому що на це треба витрачатися душевно, але не думати про це значить, що нічого не вийде, не зрозумієш нічого, тоді краще не братися до справи» [15, с. 598]. Його сценографія була органічною, вирощеною з живих енергій, тому не могла не хвилювати, тим більше — залишати байдужим.

Образна енергія лідерівських конфліктів «вилучається з глибинної сутності життєвої проблематики, яка досліджується п'єсою, причому усі події, які в ній відбуваються, немов постійно підживлюють і посилюють цю енергію. Одночасно відбувається і зворотній процес: пластичні образи, які живляться енергією сценічної дії, підіймають події, що відбуваються на сцені, на рівень високого узагальнення і відкривають такі глибини життєвої проблематики, на котрі п'єса лише тільки натякала. Цей зворотній зв'язок між пластичним образом і драматургічним матеріалом, між сценографією та сценічною дією по-різному виявляє себе в мистецтві художників сучасного театру; у творчості Лідера з його орієнтацією на відтворення образотворчими засобами драматичного конфлікту ця лінія виступає як провідний та основний принцип» [10, с. 113].

Для Д. Лідера кожна вистава — можливість торкнутися проблем суспільства, екології, людських відносин, морально-етичних і національних питань. Він прагнув, розмірковуючи над драматургічною проблематикою, узагальнити порушені нею проблеми, вивести їх на новий рівень сприйняття. У виставі за п'єсою М. Каріма «У ніч місячного затемнення» художник працює із національними архетипами. На сценічному планшеті перевернута чаша — земна півкуля, юрта, виднокруг світу. Простір «замкнений у своїй округлості, він споконвіку обертається довкола власної осі. Небо — юрта, світ», — зазначить художник, [67, с. 7–8]. Над ним — розтягнута на палицях висушена шкіра — архаїчна символіка кочових племен. Крізь шпарини її фактури зрідка пробивалися

промені сонця. Її фінальне падіння (немов зниклі перепони) відкривала героям шлях у безкінечну далечінь.

У першій половині 1970-х рр. Д. Лідер оформлює вистави за п'єсами сучасних українських драматургів. Неглибока за змістом радянська драматургія ставала для сценографа приводом для роздумів про питання екології природи й людської душі. У «Порі жовтого листа» О. Коломійця головний пластичний образ художника — вкритий брудом, з пропаленими дірками український рушник. Долаючи споконвічну чистоту та м'якість своєї фактури, він здійснює над сценою наче від нестерпного болю — страшна метафора, попередження про межу, до якої впритул наблизилося людство. Характерна загостреність образної конфліктності не була підтримана, її запропонували пом'якшити, і «на рушнику замість речових слідів варварської наруги над цим прекрасним витвором народної творчості художнику довелося поступитися вимогам режисера, „вишукано” та „красиво” насипати осіннє жовте листя — вся ідея сценографічного рішення зникла, воно отримало зовсім інший зміст, протилежний заданому у першому варіанті» [9, с. 106]

У виставі «Здрастуй, Прип'ять!» за п'єсою О. Левади сцену заповнювали впізнавані реалії радянського будівництва: височіли металеві конструкції, арматури, спалахували вогники електрозварювання. Захоплюючи виробничу містерію псувала красномовна деталь: за тими конструкціями немов загратованими поставали білі мережива квітучих дерев із гілочками до неба. У їхньому контрастному протиставленні «від зіткнення цих куль, під час їхньої максимальної взаємодії» спалахував образ [68, с. 209]. Сценічний вибух фіналу випередить вибух справжній, що сколихне світ у квітні 1986-го.

Художник нерідко йшов всупереч обставинам, завжди відстоював власну точку зору. Він зауважував: «Щоб існувати у злагоді із суспільством та суспільною точкою зору, звичайно, простіше робити твори однопланові, завершені, тобто ті, що відповідають на питання, актуальні в даний момент, на видані укази. Буде вказівка „про боротьбу з мистецтвом та знищення художників” — ми і на неї відгукнемось новими творами, як це вже бувало не раз. А треба, щоб різні пласти існували та взаємозбагачувалися — поряд із національним аспектом треба пам'ятати і про цивілізацію, але, пам'ятаючи про цивілізацію, не можна забувати і про свою землю; дивитися на себе відсторонено та водночас бачити людство очима свого народу, своїми очима. Світобудова та власна точка зору» [15, с. 603].

На жаль, Д. Лідеру у 1970-ті рр. не судилося оформлювати п'єси класичного українського репертуару. Їх було багато на сценах українських

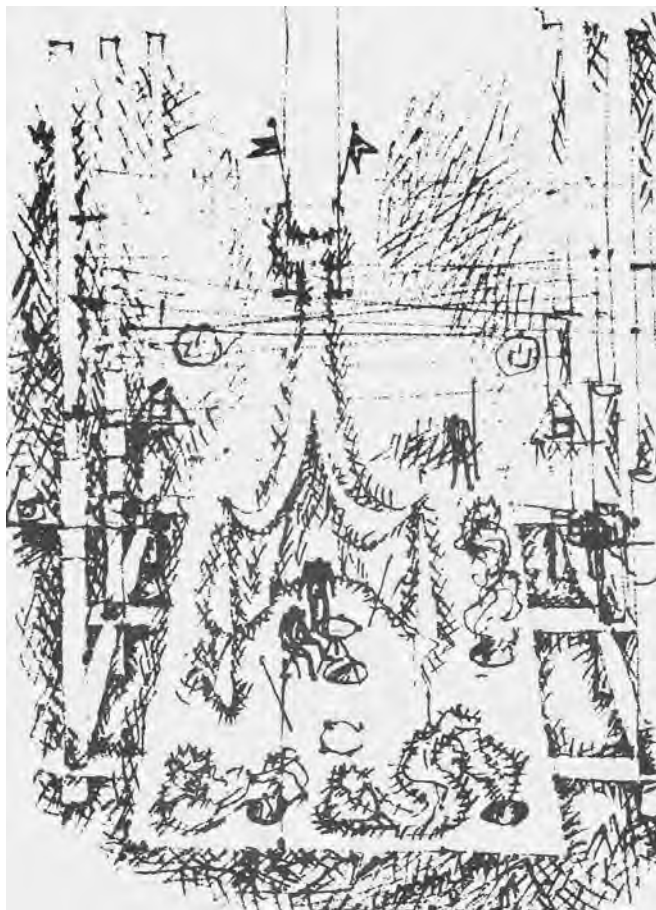
театрів. Втім, рівень виконання, ставлення до національної драматургічної класики викликали багато проблем. Дискусії неодноразово виносились на сторінки республіканської преси. Порушувались питання щодо традиції та сучасності, обговорювалося, яким має бути український театр у середині 70-х років XX ст. Дискурс було започатковано у статті відомого театроведа Аркадія Драка «Важливо те, що зближує. Інтернаціональне та національне в українській сценографії» [45, с. 13].

Театрознавець обговорював особливості матеріальних культур різних народів. Він ставив питання — чи є головною метою сценографії необхідність відображення на сцені тільки первісного етнографічного прошарку культури? Звичайно, художник театру повинен бути обізнаною людиною і розумітися на всіх нюансах національної культури. Але зосередженість тільки на цьому матеріалі нерідко заводить сценографа у полон художніх стереотипів. Його висновок: «Художник повинен проникати крізь первісний шар напластувань [...], йому повинна допомагати інтуїція, творча винахідливість, мистецьке прозріння [...]; сценограф має пробитися крізь спокусливий шар музейної екзотики, крізь етнографію, докопатися до того, що становить соціальну суть життя народу» [45, с. 13].

Порушена театрознавцем проблема була назрілою. Українські сцени повною мірою були заповнені несамовитою кількістю рушників та хат в тих чи інших варіаціях. Неглибокі режисерські ходи, ілюстративний побутовизм у рішеннях сценічного простору були застарілими, тяжіли до штампів і не відповідали провідним рівням театральної естетики 1970-х рр.

Втім, для багатьох митців українського театру дотик до національного коріння залишався органічним виявом власної індивідуальності, і творча людина з органікою національного мислення завжди могла знайти відповідні форми для її проявів, навіть в умовах жорсткої ідеологізації мистецького простору. Використовуючи стилістику народного мистецтва та культури, широчінь їхніх проявів, митці вчилися виходити на філософські узагальнення та формувати загальнолюдські підтексти.

Вступаючи у запропоновану А. Драком дискусію, Д. Лідер відзначав, що «саме в духовній сфері народу, в його способі образного мислення, лежить те особливе, неповторне, що повинно жити митців» [67, с. 8]. Розумно підібрані предмети побуту — житло, одяг — мають підтверджувати граничну достовірність метафоричного образу. Втім, національна особливість театрального мистецтва лежить не тільки в побутовій площині, але й у способах образного мислення народу. Д. Лідер наполягав на необхідності художника щоразу наново вживатись у своєрідність на-



Д. Лідер. Загальна сценографічна розробка до діалогії
«Макбет» та «Кар'єра Артуро Уї». Ескіз

ціонального образного мислення: «Кожен народ мислить своїми образними категоріями осіб. Цей останній спосіб художнього сприйняття світу має свої споконвічні корені в історії», — зазначав він [67, с. 8]. Підсумовуючи, сценограф підкреслював, що «український народ неповторний і значно багатший, ніж той, котрий нам доводиться бачити на підмостках сцени. Не перестаєш дивуватися багатозначності, алегоричності його мови, її філософській змістовній поетичності. Образність, алегоричність, іронія, метафора — перлини, розсіпані в народному мистецтві» [67, с. 8].

Пізніше, працюючи на мхатівській сцені над «Вкраденим щастям»

І. Франка (режисер Р. Віктюк, 1982), митець віднайде практично етнографічно-точну обстановку бідняцької сільської хати. Використовуючи фактури дерева, полотна, соломи, кераміки, з задоволенням зануриться у деталі народного побуту. Внутрішній простір його хати похрещено двома тканими доріжками. Цупкі стіни, двері на задньому плані, мають відгороджувати середовище від загроз довколишнього світу, захищати від передчуття біди, яка неминуче наповзає. Конфлікт у ретельно відтвореному побуті проявлявся поступово. Він проростав з реалій самого простору, глибин його внутрішнього буття, втілювався тоді, коли художник, обграючи тему хресного шляху, неминучості долі, розтягував, розпинав її перехрестям доріжок. Гине маленький світ, складений старанням та любов'ю. Природа цього конфлікту — внутрішня, вона не виведена у окрему сценографічну формулу. Все в його пластиці стає складнішим, криється у глибинах життєвих реалій і породжує енергію не творіння, а руйнування. Подібні тенденції цікавлять Д. Лідера на межі 1970-80-х рр.

У 1990-ті рр. він, у своїх осмисленнях національного, йшов ще глибше, зауважуючи: «У нас часто бачать початок української культури в бароко. Я вважаю, що це помилка. Бароко — надто близька ностальгія. Найдавнішою ностальгією в українців має бути поганство. [...] І справжній народний, національний аспект розташовано саме там, в самій глибині. Там зберігається золотий скарб. І це дуже збагачує мистецтво. Бароко в Україні завезене, чуже, не українське. Раннє мистецтво Петрицького лежить в цій доісторичній площині. Саме тому він відбувся у двадцяті роки як художник найвищого класу. Віднайшов цю давню енергію. [...] давнє треба брати, щоб дивитися крізь сучасну лінзу. Тобто два плани має бути: сьогодення і минуле, завтра і вчора. А якщо тільки давнє — це вже дикість. А прогрес культури тільки в тому і полягає, щоб зробити людину здатною сприймати чужі світи. Це розуміли Леся Українка, Шевченко, Сковорода, Курбас [...]. Відродження у мистецтві можливе від поєднання глибоких давніх джерел із розвинутою на світовому рівні сучасною культурою. Це відбувається, як правило, на межі суспільних становлень» [15, с. 617].

Художник опрацьовував будь-який драматургічний матеріал, виходячи з глибинної точки зору. У середині 1970-х рр. Д. Лідер встановлює зв'язки драматургії Брехта і Шекспіра. Сценографічну ідею шекспірівського «Макбет» він сформулював у 1973 р. Театр ідею не прийняв. Макет декілька років простояв у майстерні, де його і побачила режисер В. Булатова. «Те, що я їй запропонував, — згадував Д. Лідер, — дієвий театр і дієву режисуру, — було ризиковим, але трапилось неочікуване. Я не



Д. Лідер з учнями. 1987

пам'ятаю у своїй творчій роботі такого розуміння запропонованої форми та її здійснення» [9, с. 107].

Згодом, на сцені Хмельницького музично-драматичного театру ім. Г. Петровського будуть втілені дві вистави із концептуально-пластичною сценографією Д. Лідера: «Кар'єра Артура Уї» Б. Брехта та «Макбет» В. Шекспіра (1975, 1977). Сміливість і незвичайність проекту полягали в тому, що обидві постановки були здійснені в одному сценографічному рішенні.

Перехрестя цивілізацій — образ «навколишнього середовища», єдиний і для Б. Брехта, і для В. Шекспіра. Він матеріалізувався театралізованим фрагментом вулиці-перехрестя сучасного міста, з ретельно відтвореними каналізаційними люками, електродротами, світлофорами, дорожніми знаками. Середньовіччя і сучасність, цивілізація і культура, свідоме і підсвідоме, висоти духу і нищівна його падіння — широчінь образних досліджень художника.

У нетрях лідерівських перехресть вірувала підсвідомість цивілізації, проявляли себе підвалини людського бруду. Під важкими кришками люків, з яких вилізли персонажі, знаходилась справжня клоака, відбійник людських душ. Обіграючи пропозиції просторової образності, актори використовували прийоми ігрового театру, що відповідали історичним реаліям кожної з п'єс. Відсутність збігу в часі визначалася предметами, які витягали на поверхню. У середовищі Брехта панувала естетика по-

мийної ями суспільства, людського дна середини ХХ ст. У трагедії В. Шекспіра темні сили людської душі було матеріалізовано 13 відьмами в сукнях із довгими шлейфами. Витягуючись з люків, вони зависали над сценою, займали її простір, позбавляючи героїв можливості не лише вільно рухатися, але й дихати. Д. Лідер знов виводив Людину на перетин часопростору та на рандеву з Історією.

Для художника мистецтво було пророцтвом, а творчість — глибоко особистісною справою, дієвою розвідкою проблем буття як на космічному, так і земному рівнях, способом освоєння й перебудови світу. Сценографія уможлиблювала його саморозвиток, давала змогу неухильно рухатись уперед, до нових відкриттів. Творчий процес дозволяв збагнути незнане, відчувати себе людиною, яка здатна активно перевтілювати світ.

Макети до вистав «Таке довге, довге літо» та «Кар'єра Артура Уї» Д. Лідера були представлені на третій Празькій квадриеналі (1975), у складі загальної експозиції, що була відмічена головним призом — Золотою квадригою. На Прибалтійській триеналі сценографії у Вільнюсі макет, експозиція розкадрувань та манекени до «Макбету» були відзначені першою премією.

У цей період художнику нерідко допомагали учні. Д. Лідер згадував, як діставали 20-метрову сітку, і Святослав Коштелянчук та Володимир Карашевський взимку на вулиці зварювали макбетівських відьом; як для мхатівського «Вкраденого щастя» Наталя Рудюк привезла знайдені десь в українській глибинці справжні українську плахту та полотно, потім всі дивувалися розкоші їхніх фактур та оздоблення. Це була дружба майбутніх творців та їхнього Майстра, тривалий процес взаємного спостереження, навчання, обопільно-корисного спілкування старшого товариша з молодими художниками. У майбутньому означені контакти приведуть до формування широкого кола лідерівських однодумців, закладуть підстави (за визначенням критиків) для існування самостійної «альтернативної культури на теренах України, її майбутнього потенціалу світового рівня» [56, с. 24].

3.5. Мистецтво бути художником-теоретиком

«Досить вдало було сказано якимось, що образ "є водночас і портретом світу, і автопортретом художника...". Тому нам важливо не тільки те, на що спрямований цей унікальний відбивальний апарат, а і те, який він сам, чи в цілковитому порядку вся та складна система відтворюючих дзеркал, збільшувального скла та магічних кристалів, котрі шліфувалися століттями світової історії та досвідом єдиного людського життя. Саме унікальна художня "оптика" і дає людству вірний по своїй глибинній суті портрет світу, розкриває суперечливі засоби раціонального і емоційного, відображеного і створеного, ідейного і матеріального. В протиставленнях та узгодженнях все це зливається в образ».

А. Михайлова [80, с. 13].

Особистість Д. Лідера — унікальне явище у сучасному сценографічному процесі. Він був не тільки видатним Майстром, а й художником-теоретиком, котрий займався ґрунтовним аналізом психології творчості. Заглиблюючись у чуттєві, не завжди до кінця усвідомлені процеси перетворення творчої психіки, він створив власну теорію створення образу в сценографії.

Кожен сценічний задум, на думку сценографа, має спиратись на ретельно розроблену мистецьку програму, котра розвивається в режисерських анналах спектаклю, розкриває закладені в ній драматургічні якості через взаємодію з актором-персонажем. Його концепція уможливорює дослідження нюансів психологічних особливостей, притаманних складній природі сучасної театральної пластики. Д. Лідер вважав, що «багато хто з сценографів починає та закінчує роботу над композицією монтажем об'ємів та форм, а мені здається, що необхідно послідовно займатися монтажем процесу мислення, монтажем настроїв, роздумів, сповідей та змісту. Мені здається, що прорив у першому випадку є випадковим, а у другому — обов'язковим» [16, с. 38].

Теорія Д. Лідера — винятковий вияв художньо-теоретичного мислення, що неодноразово довів свою правомірність. Він створював на-

дзадум сценографічної пластики, виявляв її сутнісний конфлікт — дієву органіку можливостей розвитку сценографічної драматургії, закладав у основи декораційної образності величезний потенціал. Розроблена концепція художнього образу — витончена, інтелектуально-образна формула, сутнісний зміст котрої розроблявся, практично по-режисерські планувався протягом тривалого творчого процесу. Потенції внутрішнього та зовнішнього розвитку сценографії Майстра розкривались протягом сценічної дії завдяки фізичним та психоенергетичним взаємодіям з актором. Результатом складних внутрішньо-теоретичних розробок ставали глибоко осмислені, фактично режисерські рішення з визначенням психологічних контекстів мізансцен, з майстерно розробленою мелодикою власного розвитку.

Д. Лідер вивчав тонкі, не усвідомлені до кінця процеси перевтілення психіки художника. Створена й неодноразово перевірена на практиці теорія є унікальним проявом художньо-теоретичного мислення. Майстер не вчив правилам, не нав'язував канони або рецепти. Він вчив налаштовувати психіку і свідомість художника на творчій процес, не заспокоюватися, не зупинятися на шляху творчого зростання, вростати в матеріал, перевтілюватися в нього.

Досліджувати подібні речі — надзвичайно складно, оскільки мова йде про найскладніші й найпотаємніші процеси творчості, але й без ґрунтового розгляду цих питань неможливо адекватно оцінити глибини образної складності лідерівських проєктів, їхню режисерську складову й активне авторське начало. Образна формула будь-якої його сценографічної розробки, її витончено-інтелектуальна сутність сприйматиметься глибше, гостріше, якщо дослідник отримує можливість усвідомити глибинні реалії внутрішнього світу митця, його програмні, майже режисерські планування в ході визрівання творчої ідеї.

Тим більше, що у театрах образна сутність його сценографії не завжди знаходила адекватне втілення. У свідомості художника завжди існувала власна вистава, програвалися її ігрові підтексти, закладався величезний образний потенціал, що вимагав органічного включення його до режисерського задуму. Якщо режисер вистави не погоджувався з пропозицією сценографа чи не підіймався до його рівня, потенція сценографічного образу залишалася річчю в собі й оформлення грало у виставі зовнішніми факторами. Кінцева нереалізованість творчих задумів викликала до життя таке явище, як «театр художника», який нерідко був значно глибшим та складнішим, аніж той, що існував на сценах України.

Деякий час Д. Лідер працював викладачем у Київському худож-

ньому інституті (нині — Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури, НАОМА) на факультеті театрального декоративного мистецтва, куди його запросив Микола Духновський. Художник намагався вводити в учбові плани нові підходи підготовки майбутніх сценографів, але нерідко зіткнувся із протидією чиновників навчального закладу. Їх не влаштовували його творча розкріпаченість, наявне бажання реформувати зашкарубленість соціалістичних програм. Сценограф не вписався у систему, система його позбулася.

Д. Лідер не зупинявся, його творчий «штаб» було перенесено: протягом 1970-80-х рр. сценограф вів лабораторні заняття при Українському театральному товаристві (далі—УТТ). Дві лабораторії — художників і режисерів, сценограф об'єднав в єдину — Лабораторію художників і режисерів, тому що з самого початку планував (точніше, мріяв) сприяти заснуванню майбутніх творчих об'єднань, котрі, в ідеальному майбутньому, могли привести до створення справжніх творчих союзів.

Протягом 1970–80 -х рр. поруч зі сценографом будуть не стільки його учні — студенти КДХІ (багато хто з них розпочне самостійне творче життя), скільки однодумці, майстри, готові вчитися, виправляти нюанси вже набутого творчого досвіду, працювати над власним майбутнім заради реалізації проектів високого мистецького рівня.

До лабораторії Д. Лідера долучались ті, хто мав потребу у спілкуванні з людьми, близькими за духом, світовідчуттям та інтелектом. На засідання УТТ приїздили художники і режисери майже з усієї України; сюди запрошували гостей: філософів, драматургів, режисерів і просто цікавих людей. Коли подібних не було, обговорювали власні розробки, слухали вчителя. Приваблювали, практично заворожували розкута творча атмосфера, глибина роздумів співрозмовників, свобода висловлень та думок. У просторі партійно-ідеологічних догматів застійного періоду лідерівські зустрічі були осередком вільного, творчого мислення, розкутості логіки, дружніх порад, глибини думок і несамоовитих мистецьких відкриттів.

Д. Лідер умів вчити ненав'язливо. Він, бачачи помилки (штампи) у розробках колег, пропонував подумати над ними, обговорити. Він намагався підвести художника до необхідності подальших роздумів, потреби не зупинятися, йти у розробці тематики далі, занурюватися у сутнісні глибини. Монологи митця, його розповіді про власні пошуки та відкриття, про розроблену систему перевтілення свідомості театрального художника (до обговорення долучалися всі) перетворювались на діалоги, що спонукали до розкриття талантів та можливостей спів-

розмовників — їхніх інтуїції, досвіду, інтелекту, — у майже магічному процесі створення вистави.

Теми Лідера-вчителя, Лідера-теоретика нерозривно пов'язані між собою. Він ніколи не був «чистим» теоретиком. Його теоретичні постулати розвивались під час роздумів над сценографією до вистав, у реальній практиці творчого існування. Вони зростали і корегувалися у спілкуванні з колегами, учнями. У 1970-ті роки лекції Д. Лідера були живою практикою логічного мислення, яка повсякчасно розвивалась, уточнювалась, поглиблювалась. Тож, досліджуючи архівні матеріали лабораторних засідань, маємо можливість торкнутися першоджерел зародження основних постулатів, відчутти найтонші, не формульні нюанси процесів створення мистецького образу, глибше усвідомити складові підтексти буття сценографічного образу у дії.

У 1990-х рр. вийде багато статей та інтерв'ю з художником, у яких, підсумовуючи власне творче життя, він неодноразово звертатиметься до власних теоретичних розробок. Втім, сама теорія на той час вже за-консервується, стане звідом правил, вдягнеться у формульний аналітичний кістяк. Тож, опрацювання матеріалів лабораторії — унікальна можливість зазирнути в ті часи, коли живий процес творення психологічних феноменів відбувався у нерозривному зв'язку з фактом становлення Д. Лідера — вчителя і теоретика.

Розгляд сценографічної теорії митця дозволяє послідовно розгорнути головні етапи процесу створення художнього образу і глибше осмислити складні психологічні аспекти його розвитку у виставі. Сценограф вважав, що першим, головним завданням митця на початковому етапі роботи над матеріалом п'єси є виокремлення проблем драматургії та власне обнуління — відмова від попередніх творчих напрацювань.

Художник наполягав на необхідності виділення окремої проблеми в матеріально-речових образах пластики. Він неодноразово підкреслював: виділити, а не проілюструвати. Ілюстративний образ лежить на поверхні, він близький, зрозумілий, послужливо виникає у свідомості під час першого читання п'єси. Сюжетна лінія драматургічного матеріалу розповідає про перипетії людських доль, їхній рух та розвиток, і пам'ять одразу підкидає обойму «багатозначних образів». Образ, вибудований подібним чином, від початку позбавлений змісту. Його хибна багатозначність не має потенції до життя та розвитку у контекстах вистави. Образність, створена на основі заглиблення у драматургічні змісти, кінцевий результат складного творчого процесу «вживання» в матеріал, містить у собі «запрограмовані» варіативності саморозвитку та впливу на глядача.

Уважному первісному аналізу має підлягати матеріал п'єси. Вчитуючись у нього, сценограф починає розбиратися у характерах і стосунках героїв, у тих ідеях та ідеалах, носіями яких вони є, у тонкощах їхніх конфліктних зіткнень. Подібний аналітичний підхід мав провокувати коло роздумів, ширше від запропонованих автором п'єси. З фактів, відомих або набутих під час роботи, Д. Лідер окреслював певне коло питань, які підводили його до аналітики особистості драматурга Митець вникав у перипетії авторського життя, довідувався деталі психологічних характеристик, вивчав особливості часу, у якому жив автор, усвідомлював історичну актуальність тогочасних проблем, дізнавався, що саме спонукало драматурга взятися за написання твору. Йому було цікаво, як проблеми минулого вирішені автором, і подумати, як саме вони мали б бути розв'язані сьогодні, що в цій проблематиці може зацікавити нашого сучасника. «Коли я беру п'єсу, я повинен побачити її минуле і майбутнє, — зазначав Д. Лідер. — Зрозуміти природу, динаміку конфлікту, якщо я це зрозумів, — втрапляння забезпечене. Як, наприклад, Ранєвська виїхала у Париж? Навіщо? Чому? Купу історій про неї можна розповісти. Мало того, треба створити паралельний ряд — на що це схоже. Водночас побачити минуле, сучасне та майбутнє. Це тривалий процес» [15, с. 598].

Робота над розробкою драматургії передбачає уважне вивчення та обережне трактування сценографом стилю драматурга. Д. Лідер радив дослуховуватися до манери його розповіді, заглиблюватися у причини обраного автором варіанту розв'язання конфлікту, обмірковувати запропоновані ним варіанти виходу з ситуації. У результаті цієї роботи сценограф має досягнути самотутності авторських законів, шукати єдині точки дотику, намагатися стати його одним думцем — оскільки саме це дозволить сценографу відчувати проблеми п'єси як свої особисті, наблизити тематику матеріалу до власного світовідчуття. Навіщо так складно? Кожен художник на початковому етапі має вивчати драматургію, аналізувати перипетії сюжету та нюанси стосунків персонажів. Далі має підключатися власний досвід художника: починають працювати позиції «я знаю», «я відчуваю», «мені здається», цього не досить? Д. Лідер вважав: «Якщо художник зупиняється на своєму особистому світі і переймається тільки ним, не враховуючи інших важливих компонентів, це одразу стає помітним, — як його відрив від реальної дійсності».

Поступово до кола логічних роздумів має бути допущена особистість самого художника. Сутність процесу полягає в необхідності концентрації потенціалу власної особистості — збирання до купи особли-

востей авторського підходу до проблем світу, історії, суспільства, мистецтва, творчого, людського і професійного досвіду, що мають спрямовуватися на розв'язання проблем конкретного драматургічного матеріалу. Сценограф має усвідомити власну сутність: позиції на даному творчому етапі, роль у суспільстві, творчі можливості, тому що у процесі роботи паралельно триває процес самопізнання, мобілізації власних творчої енергії, професійних знань і досвіду.

Намагаючись знайти «точки єднання», митець шукає подібності між власними відчуттями та ідеями, закладеними в п'єсі, або, навпаки, маючи власний досвід, своє розуміння життя, вступає у конфліктний діалог із драматургією. У результаті відбувається мобілізація авторського прочитання теми, йде підключення не стільки свідомого, скільки несвідомого, бо саме там, «у підсвідомому, і розпочинається творчість, там виникають несхожі образи, думки, наміри. Вони не схожі не тільки на стереотип, а й на сам предмет» [15, с. 600]. Художник «входить» у матеріал, виявляючи в ньому «особистий інтерес», вживається у сутність його конфлікту, усвідомлює типажі героїв, знаходячи їхні прототипи у реальному житті. У результаті виникає особлива зацікавленість автора — найважливіша обставина психологічного процесу, «оскільки з особистої зацікавленості починається чесність, правдивість, громадянськість» [133, с. 35]. Без цього не може бути цілковито та всебічно розкрита сутність теми. Д. Лідер наполягав, що без особистої точки зору митця та підключення його духовних характеристик мистецтво залишається холодним.

На перший план творчого процесу виходять питання індивідуальності сценографа, концентруються можливості його психіки, внутрішніх уподобань, професійного досвіду, виявляється рівень вимог до себе. Художник переформатовує себе у напрямку, запропонованому новим матеріалом. Д. Лідер підкреслював: вкрай важко бути постійно новим, прагнути перевтілення, одночасно залишаючись особистістю. Митець має пройти цей гранично складний, багато в чому болісний етап пошуку нової образної мови. Втім, автор не може орієнтуватися тільки на власне «я». У будь-якому виді мистецтва, на розтягнутих у часі етапах створення образу обов'язково треба пам'ятати про проблеми сучасності і глядача: «Практично будь-який автор і виконавець у своїй творчості вільно чи мимохідь, свідомо чи мимоволі орієнтується на ту чи іншу публіку, на той чи інший тип сприйняття» [135, с. 10].

До цього питання художник повертатиметься неодноразово. На початковому етапі образного розвитку проблема глядацької зали може бути вирішена узагальнено. Треба чітко усвідомлювати, «що потрібно

сучаснику в п'єсі, мати відповіді на питання, котрі він шукає у виставі. Тобто сценограф мусить постійно пам'ятати, що, крім його інтересів, існує ще і сучасність, і середовище, люди, смаки, стан естетичного мислення глядачів, національний образ мислення» [68, с. 10].

Процес накопичення необхідної інформації практично нескінченний. Вона надходить звідусіль. Треба вміти її сприймати, обмірковувати причини, що покладені в основу тих чи інших явищ, «потрібно постійно відчувати, день у день насичувати себе цими речами і по лінії соціальної, і по лінії побуту, і по лінії мистецтва, і по лінії людських відносин» [68, с. 10]. Роздуми спонукають художника до критичного усвідомлення відомих істин, до індивідуального відкриття їхніх нових аспектів, до необхідності підтримувати в себе відчуття потреб часу й простору, усвідомлення загального стану культури та рівня вимог сучасників. При відсутності подібного багажу художник не зможе створити повноцінну, цікаву глядачам виставу.

Творчий процес триває, і сценограф, після початкового аналізу драматургічного матеріалу за номінаціями (драматург, особистість художника, глядач), виявляв для себе проблематику, на основі якої міг бути побудований майбутній структурний підтекст сценографічного образу: питання драматурга та його часу; питання художника та його сучасності (на даному матеріалі). Саме в цій стадії має проявитися самоконтроль, що дозволить проконтролювати ймовірну появу поверхово-фальшивої програми. Помилка, що могла виникати внаслідок поверхового ставлення до драматургії чи неглибоких міркувань, могла призвести до поверхових, практично хибних мистецьких рішень.

Творчий процес триває, і, за визначенням Д. Лідера, художник може постійно перебувати у нескінчених процесах розмов «з режисером, з товаришами, в трамваї, скрізь» [135, с. 14]. На цьому етапі пам'ять художника може виводити на «внутрішній екран» необхідні спогади, висвітлювати забуті, колись усвідомлені емоції, відновлювати необхідні асоціативні зв'язки між колись побаченим (відчутим) і тим, що має втілюватися у формах майбутнього сценографічного образу. Художник підключає інтуїтивно-підсвідомий досвід, оскільки «істина міститься не в центрі, а на периферії. А в центрі істини ніколи не знайдеш — це буде щось або загальновідоме, або ілюстративне. Рідко трапляється, коли випадкове осяяння виникає в центрі. Але майже стовідсотково осяяння виникає тоді, коли підключаєш свою периферію, асоціації, спогади, дитинство, прожите і не прожите [...]. Це природа. А природа кожного з нас неповторна. Саме з її неповторності походить те, чого ніхто з нас не знає. Не важливо, яке за обсягом твоє повідомлення людству, — але

ти повідомиш те, чого ще ніхто не зробив [...]. І тоді п'еса раптом повертається — навіть Шекспір і Чехов. Можливо, це і нахабство — так ставитися до класиків, але інакше не буде продовжуватися ані Чехов, ані Шекспір, ніхто» [15, с. 600].

Поступово процес виходив за межі логічних роздумів, підключалася підсвідомість автора майбутнього проекту, народжувалось складне явище перевтілення психіки художника, внаслідок чого створювалось особливе енергетичне поле творчого задуму. Налаштованість художника на матеріал, відчуття точно означеної проблематики живили енергію прозріння, допомагали віднайти серед варіантів той, який може бути означеним первісним передчуттям образу: «От так наговорюєш і говориш доти, доки в серці раптом не тенькне — щось зачепилось. Як це відбувається, я не можу сказати, це підсвідомий процес творчості» [135, с. 14]. Результат підсвідомого процесу творчості, подібні «осяння» можуть з'явитися внаслідок величезної підготовчої роботи, підконтрольної визначеним знанням.

«Зачіпка» (за образним висловом Д. Лідера), що виникала у результаті — початкова стадія образу-задуму, так званий передобраз, на цій стадії творчого процесу може існувати як уявна неконкретність, передбачення майбутньої цілісності пластики. Це може бути деяке загальне відчуття. «У мене бувало так, — згадував Д. Лідер, — коли ти відчуваєш розрив, або придушення чогось, чи розпливчастість, нагромадження чи жорсткість, чи надраєність [...] щось, що на словах нічого не значить, але спрямовує до вельми широкого матеріального поняття» [135, с. 14].

Весь процес творчого розвитку образу — деяка динамічна цілісність, котру автор може розділити на ряд послідовних стадій: поява передчуття образу мала стати передумовою пошуків матеріальних еквівалентів сценографічної цілісності. Відчутий сценографом початковий образ-задум розвиватиметься, конкретизуватиметься, залишаючи незмінним первісне відчуття (передобраз) — своєрідний камертон, те «найголовніше, на що нанизуватися другорядне» [135, с. 10].

Глибина майбутньої образності починається саме з образу-задуму, його якість «має вирішальне значення як для самого задуму, так і для результат сприйняття. Тому перший етап образу, його перша ідеальна стадія виконують конструктивні функції, котрі керують усіма подальшими процесами. І якщо художній образ — це цілісність, то якістю цілісності володіє вже перша, початкова стадія його буття. Більше того, в образі-задумі закладаються ті характеристики, які визначають його в якості вихідного пункту саме майбутньої, а не якоїсь іншої цілісності.

Від того, яким був задум, неабиякою мірою залежить і те, яким стане підсумковий образ» [79, с. 11].

Авторські інтерпретації п'єси А. Чехова «Чайка», розроблені учасниками лабораторних занять, — лише перші спроби досягнути майбутні потенції сценографії, вони показово презентують первинні передчуття майбутньої пластики, манеру роздумів майбутніх авторів. Зі складної чеховської стилістики один з учасників дискусії обирає «концепцію двох людей майбутнього (Треплев і Ніна Зарічна), котрі протистоять основній масі людей, — дуже благополучних, влаштованих, викінчених і незмінних в майбутньому (Аркадіна, Тригорін, майже всі інші)» [130, с. 29]. У результаті означеного посила у автора виникає особисте відчуття цікавої йому проблематики: «Тут проблема невлаштованості, проблема дематеріалізації. Це може бути ідея обезлюднення. Якщо з цієї точки зору підходити, то можна сказати, що ці двоє є людьми завтрашнього дня, які не вписуються у сьогодення. Тут можна виразити образ через будь-який предмет, закінчений чи знайдений на сцені. Мені уявляється, що на сцені нічого немає, крім деяких меблів, для всіх є місця, а для Треплева і Ніни місця немає. У інших є бажання, у інших все довершено, вони повторюють себе, пишуть, а ці двоє не можуть себе знайти» [130, с. 29]. Інший автор пропонував інакший підхід: «У п'єсах Чехова існує коло непорозуміння. <...> вкрай необхідна атмосфера цього дому, в котрий щороку приїздяють люди, і ці люди взагалі нездатні знайти між собою спільну мову. Мені вбачається просторове рішення — це воскові квіти, жовті вінки. Це може бути єдина фактура, це той театр, який зробив Треплев» [130, с. 29].

У передчуттях образності може відчуватися не лише атмосфера майбутнього спектаклю, а й проєкції майбутніх режисерських ходів. Пластика ще перебуває в зародковому стані, може мати в своїй мутності запрограмованість на конкретність психологічної поведінки, майбутні нюанси взаємодії з акторами. «Зародковий простір» відкриває перспективи для подальшої співпраці не просто з режисером, але з режисером-одномумцем, бо лише таке співробітництво передбачає вираження обопільно цікавої образності з цілісного коріння.

Подібні відчуття можуть виникати у художників під час перших розмов з режисером, коли той висловлює власні побажання щодо загального бачення майбутнього середовища. Подібні випадки — «вертикаль-горизонталь» Л. Варпаховського — Д. Боровського тощо. У театральному житті означене взаєморозуміння трапляється не часто. Звідси — скарги сценографів на небажання українських режисерів ві-

дірватися від ілюстративно-побутового шару, заглибитись в інтуїтивно-витончені рівні драматургії.

Подальший процес матеріалізації образу-задуму не менш складний. Його кінцевим результатом стане факт створення пластичної формули сценографії, за висловом Д. Лідера, так званої ідеї-форми, що містить у собі динаміку розвитку майбутніх змістів, потенції на подальший розвиток. Передбачення середовища, яке виникло у художника, стає стрижнем подальшого задуму. Саме до нього має добиратися речовий еквівалент сценічного простору. Д. Лідер сформулює завдання цієї фази глибше, зводячи її практично до формули: «Перші імпульси, першоджерела дії, початок процесу особистісного вживання, глибоке вживання, енергія передчуття. Усе це я називаю перебуванням у малому світі, перебуванням, вільним від видінь і планів» [15, с. 106].

Вхід в образну пластику — це найпотаємніший момент у творчому процесі. Починається процес підбору таких еквівалентів майбутньому образу, щоб у свідомості глядача поставало індивідуальне бачення і передчуття сценографічного та режисерського задуму, бо пластика апелюватиме не лише до його розуму, а й до внутрішнього світу. У Д. Лідера ідея-форма — ідея, що втілена у формі, здатна випромінювати конкретику ідеї — постійний процес взаємовпливу і взаємозбагачення. Знайти найточніше втілення форми-ідеї, яка знаходиться на стадії відчуттів, — найскладніша ланка творчого процесу.

Особлива увага на цьому етапі має приділятися фактору сцени. Д. Лідер вмів з нею працювати, відчував її органіку, тому й наполягав на тому, що один з початкових кроків сценографа — «сидіння перед вільною сценою, макетом, підмакетником, коли обов'язково вмикається уява» [15, с. 601]. Він міг годинами просиджувати у пустій глядацькій залі, і цей мовчазний діалог породжував нові образи, надавав йому можливість безкінечно досліджувати і самого себе, і Людину, і Життя, і Вічність, бо сцена, за думкою сценографа, завжди приховує в собі незвичайні можливості, готова відгукнутися на нашу фантазію, то ж думати про неї треба як про живу істоту.

Переконавання Д. Лідера — сценічний простір не можна захаращувати, тому що його природна тривимірність та енергетичні властивості, образно задіяні художником, можуть стати фактором вагомого творчого впливу. Він підкреслював, що сцена повинна залишатися сценою в процесі розгортання образу, вона — спеціальний інструмент сценографа. Сценічний майданчик — не місце для організації пасивних панорам. На ньому мають грати актори, використовуючи усю його глибину та ширину.



Д. Лідер. «Чайка» А. Чехова. Ескіз сценографії

Д. Лідер звільняв себе від набутого досвіду та прийомів, а сцену — від нагромаджень предметів, які бачив у проектах колег. Він радив розмірковувати на тему, вільного простору, що є найважливішим компонентом будь-якого твору. Він закликав придивлятися до сцени, виходячи з власних спостережень та внутрішніх рухів, обмірковувати майбутню виставу, бо «в цій коробці вже все закладено».

Предмети на сцені можуть докладно розповісти про вдачу і звичаї персонажів, унаочнити їхній соціальний стан. Втім, це не головне.

У сценографії Д. Лідера річ має глибинні змісти, наперед визначені в умовах сценічного простору ігрові можливості, — і не лише через взаємодію з актором-персонажем, але й окремо від нього. І ще одна невідмінна умова — предмет може потрапити на сцену тільки в тому випадку, якщо його наявність у виставі дійсно необхідна.

Вміння бачити і творчо застосовувати «неофіційні» можливості предмета, відчувати його біографічні показники — одна з провідних професійних якостей театрального художника. Д. Лідер постійно напружувався ці поняття «характеру, культури предмету, розмірковуючи над тим, що, крім того, що це віденський стілець, він є ще й предметом театрального світу, і в ньому відкриваються нові особливості, котрі раніше не виникали, а в процесі роздумів над матеріальним світом одразу починають виступати в незвичайній якості» [135, с. 20]. Роздуми над розробленим образом-задумом вмикають наступні етапи. За висловом Д. Лідера, все «йде колом і зв'язує матеріальний світ із колом теоретичних роздумів, йде паралельно з тим матеріальним світом, в якому тобі слід вибудувати свій задум» [135, с. 20]. У результаті виникав матеріальний еквівалент задуму ідеї-форми, і на «зміну хиткості, туманності, ймовірній можливості, характерній для ідеального модусу образної структури, приходить однозначність зробленого вибору. Матеріальна форма, в яку вбирається твір, дозволяє об'єктивізувати образ світу» [79, с. 40].

Створена форма не є чимось назавжди застиглим та незмінним: вона запрограмована художником на саморозкриття власних потенцій впродовж сценічної дії. «Завдання театрального образу — не завершувати композицію, — вважав Д. Лідер, — а щоразу розгортати її в напрямку, обумовленому надзавданням вистави. Щоразу мусить починатися динамічне перевтілення композиції та задуму» [129, с. 56].

Сценограф вважав, що, згідно з умовами вибудованої художником програми засоби буття сценографічної форми у виставі можуть бути різними: динамічно-образна або статично-образна. Перший варіант буття сценографічного задуму передбачає фізичну видозміну (трансформацію) — за допомогою актора, або саму по собі, а другий варіант пластики практично не змінює свої зовнішні характеристики протягом сценічної дії. Секрет подібної форми: в «ній начебто нічого не змінюється, але глядач бачить усе що завгодно» [132, с. 10].

Джерело розвитку різновидів сценографічних форм закладено в них самих. Воно виокремлено в надзавданні пластичного образу, у сутності закладеного конфлікту, у формулі пластичної режисури художника. Д. Лідер підкреслював — без боротьби, без розв'язання кон-

фліктної проблематики, мистецтво стає анемічним, втрачає життєві імпульси. Внутрішні протиріччя складають дієву основу пластики. Конфлікт — це образно-складне існування сценографічної пластики у виставі, він уможливорює розв'язання проблем. Матеріальний світ сценографічної ментальності на стадії образу-задуму формується як багатопланова сценічна формула, і «з ряду роздумів іде безпосередній перехід до пластичного ряду. Спочатку встановлюється саме словесна боротьба, потім відбувається непомітний перехід до конфліктного мислення, яке висловлює ідею [...], потім приходять ці конфліктні пластики» [132, с. 16].

Отже, конфлікт — сутність сценічної форми, а сценографічний образ для Д. Лідера — це «процес взаємодії конфліктних начал, які виявляють у виставі свою несумісність, протилежність, боротьбу. Процес, який відкриває в пластичі широку шкалу змістових категорій, котрі народжуються саме з несумісності, протилежності, боротьби, з незавершеності, з нерозв'язаного конфлікту» [68, с. 209].

Розкриття потенційних можливостей конфліктної пластики можуть бути різноманітними: якщо художник виводить її на поверхню пластичної цілісності, на сцені постають дві фактурно-речові зони, несумісні, практично ворожі одна одній («Здрастуй, Прип'ять!» О. Левади). Для Д. Лідера головними були одночасна присутність шарів у просторі, їхнє образне протиставлення в уяві глядачів. «Між ними — конфлікт, боротьба, нерозв'язане протиріччя, — наполягав художник. — Передусім саме це важливо. Образ як результат конфлікту, боротьби, протиріч. [...] Образ, котрий „спалахує“ від зіткнення цих куль, народжується і живе в моменти надзвичайної напруги кожної кулі, коли їхня взаємодія максимальна» [68, с. 194].

Можливі й інші варіанти образної гри: конфлікт не винесено на поверхню, як це було зроблено Д. Лідером у «Вишневому саду» А. Чехова. Перед глядачем — реальний образ садиби, «видовженої» у часі, котра розвивалася разом зі своїми мешканцями. Художник матеріалізував головні етапи цього життя, включно з останнім. У розвитку внутрішніх підтекстів сценічного буття, легких нюансах асоціативних зв'язків буття образу, на сцені панувала особлива атмосфера, яка дозволяла глядачам відчувати тонкі виміри чеховського матеріалу.

За визначенням Д. Лідера джерелом розвитку образу є саме конфлікт. У процесі подолання, боротьби, в утвердженні позитивного начала виявляється мужність творчого процесу, розкриваються його мета та головні ідеали: «Перед мистецтвом стоять сотні перешкод, їх потрібно подолати задля вирішення надзадуму. У цьому й відбувається

процес дієвості. Отже, питання взаємної боротьби, подолання — таким є сенс дієвості» [134, с. 36]. І далі: «Конфлікт — це поняття настільки відоме, наскільки й незрозуміле, що я впевнений, що про це завжди треба говорити. Я завжди до цього поняття повертаюся і пов'язую його з іншими поняттями, особливо з поняттям особливих зв'язків, несумісності, боротьби протиріч, цілей у мистецтві, руху вистави. Необхідно виявити ці протиріччя і продемонструвати. Це і буде форма вистави. Розкривання намічених протиріч, зіткнень, зв'язків» [135, с. 26].

Подібний зміст художник вводив у поняття змістовної (дієвої) сценографії. Конфлікт, боротьба, подолання — надзавдання пластичного образу і, якщо запропоноване сценографом стає невід'ємною частиною режисерського задуму, то сценографія органічно розкриватиме запрограмовані в ній потенції у ході сценічної дії, збагачуючи виставу грою образних змістів.

Проте ця взаємодія розрахована не лише на фізичне використання акторами предметів антуражу, фізичне обігрування запропонованих сценографом можливостей. На прикладі розробок учасників лабораторії засвідчено, що взаємини сценографічних форм і акторів відчувались художником вже на стадії образу-передзадуму: перше пластичне усвідомлення характеристик майбутнього середовища нерідко виникає в контекстах психологічної мотивації героїв п'єси. Ворожість середовища спонукає героя почувати себе немічним, пригніченим; простір може «зачаїтись», приховувати безліч небезпек, що також обумовлює певні характеристики акторського існування; може стати виявом духовного світу — чутливим камертоном поведінки персонажів. Проте сценографічна пластика не зазіхає на провідну роль у виставі: вона потребує її активного включення у режисерську розробку, творчого розкриття її енергій у задумі спектаклю, насамперед у взаємодії з актором, оскільки тільки синтетичне поєднання всіх компонентів закладає підстави для випромінювання образної енергії зі сцени. Має бути синтез: драматург, режисер, актор, художник — і сучасний світ в якості засадничого компоненту задуму.

У процесі розробки пластичної режисури конче потрібний постійний контакт художника з режисером. Д. Лідер вважав, що співпраця з постановником можлива на тій стадії розвитку задуму, коли сценограф, пройшовши певний етап підготовчої роботи, готовий щось зобразити. До цього краще дотримуватися словесних контактів: зустрічатися з постановником, вести розмови, відвідувати репетиції. Можливі суперечки, спроби спрямувати думку режисера в тому чи іншому напрямку, паралельно може відбуватися певне корегування не засадничих пози-

цій сценографії, уточнення нюансів майбутніх мізансцен. Художник допомагає режисерові розкрити образні можливості сценографії вистави. Ефективність подібних контактів залежить від здатності режисера повноцінно зрозуміти/відчути «таємниці» сценографічної пластики, бо поняття дієвої сценографії, на думку Д. Лідера, передбачає також поняття дієвої режисури, а вона з'являється тоді, «коли, по-перше, вистава пластично розвивається в акторі, і, по-друге, коли у дію включається середовище, у смислову взаємодію з образністю, — тобто коли стілець існує не тільки для того, щоб на нього сісти, а коли стілець отримує також ідейне й смислове навантаження» [134, с. 6].

Останню позицію сценограф розробляв у виставі «Чайка» за А. Чеховим. Вибудовуючи інтер'єр у сцені від'їзду Аркадіної і Тригоріна, Д. Лідер на перехресті основних акторських переміщень сценою ставить звичайний стілець. Він стояв у всіх на дорозі, усім заважав у від'їзній метушні, на нього наштовхуються. Ніщо не заважало прибрати набридлий предмет з дороги. Проте дивна річ: його начебто не помічають. Так поступово проста сценічна річ набувала образного змісту та глибини підтекстів. Вона починала сприйматись образним втіленням складних стосунків між героями, які метушаться, не знаходячи свого місця у житті, линуть один до одного, лишаячись безмежно далекими. Між їхніми стосунками немов існує невизначена перешкода, що заважає остаточному зближенню, що й унаочнювала у виставі сценічна річ.

Подібна образна підтекстовка може з'явитися лише внаслідок синтезу режисерської та сценографічної дієвості. Втім, сприйняття нюансів образної пропозиції постановників залежить від індивідуальності глядача, його інтелекту, культурного досвіду, духовних характеристик. А стілець на сцені залишиться стільцем, на нього можна сісти, покласти речі. Таким чином, усе на сцені — і актор, і пластика простору — мало бути включено у систему особливих сценічних зв'язків, провокувати набуття образної енергії дії, спрямованої у зал, на глядачів, і здатної впливати на підсвідомість кожного з них.

Актор у подібній виставі мусив не грати, а жити, органічно існувати, образно мислити, психофізично проявляти себе у дієвому просторі. Все це сполучають воедино особливі образні зв'язки, яких і стосується справжня режисура. Д. Лідер визначав, що саме режисер має «вибудувати взаємозв'язки акторів з речами, предметів з предметами, акторів з глядачами [...]». Усе тимчасово зрушене, зсунуте за суттю, зближене» [135, с. 20]. За думкою Д. Лідера, «ті речі чи предмети, чи людина, чи фрагменти речей, які з'являються на сценічному майданчику, вступають у так звані особливі зв'язки. Що це за особливі зв'язки?

Це зв'язки і внутрішні, і акторські, це змістові зв'язки, але спрямовані режисером в ім'я чітко визначеної мети. Все це треба вибудовувати в особливий, притаманний даній п'єсі, світ, тому що кожна п'єса обирає свою мову, якою вона буде переповідати свою мету. Це і називається — особливі зв'язки» [135, с. 20]. Коли художник не дотримується цього і просто ставить на сцені побутовий предмет, виникає муляж чи нагромадження речей, і тільки внаслідок існування особливих зв'язків відбувається виділення образної енергії. Без цього «не може бути мистецтва, а ви просто видаєте інформацію мовою актора, мовою п'єси. Під час вистави глядач бачить (а іноді лише відчуває): виник конфлікт, зіткнення, а конфлікт є особливим зв'язком у сценографії. І образ не нав'язується ззовні, він виникає зі співставлення особистих зв'язків. Взагалі форма вистави — розкриття несумісних протиріч, зіткнень» [135, с. 25]. Якщо виважену художником ідею-форму включено в задум вистави, де вона існує в нерозривному зв'язку з акторами, то закладена в ній образність впливає на зал: задумане, запрограмоване творцями транслюється глядачам.

Структура образу вистави передбачає поняття незавершеності, багатозначності. Театральний образ має бути багато змістовним, оскільки він не повідомлення зі сцени. Він формується у свідомості глядача у процесі сприйняття вистави, у той час як в залі перебуває водночас велика кількість людей зі своїм неповторним сприйняттям. Незавершеність образу (а це, на думку Д. Лідера, головна умова його створення) свідчить про відкритий фінал, про суперечність порушеної проблеми та різні шляхи розв'язання конфлікту, що має наводити глядача на роздуми і після завершення вистави, коли його остаточний образ помножено на індивідуальності всіх присутніх.

Провідним і спрямовуючим чинником кожної сучасної вистави є образна енергія, запрограмована авторами, котра діє на елементи підсвідомості глядача, активно залучаючи його психіку, емоції, асоціативну пам'ять. Сценограф наголошував, що «особливо важливе для театру включення глядача, не обов'язково фізичне, у середовище дії. Саме через інтелект, через розум він включається не пасивно, а активно» [132, с. 7]. Такі відвідувачі театрів — дієві глядачі. Глядач, котрий має спроможність сприймати образний посил вистави, стає її третім дійовим компонентом, що може зворотнім чином впливати на акторів. Присутність такого глядача відіграє неабияку роль у театрі, побудованому за законами поєднання дієвої сценографії та дієвої режисури.

Враховуючи особливості взаємодії трьох дієвих елементів, наближаємося до визначення поняття театрального образу. Перша його

теза — образ є результатом авторського задуму, втіленим у виставі, він існує тільки у процесі сприйняття, у безпосередньому контакті сцени та залу. «Я зробив висновок, — казав Д. Лідер, — що образу на сцені не буває. Відтворити його неможливо, а можливо тільки виділити в свідомості глядача. Він може виникнути у свідомості глядача у процесі всіх взаємодій, всіх компонентів даної дії» [135, с. 22].

Образ не може бути нав'язуватися ззовні, оскільки він «сам впливає із процесу співставлення, із зв'язків віддалених одна від одної речей, що відтворюються одна в іншій в якості подвійної експозиції» [135, с. 23]. Від поєднання непок'єднуваного з'являється нове поняття про світ, відкрита театром реальність. У свідомості кожного глядача існують його власні виміри, проте він приходить до театру з бажанням побачити світ, відкритий кимсь іншим. Пам'ятаючи про це, художник мусить щоразу наново переформатовувати себе, кодуючи авторські відкриття у глибинні підтексти нової пластичної формули. Досліджуваний метод Д. Лідера не був зводом раз і назавжди затверджених правил. Його теорія — висновок багаторічної творчої практики художника, який дає змогу щоразу наново вживатися у матеріал, виражати його, спираючись на власні знання сучасності та професійний досвід. Вироблений метод творчого перевтілення психіки художника — гнучка рухома система, котра дозволяла уникати шаблонів і прокладала шлях до образного переозброєння, до зміни сценічної мови. Щоразу після оформлення вистави сценограф позбувався набутого досвіду (хай навіть вдалого), оскільки знахідка в одній виставі легко перетворюється на штамп, якщо не переосмислена художником. Тому своєрідний процес «роззброєння», за образним висловом Д. Лідера, має стати засадничим для кожного початківця. Митець свідомо залишав за бортом нової праці всі попередні знахідки та здобутки. Починаючи працю над черговою виставою, він щоразу наново «винаходить велосипед», бо в цьому полягає непорушна догма мистецтв, непохитний закон самовдосконалення та творчого розвитку.

3.6. Здатність перевтілювати світ

У 1975–1979 рр. Данило Лідер багато працює за межами України: наповнює паперовими квітами (катишами) сценічний простір в «Елегії» П. Павловського (1975), ретельно відпрацьовує нюанси «живої сценографії» у п'єсі Д. Храбровицького «Допоки б'ється серце» (1977), практично власноруч режисує виставу, з великим зацікавленням осмислює тему життя декабристів у п'єсі Б. Геллера «Довкола площі» (1982), оформлюючи образні енергії порожнього простору за допомогою планшету-перекиданця, котрий стає то бальним паркетом, то льодовою ополонкою (театри Ленінграда).

У Москві художник, разом з Романом Віктюком, робить сценографію до вистав «Вечірнє світло» О. Арбузова (1975), «Чоловік та дружина» М. Рощина (1976), «Вкрадене щастя» І. Франка (1982). Робота у Малому театрі надасть Д. Лідеру (після «Макбету») можливість ще раз попрацювати над творами В. Шекспіра і створити знакову роботу — сценографію до «Короля Ліра» (режисер Л. Хейфіц, 1979).

Ті глобальні змісти, які митець перше втілює в інфернальних підтекстах санкт-петербурзького ампіру («Маскарад» М. Лермонтова), зафіксував у протиставленні ненародженого духовного всесвіту з металевою брутальністю історичного поступу («Ярослав Мудрий» І. Кочерги), зважив на терезах порівнянь матеріально-каналізаційних перехресть Середньовіччя та сучасності («Макбет» — «Кар'єра Артуро Уї»), тут, у сценографії до «Короля Ліра», зводились до максимально-лаконічної, практично доведеної формули.

Зсуваємося у часі і просторі, подумки накладаємо Середньовіччя на сучасність (або навпаки), обираємо тему жорсткої запрограмованості історії та жорстко-детермінованого буття людини у ній. Протягуємо в ескізах реалій сценічного простору повздовжню лінію розвитку часового тунелю — і отримуємо викінчену, позачасову формулу Д. Лідера.



Д. Лідер. «Король Лір» В. Шекспіра. Ескіз сценографії. 1978

У художника геть відсутнє бажання гратись в історичний антураж, проростати матеріальними деталями, у цьому середовищі — все зайве. З усіх фактур, що супроводжують людство протягом тисячоліть — каміння, дерево, тканини, художник обирає нетипову — штучно створений залізобетон. На сцені головує атмосфера, несумісна з життям простих людей, але ж мова не про них. Ставки у грі занадто високі. Триває запекла боротьба за верховну владу. У програму образної формули закладено не тільки позачасові виміри, а й виміри горизонтально-вертикальних підйомів-падінь. Найслабші — ті, що за життя не стали залізобетонним втіленням ідеї влади, — програють.

Верхівка стає дном, в образній монолітності змін не відбувається. Перед головним героєм — непередбачуваний варіант життєвого досвіду, у який він вступає, несучи за плечима невеличку скриньку — копію конфігурації покинутої владної твердині. У дії мала спрацювати режисерсько-ігрова варіативність сценографічного задуму: і побутова — на скриньку можна було сісти, опертися, дістати з її нетрів необ-

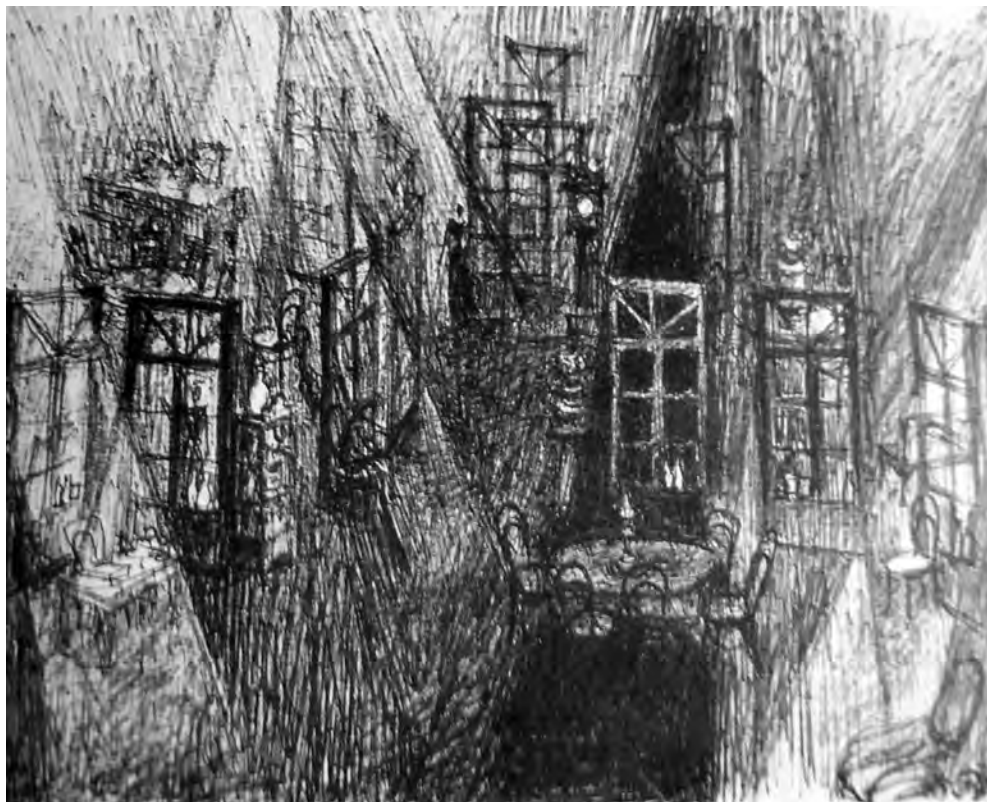
хідні речі, кинути, і позачасова — з її допомогою художник вмикав у сценічних вимірах енергію високого звучання особливих зв'язків. На сцені (в ескізах) програвався лідерівський варіант надскладного сюжету боротьби за владу, осмислювалися аспекти нищівного падіння людини та нюанси її духовного злету — головні засади шекспірівського запитання, відповіді на яке століттями шукали провідні режисери усього світу.

Драматургія лідерівського образу підводила до роздумів про людину, якій доля надає право спробувати пройти крізь вушко голки або прослизнути крізь отвір різновекторності пісового годинника, аби вийти в іновиміри чи (змінюємо спрямованість вектору) заглибитися у невичерпні простори внутрішніх світів. Вийти за межі матерії — і перемогти.

Наприкінці творчого життя художник продовжуватиме досягати невичерпні глибини шекспірівського тексту, грати свого Ліра, лишить після себе спадщину графічних ескізів величезної образної сили, де Лідер-Лір, проходячи внутрішніми всесвітами, осмислює власне життя, страждає, очищується — проживає те, без чого ніколи не зникне ілюзія матерії, не розкриється духовний всесвіт буття, втілений ним у сценографії шолом-алейхемівського «Тев'є-Тевеля». А ще — сценографія до «Короля Ліра» стане першим кроком до творення основ власного логотипу художника, ключем до глибин його внутрішнього світу та сутності його сценографічних проєктів.

Кожен проєкт Д. Лідера привертав увагу критиків мистецтва, бо зазвичай ставав визначною подією сезону. Його спектаклі, поєднані між собою спільною думкою про вічне і минуле, викликали дискусії, про них писали провідні спеціалізовані журнали країни, включаючи Д. Лідера до десятки найкращих художників, почали з'являтися перші монографічні дослідження. Роботи художника, презентовані на республіканській та загальносоюзних виставках, у порівнянні з різноманіттям проєктів сучасників, завжди сприймалися трохи осібно. Він був старший за віком і, маючи за плечима складний життєвий досвід, не розмінював себе на мінущі дрібниці, не гнав за модою, не надто звертав увагу на критичне ставлення інших, якщо воно не співпадало з його власним розумінням сутності того чи іншого явища. Йшов своїм шляхом, включаючи внутрішній камертон вимірювання правди мистецтва і власної особистості. Народжував проєкти, чия вагома образна потенція провокувала бажання заглиблюватися у сутність авторських образних пропозицій, замислюватися над сутнісними проблемами життя, робити щось для власного вдосконалення та розвитку.

Втім, процес тривав, і сценографічні програми митців 1970-1980-х рр.



Д. Лідер. «Дядя Ваня» А. Чехова. Ескіз сценографії. 1980

продовжували активно використовувати категорії простору, творчо за-
своюючи нюанси його тривимірності. Моральні та духовні проблеми, пе-
реведені у категорії пластики, лишалися головним об'єктом творчого по-
шуку. Зміщаючи реалії, художники оперували категоріями часу,
розриваючи побутову логіку, впускали у контексти драматургічних сю-
жетів тонку градацію філософських категорій, чим посилювали поліфо-
нію звучання режисерських знахідок, психологічні нюанси акторської
гри. Сценографічна образність акомпанувала дії, грала підтекстами у мо-
ментах сценічних кульмінацій, включала ритміку асоціативних зв'яз-
ків. Виведений художником образний еквівалент конфлікту розв'язу-
вався у ході вистави і за початковою стадією його включення
відкривалися зорові алгоритми гри змістів та образних можливостей.

У 1975–1979-х рр. Д. Лідер нерідко працює поза межами України. Все
змінюється у 1978 р., коли художнім керівником КУАДТ ім. І. Франка стає

Сергій Данченко — представник поглиблено психологічного режисерського театру. «Ідеально, коли поруч є людина, з якою є можливість й поділитися міркуваннями, й виконати роботу, — говорив режисер. — У такому спілкуванні перевіряється задум і відбувається взаємне творче запліднення. [...] У Києві мені пощастило працювати з Данилом Лідером, справді великим театральним художником. Коли я приїхав сюди зі Львова, він саме відійшов був від театру. Я запропонував йому повернутися, і відтак наша співпраця тривала доволі довго. Ми одночасно брали читати нову п'єсу, вибрану до постановки, і спочатку нічого не обговорювали. Коли задум визрівав в кожного з нас, зустрічалися і узгоджували бачення. У деяких випадках згоди доходили з першого разу. Коли Данило Данилович розумів, що це варто зробити, то робив обов'язково, а коли ж щось йому було не до душі, то почувався незатишно, і тримався відповідним чином. Але по-справжньому конфліктних ситуацій у нас не було ніколи. От такі стосунки я вважаю творчими. А непорозуміння треба передбачати» [42, с. 75].

Плідним «співрозмовником» творчого дуету Данченка–Лідера стане А. Чехов — один з найвідоміших авторів ХХ ст. Разом із відомим режисером художник працює над п'єсою «Дядя Ваня» (1980). Розташовуючи на сцені плетені меблі, віденські стільці, м'які пледи, накинуті на вигін їхніх спинок, в'язані скатертини, столовий посуд, керосинові лампи, сценограф міцно вживлює їхнє різноманіття у просторове середовище. Художник замкне садибу о коло мотивом старих вікон, які, за його визначенням, «давно „пішли” із своїх гнізд і тепер хаотично „прямують” по сцені, але нікуди не вириваються з єдиного заданого кола» [20, с. 222]. Ходінням по колу унаочнено сутність розчиненого у просторі конфлікту, з якого немає виходу.

Виразним компонентом сценографічної образності було освітлення. Змонтовані згідно з чіткою програмою художника, потоки світла то заливали сценічний простір, викликаючи відчуття спекотного літнього дня, то, навпаки, пронизували сцену холоднуватими місячними променями. Підсумовуючи роботу над спектаклем, Д. Лідер зазначить: «Тут середовище і побут врівноважені і зрівняні, а їхня конфліктність немов загнана всередину. Конкретні деталі життя і побуту легко пізнавані, остільки вони достовірні. Предметний світ створює відчуття затишку. Однак це відчуття ілюзорне, бо сценічний світ відкритий, безмежний. Мені хотілося досягти багатоступовості в розташуванні речей: їх багато, вони міцно вжилися в просторове середовище. Вони беруть участь у створенні образу. Тут для мене відкрився шлях до складнішої конфліктності, яка підводить до неможливості вирішити цей конфлікт» [20, с. 223].



Д. Лідер. «Вишневий сад» А. Чехова. Сцена з вистави. 1980

Найкращою роботою, у певному сенсі визначальним кордоном між десятиліттями став «Вишневий сад» А. Чехова в оформленні Д. Лідера (театр ім. Лесі Українки, режисер І. Молостова, 1981) — вистава, у якій залізобетонна матриця шекспірівського «Короля Ліра» перевтілена у формулу еволюції. Працюючи над образом, художник вийде з широкого кола чеховіани визнаних колег, відмовившись від образності мертвих, пророслих метастазами садиб. Він створить свою елегію про Красу, що спалахує у останню мить перед загибеллю. І це стане відкриттям.

На сцені — втілена сутність перехідної межі, часу, коли порушуються старі зв'язки та долі людей. На сцені — образ садиби, кімнати якої анфіладою йдуть у глибину. Все вибудовано у визначеному ним часовому континуумі із можливим рухом як у прямому, так і у зворотному напрямках. Дзеркало сцени затягнуте легким, практично прозорим тюлем, крізь який проглядає історія.

Кожна кімната садиби — окрема доба в житті її мешканців з їхніми стильовими смаками, духовним надбанням. Розкіш сімейних портретів, меблів, витриманих у формах ампіру початку XIX ст., органічно-ненав'язливо перетікає у просторову еkleктику середини віку, щоб потім

увірватися у ритми ХХ ст. головним інтер'єром зі стилістичними ознаками вишуканого модерну. Перед глядачами — не проста зміна стилів: це зміна поколінь. Кожне з них, продовжуючи дії попередників, відкривало вихід до власної кімнати, створювало власний мікросвіт, наповнювало улюбленими предметами і йшло у небуття, передаючи нащадкам естафету поколінь, традицію гідного продовження життя. Вічне коло творення, у якому зріє гармонія /дисгармонія положень, які любив описувати письменник і лікар Антон Чехов.

Передній план сцени: вишукані речі, ретельно відібрані художником, вільно розташовані у просторі, затушованому мереживним флером. Психологічна ситуація сценічного плану — історичний часовий злам, зафіксований на злеті, у найвищій точці свого вияву, коли кожен з героїв практично спрямований у власний часовий вектор. У лідерівської пластики багато-глибинні підтексти: «В монтажних роздумах про „Вишневий сад“ А. Чехова поєднано несхожі бачення — світла, розквіту і смерті, — згадував художник. — Найвища кульмінація цвітіння і світіння напередодні катастрофи. Свічка, яка догорає, в останню свою мить спалахує великим полум'ям. Середовище „Вишневого саду“ — це сама матеріальна культура, повернута в глибину на історичні етапи і розвернута вперед — на глядачів. Історичний маршрут „Саду“ з глибин історії через передній план у глядацьку залу. Маршрут цей на одному з етапів. Розквіт на межі загибелі» [119, с. 265].

Фінал вистави: садиба продана, гучні звуки (рубаять вишневі дерева), і світлові «діри», що вбивають гармонію мереживного тюлю-екрана. Герої роз'їжджаються, кожен у свій час: підтримуючи одне одного, у глибини родової садиби (минуле) йдуть Ранєвська і Гаєв. Гримить ключами Лопухін — хазяїн сучасного, котрому ніколи не спаде на думку продовжити висхідну розвитку нематеріальних планів гармонії та краси. Стукають сокири, порушуючи вікові тонкі духовні зв'язки... й поспішає у замріяне майбутнє Аня. Ніхто не в змозі нічого змінити. Що перед глядачем — фрагмент еволюційної спіралі людства чи низхідна у подальшому його падінні? Запитань безліч, а допоки на сцені — Великі й Мали світи Д. Лідера у складному, споконвічному переплетінні. Ймовірно, саме з цієї вистави йдуть витоки сутності «білого квадрату» Д. Лідера, з його ставкою на життя, на оновлення (попри все), на вибір невпинної вертикалі підйому.

При вході до театру можна було придбати програмку вистави — маленький мистецький твір, що з порогу налаштовував глядача на філософський лад. Якісна поліграфія, фотофрагменти вистави і головне — її чудовий мереживний флер, трепетна мрія вічного відчуття Краси,



Д. Лідер. Раневська. Малюнок. 1980

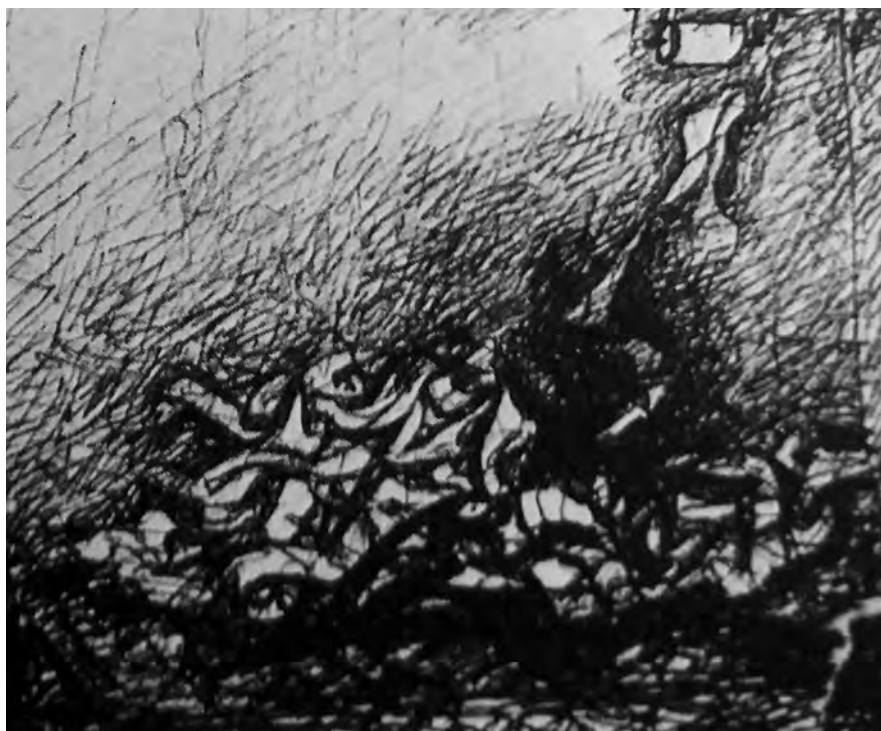
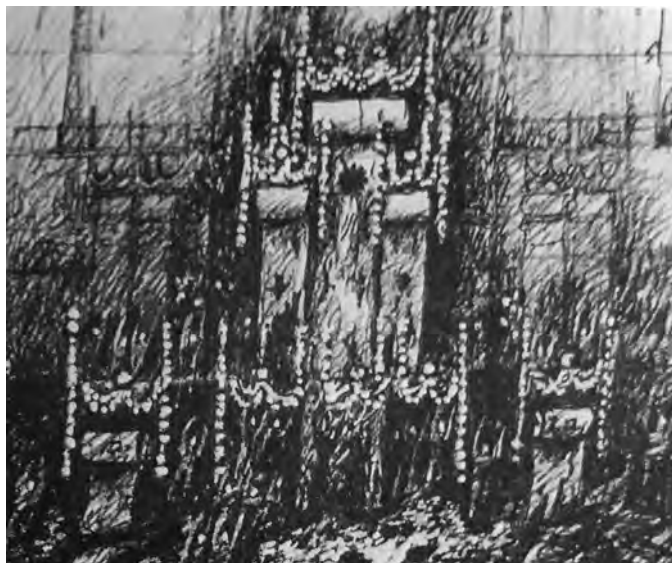
котру кожен з глядачів забирав із собою, щоб не забути про духовну доміную у власному існуванні.

Коли згодом Д. Лідеру запропонують оформити «Вишневий сад» у МХАТі, він відмовиться, пояснюючи тим, що не може оновити вже зроблену тему, не має приводу зробити її інакшою. «Надто великий був розгін, — зазначить він. — Я жив у ньому рік-два, програвав виставу не інакше, а глибше. Мені казали: „Данило Данилович, потрібні інші варіанти“, — а я не розумів, навіщо. Я не переробляю, я збагачую!» [15, с. 598].

Реальність документальної драми «Сподіваюсь» Ю. Щербака (режисер І. Молостова, 1979), присвячений Лесі Українці, митець заповнив білими медичними бинтами. Вертикальні, горизонтальні ритми оперізували простір, звисали зі стелі, проникали усюди. Існуючи у дії, вони натягувалися, немов нерви, напинались, як від нестерпного болю, відгороджували від навколишнього світу, уречевлювали обставини, у глибинах котрої сяяв нескорений дух поетеси. Простір Д. Лідера унаочнював реалії, у якому напружені, спрямовані вгору ритми рішуче символізували вияв її нескореності.

Для Д. Лідера мистецтво було пророцтвом. Творчість ставала для художника особистісною розвідкою з проблем буття, на рівні космічного та земного одночасно, способом освоєння та перебудови світу. Сценографія давала змогу здобути незнане, відчувати себе людиною, яка активно реформує світ. Його співрозмовниками були В. Шекспір, А. Чехов, Й.-В. Гете, Л. Толстой, Леся Українка, Г. Сковорода, П. Гоген або Тарас Шевченко, до філософських глибин життя й творчості якого він звернеться у виставі за п'єсою А. Малишка «Здавалося б одне лиш слово» (режисер С. Данченко, 1984). Змінивши підтексти, Д. Лідер закрутить верхів'ями сценічного простору аркушеві ритми — партитуру життєвої лінії поета. Унормована ним офіційна ритміка паперових доносів/наказів розчинялася, і простір увінчував гігантський паперовий німб, що ставав у фіналі величезною кроною дерева української поезії.

Гортаючи фотографії лідерівської сценографії до «Візиту старої дами» Ф. Дюрренматта (режисер С. Данченко, 1988), ловиш себе на думці про те, що його пластика не втратила сьогодні ані децимі характерної образної навантаженості. Його місто Гюллен — від кафедральних соборів до останнього шинку, — вибудовано з газетних стосів та туалетного паперу, котрий щедро «утнює» життя та мізки істинних гюлленців. Позначені художником життєві «реалії» славного міста Гюллена діагностували невиліковну хворобу його мешканців. Сучасні паралелі роблять жорсткий присуд митця майже безсмертним у своїй прозорливості, перш за все зав-



Д. Лідер. «Візит старої дами» Ф. Дюрренматта. Ескізи сценографії

дяки ємкості образної формули цинічної сутності «справжнього» життя.

Наприкінці своєї театральної кар'єри, підсумовуючи досвід творчого надбання, сценограф огорне обшир франківської сцени глибинним образним контентом (зірки-свічки), у якому зазвучить надскладна поліфонія його Малого та Великого світів, постануть вічні питання сутності людського буття на віковічному зламі історії («Тев'є-Тевель» за Шолом-Алейхемом, реж. С. Данченко, 1990).

У центрі сценічної композиції художник розташує звичайний глечик. «Під час роботи над виставою „Тев'є-Тевель” мені, звісно, знову трапилось опуститися у ці самі кореневі нижні шари, в обставини людської органіки, підключити власний життєво-побутовий досвід, — розповідав художник. — Глечик молока, перев'язаний білою марлечкою, і недогарок свічки багаторазово виникали в моєму житті й відчувалися як щось вселенське. Я довго возився з цими малими реаліями. Я „наговорював” довкола них нескінченну кількість випробуваних життєвих спостережень. Малий світ, світ натуральної правди — правди моєї органіки, у певний момент переростав у велику правду, у проблему широкої світобудови. Для цього, знову ж таки, був потрібен поштовх. Ним став міф про походження Чумацького шляху. У виставі він виражений через готовність звичайної свічки і молочних бризок започаткувати цей Чумацький шлях у безмежному просторі Космосу сцени. [...] Свічка, її недогарок, котрий започаткував на сцені арку Чумацького шляху — заздалегідь, згори, — запрограмувати це було б надто наївно. Чумацький шлях виник від свічки і глечика у якості перетворення, у якості вічного шляху гнаних людей, народів, серед яких перебував і я. Їхня доля стикалася з моєю долею — долею гнаних. Конфліктне поєднання Малого і Великого: свічки, глечика і космічного розмаху трагічного шляху — чи не про це сумна історія нещастя хорошого, духовно багатого, печально-іронічного чоловіка на ім'я Тев'є? Згасаюча свічка, скрипка, сірничок можуть розповісти так багато важливого» [66, с. 126].

Коло замкнулося, життєві змісти увійшли до рівноваги, розвіялася визначена геометризovanість (ілюзія) білих і опонентних ним чорних квадратів, матерія відступила, відкривши вхід до необмеженої неосязності всесвіту. Художник констатував: «На улюбленій високій ноті я зупинився. Цей фінал дає мені енергію нічого не робити» [83, с. 14].

Залишивши театр, він зосередиться на глибинах внутрішнього світу, і в образі Ліра ще раз, майже до кінця, пройде шлях внутрішнього очищення душі, щоб поринути у неймовірно тонкі енергії Краси, викликані до життя вишневим цвітінням прози А. Чехова. Свій театр внутрішніх вимірів Майстер явить глядачу у вигляді текстів та малюнків-почерку-



Д. Лідер. «Тев'є-Тевель» за Шолом-Алейхемом. Ескіз сценографії. 1990

шек, з їхньою ескізною недовершеністю, тому що зрощені вони на думці, що вхоплена на певній межі, вагітна дозріванням, рветься до подальшого блукання у внутрішньому космосі, щоб на певному етапі вийти на поверхню та знайти свою форму втілення. З початку — у кінець, і знов — з кінця у початок.

У своїх інтерв'ю — своєрідних філософських сповідях 1990-х років, художник скаже: «Я не знаю, хто і як створив цей світ, і завжди йому дивуюся. Я вірю у реальність Христа. Адже я і сам створюю свій світ на сцені. Сковорода — Гоген — Христос — це один ряд наймудріших людей. Мандрівників. Із самого дитинства я ходив самотній і сам розмірковував. Мама за це сварила — де ти ховався. У сараї. А що там робив? Бив по колесу і слухав дзвін, що йшов у простір. [...] А ввечері — цвіркуни, зірки, вони створювали світи, щастя буття» [15, с. 609–610].

Так початок з'єднався із кінцем, щоб залишитися в історії театру філософськими мистецькими програмами. Данило Лідер був щасливою людиною, бо реалізував себе, вибудував власний внутрішній всесвіт, запалив мистецькі концепти нових зірок, представники яких і нині на кращих сценах країни продовжують лідерівський шлях служінню сценографії — мистецтву, яке здатне вдосконалювати особистість і перевтілювати світ.

3.7. Лідерівські традиції на франківській сцені

Наприкінці 1980-х — початку 1990-х років в українській історії відбувалися тектонічні зсуви, вибух Чорнобиля прозвучав вироком Радянському Союзу і початком пробудження національної свідомості. 1991 рік — проголошення незалежності, початок надскладного шляху вибудовування нації в реаліях історичного часопростору. Йшов процес очищення культурної парадигми від викривлень і купюр. Проходили багатолюдні вечори пам'яті Леся Курбаса, Миколи Куліша, Михайла Бойчука, зникали багатолітні заборони на експеримент, вільний творчий пошук, нічим не обмежений самовияв мистецької індивідуальності. Переглядалися пласти національної драматургічної спадщини, за справу бралось нове покоління українських театральних митців. Українська сценографія була готова до цього процесу.

У театрі ім. І. Франка завжди усвідомлювали колосальні можливості візуалізації вистави, вміли неординарно працювати з художниками. Залишаючись носіями принципів реалістично-побутового театру, адептами реалістично-психологічних підходів у постановочних рішеннях, режисери-франківці не відмежовували себе від експериментів і, слідкуючи за розвитком новітніх тенденцій мистецтва, запрошували до співробітництва новаторів. На різних історичних етапах на афішах театру з'являлися імена представників несхожих, нерідко протилежних мистецьких уподобань. Довгі роки торував реалістичні шляхи Матвій Драк, вибухав фантазіями й мистецьким темпераментом Анатолій Петрицький, відкривав курбасівські контексти молодий Давид Боровський, «проривав» реалістичну оболонку історично-філософськими підтекстами «пізній» Вадим Меллер. З театром дружили славетні метри сценографії: Борис Ердман, Моріц Уманський, Федір Нірод, Михайло Френкель, Ярослав Нірод.

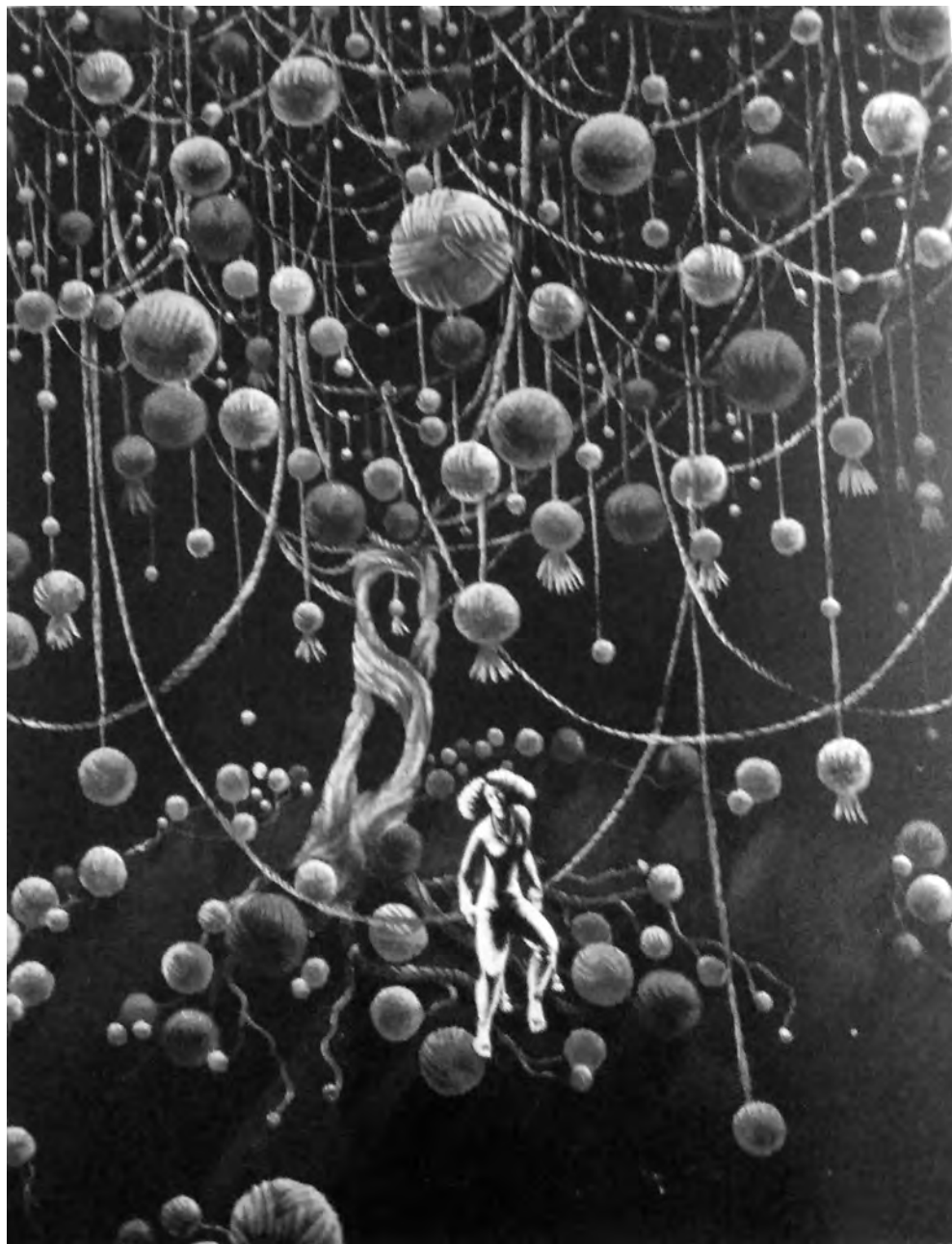
Саме довкола франківської сцени сформується когорта художників, адептів пластично-психологічної сценографії, яку очолить Данило Лідер.

У майбутньому кістяк сценографічної групи складатимуть його учні. Андрій Александрович-Дочевський, згадуючи Вчителя, казав: «Лідер робив ставку на особистість, допомагав відчувати, що там усередині, на які ноти спрямована душа, а не просто давав ази професії. Тут інший хід, бо самій професії, може, він і не вчив» [84, с. 31]. І ще: «Данило Лідер хотів розбудити в людині внутрішній біль, тому він спрямовував нас не на оформлення вистави, а на творення її образної системи. А це народжується внутрішньою роботою» [84, с. 31].

Театр 1990-х рр. шукав нові орієнтири, нові форми та можливості. Втім, Д. Лідер застерігав від того, щоб ці процеси не перетворились на самоціль: «Молоді художники в усіх видах мистецтва нерідко захоплені абстракціями [...] та амбіційним завзяттям у пошуках нових форм. А хіба нові форми шукають? Мені здається, не потрібно спеціально намагатися відкривати нові форми. Просто треба бути самим собою, без остатку. Сьогодні й зараз. Це як віра — якщо вона із тобою, то майбутнє здійсниться, і нові форми прийдуть самі собою. [...] В мистецтві немає так званого процесу розвитку, скерованого руху; мистецтво спалахує в особистості художника і живе разом із ним. А особистість не можна запрограмувати — вона або є, або її немає зовсім. Джотто, Шекспір, Булгаков, „Слово о полку Ігоревім“, Пікассо — це і є авангард — безперечний, і Шекспір завжди в авангарді. Зміна завжди відбувається. Але передбачити, як протягнеться нитка наступності, — справа сумнівна» [15, с. 607].

«Лідерчата» (так називали учнів Майстра) — Л. Безпальча, В. Карашевський, С. Коштелянчук, А. Александрович-Дочевський, В. Баріба, І. Білецький, С. Маслобойщиков, О. Богатирьова, О. Вакарчук, О. Гавриш та ін. — представники сценографії високого фахового рівня, що стане невід'ємною частиною розмаїтих пошуків у царині психологічного театру. Художники привнесуть у пластику вистав своє неповторне світобачення, реалії позатеатрального буття, здобутки постійного творчого вдосконалення, новації у живопису, графіці, скульптурі, візуальних мистецтвах. У результаті кожного вечора у театрі лунатиме дзвоник, відкриватиметься завіса і зірковий склад виконавців вдихатиме життя в завжди актуальні, неповторні в різноманітті творчих форм і напрямів, мистецькі проекти франківців, викликаючи вдячність і захоплення глядачів.

Наприкінці 1970-х рр. почне співпрацювати із театром Святослав Коштелянчук — художник глибокого внутрішнього обдарування, митець, що володів магією простору. Він органічно працював із сценічним предметом, добре знаючи, як той здатен змінювати образні характеристики в умовах сцени. У виставі «Украдене щастя» за твором І. Франка



Л. Безпальча. «Кішка, яка гуляла сама по собі» за Дж. Кіплінгом.
Ескіз сценографії. 1981

(1979) С. Коштелянчук, раціоналіст від природи, максимально використовує дані сценічного майданчика, заповнюючи його ритмікою природно-архітектурних об'ємів. Величезний (від землі до неба) критий гонтою дах (дерево, частина гірського пейзажу — асоціативні нюанси — індивідуальні) категорично увінчує образ. Решту майданчика заповнено дощатими стінами, хаотично скупченими на задньому плані. Художник зводить життєвість простору до острівця особистого виживання, загострює конфлікт, попереджає.

Окремий вид творчої діяльності С. Коштелянчука — плакати для театральних виставок, спектаклів, фестивалів — давно стали класикою (плакат фестивалю «Молодість», виставки «Діалог через віки», експозиції «Майстерня-83», фестивалю театрів-студій тощо), знаковими явищами свого часу. Вони — завжди непередбачуваність, парадоксальність, узагальненість і метафоричність, що вабить бажанням занурюватися у запропоновані глибини авторського мислення.

Разом із режисером Е. Митницьким над виставою «Вечір» за п'єсою О. Дударева працює Ігор Несміянов (1984), художник театру, живописець, презентант Театру драми і комедії, автор сценографії до відомої киянам вистави «Настася Пилипівна» за Ф. Достоевським, автор із концептуальним, режисерсько-просторовим мисленням. У «Вечорі» він затягує франківський простір селянською фактурою (натуральне полотно, рядно), максимально відкриває його, місцями позначаючи віконцями, більшість з яких забито дошками. Ознаки цивілізації (освітлення) спалахують лише в тих, чий господарі — останні мешканці села. «Сільська» проза 1980-х років порушувала гострі питання щодо вмираючих сіл, розповідала про занепад природного середовища, що споконвічно оброблялося дбайливими людськими руками. Тема самотньої старості й порожнечі пронизливо-відверто звучала завдяки пустим довгим лавам, які нині нікому не заповняти.

Ім'я Людмили Безпальчої було добре відомо київським театрам тих років. Витинанкові мережива у її тіньовому виконанні посилювали відчуття казковості, підживлювали фантазії глядачів («Хоробрий кравчик» за твором братів Гримм, театр ім. Лесі Українки, 1974). Не менш фантазійним був різнокольоровий світ шерстяних клубків (немов з бабусиного кошику), за допомогою яких на сцені київського ТЮГу у виставі «Кішка, яка гуляла сама по собі» Р. Кіплінга (1981) художниця створювала багатий ряд емоційних переживань та асоціативних паралелей. Робота Л. Безпальчей на «франківській» сцені у виставі «Срібна павутина» за О. Коломійцем (1977) наповнена такою ж витонченою грою з простором і фактурами, предметністю та асоціативністю. Крізь тонку жіночу



І. Несміянов. «Настася Пилипівна» за Ф. Достоевським. Ескіз сценографії

емоційність, ліричне начало проступав визначений художницею режисерський хід, що органічно супроводжував дію.

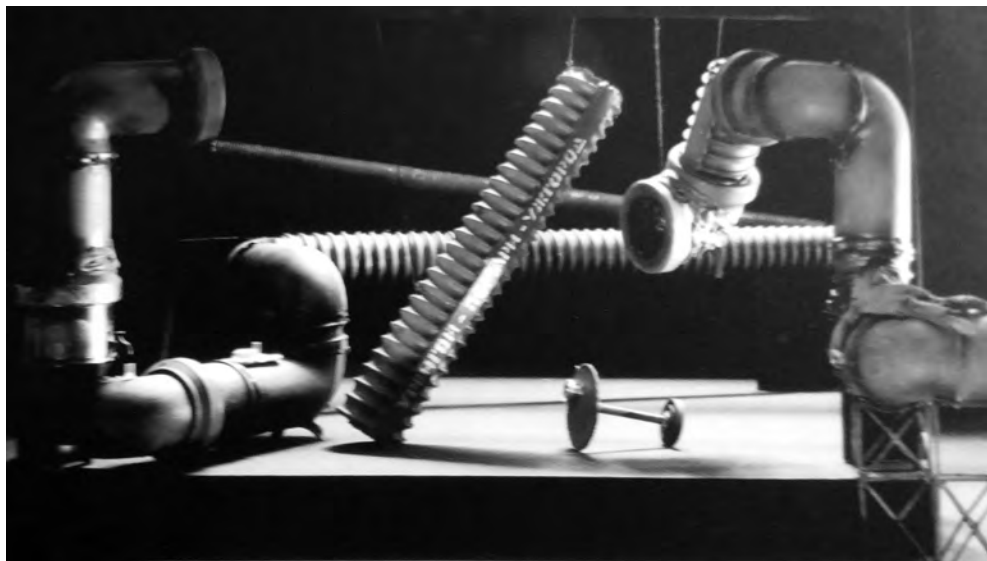
Багато років сценографічним напрямом театру ім. І. Франка керує Андрій Александрович-Дочевський — неодноразовий переможець конкурсу «Київська пектораль» за кращу сценографію (1993, 1994, 1996, 2004, 2005), три з них — вистави театру ім. І. Франка («Патетична соната», «Брати Карамазови», «Хто зрадить Брута?»), володар Медалі Мечеслава Дембровського (Польща).

Починав працювати він із С. Данченком, якій уважно вдивлявся в молодого художника, багато розмовляв з ним, цінуючи індивідуальність. У першій роботі — «Патетичній сонаті» М. Куліша (1993) художник відтворював на сцені конструкцію зі сходів — образ часу й багатоквартирного будинку. Його умовні стіни й сходові ритміка стрімко здіймалися угору, завершуючись моделлю дельтаплана — мрія молоді 1920-х років. На майданчику грали вертикаль підйому (злету) і сходу (падіння), горизонтальні реалії дії п'єси, відцентрована позиція квадратури кола та обертовість сцени.

Сценографічна інтрига у виставі «Росмерсхольм» за п'єсою Г. Ібсена (1994) зав'язувалася художником від початку. У дії асоціативними контекстами грала композиція висячих прямокутно-рамових ритмів, комбінаторика яких змінювала образні акценти вистави. Художник задавав тональність, і перед глядачем поставали контури закритого приміщення (вікна, двері, картини на стінах), підлогу якого позначено гранітними кладовищенськими плитами. Експозицію дії визначено. Образами емоційних відтінків грало світло — день, ніч, прозоре, відкрите, глухе, безнадійне. До паралельного контексту вводилися стихії — вогонь (каміння) і вода (фонтан за вікном). Саме остання прорве рамові «шлюзи», «змиваючи» бруд викривлених людських стосунків.

А. Александрович-Дочевський вчився шукати у матеріалах п'єс приховані архетипічні витoki миту, формуючи узагальнену образну дієвість із програмно-режисерськими контекстами. Символічна географічна мапа — символ мирного буття країни, вкриває задню частину сцени у «Королі Лірі» В. Шекспіра (2003). Розділяючи своє королівство, Лір (Богдан Ступка) розриває її на клапті, порушуючи систему колись узгоджених і кимось затверджених координат. На сцені нова реальність — металеві, пропечені минулими військовими баталіями конструкції. Печатку збито, бійню розпочато. У нелюдському просторі пробудженого зла битимуться, в'язнучи у пісковій підлозі, страждатимуть і прозріватимуть герої шекспірівської п'єси.

З режисером Ю. Одиноким сценограф неодноразово працюватиме



А. Александрович-Дочевський. «Московіада» за Ю. Андруховичем.
Макет сценографії. 2006

над великими літературними інсценізаціями: Ф. Достоевський, Е.-М. Ремарк тощо. Матеріал «Братів Карамазових» Ф. Достоевського вимагав від художника епіки, вміння вибудовувати наскрізну образність, що здатна унаочнювати сутнісну ідею твору. У просторі головувала збита вручну дощато-балочна стіна — справжність сирячинної Росії — чуйний камертон дії. За допомогою світла вона «грала» ритмами зрубів та фактурою матеріалів, ставала мертво-глухою до дії, проявляла тональну емоційність напівпрозорості, зрідка освячуючись ліком Богородиці. Її контексти — ігрові: ліс, стіна, скит, будинок, в'язниця або асоціативні — безвихідь, надія, відчай, любов, покаєння — ставали свідченням вміння художника «розгадувати вічні таємниці, замислюватися над найпотаємнішими питаннями буття і намагатися давати на них власні, вистраждані та відповідальні відповіді» [3, с. 5].

Входячи у роботу, перевтілюючись, А. Александрович-Дочевський вільно грав у будь-який історичний/сучасний матеріал, розкриваючи його сутність визивно-брутально, як у «Московіаді» за романом Ю. Андруховича (режисер С. Мойсеев, Молодіжний театр, 2006). Простір сцени заповнював знаковий символ радянських часів — трубопровід «Уренгой–Помари–Ужгород». Багатофункціональність його існування у виставі — суть лабіринтів зовнішнього та внутрішнього світів героя. Тональність

змінено, і у спектаклі «Мама, або Несмачний витвір з сумним епілогом» за твором С. Віткевича в'язане матусине павутиння визначає проблеми життєвого шляху персонажів, створює атмосферу задухи, тисне, інтригуючи у несподіваних поворотах сюжету.

Роботи А. Александровича-Дочевського виявляють чимало естетичних напрямків, які він черпає з живописного розмаїття. Велике зацікавлення викликала у киян постановка «Наталки Полтавки» І. Котляревського. Режисер О. Ануров готовий був жартувати, і митець розсипав іронічно-ігрові контексти сценографічної партитури всім відомого твору. Випадково побачена ним порцелянова чашечка Кузнецовського заводу підказала ідею наскрізної теми, а кольорова овальна рама (зелені гілочки, бантики) визначила координати простору. Художник змінював українські романтичні краєвиди (живописна стилістика XIX ст.) і наполегливо працював зі світлом, бо стиль мав бути витриманий до кінця.

А. Александрович-Дочевський може проявляти себе тонким естетом, органічно використовувати образні можливості відеопроєкцій, захоплюватися фактурою, картинкою та кольором. Геометрична умовність сценічного простору вистави — тло, на якому розгорнуто історію життя Соломії Крушельницької («Solo-mea», режисер О. Білозуб). Дві монументальні діафрагми розмежовують сцену, між ними театральний підмосток — місце виступу героїні-співачки. Ніжно-тонкі нюанси освітлення, нечисленні деталі інтер'єру, делікатна роль костюмів — і глядач потрапляє в мінливо-життєвий або яскраво-творчій світ великої співачки, яку визнано найкращою «Мадам Батерфляй».

У виставі «Кайдашева сім'я» за твором І. Нечуя-Левицького художник обігравав архітектурну ідею традиційного українського вертепу (режисер П. Ільченко). Багатофункціональний простір відкривав безліч можливостей для режисерських мізансцен: три рухомі двоповерхові конструкції, оздоблені необхідним побутовим скарбом, дозволяли акторам органічно існувати у побутових реаліях. Сценограф міг посилити звучання образності, виводячи дію на другий поверх, у простір вічного протиставлення/об'єднання божественного та земного.

У виставі «Ерік XIV» А. Стрінберга сценограф обирає ідею мосту, чия образність — багатоваріативна, майже глобальна (режисер С. Мойсєєв). Він довго шукав форму, підбирав фактури: скляний, дерев'яний, залізний, повітряний. І хоча дія відбувається у Швеції, в остаточному варіанті митець виводить на сцені відомий киянам мостовий довгобуд через Дніпро. У виставі поєднано історію та сучасність, війну та мир, вміння домовлятися і нездатність це зробити. Осучаснення матеріалу — тема не лише декорації, а й костюмів. У рішенні Катерини Маркуш історична ви-



А. Александрович-Дочевський. «Наталка Полтавка» І. Котляревського.
Сцена з вистави. 2005

значеність силуету сусідує із сьогоденням, бо драматург, опрацьовуючи старий матеріал, переробляв його на манер початку XX ст., що дозволяло авторам початку XXI ст. вільно інтерпретувати сюжет.

Протягом десятиліть численні сценографічні проекти А. Александровича-Дочевського — якісні і пізнавані програми франківської сцени, камертон її культурного рівня.

З 1979 р. у театрі працює Наталя Рудюк (художник-постановник, художник по костюмах) — учасник «Празької квадриенале», володар премій театрального фестивалю «Золотий лев» та театрального конкурсу «Київська пектораль», художниця, чие ім'я внесено до французької театральної енциклопедії.

Робота із костюмами — особлива спеціалізація професіонального сценографа. Вона вимагає не лише чудового знання історії давнього/сучасного одягу, а й вміння вписатися в просторові концепції сценічного простору, у чийх реаліях костюм — психологічна персоніфікація персонажа, що живе за своїми законами, створюючи емоційно-образні акценти у видовищних планах дії. Авторська позиція Н. Рудюк завжди чітко визначена. Вона грає за власними правилами, узгоджуючи їх із загальною концепцією сценографа вистави. У «Візиті старої дами» за твором Ф. Дюрренматта (сценографія Д. Лідера) нею констатовано особли-

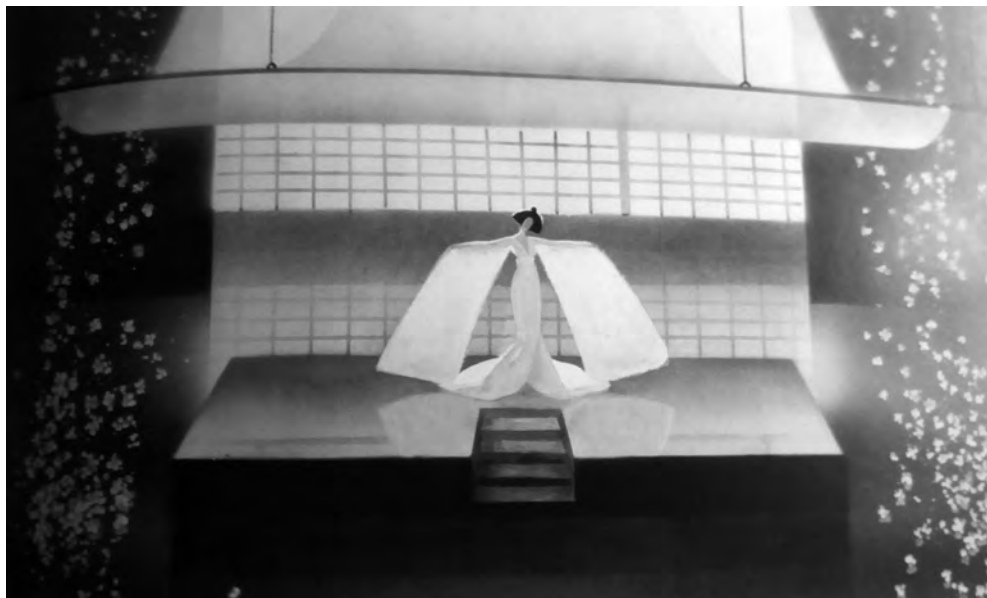
вості зовнішнього вигляду мешканців Гюллена як відбиток брудно-газетярського середовища Д. Лідера; у «Браті Чічікові» Н. Садур вона майстерно балансувала на межі фантастики/реальності, відгукуючись на бінарність сценічної дії (режисер О. Дзекун, 2000); у «Незрівняній» П. Квілтера окреслювала життєві та мистецькі уподобання дивакуватої американської співачки (режисер А. Хостікоєв, 2005); і нарешті, її костюмовані розробки до «Бурі» В. Шекспіра — довершена гра фактур, форм та змістів (режисер С. Маслобойщиков, 2011). Список можна продовжувати.

Н. Рудюк не лише костюмограф, а й сценограф вистав: створена нею монументальна каркасна декорація органічно працює у «Віват, королево!» за твором Р. Болта (режисер Ю. Кочевенко, 2007). На сцені — стилізована під ранньо-ренесансний (практично середньовічний) замок споруда, яка, повертаючись у просторі, презентує глядачам реалії невеликого єдинбурзького замку Марії Стюарт, або розкіш лондонського палацу Єлизавети Тюдор — дві сторони одного явища, дві рівноправні королівські гілки, що претендують на найвищу владу. Художниця органічно оперує речовим світом — меблі, побутове начиння, вступаючи в дію, унаочнюють історичну конкретику. У дії працювала тонка костюмована гра: єдина сукня Єлизавети — важкувата фактурність темно-золотистої парчі — пишність, сталість, монументальність. Часто змінюваний одяг Марії — ставка на жіночну привабливість, авантюрність. Історичний поєдинок розпочато.

Запрошення художників до співпраці у театрі — це завжди індивідуальний акт. В орбіту театральних пошуків вводяться сценографи, чия творча неповторність може по-новому розкрити сутнісні глибини вистави.

Проектам Володимира Карашевського притаманні конструктивність та чітка колористична визначеність. Він — аналітик, безкомпромісна людина, із великим творчим досвідом закордонних практик, авторством у багатьох мистецьких проектах, перформансах. Творець характерних сценографічних модулів, він максимально узагальнює ігровий простір.

Вистава «Лев і Левиця» І. Ковалю (режисер С. Мойсєєв) — про складні родинні стосунки великого письменника (Лев Толстой), про вічність творця у зіткненні із буденністю. Працює весь формат сцени, заповнений варіантами форм дзеркальних поверхонь. Спочатку рух у вертикаль: на підлозі завішане чорним тюлем трюмо. Середні плани обіграє велика дзеркальна куля, світлові промені її обертання заповнюють простір «білим снігом», «пожовклим осіннім листям», іскорками загострених стосунків. Її фізичні властивості використовуються у дії — гойдалка,



А. Александрович-Дочевський. «Соло-меа» О. Белозуб. Ескіз сценографії. 2005

снігова куля, таран. Верхівка вертикалі модульного образу — срібний шар — вкритий завісою потаємний всесвіт генія, з якою взаємодіє лише Богдан Ступка — головний персонаж сценічно- драматичної розвідки художника.

У виставі «Сентиментальний круїз» за твором Т. Кандали сценограф затягує простір білим полотнам. Дія відбувається на яхті, згори звисають закріплені у визначеному порядку вітрила. Їхній рух у ході дії відтворює не лише нюанси повітряних потоків — штиль, легкий бриз, а й поступову психологічну загостреність детективного сюжету. Вони задіяні художником і у відтворенні реалій круїзного відпочинку. У задумі чітко унормована костюмована гра Н. Рудюк: обтяжені вадами персонажі вдягнені в біле, і навпаки — чорний колір — костюм панотця (за сумісництвом детектива). Розслідування розпочато, і білий простір виявляє нові властивості, здатність перетинає межу реальності, то вкриваючись сируватим димом, то наповнюючись різкими тінями. Розв'язка сюжету повертає сценографічну образність у первинний стан — перед глядачем вітрильник, на якому комфортно відпочивати.

Передній план сцени у виставі «Всі мої сини» А. Міллера — прямокутний майданчик, оточений штахетником. У просторі все біле: гойдалка, столик із стільцями, крісла. Не вибиваються за межі кольорової

тональності костюми Катерина Маркуш, унаочнюючи чітко визначені повоєнні реалії елегантними капелюшками, подовженими сукнями, кинутими на стільці шаллями, характерними (віковими, професійними) ознаками чоловіків.

Розв'язання внутрішніх проблем болісне, і обертаються персонажі у присадибному просторі немов у пасці. Рух ззовні в середину і навпаки — крізь металеві листі, що півколом оточують сцену, кожен з них озивається металевим гуркотом, практично набатом. Виблискуюча металева фактура — простір людської пам'яті, унаочнення її глибин, радощів і трагедій.

Сценографічна пластика В. Карашевського — сильний аргумент будь-якого спектаклю, тонка основа його режисури і глибина його контекстів.

У багатій палітрі сценографів театру Олексій Вакарчук — художник, який працює із архітектурними просторами. Режисери, обіграючи його ігрові пропозиції, вільно оперують просторовими можливостями контексту, а актори повноцінно обживають запропоновану ним історичну/сучасну тривимірність, залюбки оточуючи себе вишуканим резовим світом.

Сценографія О. Вакарчука до водевільної вистави «Дами та гусари» О. Фредро (режисер Ю. Одинокій) статична. На сцені — портик багатого маєтку із традиційною парковою скульптурою, фонтаном і кущами (майже сад), що у мізансценах доповнюється необхідними предметами. Сутність сценографічного задуму — не стільки у відтворенні фрагментів палацового життя, скільки у персонажах, поява яких ґрунтовно перформативує аскетичний клімат художнього рішення, наповнює його кольорами життя.

Архітектурний простір життя французького актора Ф. Ленотра зрежисовано О. Вакарчуком за допомогою дієвого елемента — театральної завіси («Фредерік, або Бульвар Злочину» Е.-Е. Шмітта, режисер Ю. Кочевенко). Пересуваючи її, актори діафрагмували епізоди, конкретизували інтер'єрну екстер'єрність мізансцен (необхідні меблі додавалися), «включали» лірику поетичних ілюзій (проекції), обігравали хитрощі залаштункових інтриг.

Ігровий майданчик «Назара Стодолі» Т. Шевченка (режисер Ю. Кочевенко) визначає конструкція архітектурних форм, у композиційну єдність яких «укомплектовані» церква, фрагменти будиночків, віконець, елементів інтер'єру. Розташована на обертовому колі, конструкція, доповнюючись фактурними предметами, допомагала режисеру образно обігравати розвиток сюжету класичного твору.



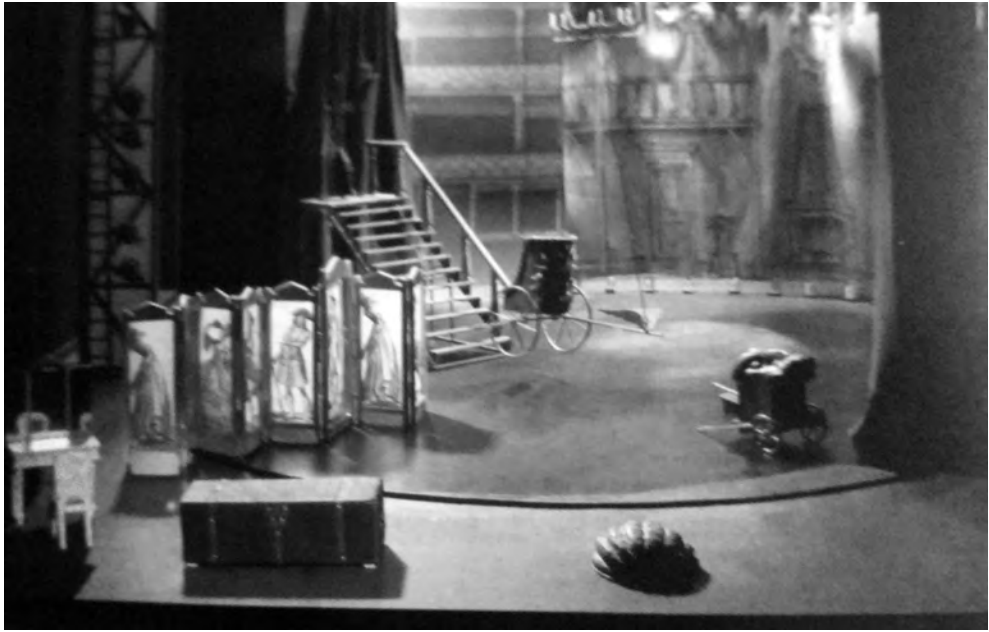
Н. Рудюк. «Буря» В. Шекспіра. Ескіз костюмів

У більшості варіантів вдихнути непередбачувану, яскраво-зорову складову у тривимірність архітектурно-сценографічних рішень О. Вакарчука — завдання художника по костюмам Катерини Корнійчук. Запропонована нею вишукана грайливість стилізацій, корегування історичних форм і сміливе осучаснення посилюють театралізовану французькість життєвих реалій XIX ст. («Фредерік, або Бульвар Злочину»). Саме її яскраво-кольорові жіночі сукні вносять повний гармидер у стале життя підстаркуватих гусар («Дами та гусари»). Її костюмована феєрія — стилізація під українське бароко — видовищна гра, сповнена фантазії та вишуканості, є невід'ємною частиною «Назара Стодолі».

У перервах між численними роботами з іншими театральними колективами та закордонними проектами у театрі працює український графік, сценограф, актор, кіно- та театральний режисер Сергій Маслобойщиков. Використовуючи на повну міць ігрову природу театру, він створює концепцію образного ряду до «Бурі» В. Шекспіра. Наскрізна установка — дерев'яний похилий пандус, кругове обертання якого включає у дію нові елементи площин та сходів/підйомів, старе фортепіано (музичний супровід) і можливості новітніх технологій — вагомий інструментарій, що дозволить сценографу-режисеру С. Маслобойщикову цілком задіяти органіку акторського буття, розгорнувши на сцені монументальну програму глибинно-образних сенсів класичного матеріалу. Монохромно-фактурні костюми Н. Рудюк, із надзвичайними знахідками пластики форм — органічне віддзеркалення загального контенту і вистави, і шекспірівського сюжету, на який автори постановки змогли подивитися по-новому.

Відмовившись від режисури, С. Маслобойщиков зробить сценографію до вистави «Незрівняна» П. Квілтера. Історія дивакуватої Флоренс Фостер Дженкінс, яка дуже любила співати, але рідко зважала на ноти. Протягом дії на сцені — справжній оркестр, «живий» екран, на якому змінюються реклама концертів, кадри кінохроніки, відчувається справжній ритм американського життя 1930-х рр. У результаті вийшла вистава про вільну людину, у якій поєднано чудовий спів Наталі Сумської (музиканти, закрийте вуха!), теплоту людських стосунків і бездоганну (нерідко на межі фолу) роботу її гардеробної (художник по костюмам Н. Рудюк).

Робота з молодими сценографами, нерідко вихованцями сценографічного відділення НАОМА (викладачі — А. Александрович-Дочевський, С. Маслобойщиков, Ф. Александрович) — один з пріоритетних напрямків франківського сьогодення. Сприймавши лідерівську традицію, молодь — Федір Александрович, Ганна Духовична, Катерина Маркуш, Олег Татарінов, Марія Погребняк, Богдан Поліщук та ін. — сміливо визначає власні



О. Вакарчук. «Фредерік, або бульвар злочинів» Е. Шмідта.
Макет сценографії. 2011

закони мистецького життя, задіює широку варіативність традиційних/сучасних технологій, працюючи із образними категоріями простору, закладаючи ґрунтовні підвалини для будівництва нового мистецького космосу України, у театрі якого припустимо все, за виключенням нудьги.

Оновлену театральну естетику, закони взаємодії режисури та сценографії привніс у проекти франківців постановник Дмитро Богомазов. Його роботи із Олександром Другановим («Morituri te salutant» за В. Стефаником, «Ліс» О. Островського) та Петром Богомазовим («Коріолан» В. Шекспіра) — нова пропозиція взаємодії режисера та художника із простором, його можливостями та образними кодами.

Міцний потенціал режисерів, сценографів театру ім. І. Франка яскраво свідчить про готовність продовжувати творчий пошук і відкривати нові сценографічні світи.

3.8. Драматургія сценографічної образності Марії Левитської у просторі музичного театру

Робота художника музичного видовища завжди вимагала особливої спеціалізації. Успішною у цьому складному, синтетичному виді театрального мистецтва могла стати лише людина з величезним культурним досвідом, посиленою емоційною схвильованістю, яка здатна тонко й глибоко відчувати музичні контексти твору, розуміти специфіку його мови, своєрідність образів.

Історія української сценографії ХХ ст. знає багато славетних імен, що становлять мистецьку славу національної сцени. Серед них А. Петрицький, який із притаманною йому багатовекторністю розробляв на музичних сценах Харкова, Києва, Одеси конструктивістську ексцентричну ритміку та костюмовану національну образність; Федір Нірод, мудра людина, що залишила нащадкам у спадок вишукану аристократичність та витонченість сценографічної образності; Євген Лисик, якій відтворив у національному театральному просторі ідею могутньої образної гри у експресіоністичну монументальність із філософським, майже космічним звучанням. Серед цього сузір'я індивідуальностей Марії Левитській вдалося створити власний, ні на що не схожий театр, розвинути свою концепцію нової варіативності простору музичної сцени, не забуваючи старі техніки театрального живопису та вільно апелюючи до новітніх технологій.

За старою театральною традицією презентуємо головну діючу особу в офіційності фактів життя: народилася у Києві, вчилася у КДХІ (майстерня професора Д. Лідера), з 1989 р. працює головним художником Національної опери України ім. Т. Шевченка. Створила декорації та костюми до близька п'ятдесяти вистав класичних опер та балетних постановок, працювала в кіно, оформлює музичні та драматичні спектаклі, займається живописом, графікою, розписом батиків.

Вона — вольова, цілеспрямована жінка, для якої гра у Театр — сенс



Марія Левитська

життя, можливість зануритися у духовно-матеріальні шари минулих століть «Дуже важко сформулювати її художнє кредо, — зазначить режисер Михайло Резникович. — Вона невловимо-талановито безпосередня. Миттєво й легко відгукується на найпарадоксальніші пропозиції режисера. І в кожній своїй роботі несподівана неочікуваністю свого таланту» [89, с. 6].

Все починалося з дитинства, коли М. Левитська свідомо готувала себе до професії сценографа (художника Театру), чітко усвідомлюючи, що саме ця спеціалізація надасть їй можливість об'єднати театр, образотворче мистецтво, любов до літератури (драматургія), зацікавлення режисурою та таємницями акторських перевтілень, визначить її послідовний творчий розвиток, надасть можливість створювати драматургію сценічного простору у варіативній контактності із всесвітнім мистецьким надбанням.

Вона на все життя вдячна вчителям, чия глибинна мудрість була сприйнята вчасно або надолужена завдяки творчій самореалізації. Про Д. Лідера згадує так: «Він приходив, розповідав — світ нам відкривався не лише в ширину, а й в глибину (ось так просто), — туди, де народжуються основи буття» [89, с. 235], про відомого сценографа музичного театру Ф. Нірода, котрий колись порадив їй: «Машо, ти лібрето не читай, ти музику, музику слухай!» [89, с. 114], останнього визначного балет-

мейстера Анатолія Шекери, який вмів «говорити про світобудову, про макросвіт, про елевацію в просторі, зокрема в балеті. Мислив філософськими категоріями» [89, с. 126]. Поряд постають режисер Ірина Молостова, з якою М. Левитська працювала в початкових драматичних виставах, кіноактор і режисер Іван Миколайчук, Михайло Резникович, з яким вона плідно працює й дотепер.

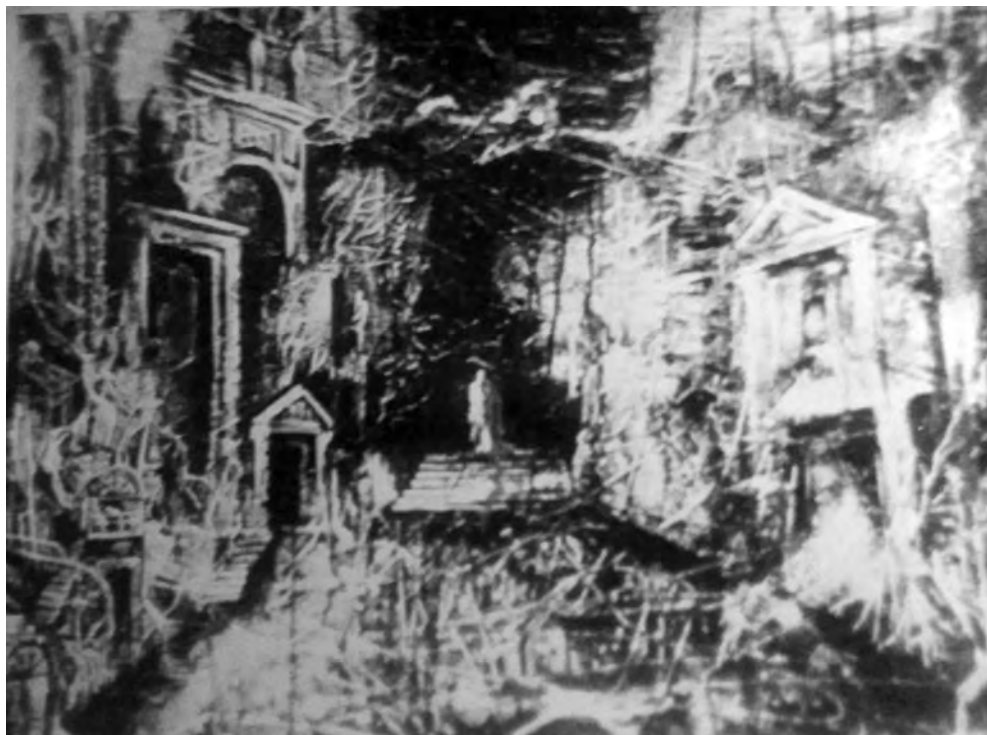
Для дипломної роботи, своєї першої вагомої авторської презентації, М. Левитська обирає «Маскарад» за М. Лермонтовим — знакову виставу в історії сценографії, що неодноразово згадувалась на сторінках цієї роботи. Вже тоді художниця проявляє свою здатність занурюватися у пласти давніх культур, витягаючи звідти квінтесенцію майбутньої образності. У її ескізах — місто-фантом, місто-марення — складна композиція помпезних арок, величних колон, каналів, що проступають крізь павутиння та імлу.

Художниця свідомо працює з інтуїтивним накладанням різночасових, але схожих за сутністю культурних шарів: «малювала Петербург — мріяла про Венецію» [89, с. 167]. Результат вийде монументальним, із розмахом. Її архітектурні фантоми, сповнені образних алюзій, спогадів, ремінісценцій. Форми нагромаджуються, маревом проростають одна крізь другу, закриваючи простір від світла, все живиться смородом брутальної гнилісної розкоші. В останню мить, експериментуючи з техніками, вона вкриє ескізи лаком, немов патиною часу. Вийде дивно, неочікуване, лячно. Д. Лідер приїде, подивиться і заспокоїть. Образність є! Відкрита нею у лермонтовському «Маскараді» композиційна надмірність ще довго не покине художницю, проростаючи фрагментарним маревом у подальших роботах.

Після закінчення навчання у КДХІ (тепер НАОМА) М. Левитська плідно працює у драматичному театрі та кіно, але найповніше її хист розкривається саме в царині музичного театру. З початку 1980-х рр. вона — головний художник Національної опери України.

Аналізуючи творчий доробок М. Левитської, спробуємо зазирнути за лаштунки театрального життя, торкнутися таємниць народження творчого задуму, реалій його повсякденного втілення, відчуємо себе присутніми у глядацькій залі, причарованими масштабністю та розмахом запропонованих мистецьких рішень людини, «якій відкрита багатовимірність світобудови» [89, с. 126] і яка вміє придумувати біографію місця дії або, цитуючи славетного театрального декоратора П'єтро Гонзага, створювати музику для очей.

Рушаємо від вистави до вистави, від періоду до періоду у початок, у самісінькі першоджерела творчого становлення, вимальовуючи образ



М. Левитська. «Маскарад» М. Лермонтова. Ескіз сценографії. 1981

художниці посеред розкішного матеріалу не лише театральних декорацій та костюмів, а й старовинних портретів, вітражів, архітектурних споруд, коштовностей, дзеркал, венеційських підлог, тобто всього того, з чого народжуються просторові сценічні світи М. Левитської.

За визначенням М. Резникового, М. Левитська — художниця «відчайдушна, яскрава, іноді епатажна, з власним неповторним почерком, у якому талановито й химерно переплелися сценографічні відкриття різних напрямів живописного, предметно, образного, умовного. Фактура й колорит її рішень завжди несподівані, емоційні, захоплюючи» [89, с. 6]. Вона ніколи «не підлаштовувалася під авторитети, наполегливо реалізуючи в спектаклях власне відчуття драматичного матеріалу, покладаючись на свої творчі імпульси, емоції, інтуїцію. Насамперед це стало можливим після абсолютного оволодіння школою» [89, с. 6]. І ще: «Левитська дуже вимоглива, у першу чергу до себе і до своєї творчості. А відтак — і до тих людей, які власне, виконують завдання, що їх вона ставить», — скаже про неї А. Солов'яненко, головний режисер Національної опери України [89, с. 5].

Сценографічна драматургія художниці виростає з глибинного осмислення мистецьких презентацій минулих часів. Працюючи над висравою з її тематикою та музичним матеріалом, М. Левитська поринає у духовно-матеріальні шари історичних культур, вишукуючи в глибинах загальнолюдської спадщини зорову, просторово-предметну матеріальність, яка представлятиме характерно-образний еквівалент музичної дії. Вбираючи в себе реалії того чи іншого культурного контексту, завжди фіксує те, що вразило, те, що здатне переплавитися у внутрішньому просторі, наповнюючи душу й розум тим дивним відчуттям, що можна описати як «я відчула». У реальній практиці: «Вона ніколи не пояснює своїх рішень: „Не знаю... Так захотілося... Я відчуваю...”. Ось ступінь переконливості її доказів» [89, с. 6].

У її сценографії до «Дон Жуана» В.-А. Моцарта вступ у дію — інтермедійна завіса, композицію якої визначали ритми колон, заплетених золотим павутинням — вольова надмірність бароковості (1989). У просторі сцени — дива паркових алеї з чарівними фонтанами, чия грайлива стильова вишуканість, з легкими нотками лірики та звабливості, відповідали тональності музики Моцарта. Презентована сценографом розкіш приховує внутрішній конфлікт, який активовано зіткненням Командора із Дон Жуаном. У дію запуснені закони руйнації, спокусливо марево знижало, відкриваючи підвалини внутрішньої пустоти.

Працюючи над матеріалом, М. Левитська зв'язує, ким насправді був дон Хуан Австрійський: реальний персонаж XVI ст., бастард і позашлюбний син імператора Карла V, зведений брат короля Філіпа II. Дізнається, що загинув він через безмежну жагу до слави та влади. Серед поховань у палаці Ескоріал вона розшукає надгробок свого героя, оком професійного художника відмічаючи його особливу мистецьку вишуканість.

Костюмовану образність персонажів опери сценограф зсуне у часі. У її жіночих ескізах — характерні складки Ватто, силуети кунтуша, венеційська карнавальна маска «баута», вкраплення стилю «фонтанж». Не відповідаючи суворості іспанського XVI ст., обрана характерність чудово вписується у моцартівське XVIII ст. та барокову розкіш М. Левитської.

У її першій роботі над «Попелюшкою» С. Прокоф'єва казкова драматургія у поєднанні із музикою народжували очікування дива (1989). Художниця фонтанувала метаморфозами сценічних знахідок, вибухала чарівними несподіванками. Трансформація будинку героїні у чарівній ліс відбувалася, немов підкорюючись рухам чарівної палички: дах здіймався угору, камін відсувався у глиб і «на чорному оксамиті вдалині далеко з'являлася одна біла гілочка, що світилася. Гілка тяглася ввись і за



М. Левитська. «Молоді роки короля Людовика XIV» О. Дюма-батька.
Макет сценографії. 1993

нею, наче з-під землі, випростовувався і густішав біло-рожевий-блакитний сад, заповнюючи всю глибину сцени. З наступною музичною фразою прилітали нові гілочки. А внизу пурхали в довгих шопенівських легких сукнях дівчата» [89, с. 148].

У бальній сцені запалювалися свічки і простір наповнювався архітектурно-готичними склепіннями, ритмікою прозорих мережив — образний хід, який художниця й досі вважає однією з найкращих своїх вигадок. Екстер'єрні сцени — паркові алеї, доповнені вишуканими альтанками. Вистава вийшла ніжна наче мрія.

Образну оркестровку М. Левитська посилить костюмами, дозволяючи собі змішувати галіфе із ексцентрикою іспанських силуетів XVI ст., французьку барокову вишуканість середини XVII ст. із осучасненим варіантом східної звабливості. Для кордебалету вона відпрацювала різнобарвність уквітчаних, вишукано легких варіантів. «Тоді ще були справжні тканини, — згадає художниця, — натуральний газ (надлегка матерія!) летів за Феєю, лишаячи в рапіді шлейф місячного сйява» [89, с. 148].

Її сценографія до «Різдвяної ночі» Є. Станковича народиться під час кінних поїздок у Пирогові (1992). Вслуховувалася у тишу довкілля, вдив-

лялася у мовчазні контури білих хатин, білі стріхи під снігом, біло-сіре зимове небо. У інтермедійній завісі вкриті білою хуртовиною хати простатимуть корінням у землю, церкви банями тягнутимуться у зоряне небо. Мовчазне вікове стояння серед зимового вечора-ночі, яке одного вечора вибухає різдвяними дивами.

Провідна тема сценографічного образу — село, що розкинулося на пагорбах, засніжена місцина із церквами та вітряками (вдень, вночі, на ранок) — тло для різноманіття її костюмованої варіативності. Чарівна поетичність твору, в її ескізах-колажах підтримана безліччю етнографічних нюансів, посилених образно-жартівливими підтекстовками. Художниця цитує артфактаж барокової доби: янголи по кутках натякають глядачу на суголосність іконостасного джерела походження чоловічого варіанту (сільський одяг), а ікона з Архангелом освячує духовні та світські паралелі фрескової жіночої вишуканості (близько до міського варіанту).

Окрему костюмовану групу вистави створюють різдвяні колядники. Художниця майже не відступає від традиції, жартуючи лише у «жіночому» варіанті (сорочка, шаровари, стрічки та великі вуса). Стрій чудернацької Солохи художниця аплікує золотими скіфськими прикрасами, доповнює шотландським тартаном із вишитою на ньому іконою Богородиці. Язичницька розкіш акцентована у клаптиковій картатості спідниці, доповнена червоними чоботями та увінчана смугастою хустиною. В остаточному варіанті маємо модернізований варіант всесвітньої шаманської програми.

Шукаючи характерні особливості персонажів, М. Левитська прописує портретні замальовки кожного з гоголівських героїв (для гримерів, перукарів), а насправді для себе, піддаючись споконвічному бажанню будь-якого сценографа вдивлятися у обличчя діючих осіб, визначити характерність поведінки, зазирати під маску.

Не менш ретельно вона опрацьовувала українське панське вбрання для «Мазепи» П. Чайковського. Історію вивчала по книжках — «История Малой России» Д. Бантиш-Каменського (старовинні гравюри, підфарбовані вручну, 1842), з бібліотечного зібрання свого діда М. Левитського (1991). Розшукала й «Українську культуру. Коротку історію культурного життя українського народу» Івана Огієнка (1918), «Опис України» (1660) із старовинними мапами Гійома Левассера де Боплана, читала «Івана Мазепу. Руїна» Миколи Костомарова, переписку гетьмана І. Мазепи із Мотрею Кочубеївною. Входила в епоху, вдивлялася в обличчя, шукала мотивації вчинків. Костюмовані герої її виставі — авторська інтерпретація історичних прототипів — розкішні шати, зброя та прикраси на тлі



М. Левитська. «Любов до трьох апельсинів» С. Прокоф'єва. Макет сценографії

справжніх штандартів українських панських родів, що зіграли визначені ролі у складній історичній драми вітчизняної історії.

У сценографії сучасного драматичного театру довгий час тривала традиція стримано-скупого, майже безкольорового, фактурного оформлення. У цьому була своя філософія розвитку, але у драматичному просторі давно не відчувалась безупинність кольорової розкріпаченості, вільність емоційної наснаги. Природна схильність М. Левитської до ігрової пластики повернула на кін полишену розкіш. Так сталося із сценографією до вистави «Молоді роки короля Людовика XIV» за твором О. Дюма-батька (1993), де вона: «чудово придумала велетенські двері, які відображали всю сутність тієї епохи — просто встановили їх у глибині, просто поставили одне крісло. І в такий декорації зіграли виставу» [89, с. 131].

Головне композиційне рішення художниці — ігрова варіативність барокової анфілади. Її трансформація дозволяє задіяти у дії уявну образність палацових інтер'єрів чи пізнаваність паркових зон. Головний дієвий мотив — двері: вони великі, що ведуть у внутрішні кулуари, скляні, за допомогою яких можна вийти у парк (екстер'єрності сцен допомагає поодинокий вазон, розташований праворуч), з дзеркалами, серед яких губляться персонажі та визрівають інтриги. У цьому середовищі по-

чнеться творення великої політики, розквітне кохання, зачаїться підступність та зрада. Справжня цілісність і місткість просторового рішення.

Ідею костюмів художниця взяла зі спектаклю «Амадеус», що не відбувся, і вписала їх в новий мистецький проект. Знову вільний підхід до часових реалій: одяг героїв — стиль «суконь франсез» другої половини XVIII ст. Відторгнення не відбулося саме тому, що об'єднуючим мотивом сценічного рішення обрано архітектурні мотиви французької монархії.

У роботі над виставою «Любов до трьох апельсинів» С. Прокоф'єва М. Левитська багато працювала із папером (згортала, розгортала, перекроювала) (2001). У результаті було обрано форми класичних колон, яким сценограф, поступаючись класичними правилами, додала гібридно-фантазійні верхівки. На сцені домінували «чи то пальми у пустелі, чи то колони з коринфськими капітелями, що переродилися у свідомості художниці в несусвітні фантастичні дерева» [89, с. 114].

Вони, пофарбовані у синій колір, стирчатимуть у просторі, тягнучись угору коринфсько-пальмовими верхівками. Винайдені артефакти час від часу «пересувалися» сценою, включаючи напрочуд дивакуваті акценти — гра, у якій художниця з величезним задоволенням бере участь, вносячи у простір нотки кумедності, ламаючи позиції, додаючи до дії децицію футуристичного розграю. Глядачу не дозволять ані на хвилину забути, що перед ним напівказковий світ. Хіба дарма його увінчують одночасно сонце-місяць, підвішені на мотузці? Розробляючи дієві ходи, М. Левитська працюватиме над можливостями злиття залу Опери та сцени. Вона поверне до життя старий архітектурний прийом часів Карло Гоцці і глядацькі ложі знов опиняться на сцені. Підсумовуючи, М. Левитська відсалютує: «Мистецький ключ був знайдений. Народився свій стиль. Народилася форма» [89, с. 114].

У 2002 р. вона працюватиме над «Паяцями» Р. Леонкавалло, разом із молодим австрійським режисером, чий театральний досвід був надто малим. Пояснюючи режисеру-парвеню тонкощі взаємодій у матеріалі, художниця шукала варіанти рішення сценічного простору. Подобалася ідея акторських мандрівних труп. Остаточному визначенню сприяли гастролі трупи Національної опери в Італії. Танцювали артисти славетного колективу на арені Сферістеріо (м. Мачерата) просто неба і скаржилися на підлогу відкритого амфітеатру, що подекуди заріс травою.

Це і був початок її образного рішення: італійське селище, рештки давньоримського амфітеатру, врослі в землю монументальні коринфські колони, руїни кам'яних сходів глядацьких рядів. У цей простір приїздить



М. Левитська. «Попелюшка» Дж. Россіні. Макет сценографії. 2007

візок з мандрівними акторами, які розкидають на діжках театральний майданчик, розташовують небагатий реквізит. Глядачі, що прийдуть дивитися акторські імпровізації, сядуть на лави минулої античної величі — чудове поєднання/протиставлення великих театральних культур.

У 2003 р. М. Левитська працює над драматургією К. Гоцці, оформлюючи «Турандот» Дж. Пуччіні. Маючи на меті наситити себе фактажем, по-справжньому відчувати Китай, вона відправиться у подорож, проїде від Пекіна до Шанхаю.

Її інтермедійна завіса вагомо подає квінтесенцію дії: образний еквівалент — боротьба птаха із драконом, вічне розділення, протиставлення червоно-чорного, у результаті якого має народитися новий світ. Кольорова режисура художниці супроводжує дію тонкою грою відтінків, моделюванням світлової партитури: відтінки золотавого, синього, сріблястого, ніжно-зеленого, коричневого ненав'язливо перетікають один в іншу, заповнюють сценічний простір варіативністю емоційних нюансів східної культури.

На сцені — палацові фрагменти, тонка орнаментика різьблення, живопис внутрішніх панорам, лірична мелодійність паркових просторів мали величезний потенціал для розвитку. Під час арії головної героїні

змінювалась кольорова гама декорацій, відбувалася трансформація її одягу, у дію вступали відтінки від коштовного золотого до червоного та бірюзового. «Просторові образи Левитської, — напише М. Резникович, — це цілі світи [...]. Вони відкривають акторам і глядачам світ автора не тільки однієї п'єси, не окремої, не ескізи його природи почуттів, а справді весь світ драматурга, атмосферу епохи, її колорит, її енергію» [89, с. 7]. Світові гастролі підтвердили великий успіх театру та його художниці.

Робота над «Джокондою» А. Понкьєллі (2004) надасть художниці можливість зануритися у венеційську тематику XVIII ст. Блукаючи вуличками Венеції, вона споглядала за місцевими природними феноменами («aqua alta» — висока вода), стоячи на узвишші Сан-Марко, вивчала візерунки візантійських мозаїк, кам'яні підлоги міста — особлива тема для її роздумів. Вона вслуховувалась у власні відчуття, і поступово насичена перипетіями дія опери ставала схожа на венеційську високу воду, від якої «розпалювалися пристрасті, й персонажі в них, як у бурхливих хвилях. Ще трохи й лагуна всіх поглине» [89, с. 107].

У виставі зазвучала сценографічна поліфонія змістів. У задумі художниці Aqua alta — таємнича сила Венеції, основа її свободи, її головна загадка. Унікальний природний феномен злило із темою мозаїчних підлог, які стають для митця еквівалентом венеційської культури, презентантом її культурно-історичної гри. Експериментуючи з обраними об'єктами, сценограф «кидає» на театральну підлогу кесонний плафон Палацу Дожив. Його віддзеркалення — у верхів'ях простору. Технічне вирішення — дзеркала, які висіли над сценою, змінюючи кут нахилу. Дзеркальні поверхні допомагали створювати чудовий ефект води в каналі. В епізодах сцену наповнювали дерев'яні місточки і вертикальні криві палиці — *at-trascto* (швартовка) для гондол. В епізодах був корабель, що надавало художниці можливість запустити у дію старий театральний прийом «схвильованого моря». Заповнюючи простір натовпом у карнавальних масках, вона виводила на сцену персонажів *commedia dell' arte*.

М. Резникович, який неодноразово працював з М. Левитською, зауважив, що вона «дійсно людина театру. Задуми її народжуються в розмовах, як похідна від розмов із режисером. Вона може загорітися від мимоволі зроненого слова, від випадкової фрази; в її уяві несподівано виникає яскравий, видовищний образ, достатній для народження цілого спектаклю. Ось чому режисери так хочуть, так прагнуть працювати з нею. І ще тому, що вона народжує ідеї, уміє попри явити в пластиці не тільки своє, а й їхнє бачення» [89, с. 7].

Дамо слово самій художниці: «Коли ти працюєш з неординарним,



М. Левитська. «Шаленство кохання» Ж. Ф. Реньяра. Ескізи костюмів. 2012

мислячим режисером, мимоволі починаєш підкорюватися, намагаючись візуалізувати його цікаві творчі думки. Якщо поруч з тобою немає режисера, з яким ти разом міркуєш, вигадуєш, ти „входиш в колір» [89, с. 121].

Працюючи у 2007 р. над «Макбетом» Дж. Верді, художниця відправиться до Шотландії у Кавдорський замок, бо саме сюди «приїздила Елен Террі надихатися перед роллю леді Макбет. Нічого. Порожньо» [89, с. 79]. Образні імпульси підуть від Англії, яка в свідомості художниці поєднає відьом, скелі та Стоунхендж, саме там вона замкне кам'яне коло: «бо де ще можна в колі варити Долю?» [89, с. 79].

М. Левитська виставить на кону сім скель-колон, різьблених середньовічними образами. Вона гратиме у вічну гру простих тіл сакральної геометрії, де коло має багато значень, а його контексти постають у розвитку театральної дії. Руйнуючи у фіналі фатальну замкненість зла, її колони рвучко здіймуться угору, відкриваючи у просторі нові пласти образності, «де в лісі зі списів, маси людських, кінських фігур можна розглядати чорну постать вершника — воїна Апокаліпсиса на червоному тлі, що набирає сили» [89, с. 87].

Образи відьом її вистави, молодих ставних жінок — поєднання червоно-чорної напівоголеності. Архаїку інших костюмів вона творитиме у техніці ручної роботи, яку вигадала сама. Для її втілення збивали рами, запрошувалися студентки художнього технікуму (гобеленниці, вишивальниці). Вечорами художниця малювала ескізи фрагменти майбутньої тканини (понад 80 варіантів). Актори розхапали усі костюми, перетворившись на людей середньовіччя. Мабуть, такою є містика відомого твору, або сила таланту художниці.

Займаючись темою «Іоланти» П. Чайковського (2011), М. Левитська поїде у Прованс «на уклін до короля Рене Доброго та його дочки Іоланди» [89, с. 72]. Насолоджувалася відчуттями, розглядаючи кафедральний храм та «Неопалиму купину» Ніколя Фромана. Повернувшись до Києва, занурюється у гербові тонкощі шляхетних родів Франції, біографії історичних прототипів. Ночами добиратиме деталі, роздивляючись манускрипт короля-трубадура Рене Анжуйського, з мініатюрами Бартелемі д'Ейка. У домашній бібліотеці художниця відшукає факсимільне видання «Розкішного часослову герцога Беррійського», яке колись знайшла на книжкових полицях Неаполя.

Побачена нею провансальська вітражна монументальність центруватиме сценічний простір, виблискуючи в її глибинах незбагненною красою скляної різнокольоровості, відтіненої чорним. Легка готична конструкція — фонтан-Рай (з мініатюр «Часослову») правитиме бал у ліриці

паркових сцен. Підвішена над ним вуалева п'ятикутна конструкція (парафраз на тему дивовижних готичних дамських головних уборів) змінюватиме тонку тональність сценічної дії.

Персонажі М. Левитської вдягнені в наймодніші варіанти вбрання із відтінками яскраво-зеленого та блакитно-синього. Костюмовані варіації вона створювала, подумки звіряючись з оригіналом, немов консультуючись із Іоландою Арагонською. У сценічному просторі панувала справжня придворна розкіш, захоплювали вишуканість силуетів, фактурність тканин, деталі орнаментики.

Кожен її костюмований хід — індивідуально-неповторний, історично обґрунтований. Вони — органічна частина загального сценографічного рішення вистави: «у декораціях Левитської завжди присутня певна нота духовності, [...] вічності, нетлінності буття. Це не краса замилювання своєю майстерністю композиції, своїм мистецтвом малюнка, бездоганною лінією костюма, достовірного й стилізованого водночас. Вона чує драматурга, режисера, точно відображаючи епоху, вона відтворює життя в його повному, суперечливому, діалектичному єднанні» [89, с. 7].

Сценографічні реалії М. Левитської у «Каприсах долі» Н. Паганіні — М. Скорика (2012) не прив'язані до історичної конкретики. Сюжет балетної композиції — доля Паганіні. Музика розповідає цю історію, стрімко, фрагментарно, уривками. У проекті все діафрагмовано, все екранується — простір пульсує ритмікою, суголосною смичковим тактам. Варіації рухомих геометричних форм грають мелодику напруженого життя героя, акцентують її рух кольоровими співвідношеннями, пейзажними фрагментами, блакиттю, панорамами зоряного неба. Музика — головний сенс життя композитора, веде мелодику сценічної дії. Горизонтально-вертикальні смуги (струни) перетинають простір, бринять відтінками реалій, відтворюють вольовий імпульс героя, його спрагу до життя.

Роботу над другим варіантом «Попелюшки» Дж. Россіні М. Левитська розпочне у 2010 році. У проекті посилення на казковість зняті, втім, енергія видовища посилена в рази. Художницю цікавили традиції театральної декорації, і для втілення ідеї вона розкриє глибини оперної сцени. Простір засяє величию барокових перспектив, що не лише «линуть у безкрай, втілюючи ідею безкінечності та мінливості земного світу й водночас відкривають інший світ — небесний» [89, с. 57]. Зорову видовищність посилено дзеркальною підлогою, що подвоює ефекти глибинних перспектив. «Досить цікаво», — прокоментує художниця, а ми додамо: ще й неймовірно красиво!

Граючи за законами старовинного театру, вона ретельно працює із освітленням. На авансцені — газові лампи, у її верхів'ї — низка криш-

талевих люстр, що сяють свічками. Мотив плафонного живопису барокової доби — різноформатні хмари, фланкують узбіччя її майданчиків. Їхній рух на сцені — визначена сценографом партитура казкових див, суголосних партитурі Дж. Россіні. Не менш вражаючою була поява Попелюшки, вона йде зі сценічних глибин у чорній (на криноліні) сукні. «Чому у старих постановках „Сплячої красуні” партію Діамант танцювали в чорній пачці? Щоб підкреслити розкіш гри коштовних каменів», — прокоментує художниця [89, с. 57].

У підсумку маємо простір, у якому (якщо прибрати хмаринки) залюбки прийматиме бал справжній принц, що може стати великим королем, збере кращик архітекторів, дизайнерів ландшафтів і збудує свій Версаль, але це зовсім про інше.

У розробках сценографії до балету «Дафніс і Хлоя» М. Равеля (2014) вона працювала за комп'ютером, підготувала понад 200 зображень, котрі мали змінюватися у повній відповідності з музичною партитурою та подіями на сцені. Роздивлялась давньогрецькі ваз, дивувалась вмінню художників передавати напружений рух людського тіла простими засобами. Пам'ятала про хореографа дягілевських вистав Михайла Фокіна, його танцювальну ритміку, побудовану за мотивами розпису тих самих ваз.

В Афінах відвідала Музей археології, вивчала кожен ліній чорно-червоного вазопису. Виникла ідея використати у костюмах давньогрецький прийом, промалювати лінії, щоб увиразнити рухи танцівників. Втім, швидко визначилася хибність подібної ідеї у реаліях індивідуального балетного танцю. Вона покладе орнамент горизонтально, охопивши ним руки і ноги, знахідка, що виявиться найскладнішим завданням для працівників кравецького цеху. «Вони — генії! — зазначить художниця. — Реально від них залежало дуже багато. [...] Весь орнамент був розрізаний на шматочки по 2 см і закріплювався на комбінезон на живій людині, а не на манекені. Примірки тривали по дві години і довше. Але на кону воно було того варте. Я схиляю голову перед їхньою майстерністю» [89, с. 47].

Працюючи над «Дон Карлосом» Дж. Верді у 2012 році, М. Левитська вивчає сімейні відносини найзаможнішої королівської родини Європи — Габсбургів, переплетіння доль її представників. Її цікавить трагедія людини, вчинки якої визначалися тиском корони та необхідністю служіння вірі. Вихідні дані: Ескоріал — величезний палац-фортеця-монастир, розкішна бібліотека, невеличка паркова зона (перша з подібних у європейському просторі), у підземеллях — надгробки представників родини, котрі вже пішли у небуття. Кімнати з певною кількістю вишуканих меблів, бокові двері, що ведуть до серцевини замку, його суті — со-

бору. Вона згущує образність, розуміючи, що Ескоріал — величезний монастир, який на плані зверху мав форму решітки, на якій був спалений Святий Лаврентій.

Художницю захопила іспанська вівтарна композиція — Ретабло — у грандіозній золотавій пітьмі злітають догори різьбленні фігури, увінчані скульптурою Христа. Підійти до неї впритул не можна — на перешкоді величезні грати, що перетинають простір. М. Левитська зіграє у власну варіативність: фрагментація решітки, решітка-хрест, світ за межами решітки. Велич додаватимуть рустовані стіни, штандарти, надгробки і гра із освітленням та проекціями.

У костюмах — перевага чорного: одяг такого кольору іспанці вдягали не лише на знак жалоби. Чорний — вічний обладунок у боротьбі за чистоту світла вічної душі. В іспанській образотворчості живопис Ель Греко — сутність цього явища. Втім, у виставі задіяні й інші варіанти: чорний із золотим шитвом, чорний у поєднанні із високими мереживними комірцями, чорне із перлами, у поєднанні з червоним — взірці історичної вишуканості.

У «Казці про царя Салтана» М. Римського-Корсакова (2013) М. Левитська матиме справу із двома царями та їхніми несхожими царствами, що ускладнювало роботу. Заважали знання минулих проектів, які увійшли до скарбниці сценографічної спадщини.

Першу частину казки художниця зробить неймовірно яскравою, обігравши насиченість десятків кольорів: яскраво-зелені, яскраво-червоні та жовтогарячі. На декорації задника — згадка про відому українську Єлецьку Богородицю із зображенням міста — стіни, будинки, дзвіниця — місто царя Салтана.

Відшукувати деталі острова Буяна вона поїде до Москви. Відвідує Кремль, Грановиту палату, де побачить головний лейтмотив міста царя Гвідона: перли. Розвиваючи тему, вона введе золоті зірки на синьому тлі, що «линуть у безкінечність, замикаючи сферу неба — мов купол над Землею. Геніальний задум усіх церков — і православні куполи у зірках, і сине небо у зірках у капелі Скровеньї — Джотто» [89, с. 25]. Декілька зірок М. Левитська кине на костюми «мамок», зробивши їхні спідниці дзвонами. Сцену фланкували іконописні лещадки, на яких загніздяться її птахи-сирини.

Одяг персонажів М. Левитської — завжди органічна складова її вистав. Розкішна ексклюзивність її театральних строїв — органічна частина матеріальних та духовних просторів, обраних історичних епох. Поєднати на сцені казкових персонажів обох царств художнице вдасться, збираючи їх, немов мозаїку, костюм за костюмом, уточнюючи деталі фасо-

нів, прагнучи стримати шалене буяння кольорів. «Акторський костюм — це зовсім інше, — скаже вона. — Він живе, як людина, власним життям. В одній композиції група людей — це музика кольору, а в іншій — фальш. І це часом не залежить від тебе» [89, с. 22].

М. Левитська не просто знає історію костюму, вона відчуває його рух у ідейному розвитку вистави. Її костюмовані рішення «це окремий, естетичний і художній напрям. [...] Вражає міра її скрупульозності пошуку характеру в костюмі. Це рідкісна на сьогодні риса. Риса справжнього художника, вкрай вимогливого до себе» [89, с. 6]. У виставі «Шаленство кохання» Ж.-Ф. Реньяра вона із задоволенням поєднає Матісса з Буше і Ватто, створюючи фантазійну варіативність відомого твору (2012).

У «Набукко» Дж. Верді її волею сцена київської опери закам'яніє тисячолітніми ритмами царського Вавилону (2016). На сцені відтворено маловідомі сучасникам характеристики далекого Сходу, обрані деталі — рельєфно-скульптурні сколки історичної минувшини, з їхнім споконвічно-застиглим всесвітом, реаліями з життя людей та богів, суголосними ритмам урочистої ходи биків Шеду. У М. Левитської абсолютне володіння школою.

Виконуючи споконвічний заповіт сценографів, вона цінує «цехи» — людей, які працюють поруч, допомагаючи оформленню та сценічному буттю її просторових рішень. Вони завжди поряд: художники, які малюють декорації, закрійниці-майстрині, бутафори, освітлювачі, працівники сцени. Вона радиться з ними, дивується їхній винахідливості, професіоналізму. У власному альбомному виданні вона виводить декого з них на уклін. Бо це стара театральна традиція — вклонитися публіці.

І ми, прихильники її таланту, щиро аплодуємо, дякуючи художниці, яка колись обрала неймовірно складну професію сценографа. Думаємо, відповідь видатного художника Театру і творчої людини Марії Левитської не забариться: «Щоразу подумки повторяю: „Яке щастя, що завдяки професії я без упину маю вивчати створене до мене. І щоразу в захваті повторюю — не збагну, як це можна відтворити» [89, с. 25].

Перед дослідником сценографічних екзистенцій 1950-90-х рр. постає картина непростих мистецьких відносин, загострених саморефлексій, складних питань існування творчої людини в ідеологічно заангажованому середовищі. Науковець має усвідомити психологічні глибини індивідуальних пошуків, досягнути їхню в дечому перебільшену морально-етичну позицію: без цього неможливо досягти величезну внутрішню напругу та сконцентрованість митців на необхідності моделювання індивідуальних мистецьких програм, завдяки котрим у закритому ідеологізованому просторі зростали самотутні творчі проекти, виникали посправжньому глибокі рішення, викристалізовувалась векторна пряма мистецьких пошуків від умовної поетичності 1960-х рр. до поглибленої психологічності творів 1970-80-х рр.

Тогочасна театральна пластика увібрала й найкращі здобутки театрального розвитку першої половини ХХ ст. та передовий досвід, накопичений історією світової культури, що дозволило подолати інертність відтворювання реалістичної подібності, поверхову сюжетність оформлення, зайву бутафорію і помпезність. У роботах найкращих художників, нерідко складно і конфліктно, реалізувалися нові сценографічні ідеї. Образність отримувала здатність підніматися над побутом, торкатися загальнолюдських категорій. Художник ставав співрежисером вистави, вільно апелював до різних культурних просторів, наповнював сценічні майданчики асоціативними зв'язками, використовував широкий спектр театральних проявів у ґрунтовних програмах психологічного театру.

Київські презентанти нового сценографічного напрямку — Д. Боровський та Д. Лідер — два художники, два творчих способи досягнення складної багатовимірності життя.

Д. Боровський — людина глибокого розуму та витонченої інтуїції. Пластична образність його режисури випромінювала у виставах гли-

бинно-філософські та метафоричні виміри, а твори запам'ятовувались назавжди. Його образи захоплювали глядача зсередини, були змістовними та водночас простими за формою. «Він не просто створював тло для гри, а й визначав її сенс і стратегію. Його декорації уможливлювали вистави, у яких умовність породжувала узагальнене, виведене за межі відомого, дивно рифмуючи духовне із вічним, вічне з нинішнім світом надзвичайно багатозначних сценічних перевертнів» [81, с. 193].

Д. Боровський досягне у житті практично всього, про що мріяв: долучиться до головних тенденцій розвитку мистецтва другої половини ХХ ст., визначить упізнаваність власної художньої мови, залишивши помітний слід у світових і вітчизняних сценографічних програмах. Він знайде свій Театр і тривалий час співпрацюватиме зі своїм Режисером, зазнає руйнування, контактуватиме з іншими відомими режисерами, здобуде всесвітню славу та визнання. Наприкінці творчого життя Д. Боровський повернеться у Київ, до рідного театру, щоб оформити завершальні вистави та осмислити теми останніх років життя, теми Фіналу та Вічності.

Упродовж всього життя Д. Лідер ставив собі гострі запитання, відкриваючи нові закономірності сценічного мислення: комплексного, монтажного, метафоричного. Сценографія давала йому змогу грати на межі реального та вічного, оперувати потоками часу, простору, загалом драматургією життя. Через театр він пізнавав світ, закони його існування, глибини людської особистості та варіанти її зіткнень з часом та простором. Творче кредо художника: «Чи стурбовані ви реаліями, котрі довкола вас, або, навпаки, байдужі до них? Адже ступінь стурбованості чи байдужості і визначає якість образу. Треба розвивати в собі передчуття біди, передчуття проблеми задовго до її появи в суспільній свідомості [...]. Мистецтво — це пророцтво! А якщо художник цим не займається?» [123, с. 178].

Д. Лідер — людина зі складною долею, митець із пізньою фазою зрівання, з широкою амплітудою мистецьких реалізацій. Його сценографічні розробки, ескізи і макети живуть поза театром — вони не загубилися з часом і донині живлять нові мистецькі проекти.

Його філософія театрального простору, теоретичні пошуки актуальні як для прийдешніх поколінь, так і для сучасної молоді, котра прагне творчого самовизначення у різноманітті варіантів мистецьких шляхів. Його учні сьогодні — головні сценографи провідних театрів країни — різні й неповторні, але у кожному їхньому проекті або експозиційній презентації виставок одразу помітні високий професіоналізм, глибина мистецьких пропозицій, індивідуальність самовизначення та постійне прагнення до творчої досконалості.

Сьогодні поряд із першою хвилею «лідерчат» стає друга — учні його учнів, молоді художники, що продовжують традицію лідерівського психологічного театру. Вони творчо розкуті, сприймають життя крізь призму новітніх технологій та із задоволенням грають у багатовимірність театральних реалій та нюанси костюмованих образів. Жива практика сценографічної еволюції, започаткована художниками театру другої половини ХХ ст., продовжує свій розвиток у часі й просторі.

1. *Акимов Н.* О театре в настоящем и будущем // Театр. — 1960. — № 3. — С. 44.
2. *Акимов Н. П.* Не только о театре. — Л. — М. : Искусство, 1966. — 427 с.
3. *Александрович-Дочевський А.* Сценографія. Каталог / Упорядн. А. Александрович-Дочевський, Г. Вишеславський. — Чернівці: 2009. — 73 с.
4. *Аннинский Л. А.* Шестидесятники и мы. Кинематограф, ставший и не ставший историей. — М. : ВТПО Киноцентр, 1991. — 238 с.
5. *Базанов В.* Сцена XX века. — М. : Искусство, 1990. — 238 с.
6. *Бассехес А. И.* Театр и живопись Головина. — М. : Изобразительное искусство, 1970. — 154 с.
7. *Бачелис Т., Рудницкий К.* Жизненная позиция режиссера // Театр. — 1960. — № 7. — С. 59–60 .
8. *Березкин В.* Давид Боровский // Советские художники театра и кино '75: Сб. статей / Сост. Н. В. Вульферт. — М. : Сов. художник, 1977. — С. 48–57.
9. *Березкин В. И.* Даниил Лидер. — К. : Мистецтво, 1988. — 200 с.
10. *Березкин В.* Даниил Лидер // Советские художники театра и кино '75: Сб. статей / Сост. Н. В. Вульферт. — М. : Сов. художник, 1977. — С. 108–115.
11. *Березкин В.* Две скамейки на пустой сцене. Новые тенденции «изобразительной режиссуры» // Советская культура. — 1974. — 22 марта. — С. 3.
12. *Березкин В.* Драматургия экспозиции (выставка сценографии) // Декоративное искусство СССР. — 1974. — № 7. — С. 27– 28.
13. *Березкин В. И.* Искусство сценографии мирового театра. Т. 2: Вторая половина XX века. В зеркале Пражских квадриеннале 1967–1999 годов. — М. : УРСС, 2001. — 870 с.

14. *Березкин В. И.* Искусство сценографии мирового театра. Т. 3: Мастера XVI — XX ст. — М. : Едиториал УРСС, 2002. — 296 с.
15. *Березкин В. И.* Искусство сценографии мирового театра. Т. 6: Сценографы России: Давид Боровский. Даниил Лидер. — М. : УРСС, 2008. — 707 с.
16. *Березкин В. И.* Молодые художники театра. — М. : Знание, 1981. — 56 с.
17. *Березкин В.* Новые принципы образного моделирования в искусстве художников театра // Советское искусствознание — 75. — М. : Сов. художник, 1976. — С. 73–78.
18. *Березкин В. И.* Открытая сцена Давида Боровского. Летопись творчества в контексте сценографии мирового театра второй половины XX — начала XXI века. — М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. — 384 с.
19. *Березкин В. И.* Театр Йозефа Свободы. — М. : Изобразительное искусство, 1973. — 197 с.
20. *Березкин В. И.* Художники в театре Чехова. — М. : Изобразительное искусство, 1987. — 240 с.
21. *Бобышов М.* Из опыта работы над оформлением балета «Медный всадник» // Художники театра о своем творчестве / Сост. Ф. Я. Сыркина, Б. Г. Кноблок, А. Г. Мовшенсон, Е. И. Буторина. — М. : Сов. художник, 1973. — С. 45–68.
22. *Богемский Г.* Судьба неореализма // Кино Италии. Неореализм: Пер. с итал. / Сост., вступ. ст. и коммент. Г. Богемского. — М. : Искусство, 1989. — 391 с.
23. *Боровский Д.* Убегающее пространство. — М. : Эксма, 2006. — 431 с.
24. *Брук П.* Жодних секретів. Думки про акторську майстерність і театр: Переклад з англ. Винницька Ярина, Матвієнко Олена — Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2005. — 136 с.
25. *Брук П.* Пустое пространство. Секретов нет / Пер. с англ. /. — М. : Артист. Режиссер. Театр, 2003. — 376 с.
26. *Варпаховский Л.* Задумано нами // Художник, сцена, экран: Сб. статей / Автор сост. Е. Б. Ракитина. — М. : Сов. художник, 1975. — С. 22–23.
27. *Варпаховский Л. В.* Наблюдения. Анализ. Опыт. — М. : ВТО, 1978. — 280 с.
28. *Васильев А.* Слово к читателю // Художник, сцена, экран: Сб. статей / Автор сост. Е. Б. Ракитина. — М. : Сов. художник, 1975. — С. 5–9.
29. *Вергилис О., Журавлева Л.* Портрет художника в юности. Боровский. Итог сезона. — Зеркало недели. — 2006. — № 23 (602). — С. 17.
30. *Вериківська І. М.* Становлення української радянської сценографії. — К. : Наукова думка, 1981. — 205 с.

31. *Вериківська І. М.* Художник і сцена. Основні тенденції розвитку сучасного українського театрального-декораційного мистецтва. — К. : Мистецтво, 1971. — 207 с.

32. *Врона І. І.* Життя і творчість А. Г. Петрицького [Текст] // *Анатоль Петрицький. Альбом.* — К. : Мистецтво, 1968. — 190 с.

33. *Габелко В., Горбачов Д.* Логика развития. Украинская сценография за 60 лет // *Советские художники театра и кино 77/78: Сб. статей / Составитель В. Н. Кулешова.* — М. : Сов. художник, 1980. — С. 292–295.

34. *Галицкий В.* В чѐм же новаторство? // *Театр.* — 1960. — № 2. — С. 73.

35. *Голубець О. М.* Між свободою і тоталітаризмом: мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття / *О. М. Голубець; Львівська академія мистецтв.* — Львів: Академічний експрес, 2001. — 152 с.

36. *Горбачов Д. О.* Анатолий Петрицкий. — М. : Сов. художник, 1971. — 152 с.

37. *Горбачов Д.* Режиссер и художник в украинском оперном театре 1920-х годов // *Советские художники театра и кино 77/78: Сб. статей / Составитель В. Н. Кулешова.* — М. : Сов. художник, 1980. — С. 255–264.

38. *Григор'єв С.* Мій учитель і друг — *Анатоль Петрицький: Спогади про художника / Упоряд. : Л. М. Петрицька, Д. О. Горбачов.* — К. : Мистецтво, 1981. — С. 55 — 57.

39. *Громов Н. Н.* Изобразительное искусство социалистических стран. Становление театрально-декорационного искусства: Учебное пособие — Л. : ЛГИТМИК, 1978. — 88 с.

40. *Громов Н. Н.* Основные направления западноевропейского театрально-декорационного искусства: Учебное пособие. — Л. : ЛГИТМИК, 1983. — 58 с.

41. *Громов Н. Н.* Основные тенденции развития современной сценографии в странах социализма. — Л. : ЛГИТМИК, 1979. — 94 с.

42. *Данченко С.* Бесіди про театр / Автор упорядкування *О. М. Коваленко.* — К. : Укртишпроект, 1999. — 220 с.

43. *Дмитриев В.* Моя работа во МХАТе // *Художники театра о своем творчестве / Сост. Ф. Я. Сыркина, Б. Г. Кноблок, А. Г. Мовшенсон, Е. И. Буторина.* — М. : Сов. художник, 1973. — С. 115–122.

44. *Дмитриев В.* Чувство нового // *Художники театра о своем творчестве / Сост. Ф. Я. Сыркина, Б. Г. Кноблок, А. Г. Мовшенсон, Е. И. Буторина.* — М. : Сов. художник, 1973. — С. 128–130.

45. *Драк А.* Важливо те, що зближує. Інтернаціональне та національне в українській сценографії // *Український театр.* — 1972. — № 6. — С. 13–25.

46. *Драк А.* По законам образотворчої режисури // *Театральна культура.* — К., 1970. — Вип. 5. — С. 69–78.

47. *Дружинина С., Кузнецов Э.* Выставка сценографии Латвии и Грузии в Риге // Советские художники театра и кино '76: Сб. статей / Сост. Е. Б. Ракитина. — М. : Сов. художник, 1978. — С. 33–45.
48. «Есть три эпохи у воспоминаний...»: К. Хохлов, В. Нелли, Н. Соколов, Д. Боровский: сб. статей / сост. М. Гринишина — К. : Альтер-пресс, 2001. — 308 с.
49. *Кагарлицкий Ю.* Питер Брук // Театр. — 1976. — № 10. — С. 120–130.
50. *Каширина-Иванова Т.* Неустанные поиски // Встречи с Мейерхольдом: сборник воспоминаний / Сост. и ред. Л. Вендровская. — М. : ВТО, 1967. — С. 225–235.
51. Киевская тетрадь Давида Боровского: Буклет. — К. : Лотос, 2009. — б/с.
52. Кино Италии: Неореализм: Пер. с итал. / Сост., вступ. ст. и комм. Г. Богемского. — М. : Искусство, 1989. — 431с.
53. *Коваленко Г.* Сценография сегодня — какая она? // Театр. — 1984. — № 5. — С. 94–103.
54. *Коваленко Г.* Художник театра Даниил Лидер. — М. : Искусство, 1980. — 198 с.
55. *Коломієць Р. Г.* Сергій Данченко. Портрет режисера в інтер'єрі часу. — К. : Видавничий дім «БУКРЕК», 2001. — 142 с.
56. *Корнієнко Н.* Український театр у переддень третього тисячоліття / Н. Корнієнко. — К. : Факт, 2000. — 160 с.
57. *Костина Е. М.* Художники сцены русского театра XX века. Очерки. — М. : Русское слово, 2002. — 413 с.
58. *Крамаренко Л., Невлер Л., Уварова Н.* Что показала всесоюзная выставка // Декоративное искусство СССР. — 1973. — № 1. — С. 17.
59. Кто мы — обсуждают художники театра // Декоративное искусство СССР. — 1979. — № 3. — С. 12–19.
60. *Кулешова В. Н.* Эдуард Кочергин. — Л. : Художник РСФСР, 1990. — 248 с.
61. *Курицин Б.* На полпути к вершине. Непридуманные истории из жизни Л. Варпаховского. — К. : Альтерпресс, 2001. — 319 с.
62. *Кучеренко З. В.* Вадим Меллер. — К. : Мистецтво, 1975. — 82 с.
63. *Лисенко Л.* Мій кращій твір — це мої учні // Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр. / Редкол. : А. Чебикін (голова), М. Криволапов (заступник) та ін. — К. : СПД Пугачов О. В., 2006. — Вип. 6-7. — С. 32–52.
64. *Лідер Д.* Відверто і чесно в ім'я правди // Український театр. — 1977. — № 3. — С. 8–10.
65. *Лидер Д.* Воспитать индивидуальность // Декоративное искусство СССР. — 1980. — № 12. — С. 9–11.

66. *Лідер Д.* Мій улюблений драматург — природа. (Роздуми про взаємозв'язки Малого і Великого світу) // Мистецькі обрії — 98: Альманах / Академія мистецтв України; Гол. ред. І. Д. Безгін. — Вип. 1. — К. : ВВП «Компас», 1999. — С. 126.

67. *Лідер Д.* Образ вистави // Український театр. — 1972. — № 4. — С. 7–8.

68. *Лідер Д.* Размышления художника // Советские художники театра и кино'79: Сб. статей / Сост. В. Н. Кульшова. — М. : Сов. художник, 1981. — С. 193–210.

69. *Лідер Д.* Рецепт творчості // Кіно-Театр. — 2000. — № 1. — С. 14.

70. *Лідер Д.* Самостоятельность мышления // Художник, сцена, экран: Сб. статей / Сост. Е. Б. Ракитина. — М. : Сов. художник, 1978. — С. 84–95.

71. *Лідер Даніїл.* Театр для себе / Упор. О. Островерх. — К. : Факт, 2004. — 104 с.

72. *Лідер Д.* Форма вистави // Український театр. — 1974. — № 2. — С. 15–16.

73. *Луцкая Е. Л.* Энар Стенберг [Текст] / Е. Л. Луцкая. — М. : Сов. художник, 1988. — 128 с.

74. *Луцкая Е. Л.* Валерий Левенталь: [Сценограф] / Е. Луцкая. — М. Сов. художник, 1989. — 238 с.

75. *Любимов Ю. Я* — за антидекорацию // Художник, сцена, экран: Сб. статей / Сост. Е. Б. Ракитина. — М. : Сов. художник, 1975. — С. 20–2 .

76. *Манилов В.* Гонки за Лідером // Кіно-Театр. — 1998. — № 5. — С. 46–47.

77. *Марков П.* О Всеволоде Мейерхольде // Встречи с Мейерхольдом. Сборник воспоминаний / Сост. и ред. Л. Вендровская. — М. : ВТО, 1967. — 618 с.

78. *Михайлова А., Кречетова Р.* Давид Боровский. — М. : Артист. Режисер. Театр, 2002. — 270 с.

79. *Михайлова А. А.* Образ спектакля. — М. : Искусство, 1975. — 274 с.

80. *Михайлова А.* Образ спектакля // Художник, сцена, экран: Сб. статей / Сост. Е. Б. Ракитина. — М. : Сов. художник, 1975. — С. 12–19.

81. *Михайлова А. А.* Сценография: теория и опыт: Очерки. — М. : Сов. художник, 1990. — 335 с.

82. *Михайлова А. А.* Художник и режиссер (О некоторых чертах современной сценографии). — М. : Знание, 1986. — 98 с.

83. *Мірошниченко М.* Найсучасніший сюжет — дотик пальцем // Кіно-Театр. — 1997. — № 4. — С. 14.

84. *Мірошниченко М.* Сценографічний камертон Андрія Александровича-Дочевського // Кіно-Театр. — 2000. — № 4 (30). — С. 31–34.

85. *Молева Н. М.* Когда отшумела оттепель: монографія / Н. М. Молева. — М. : МПИ, 1991. — 167 с.

86. «Молодий театр»: Генеза, завдання, шляхи / Упоряд., авт. вступ. ст. М. Г. Лабінський. — К. : Мистецтво, 1991. — 316 с.
87. Молодые художники советского театра. Советская экспозиция на международной выставке «Пражская quadriennale-83». Каталог / Сост. Соколов В. П. — М. : Москва-Прага, 1983. — 69 с.
88. Монологи о сценографии. А. Васильев, М. Китаев, Д. Боровский, Э. Кочергин // Творчество. — 1974. — № 5. — С. 15–18.
89. Музи і музика мого театру / Марія Левитська; передм. А. Солов'яненка, М. Резникова. — К. : Либідь, 2016. — 240 с.
90. Неллі В. Моріц Уманський. Нарис про художника українського театру і кіно. — К. : Мистецтво, 1967. — 76 с.
91. Нехорошев Ю. И. Декоратор художественного театра В. Симов. — М. : Сов. художник, 1984. — 280 с.
92. Нірод Ф. Спогади художника, або Записки щасливої людини / Упор. Н. Михайлової, В. Томазова; вст. ст. В. Томазова; прим. В. Томазова. — К. : Либідь, 2004. — 179 с.
93. Обсуждаем проблемы режиссуры // Театр. — 1973. — № 1. — С. 5–21.
94. Петрицький А. Оформлення сцени сучасного театру // Живі традиції. Українські радянські художники про себе і свою творчість. — К. : Мистецтво, 1975. — 175 с.
95. Петров Н. Неисчерпаемость творчества // Встречи с Мейерхольдом. Сборник воспоминаний / Сост. и ред. Л. Вендровская. — М. : ВТО 1967. — 618 с.
96. Питоева К. Майстер сценографії // Український театр. — 1975. — № 4. — С. 13–15.
97. Пожарская М. Н. Русское театральное-декорационное искусство конца XIX — начала XX века. — М. : Искусство, 1970. — 409 с.
98. Пожарская М. Сценография советского театра сегодня // Советские художники театра и кино '75: Сб. статей / Сост. Н. В. Вульферт. — М. : Сов. художник, 1974. — С. 150–164.
99. Проскурникова Т. Б. Театр Франции. Судьбы и образы. Очерки истории французского театра второй половины XX века. — СПб. : Алетейя, 2002. — 471 с.
100. Ракитина Е. Б. В зеркале сцены. — М. : Знание, 1975. — 86 с.
101. Резникович М. Ю. Долгий путь к спектаклю. — К. : Мистецтво, 1979. — 207 с.
102. Романов Михаил Федорович: Статьи. Письма. Дневники: Статьи и воспоминания о М. Ф. Романове / Ред.-сост. и автор примечаний В. А. Халиф; Вступ. статья Л. Танюка. — М. : Искусство, 1985. — 270 с.
103. Рошаль Л. М. Горе уму, или Эйзенштейн и Мейерхольд: двойной портрет на фоне эпохи. — М. : Материк, 2007. — 390 с.

104. Рудницький К. Мейерхольд. — М. : Искусство, 1981. — 423 с.
105. Скляренко Г. Друга половина ХХ століття як значущий період в історії українського мистецтва // Мистецтвознавство України: Зб. наук. праць. — Вип. 3. — К. : СПД Кравчук В. К., 2003. — С. 51–55.
106. Советское актерское искусство 1950-70-х гг. : Сб. ст. / ВНИИ искусствоведения; отв. ред. и автор предисловия О. Н. Кайданова. — М. : Искусство, 1982. — 302 с.
107. Танюк Л. Марьян Крушельницький. — М. : Искусство, 1974. — 222 с.
108. Танюк Л. Слово. Театр. Життя: Вибране: В 3-х т. : Т. II — К. : Альтерпрес, 2003. — 870 с.
109. Танюк Л. Твори: В 60-ти томах. Том IV. Щоденники 1960–1961 рр. — К. : Альтерпрес, 2004. — 823 с.
110. Танюк Л. Твори: В 60-ти томах. Том V. Щоденники 1960–1961 рр. — К. : Альтерпрес, 2005. — 803 с.
111. Танюк Л. С. Твори: В 60-ти томах. Том VI. Щоденники 1962 р. — К. : Альтерпрес, 2006. — 840 с.
112. Танюк Л. Твори: В 60-ти томах. Том IX. Щоденники 1964 р. — К. : Альтерпрес, 2006. — 570 с.
113. Терещенко М. Талант, відданий народові // Анатолій Петрицький: Спогади про художника / Упор. : Л. М. Петрицька, Д. О. Горбачов. — К. : Мистецтво, 1981. — 112 с.
114. Тольба В. Ворог бездуховності // Анатолій Петрицький: Спогади про художника / Упор. : Л. М. Петрицька, Д. О. Горбачов. — К. : Мистецтво, 1981. — 64 с.
115. Туманишвили М. Самое необходимое // Театр. — 1960. — № 2. — С. 69.
116. Уманський М. : Каталог виставки / Вступ. ст. З. Кучеренко. — К. : Видавництво Спілки художників УРСР, 1982. — 28 с.
117. Фіалко В. Режисура и сценография: Пути взаимодействия. — К. : Мистецтво, 1989. — 141 с.
118. Фіалко В. О. Театр України II половини ХХ століття: образна лексика / Фіалко В. О. — К. : Видавничий дім «Антиквар», 2016. — 430 с.
119. Френкель М. Пластика сценического пространства. Некоторые вопросы теории и практики сценографии. — К. : Мистецтво, 1987. — 203 с.
120. Френкель М. Современная сценография. Некоторые вопросы теории и практики. — К. : Мистецтво, 1980. — 132 с.
121. Хейфец Л. Люблю работать с художником // Художник, сцена, экран: Сб. статей / Автор сост. Е. Б. Ракитина. — М. : Сов. художник, 1975. — 199 с.

122. *Хмурий В.* Анатоль Петрицький. Театральні строї. — Харків: ДВУ, 1929. — 88 с.

123. *Хоменко Н. Д. Д.* Лідер // Українська академія мистецтва: Дослідницькі та наукові праці. — К. : НАОМА, 1997. — Вип. 4. — С. 179–180.

124. Художники театра о своем творчестве / Сост. Ф. Я. Сыркина, Б. Г. Кноблок, А. Г. Мовшенсон, Е. И. Буторина. — М. : Сов. художник, 1973. — 422 с.

125. ЦДАМЛМ України. — Фонд 237, опис 2, справа 38. — 20 арк.

126. ЦДАМЛМ України. — Фонд 237, опис 2, справа 183. — 14 арк.

127. ЦДАМЛМ України. — Фонд 237, опис 2, справа 354. — 48 арк.

128. ЦДАМЛМ України — Фонд 237, опис 3, справа 37. — 19 арк.

129. ЦДАМЛМ УРСР. — Фонд 616. — Опис 2. — Справа 1129. — 80 арк.

130. ЦДАМЛМ УРСР. — Фонд 616. — Опис 2. — Справа 1148. — 40 арк.

131. ЦДАМЛМ УРСР. — Фонд 616. — Опис 2. — Справа 1189. — 45 арк.

132. ЦДАМЛМ УРСР. — Фонд 616. — Опис 2. — Справа 1217. — 35 арк.

133. ЦДАМЛМ УРСР. — Фонд 616. — Опис 2. — Справа 1202. — 70 арк.

134. ЦДАМЛМ УРСР. — Фонд 616. — Опис 2. — Справа 1219. — 53 арк.

135. ЦДАМЛМ УРСР. — Фонд 616. — Опис 2. — Справа 1227. — 137 арк.

136. *Эйзенштейн Сергей.* Избранные произведения: В 6 томах, Т. 4 / Сост. и ред. С. И. Юткевич, П. М. Аташева, Н. И. Клейман, Л. К. Козлов. — М. : Искусство, 1966. — 535 с.

137. *Эфрос А.* Достоверность, образность, условность // Театр. — 1960. — № 5 — С. 35–37.

138. *Эфрос А.* Продолжение театрального рассказа. — М. : Искусство, 1985. — 399 с.

139. *Эфрос А.* Профессия: режиссер. — М. : Искусство, 1979. — 367 с.

140. *Эфрос А.* Репетиция — любовь моя / Послесл. Ю. Завадского. — М. : Искусство, 1975. — 360 с.

141. *Ягодковская А. Т.* От реальности к образу. Духовный мир и предметно-пространственная среда в живописи 1960-70-х годов. — М. : Сов. художник, 1985. — 184 с.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

- Адашев Олександр 64
Айтматов Чингіз 122
Акимов Микола 40, 42, 95
Александрович-Дочевський Андрій 12, 210, 214–217, 219, 222
Александрович Федір 222
Альбіноні Томазо Джованні 132
Андріяшев Павло 19
Андронов Микола 75
Андрухович Юрій 215
Анжуйський Рене 236
Ануров Олександр 112, 216
Аппія Адольф 96, 103, 119
Аппен Карел фон 98
Арбузов Олексій 122, 162, 196
Аристофан 31
Архипенко Олександр 85
Ахвледіані Олена 79
Ахмадуліна Белла 94

Балабан Борис 11, 75, 82, 88, 90
Балаян Роман 53
Бальзак Оноре де 148
Бакст Лев 17, 19
Бантиш-Каменський Дмитро 230
Бариба Віктор 12, 210
Барнет Борис 65
Барсеґян Олександр 164
Бархін Сергій 10, 168
Батуріна Надія 113
Бачеліс Тетяна 96
Бах Йоганн-Себастьян 125, 126, 132
Безпальча Людмила 12, 210–212
Беклін Арнольд 23
Бенуа Олександр 17, 19
Берталл Шарль-Анрі 30
Березкін Віктор 13, 155, 168
Білецький Ігор 12, 210
Білозуб Олександр 216
Блажек Вацлав 87
Блумберг Ілмар 10, 168
Бобишев Михайло 151, 152
Бобровников Олексій 69
Богатирьова Олена 210
Богомазов Олександр 64, 85
Богомазов Дмитро 223
Богомазов Петро 223
Бойченко Олександр 82, 84, 85
Бойчук Михайло 64, 85, 209
Болт Роберт 218
Бомарше П'єр Огюст Карон де 40
Бондоне Джотто ді 210, 239
Боплан Гійом Левассер де 230

Борисов Олег 112
 Боровський Давид 10, 11, 13, 14, 19, 30, 31, 51, 53–63, 69–76, 78–85, 87–
 93, 96, 100, 102, 106–120, 123–138, 156, 168, 187, 209, 241, 242
 Бородай Василь 33
 Бородін Олександр 37
 Ботічеллі Сандро 30
 Брехт Бертольд 86, 97–99, 161, 176, 177
 Брук Пітер 13, 97–101, 130
 Булатова Валентина 176
 Булгаков Михайло 70, 76, 79, 80, 131, 133, 135–137, 210
 Буріан Зденек 105
 Бурячок Іван 19
 Буше Франсуа 240
 Бучма Амвросій 82

Вагнер Ріхард 35
 Вайда Анджей 78
 Вакарчук Олексій 12, 210, 220, 222, 223
 Вампілов Олександр 122, 162
 Ван Гог Вінсент 94
 Варпаховський Леонід 10, 11, 13, 29, 60, 73, 75, 77–79, 80, 89–91, 114,
 132, 187
 Вассерман Дейл 171
 Ватто Антуан 228, 240
 Вахтангов Євген 21, 31, 35, 41
 Вахтангов Сергій 27
 Ведекінд Франк 35
 Верді Джузеппе 236, 238, 240
 Вериківська Ірина 13
 Вертов Дзига 64
 Верхарн Еміль 25, 28
 Вишневський Всеволод 40, 41, 75, 89–91
 Вишня Остап 35, 37
 Віктюк Роман 176, 196

Вілар Жан 97, 100, 102
Вільямс Петро 40
Вінников Микола 81
Вірсаладзе Симон 10, 168
Віткевич Станіслав Ігнацій 216
Вознесенський Андрій 94
Волконська Марія 156–159
Володін Олександр 120, 162
Волненко Олександр 43
Вороніхін Андрій 145
Врубель Михайло 144, 145

Гаварні Поль 30
Гавриш Олексій 12, 210
Галицький Володимир 96
Гауптман Гергарт 23
Геллер Борис 196
Гете Йоганн Вольфганг фон 204
Гельман Олександр 122
Гіляровський Володимир 115
Гладков Олександр 64
Глієр Рейнгольд 38
Глоба Андрій 148
Гоген Поль 204, 208
Гоголь Микола 35, 37, 40, 43, 64, 230
Голейзовський Касян 35, 36
Головін Олександр 17, 19, 23–25, 40, 150
Гонзага П'єтро 226
Гончаров Андрій 122
Горська Алла 84, 86, 87, 93, 95
Горький Максим 11, 40, 114–116, 119, 156
Гофман Владислав 104
Гоцці Карло 31, 232, 233
Грабар Ігор 144

Гранін Даніїл 118
Губач Іржі 133, 138
Гусев Віктор 154
Гуцков Карл 50

Далі Сальвадор 94
Данченко Сергій 13, 122, 200, 204, 206, 214
Діккенс Чарльз 41
Дерен Андре 62
Дженкінс Флоренс Фостер 222
Дзекун Олександр 218
Дмитрієв Володимир 21, 25, 27, 39, 40, 42
Добужинський Мстислав 17
Довженко Олександр 65, 77
Дом'є Оноре 30
Достоевський Федір 212, 213, 215
Драк Аркадій 13, 174
Драк Матвій 209
Драч Іван 86
Дробна Олена 138
Друганов Олександр 223
Друце Йон 122, 162
Дунаєвський Максим 136
Духовична Ганна 222
Духновський Микола 72, 79, 81, 181
Дюма Олександр (батько) 229, 231
Дюма Олександр (син) 29, 30
Дюрренматт Фрідріх 204, 205, 217

Ейзенштейн Сергій 28, 32, 42, 64, 77
Ейк Бартелемі де 236
Екстер Олександра 21, 31, 85
Ердман Борис 209
Ердман Микола 36

Еренбург Ілля 26
Ефенбах Сергій 19
Ефрос Анатолій 13, 53, 70, 95, 96, 99, 102, 122

Євтушенко Євген 94
Єзепов В'ячеслав 118
Єлева Костянтин 63
Єфремов Олег 122

Жискіа Леон 102

Завадський Юрій 43
Запольська Габріеля 79
Зарецький Віктор 85
Зарудний Микола 88, 160, 161, 172
Захаров Андреян 145
Зімін Сергій 35
Знатоков Юрій 156, 157, 159

Ібсен Генрік 23, 26, 214
Ілленко Юрій 77, 94
Ільченко Петро 216

Йогансон Борис 145

Кабачок Микола 82
Калатозов Михайло 94
Кальдерон де ля Барка Педро 28
Кальман Імре 155
Кандаля Тамара 219
Кандинський Василь 85
Кантор Тадеуш 78, 105, 106
Карашевський Володимир 12, 210, 218, 220
Каргер Михайло 145

Кардовський Дмитрій 40
Карім Мустай 172
Касона Алехандро 80, 131, 133
Квілтер Пітер 218, 222
Келлерман Бернгард 26
Кіплінг Редьярд 211, 212
Кітаєв Март 168
Коваленко Георгій 13, 168
Козик Михайло 63
Коломієць Олексій 161, 173, 212
Коломієць Ростислав 160, 161
Колтаї Ральф 53
Комардѐнков Василь 27
Коміссаржевський Федір 60
Коміссаржевська Віра 169
Копо Жак 100
Корнієнко Неллі 162
Корнійчук Олександр 43, 44, 118, 160, 163, 164
Корнійчук Катерина 222
Косарев Борис 43, 45, 46
Коровін Костянтин 17, 63
Костомаров Микола 230
Котляревський Іван 216, 217
Кочевенко Юрій 218, 220
Кочерга Іван 45, 46, 168, 170, 196
Кочергін Едуард 10, 168, 169
Кочубей Мотря 230
Коуржил Мирослав 104
Коштелянчук Святослав 12, 178, 210, 212
Кнорре Федір 78
Крег Едвард Гордон 103
Кречетова Рімма 13, 168
Кримов Микола 40
Кричевський Василь 19

Кричевський Федір 33, 64
 Кроммелінк Фернан 26, 27
 Крон Олександр 65
 Кропивницький Микола 35
 Крушельницький Мар'ян 42, 44, 46, 82–87
 Крушельницька Соломія 216
 Куліш Микола 85–87, 209, 214
 Кундера Мілан 116, 138
 Кукринікси (М. Купріянов, П. Крилов, М. Соколов) 78
 Курбас Олександр Зенон 11, 21, 34, 35, 48, 82, 84–86, 88, 162, 176, 209
 Кустодієв Борис 17

Лабер Луї 38
 Лавренцов Борис 147
 Лапицький Йосиф 36
 Лавинський Антон 25
 Левада Олександр 173, 191
 Левенталь Валерій 10
 Левитська Марія 12, 224–240
 Левітан Ісаак 120
 Ленотр Фредерік 220
 Леонкавалло Руджеро 232
 Лермонтов Михайло 23–25, 90, 148, 149, 196, 226, 227
 Лизогуб Володимир 163
 Лисик Євген 168, 224
 Лисенко Михайло 56
 Лідер Данило 10–14, 20, 106, 130, 139, 140–145, 147–151, 153–164, 166–
 176, 178–210, 217, 218, 224–226, 241, 242
 Лопе Фелікс де Вега Карпіо 122
 Любимов Юрій 96, 122, 130
 Лятошинський Борис 38

Мажуга Юрій 118
 Мазепа Іван 230

Малевич Казимир 27, 85
 Малишко Андрій 204
 Малюгін Леонід 131, 135, 138
 Мане Едуард 29
 Маслобойщиков Сергій 12, 210, 218, 222
 Масс Володимир 64
 Маркуш Катерина 216, 220, 222
 Матісс Анрі 240
 Маяковський Володимир 25
 Мейерхольд Всеволод 11, 19–32, 35, 40, 60, 63, 75, 77, 78, 81, 90, 103, 150
 Меллер Вадим 10, 21, 40, 43, 45, 47, 48, 82, 85, 87, 88, 113, 155, 209
 Метерлінк Моріс 23
 Мешкіс Броніслав 168
 Микитенко Іван 75, 109
 Миколайчук Іван 226
 Митницький Едуард 164, 212
 Михайлова Алла 13, 168, 179
 Міллер Артур 219
 Мілютенко Дмитро 82
 Мойсєєв Станіслав 215, 216, 218
 Молостова Ірина 70, 72, 81, 123, 201, 204, 226
 Мольєр Жан Батист 102, 136, 137
 Мордкін Михайло 35
 Моцарт Вольфганг Амадей 228
 Мусоргський Модест 36

Немирович-Данченко Володимир 31
 Несміянов Ігор 12, 212, 213
 Нечуй-Левицький Іван 216
 Нівінський Гнат 21, 31
 Нірод Федір 14, 43, 45, 49, 50, 63, 64, 124, 209, 224, 225
 Нірод Ярослав 209
 Неєр Каспар 98
 Неллі-Влад Володимир 57

- Норд Бенедикт 64, 66
 Нушич Бранислав 48
 Нятко Поліна 82
- Оглоблін Володимир 48
 Огієнко Іван 230
 Одинокій Юрій 214, 220
 Опалова Євгенія 132
 Оранський Віктор 38
 Островський Олександр 11, 40, 63, 113, 114, 122, 126, 127, 129, 138, 171, 223
 Охлопков Микола 43
- Павловський Павло 196
 Пальмов Віктор 64
 Панова Віра 110
 Паганіні Ніколо 237
 Параджанов Сергій 94
 Пасека Павло 82
 Патрік Джон 164
 Паустовський Костянтин 67
 Перепелиця Аріадна 158, 159
 Петрицький Анатолій 10, 21, 33–38, 40, 43–45, 59–62, 86–88, 113, 119, 155, 176, 209, 224
 Петров-Водкін Кузьма 142, 144
 Пікассо Пабло 62, 210
 Пимоненко Микола 33
 Піскатор Ервін 103, 105
 Пітоєва-Лідер Кіра 72
 Плучек Валентин 43
 Погодін Микола 65
 Погребняк Марія 222
 Пожарська Міліца 13, 168
 Поленов Василь 17

Поліщук Богдан 222
 Польовий Борис 148
 Попков Віктор 75
 Попова Любов 21, 26, 27
 Приймаченко Марія 94
 Прокоф'єв Сергій 41, 228, 231, 232
 Пунін Микола 145
 Понкьєллі Амількаре 234
 Пуччіні Джакомо 37, 38, 233

Рабинович Ісаак 21, 31, 40
 Равель Моріс 238
 Равенських Борис 43
 Радзинський Едвард 119
 Ракітіна Олена 13, 168
 Рачада Іван 161, 164
 Рейнгардт Макс 100
 Резникович Михайло 13, 53, 75, 116, 118–120, 122, 125, 127, 128, 131, 133, 135, 225–227, 234
 Ремарк Еріх Марія 215
 Ренуар Огюст 29
 Реньяр Жан Франсуа 235, 240
 Репін Ілля 144, 151
 Реріх Микола 17
 Римський-Корсаков Микола 239
 Риндін Вадим 40, 41, 90
 Родченко Олександр 27
 Розов Віктор 120, 156, 162
 Романов Михайло 57, 113, 114
 Ромашов Борис 36
 Роом Абрам 65
 Россі Карл 24, 145
 Россіні Джоаккіно 233, 237, 238
 Рошдин Михайло 54, 196

Рудницький Костянтин 96
Рудюк Наталя 12, 178, 217–219, 221, 222
Савва Микола 58
Савченко Ігор 65
Садур Ніна 218
Саєнко Олександр 94
Салахов Таїр 75
Салтиков-Щедрін Михайло 78
Сапунов Микола 23
Свобода Йозеф 28, 53, 76, 103, 105
Сезанн Поль 30, 94
Сельвинська Тетяна 10, 168
Сервантес Мігель де 136, 171
Серебровський Валерій 10, 168
Серов Валентин 19, 144, 145
Симов Віктор 17, 19, 40, 113, 115
Симонов Євген 43
Симонов Костянтин 112
Симонов Рубен 43
Сковорода Григорій 176, 204, 208
Скорик Микола 237
Сметана Бедржих 49, 50
Смолін Олександр 75
Смолін Петро 75
Смолич Микола 36
Собачко Ганна 94
Собко Вадим 117
Соколов Микола 75, 117
Солов'яненко Анатолій 227
Сомов Костянтин 23
Софокл 34
Станіславський Костянтин 22, 60, 89
Станкович Євген 229
Старицький Микола 65

Стенберг Енар 77
Стріндберг Август 23, 216
Стефаник Василь 223
Стус Василь 93
Стюарт Марія 218
Судейкін Сергій 23
Сумбаташвілі Йосип 10, 168
Сумська Наталя 222
Суриков Василь 145

Таїров Олександр 21, 35, 40
Танюк Леонід (Лесь) 48, 84, 86, 94, 95, 160
Тарковський Андрій 77
Татарінов Олег 222
Татлін Володимир 64
Террі Елен 236
Тишлер Олександр 40
Товстоногов Георгій 43, 53, 122
Толстой Лев 40, 204, 218
Толстой Олексій 168, 169
Трезіні Доменіко 145
Треншов Костянтин 148
Трифонов Юрій 122
Трохименко Карпо 56
Туманішвілі Михайло 95
Тягно Борис 65
Тюдор Єлизавета 218

Ужвій Наталя 82
Українка Леся 10, 12, 14, 19, 34, 48, 54, 57, 60, 64, 65, 79, 114, 118, 126, 131,
156, 164, 176, 201, 204, 212
Уманський Моріц 10, 43, 63–69, 209

Файко Олексій 28, 81
Фадєєв Олександр 151

Федоров Василь 59, 60, 75, 109
 Федоровський Федір 39

Фелліні Федеріко 77
 Філімонов Сергій 112
 Філіп Жерар 102
 Філіппо Едуардо де 70, 71, 73
 Філіпченко Наталя 138
 Фокін Михайло 238
 Фореггер Микола 36
 Франко Іван 12, 14, 36, 48, 57, 65, 75, 82, 83, 87, 142, 158, 163, 168, 171,
 176, 196, 199, 209, 210, 214, 223
 Фредро Олександр 220
 Фрейберг Андріс 10, 168, 170
 Френкель Михайло 13, 209
 Фроман Ніколя 236
 Фукс Георг 23

Халатов Виктор 132
 Хачатурян Арам 50
 Хвостенко-Хвостов Олександр 21, 32, 36, 43, 86, 155
 Хейфец Леонід 13, 121
 Хостікоєв Анатолій 218
 Хохлов Костянтин 57, 58
 Храбровицький Данило 196

Цвіллінг Самуїл 147

Чайковський Петро 40, 50, 230, 236
 Чехов Антон 19, 48, 122, 125, 126, 131, 143, 186, 187, 189, 191, 193, 199–
 202, 204, 206

Шагал Марк 62
 Шайна Юзеф 194, 106
 Шатров Михайло 122

Шварц Євген 40

Шевченко Тарас 34, 44, 46, 63, 123, 141, 176, 204, 220, 224

Шекера Анатолій 226

Шекспір Вільям 34, 40, 47, 48, 50, 60, 65–67, 98, 100, 101, 111, 123, 176–178, 186, 196, 197, 204, 210, 214, 218, 221–223

Шестаков Віктор 27

Шиллер Фрідріх 63

Шлеп'янов Ілля 26

Шмітт Ерік-Емманюель 220

Шовкуненко Олексій 56

Шолом-Алейхем 142, 198, 206, 207

Шостакович Дмитро 11, 38, 123, 124

Шоу Бернард 40

Шукшин Василь 122, 162

Щербак Юрій 204

Юра Гнат 35, 37, 82, 90, 96

Якутович Георгій 94

Olena Kovalchuk,
PhD in Cultural Studies,
Associate Professor

**THE PRACTICE OF SCENOGRAPHY
IN THE 20TH CENTURY SPACE:
KYIV REALITIES**

The proposed monograph by Olena Kovalchuk, PhD in Cultural Studies, senior research fellow and Associate Professor with Institute of Contemporary Arts at the Academy of Arts of Ukraine is devoted to Kiev period in work of D. Borovsky and D. Lider — deeply original artists and authors of theatre designs with underlying psychological subtext and devotees to the direction of plasticity in scenography. This book is a result of the author's thorough research in the area of modern theatre design in general and in the work of aforementioned artists in particular. The author is particularly interested in the period when the painful problems of the past intertwined and opened prospects for the future which attracted the personalities who managed, regardless of the circumstances, to create not only themselves as the artists but also laid the new foundations in art. Deep philosophical wisdom of their work resulting from enormous inner efforts, continuous accumulation of profound knowledge and desire to enrich the world with the artistic means, has never lost its value. The author of this book provides its readers with the insight into complicated and often controversial trends in the modern scenography by defining historical and cultural background of the changes in the scenic design, grasping the measure of influence of the art of the first quarter of the XX century on the theater settings and analyzing the formation process of the new plastic arts, the broadening of their meanings and means of expression.

The name of philosopher, scenographer, graphic designer and sculptor David Borovsky is world-known. His Kiev period (and the work at Lesia Ukrainka Drama Theatre) was marked by his formation as an artist, a professional and a personality. At the beginning of his artistic career theatre stage was overloaded with “realistic” likeness and pompousness of Stalin social realism. Borovsky was unconditionally against the superficial plot-related stage design and would not accept the false buffoonery in theatre decor of the 1950s. He would draw new impulses for creativity from communicating with painters

A. Petrytsky and V. Meller (representatives of Constructivist theatre of 1920s and early 1930s), interpreting creative heritage of M. Umansky, working with directors L. Varpakhovskii and B. Balaban, continuing the traditions of Vs. Meyerhold and L. Kurbas.

The young scenographer soon discovered the acting opportunities of designs, the true texture of objects, the sharpened imagery of bare stage space as well as the expressiveness of image transformations, thus shaping the position of dramatic dominance of stage design plasticity in the performance.

By "uncovering" stage space, he clearly feels the rhythms and demands of the time. The artist captures the three-dimensional possibilities of an open stage; he explores the interaction of settings, the figurative and textural possibilities of scenic objects and links them all together in the poetic rhythm of his first theater designs. But that was not enough. D. Borovsky took the challenge of the time and started working on a new form with reinforced dominants of moral sharpness in the stage plasticity. Working on his theatre designs he was shaping a truly individual style with inherent sense of theatrical truth and deep impact on spectators. Dominant graphic thinking strengthened this position. He would play on the expressive black and white combinations, designs and textures, allowing color to the overall image series only as a factor of short-term emotional impact. His settings for "The optimistic tragedy" by Vs. Vishnevsky (1961) and "The Lower Depths" by M. Gorky (1963) created in collaboration with L. Varpakhovskii, were the breakthroughs of the time.

In 1960s, the scenographer stepped back from the poetic conventions of his original performances. He searched for complex inner implications in theatre design, gradually discovering the depth of directing through plasticity. For him the stage space was a self-sufficient environment, filled with energies that became fundamental for his dramaturgic agenda. This textured, rhythmic and dynamic concentration captivated spectators, got them involved in dramatic play by revealing the finer points of their own imaginative possibilities. Kiev stages became the artist's sites for creative experiments, and his dramatic scores for "Katerina Ismailova" by Shostakovich (1965), "My Mocking Happiness" by L. Malyutin (1966), "The Poor Bride" by Alexander Ostrovsky (1973), etc. will stay in the annals of the national staging history.

In some ways kindred to the works of D. Borowsky is scenographic heritage of D. Lider — an artist, teacher, theorist and philosopher for whom theatre design became a means of transforming the world.

His designs are tied together with a common idea of painful issues of the present and the past. They are full of continuous immersion in the depths of human consciousness and in the infinity of our inner dimensions. The artist investigated the sources of eternal attraction of the human spirit to the rise

and the deep essence of a hard doom of its existence within particular time and space. In his space-shaped setting one could feel the live energy of deep beliefs of its creator, of a man who not only studies the world but also seeks the ways of its improvement.

During all his life the artist questioned himself with tough issues, discovering new patterns of stage thinking — the comprehensive, metaphorical one. Theatre design gave him an opportunity to play on the edge of eternity and living being, to operate the flows of time, space and drama of life. Through theater the artist discovered the world, the laws of its existence, the depths of human nature. Through theater he realized his inner self, his perpetual longing for reflection, juxtaposition, philosophy.

D. Lider spent all his life in search for answers to conflicting issues. Inclined to contemplate, he would investigate the small, inner world of person and larger worlds of government, society, history, the universe. And this internal monologue, called to life by drama material and by the depths of personal agendas, led to the discovery of the Truth and the results of his research stood shaped on various theatre stages. His works — "Yaroslav the Wise" by I. Kocherga (1970), "Macbeth" by W. Shakespeare (1977), "Career of Arthur Ui" by B. Brecht (1975), "King Lear" by W. Shakespeare (1979), "The Cherry Orchard" by A. Chekhov (1981), "Tevye Tevel" by S. Aleichem (1989) and others, were artistically shaped complex programs operated by impact of external forms and directed ability of radiating deep impulses and ideas.

His approach was always based on his sense of truth, on the ability to "listen into" the subject proposed by a playwright, to find the point of collision between the issues raised by the author and those of the present, adding them to the painful ones of his own. Otherwise it would have been impossible to develop a concept image — through scenography, its deep conflict, which has the internal paths of development, of impact on actors and spectators. Through his works he had polished not only his own deep imagery, but also a unique phenomenon — a theory of development of art image.

Lider's wide-ranging heritage includes an independent, inherent way of developing his own personality, the theoretical legacy and teaching activities, which resulted in the foundation of the school of scenography of European standards. The Master's students are today art directors of leading theatres in the country.

At the end of his theatrical career Lider leaves theater as an institution and focuses on the depths of inner worlds. His theatre-sketched graphics — the subtlest reminiscences of inner worlds — allows the spectator communicate with the artist's travels through deep consciousness. The theater of his inner dimensions was manifested to the audience in texts and sketches characterized

with incompleteness resulting from the idea being snapped at a certain edge, still maturing and eager to continue wandering in the inner space, which would at some point reach the surface and find its own form of expression — from the beginning to the end and then again, from the end to the beginning. The name of D. Lider is inextricably linked with the "scenographic boom" of 1960s — 1990s. Ukrainian theatre design of that period is truly called the era of D. Lider.

Для нотаток

Наукове видання

Ковальчук Олена Вадимівна

**СЦЕНОГРАФІЧНА ПРАКТИКА
У ПРОСТОРИ ХХ СТОЛІТТЯ:
КИЇВСЬКІ РЕАЛІЇ**

Дизайнер, верстальник — *Іван Кулінський*

Редактор — *Юлія Глінкіна*

Формат 70 × 100 $\frac{1}{16}$.

Ум. др. арк. 27,3.

Наклад 100 прим.

Зам. ДФ988

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

Офіційний сайт ІПСМ НАМ України: www.mari.kiev.ua

Україна, 01133, Київ, вул. Євгена Коновальця, 18-Д

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1186 від 29. 12. 2002

Видавець і виготовлювач ПП «Видавництво “Фенікс”»

03067, м. Київ, вул. Шутова, 13Б

www.fenixprint.com.ua

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції.

Серія ДК № 271 від 07. 12. 2000 р.