

театральної публіки схильна керуватись усталеною традицією в оцінках постановочного рішення, акторської гри, спектаклю в цілому. Тут має місце міцно засвоєна і освоєна (тобто прийнята за власну) індивідуальним глядачем масова оцінка, у формуванні якої критика грає не останню роль. Враховуючи останню обставину, професійним пороком для критики є «ринково-рейтингова» оціночна методологія за принципом: краще – гірше. Вона перебуває далеко поза зоною аналітичного підходу до феномену вистави, а зловживання нею завдає шкоди престижу професії. Критиків просто перестають слухати й читати. Разом з тим справедливо буде відзначити й те, що численні сценічні практики саме подібних оцінок і очікують від критичних відгуків на спектакль або виконувану роль.

11. Зазначу, що критика ніколи не була наукою (і не претендувала на науковість), на відміну від театрознавства та історії театру. Це дотепно констатувала автор багатьох статей про сучасний театральний процес Наталія Казьміна: «Критика остаточно розділилася на театральне репортерство та наукове театрознавство. Одні погано освічені, але надивлені. Інші – освічені, але не люблять ходити в театр». Варто було б додати сюди ще одну, що з'явилася в останнє десятиліття, «комерційно-лакейську» групу критиків, котрі спеціалізуються на обслуговуванні виключно антрепризних проєктів.

12. Хализев В.Е. Интерпретация и литературная критика // Проблемы теории литературной критики. – М., 1980.

Олена КОВАЛЬЧУК,
кандидат мистецтвознавства,
доцент

ДАНИЛО ЛІДЕР. ПОЧАТОК МАЛОГО МІКРОКОСМУ

Мистецтву потрібне НЕтипове, одиничне, але перспективне.

Адже мистецтво – це пророкування!

Данило ЛІДЕР [2, с. 598]

О. Ковальчук. Данило Лідер. Початок малого мікрокосму.

Досліджуються початкові етапи становлення творчості видатного сценографа Д. Лідера. Автор розглядає складні та трагічні реалії «малого світу» художника, які стали головним підґрунтям для формування його життєвої та творчо-філософської позиції.

Ключові слова: Д. Лідер, сценографія, Ленінградський інститут живопису, скульптури та архітектури.

Е. Ковальчук. Данила Лидер. Начало малого микрокосма.

В статье исследуются начальные этапы становления творчества известного сценографа Д. Лидера. Автор рассматривает сложные и трагические реалии «малого мира» художника, которые стали основой для формирования его жизненной и творческо-философской позиции.

Ключевые слова: Д. Лидер, сценография, Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры.

O. Kovalchuk. Danylo Lider. Beginning of small microcosm.

This article investigates the initial stages of formation of creativity of the famous set designer

D. Lider. The author considers the complex and tragic realities of the "small world" of the artist, which became the basis for the formation of his life and the creative and philosophical position.

Keywords: D. Lider, scenography, Leningrad Institute of Painting, Sculpture and Architecture.

Аналізуючи творчі пошуки Данила Лідера, неможливо обмежитись вивченням виключно зовнішніх подій у його житті та творчості. Як у сценографії його «Короля Ліра» або «Вишневого саду», все присутнє в усьому, і лінія долі, що розмотується з минулого у майбутнє – не більше, ніж ілюзія. Передчуття майбутнього зріє в найдавніших його історіях, а згодом збагачений життєвим досвідом митець занурюватиметься у первинні миті, закарбовані на початку життя. Лідерівські «просторові міражі» походять з його дитинства: «Ми, «дорослі сценографи», підсвідомо продовжуємо бути дітьми, оскільки дитячі міражі не відпускають нас ніколи. Завдяки їм складаються моделі світосприйняття, світ малих зв'язків» [2, с. 601]. Там започатковується все, зароджується життєвий всесвіт людини, щоб бути зафіксованим у свідомості й залишитися з нею протягом усього життя. Працюючи над будь-яким сценографічним матеріалом, Данило Лідер максимально концентрував своє уявлення про життя і його зміст, замислювався над першоджерелами та архетипами власного мислення, досліджував периферійні пласти мікрокосму та власної особистості. Він зіставляв наслідки своїх роздумів із сформованими задовго до його народження проблемами людства, обумовленими історією політики та культури, особливо з тими, які категорично позначалися на певній долі, – адже великі та малі світи людства глибинно і нерідко трагічно переплетені між собою.

Його «малий всесвіт» сформувався в російській глибинці. Його батьки були німцями, можливо, звідси лідерівська аналітичність, точність і увага до подробиць, уміння доводити задум до досконалості і, за висловом художника, «все робити на шістьорку».

Перші спогади дитинства – «лик матері та міражі, а потім ще й піна теплого молока. «... Я пам'ятаю з дитинства цей планетарний простір, наповнений якимось шаром, молоком можливо. Чи це були сни? Дитинство – це єдиний у світі гармонійний простір» [2, с. 610–611]. Хіба не з цього відчуття першої краплини молока та обличчя матері відкрив він глибинний всесвіт майбутнього зоряного шляху в «Тев'є-Тевелі» за Шоломом Алейхемом?

Лідерівський малий світ почнеться з відкриття реальних цінностей родини. Художник згадував: «Це були два села, розташовані поряд, у всьому різні, але кожне середовище було споконвічним, патріархальним, без впливу міської цивілізації; стійкі моральні звичаї, які існували від народження Христа. Ці родинні принципи ставлення до жінок, води, праці; місце дорослого в домі, місце дружини, батька. Це тисячолітні звичаї, які я пам'ятаю» [2, с. 610]. Родинний побут дасть йому змогу відчутти себе частиною світу, прищепить уміння працювати руками, вкладаючи у свою роботу любов і натхнення. Саме звідти родом його любов і відчуття Землі як живої істоти, яка для селянина є центром Всесвіту.

Але ввійде він у цей побут на зламі історії, коли події жорстоко і трагічно втручались у життя людей, коли відбувалась колгоспна руйнація споконвічних традицій селянства. Чи не тому художник постійно займався питаннями конфлікту та проблематикою трагедії? Саме з дитинства походить тема Білого коня та пекучий біль за те, що в голодному 1932-му він не зміг нагодувати і врятувати тварину, яка вмирала від голодної смерті. «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 колгоспна» [2, с. 618]. Наприкінці життя, працюючи над циклом ескізів,

він пориватиметься змити палаючі фарби з вогненно-червоного коня К. Петрова-Водкіна, знімаючи провину мистецької інтелігенції за її шалене сп'яніння від революції. Лідерівський білий кінь немов виправляв вивих історії, перетворювався на частину Всесвіту, на гармонійний (у порівнянні з людиною) елемент справжнього еволюційного шляху.

Перші два шкільні роки Данило Лідер навчався у німецькій школі, третій і четвертий класи – в українській. Потім потрапив до інтернату, розташованого в іншому селі, – 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» [2, с. 610].

Згодом в образність чеховських вистав, у мелодію в'янення Краси художник вплете свої спогади не тільки про подібні осередки культури минулого, їх аромат і вишуканість, але й згадку про старих, дореволюційного виховання вчителів, котрі були «авторитетними, зрілими, з ликами Чехова, у пенсне» [2, с. 610]. Вони на завжди 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 так, «як зазвичай малюють діти, усілякі фантастики. Дуже любив малювати коней, обличчя людей. Про те, щоб малювати з натури, мені якось не спадало на думку» [5, с. 13]. Втім, майбутній сценограф майже нічого не знав ані про художників, ані про мистецтво взагалі. За умови ледь не цілковитої відсутності професійних навичок він подає заявку одразу до трьох навчальних закладів і в 1933 році вступає до художнього училища в Ростові-на-Дону. Тут початківець відкрив для себе широкий спектр ідейних напрямків у мистецтві. Частина викладачів уособлювала «ліве мистецтво»: це були кубісти та модерністи. Інші були учнями Валентина Серова та однокурсника-ми Кузьми Петрова-Водкіна.

Саме тоді виявилась схильність Д. Лідера до усамітнення, глибокої зосередженості, його бажання відшукати власний шлях, дослухаючись до свого внутрішнього світу. Оберегаючи цілісність, Лідер 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» [2, 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 чомусь обрав для себе Серова. І це був приголомшливий спалах закоханості в мистецтво [...]. Серов став моїм дороговказом на все життя» [5, с. 13–14].

Саме В. Серов став взірцевим художником на початку становлення Лідера. Вибір мистецьких уподобань у юному віці – це внутрішні, ще недорозвинені, не усвідомлені до кінця особливості власних мистецьких потреб, коли в роботах того чи іншого майстра молодий художник знаходить власну ідентичність. Можна припустити, що у творчості Серова юнака захопив збіг мистецьких орієнтирів: свобода внутрішнього творчого буття, уміння існувати за межами загальноприйнятих стилів, наявність певної внутрішньої больової проблеми, через яку все його мистецтво пройняте відчуттям загостреності, правдивої відвертості, а також те, що Серов у своїй творчості відобразив сутність свого часу – перетину XIX та XX століть, до якого Лідер завжди відчував внутрішнє тяжіння. Коли він вперше потрапив до Третьяковської галереї і побачив жінку В. Серова – «у білій сукні, на тлі квітучого

білого пейзажу, на лаві з білої берези, він був вражений, вперше відчувши диво» [2, с. 620].

Закоханість у творчість цього митця стане стимулом для самовдосконалення і переросте у чітко визначену програму власного розвитку. Побачивши малюнки шістнадцятирічного художника, Лідер вирішив, що до того часу, як йому виповниться сімнадцять, він малюватиме не гірше. «До кінця року мені це вже вдалося» [5, с. 13–14]. Цей динамічний злет був помічений вчителями, і саме тоді розпочалась підготовка учня до вступу у Ленінградський інститут живопису, скульптури та архітектури. У 1937 р. Лідер вступив на живописний факультет.

«Середовище, Ленінград, музеї, талановита молодь. Надзвичайно талановиті друзі, які туди з'їжджалися з усього Союзу. З України була колосальна плеяда, з якою я дружив. Ми виховувалися в Академії. Як я пригадую, тоді ще були старі майстри: Бродський був тоді у нас ректором Академії, згодом став Йогансон. Він – мій вчитель, викладач з живопису» [6, с. 44].

Саме Б. Йогансон запросив його після другого курсу на навчання до своєї майстерні. «Я дуже радів, тому що класична манера, прихильником якої він був, була мені до вподоби», – згадував Лідер [5, с. 14]. У майстерні цього художника він провчитьсья до 1941 р. і там буде сталінським стипендіатом. Потім не раз згадував сценограф атмосферу Ленінграда, його архітектуру, колекції славетних музеїв. Саме там відбувалося формування його творчої особистості, духовне зростання, «щеплення» найвищими взірцями вишуканої форми професійного мистецтва. Він слухав лекції відомих мистецтвознавців – А. Каргера та М. Пуніна. Не втрачаючи захоплення Єровим, Лідер коригує власні пріоритети, вивчаючи творчість М. Врубеля, В. Сурикова та передвижників: «Все багатство Російського музею було розстелено переді мною» [5, с. 14].

Його захопило місто, побудоване кількома поколіннями талановитих західноєвропейських і вітчизняних архітекторів. Він милувався широчінню Невського проспекту, розмахом крил Казанського собору Андрія Вороніхіна, класицистичною горизонталлю Адміралтейства Андріяна Захарова, розкішно растреллівських палаців, висотою шпиль Петропавлівського собору Домініко Трезіні та вишуканою елегантністю архітектурних шедеврів Карла Россі. У спогадах художника про це місто відчувається не лише закоханість у красу архітектурних ансамблів, але й схильність до просторового мислення, вміння відчувати глибинні історичні контексти.

«Архітектурою Петербурга я був зачарований. Мене захоплювала дивовижна відповідність площі і будівель, вулиць і мостів, чудове вміння протиставити порожній простір архітектурній формі. В цьому одночасно була і штучність, і величезна просторова, ритмічна і музична свобода. Вперше потрапивши на Палацову площу, я був захоплений цим кільцевим ритмом, як великою патетичною музикою. Найприголомшливіше 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 як би 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, вміння відмовлятися від зайвого вражав мене. Довгий час я простоював біля вікна, вбираючи в себе цей ритм» [5, с. 14–15].

У його просторовому баченні проступає відчуття не просто замилювання довершеністю пропорційних форм. Художник аналізує внутрішню закономірність ро-

боти форми, в якій все ритмічно, об'ємно та образно сходиться до єдиної верхівки, тримаючись на самому її кінчику, для того, щоб зійти у зворотному напрямку, розтектися на ритми і форми. Данило Лідер відчуває ритмічну роботу образних енергій, гру просторових елементів; у нього розвинуте незвичайне для живописця інтуїтивне просторове бачення, і він здатен не тільки спостерігати, але й аналізувати аспекти взаємодії форми як цілого у її зв'язку із деталями і на рівні пропорційного злиття, і у грі енергій. Все це в майбутньому буде застосовано завдяки професії художника театру.

Початок лідерівського творчого шляху чітко виявить також ті особливості характеру, що стануть пізніше вирішальними. Виявиться, що він здатен діяти усупереч обставинам, якими б складними вони не були, що йому притаманна наявність внутрішнього стрижня, стійкості, впертості, завдяки яким він досягатиме бажаного. Сильний вияв інтуїції, що допомогла йому вступити на мистецький шлях, до якого він наполегливо йшов, і, зрештою, вміння усамітнюватись, збирати себе, ретельно зберігаючи свій внутрішній світ, дали згодом те, що була закладена початкова програма і визначились майбутні можливості, які життя ще повинно було направити у бік театру.

Те, що людина не може бути вільною від суспільства, Данило Лідер з'ясував ще дитиною, стикаючись з брутальними проявами колективізації, нищенням споконвічних традицій та цінностей. Він ріс в епоху, яка руйнувала сім'ї і настирно втручалася в людські долі. Брутальний тиск держави позначився і на ньому: під час війни Лідер як німець був репресований і засланий на Урал. Йому судилося зазнати важкої фізичної праці в шахті, пізнати, що таке постійний голод і жалюгідне жебрацьке існування. Врятувало його мистецтво: намагаючись не втратити професійних навичок, художник малював на стінах і підробляв, «змальовуючи» фотопортрети.

У 1946 р. в пошуках заробітку він прийшов до Челябінського театру імені С. Цвіллінга. «Довелося найнятися у цех декорації малярем, навіть менше, ніж малярем, бо я нічого цього не вмів» [6, с. 44]. Його прийняли на посаду художника-виконавця. Лідер згадував, що першою виставою, яку він побачив ще за часів лєнінградського учнівства, була оперета, і вона сподобалася йому своїм «святковим колоритом, фантастичними костюмами, красивими акторами» [5, с. 14]. Але академічні пріоритети, які підготували його до фаху живописця, поки що домінували, і інтерес до театру лишився на узбіччі мистецьких інтересів художника (за єдиним винятком, про котрий трохи згодом).

Першою його роботою в цьому театрі було оформлення декорацій до п'єси Б. Лавреньова «За тих, хто в морі!». Драматургійний матеріал Лідер прочитав очима художника-станковіста, тому створив ескізи декорацій у вигляді серії картин. «Вони відтворювали інтер'єри, місто, море. Декорації змінювали одна одну за допомогою обертового кола. Особливо вдалим був пейзаж: скелі, схвильоване нічне море, пірс, підводний човен. Режисер був у захваті» [2, с. 445].

Д. Лідера підвищують, він обійняв посаду художника-постановника і одержав право на самостійне виконання робіт. Декорації цього періоду – а він тоді 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. – представляли різноманітні узагальнені та монументалізовані павільйонні варіанти, в яких Лідер змінював ракурси, щоб надати режисеру майданчики для мізансцен. Художника не задовольняла проста констатація ремарочних фактів. Він ніколи не йшов на ілюстративне відтворення місця дії, усвідомлюючи, що «найстрашніше, що вбиває в мистецтві дух, це ілюстрація, пласка, необ'ємна образність, яка не залишає ніяких слідів, не викликає роздумів» [2, с. 615]. В оформленні цих ви-

став відчувається вдумливий та зосереджений підхід митця до драматургії, його бажання зануритись у матеріал, щоб відшукати квінтесенції сценічної образності. Молодий художник осягав новий фах, пізнаючи закони театру, де вперше відчув великі можливості сценографії як простору для реалізації власних мистецьких програм та імпровізацій факторами впливу на глядача. Повинна була з'явитись вистава, на котрій він зміг би максимально сконцентруватись, матеріал, котрий уможливив би художнє рішення теми високого трагедійного звучання. Цією виставою став «Маскарад» за М. Лермонтовим (1947), що посяде особливе місце серед вистав челябінського періоду.

Це був його матеріал, який зачіпав зсередини і давав змогу підняти гострі болючі питання конфлікту між особистістю та суспільством. Тематика твору Лермонтова мобілізувала Лідера, «кинула» уяву в образний прорив, де відбувся різкий вихід за межі міцно збудованих павільйонних проектів. Завдяки «Маскараду» художник-станковист із талантом просторово-архітектурного мислення поступився в ньому місцем художнику театру.

Було декілька причин, що сприяли такому прориву. По-перше, у матеріалі М. Лермонтова закладено високу драму, конфлікт, жорстке зіткнення характерів, ситуації, які можна було розробляти як у високих, так і у низьких регістрах драматичного звучання. По-друге, сюжет п'єси розгортається в Петербурзі, – в місті, яке так любив художник і естетику якого він так гостро відчував зсередини. Третім чинником, що вплинув на свідомість художника, став найвищий зразок театрального трактування цього твору: вистава Вс. Мейєрхольда – О. Головіна.

Вражаюча магія цього твору – з довгим відлунням, із сильним впливом на глядачів, особливо на молодь. У лідерівських контекстах її оминати неможливо, адже відновлений Мейєрхольдом варіант молодий художник побачив ще у студентські роки. Вистава його вразила, і саме вона назавжди визначила рівень професійності та головні мистецькі пріоритети, а згодом відіграла величезну роль у майбутньому мистецькому становленні юнака.

Д. Лідера зачарували основні складові мейєрхольдівсько-голівінської сценічності. По-перше, складна система образних спускних завіс, що протягом дії вели свою партію, співзвучну грі акторів. По-друге, йому назавжди запам'ятався величний біло-золотий портал з масивними дверима і могутньою аркатурою склепіння, загальна розкіш сцени, заповненої матовими дзеркалами та освітленої настінними канделябрами, з вишуканими диванами, розташованими за позолоченою огорожею. Тут були сконцентровані образна енергія, надзвичайна краса та неймовірна пишність; тут була присутня трагедія, яка народжувалась під час конфлікту суспільства та особистості. Вистава унаочнювала блискучий результат взаємодії режисера та художника, що доповнюють один одного у співпраці, створюючи в образному єднанні виставу немислимої напруги, в якій прозвучала драматургія високої сценічної образності. Данило Лідер згадував: «В цей час я перебував у дуже важкому соціальному, моральному і, відповідно, психологічному стані. [...] Я був готовий взятися за цю виставу, 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 Петербурга, 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» [2, с. 561].

Образний хід лідерівського «Маскараду» створено на основі сполучень портальних елементів, подібних до архітектурних побудов Олександра Головіна. Можливо, ці мотиви петербурзького неокласицизму запозичені з ленинградських

спогадів художника, але тут він складає їх в інакший спосіб: він відмовляється від поактної зміни декорацій, вибудовуючи єдину декораційну установку. Завдяки сконцентрованій образності Лідер подає, на відміну від грайливо-вигадливої розкоші в постановці свого попередника, холодний та відсторонений зміст. Центр композиції – видовжена в глибину сцени анфілада, що унаочнює неосяжну безкінечність. З обох сторін композицію фланкують двоповерхові портали, оздоблені внутрішніми арочними системами, пілястрами та колонами. У дію введено розроблені сценографом архітектурні мотиви, здатні за умов навіть незначної зміни антуражу швидко змінювати контексти мізансцен, перетворюватися на велико-світські вітальні, приватні кімнати, приміщення для гри чи ложі для залаштункових гравців. Лідер грає жорстко та більш зосереджено: він виносить свій вердикт, зриває маски, і у фінальній розв'язці мішура сповзає, відкриваючи справжнє холодне, жорстоке обличчя велико-світського Петербурга (читай – влади).

Пізніше 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» [2, с. 565]. Коли сцену заповнював глибинно-чорний інфернальний простір, в архітектурно-анфіладних вимірах та ярусах лож негайно змінювалось відчуття пропорцій: вони збільшувалися, зростали у своїй надмірній пихатості. В ескізах загрозливість реалій посилювалася за рахунок контрастного протиставлення окресленого простору поодинокій постаті людини, котру виштовхнули геть.

У роботі над цією виставою Данило Лідер відчув смак конфліктної пластичної драматургії: саме тоді народився його інтерес до неймовірно цікавої театральної гри із внутрішнім змістом, вперше з'явилась декорація-передчуття, яка дозволяла передбачати той шлях, котрим художник рухатиметься протягом усього мистецького життя.

У 1952 р. Лідер став лауреатом Сталінської премії за виставу «Любов Ярова» (знову гра долі або випадковість: проїздом місто відвідав Олександр Фадєєв, котрому сподобалась ця вистава, внаслідок чого сценограф одержав найвищу державну нагороду).

Театр – мистецтво колективне; пізніше, згадуючи челябінський період, Лідер визначить його як найтепліший період свого театального життя, зазначаючи: «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» [2, с. 614].

У середині 1950-х Лідер повертається до Ленінграда, щоб продовжити навчання, і його приймають на театральну-декораційну відділення Ленінградського інституту живопису, скульптури та архітектури ім. І. Рєпіна до майстерні М. Бобишева.

М. Бобишев (1885–1964) закінчив училище Штігліца і працював у театрі з 1911 року. Власну театральну майстерню він очолював з 1926 р. Він був реалістом і співпрацював з багатьма театрами. Професійні ознаки сценографа він визначав так: «Театральний художник виявляється як повноправний творець вистави тільки в тому випадку, якщо він не обмежує себе роллю бездумного, поверхового ілюстратора, що 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 достоїнства драматургічного чи музичного твору. Для успіху на цьому шляху перш за все потрібно, щоб п'єса, опера, балет або оперета, яку взявся оформлювати митець, була близька його творчій індивідуальності, ладу думок та відчуттів. Байдука людина не здатна схвилювати глядача, вона не має ніякого відношення до мисте-

цтва. Друга умова – не поспішати братися за пензель, допоки у всіх дрібницях не вивчено зміст, епоху, музичну і драматургічну основи майбутньої вистави. Не слід шкодувати втраченого часу, якщо він витрачений у пошуках архівних документів, літературних джерел та образотворчих матеріалів, що допомогли художнику краще відчутти атмосферу доби, в 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 виявляються 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» [3, с. 45–46].

Ці положення отримає в спадок наступне покоління сценографів. Корекції підлягатиме лише та його частина, в котрій ідеться про побоювання автора 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 вростання в реалії епохи та побуту запропонованого історичного матеріалу, потреба постійного накопичення життєвих вражень та побажання найтіснішої співпраці з режисером – стануть абеткою творчої діяльності Лідера.

У творчості покоління Д. Лідера та Д. Боровського виявиться інакше відчуття правди мистецтва, вже не зашорене гігантськими задниками. Вони обидва протягом усього життя уникатимуть звичайної побутової ілюстративності, поверховості і сприйматимуть ці ознаки у театральному мистецтві як вияв хвороби держави. Лідер зазначить: «Якщо суспільство не переймається, на перший план виходить усе фальшиве, барокове, солодке, парадне, а проблеми заганяються усередину – тоді виникають декорації. Як тільки виникає проблема зсуву, протесту, соціальних категорій, народжується сценографія» [2, с. 599].

У середині 1950-х межа між живописною декорацією та сценографією була досить чітко окреслена. Лідер обирав останню як нову мистецьку програму, де сценічні виміри, створення яких вивільняє майстра, дають йому змогу вільно апелювати до будь-яких мистецьких програм і відчувати себе не пасивним виконавцем, але активним учасником сценічного буття, режисером його простору. Реальна практика щоденної театральної справи з часом підштовхне його до необхідності активно працювати з оголеною тривимірністю сценічного простору, навчитися використовувати весь спектр та арсенал творчих можливостей театральних фактур, опанувати ігрові «здібності» сценічних речей, перевіряти на практиці образні можливості конструкцій та вмикати у виставу партитуру освітлення. Відверта живописність та колір будуть відсунуті лише на деякий час, щоб повернутися до сценічної палітри митця дещо пізніше, у 1980-х.

Згодом наступить період співпраці з Ленінградським театром комедії та телевізійними студіями, численних знайомств з режисерами та театральними художниками. Сценограф у захваті шаленими темпами надолужуватиме втрачене, всотуючи театральні враження: «Я вивчив театральне життя Ленінграда і відкрив масу талановитих і маститих художників – усі театри були наповнені майстрами» [25, с. 606]. Потім він внесе уточнення: «Це був п'ятдесят четвертий рік – боротьба із формалізмом у розпалі, з виставок викидали імпресіоністів, а махровий соціа-

лістичний реалізм розквітав – театральні художники писали задники та ставили огорожі» [2, с. 606]. Його це не обходить, і на художніх обрях початківця позначаються експерименти із сценічним простором, тотожні сценічним майданчикам 1920-х років.

Зупинимося на виставі «Іван Рибаків» В. Гусєва у театрі Балтфлоту (1954). Сценічний майданчик був невеликим, і оформлення мусило бути мінімальним, що, ясна річ, ніяк не впливало на потребу у максимальному впливі. Лідерівська програма полягала в наступному: вільний простір і незначна кількість речей, всього іншого досягне акторська гра. Він «вдягнув» сцену у попелясту сітчасту марлю, з реквізиту залишив один ліхтар та пандус, ще два ліхтарі розташував у ложах. У виставі 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» [2, с. 606].

На початку 1960-х такий підхід назвуть «умовним простором». З цієї вистави художник набув досвід відчуття енергій та ігрових можливостей сценічного майданчика. Він зрозумів, що його можна не захаращувати, бо він здатен чудово грати сам по собі, коли автор просторової композиції за допомогою нечисленних предметів спрямовує його енергію у гру акторів.

Пізніше сценограф неодноразово звертатиметься до подібних експериментів. Через багато років він відмовлятиметься вислуховувати скарги учнів на погані умови сценічних приміщень, відсутність дорогого обладнання тощо, вважаючи, що будь-які початкові позиції (навіть і не надто сприятливі) треба завжди вміти обертати на користь виставі. Художник повинен вміти відкидати старі напрацьовані схеми, максимально включатись у нову ситуацію, фантазувати та вступати у гру. Він вважав, що театр взагалі можна влаштувати будь-де, і його студенти з Київського художнього інституту іноді одержували творчі завдання поставити чеховську «Чайку» в одному з київських парків або шекспірівського «Ліра» на дніпровському пляжі.

На думку мистецтвознавця В. Берьозкіна, переїзд митця в Україну 1962 р. був не випадковим: «Весь ідейно-художній склад мистецтва Д. Лідера, відзначений особливостями його світовідчуття і світобачення, був значно ближчий українській школі сценографії, аніж лєнінградській. Якщо лєнінградцям 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 схвилюваність, «вибуховість», намагання втілити засобами сценографії саму сутність і зміст драматичного конфлікту, інтерпретованого на позапобутових рівнях вічних духовних колізій людського буття. Саме ці якості були притаманні українській школі сценографії, уособленої А. Петрицьким, О. Хвостенко-Хвостовим, В. Меллером» [1, с. 44–45].

Данило Лідер почав працювати в Україні у Київському театрі оперети. Паралельно він працює над оформленням вистави «У день весілля» В. Розова у Театрі імені Лєсі Українки (режисер В. Неллі, 1964). Один з глядачів цієї вистави зазначив: «Декорація проста. Нефарбовані дерев'яні лави, огорожа, сходи – на піднятій площині – під кутом до глядача. Художник – лауреат Державної премії Лідер» [8, с. 370].

Д. Лідер знайомиться із сценографічними пошуками Д. Боровського. В той час на сцені російської драми йшли репетиції вистави «На дні» М. Горького. Спостерігаючи за роботою колеги, придивляючись до його органічного співіснування з режисером у просторі сцени, Лідер відчував глибинну близькість і спорідненість пошукових процесів молодого початківця своїм власним: недаремно згодом, ру-

хаючись своїми власними шляхами, вони обидва потраплять до десятки кращих сценографів країни.

У Київському театрі опери та балету митець створив сценографію для вистави «Княгиня Волконська» Ю. Знатокова (1966): він підвісив над сценою кришталеву партитуру свічкових люстр, котрі під час дії перетворювалися на арештантські цебра для видобування руди у шахтах. Художник чудово знав, яким чином подібні метаморфози відбуваються у житті, саме тому ця тема так проникливо і з таким високим трагізмом звучання випромінюється його ескізами до вистави. Костюми для цієї постановки виконала Аріадна Перепелиця; ескізи, що збереглися, унаочнюють риси, притаманні її творчій індивідуальності: широку палітру м'якої мелодійності та вродженого благородства.

Робота художника-костюмера невдячна, нерідко її майже не помічають. Зазнаючи режисерської інтерпретації, розчиняючись в акторі, запропонований художником образ починає жити своїм самостійним життям, іноді назавжди віддаляючись від призначеної спочатку траєкторії. Тим ціннішим для майстра стає процес створення образу, коли він залишається наодинці з собою. Кожен театральний образ Аріадни Перепелиці – це маленький всесвіт, який живе за своїми драматургічними законами і відкривається глядачеві тією гранню, яку той здатний відчувати. 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 їхні психологічні характеристики. Її театральні ескізи від «Княгині Волконської» – легкий і витончений флер. Лесть відчутий дотик пензля, тонка граціозність пластики і дивовижна глибина образів, виражені з тією 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 (в Петропавлівській фортеці)»). За внутрішньою ретельною психологічною обґрунтованістю персонажів в ескізах Аріадни Перепелиці завжди проявляється зовнішня драматургія постановки, навіть якщо її відтворення в ескізах відсутнє. Так за манерами, поведінкою, взаємовідносинами героїв «Княгині Волконської» – романтичність і кокетність дворянських балів початку XIX ст. (ескізи «Подруги на балу», «Вальс (дами для генералів)», «Дами на балу» або холодність казарменого офіційного Петербурга («Піхотний палац-майор», «Марія (на Сенатській площі)»). Художниця подумки вживається в образний світ своїх персонажів і, розглядаючи її ескізи, розумієш, наскільки їй був близьким піднесений трагізм любові та життя Марії Волконської.

З 1965 року Д. Лідер починає працювати головним художником Театру імені І. Франка. Саме в цьому колективі митець остаточно визначить для себе власне творче кредо, сформує художньо-філософську програму; тут продовжиться започаткований у юності пошук-дослідження Людини в її вічних зовнішніх (простір, час, суспільство) та внутрішніх (психологія вчинків, думок, свідомого та підсвідомого) зв'язках. Те, що робив митець у пошуках оновлення сценографічної мови, не завжди сприймалося театром, призвичаєним до романтичної красивості декорацій, до того, що оформлення має бути переважно фоновим. Пізніше не раз виявляться внутрішні театральні протиріччя, які полягатимуть у непорозуміннях з режисерами, відмовах акторів, побажаннях відчувати українську природу серцем та полюбити її. Але художник наполегливо намагатиметься пробити фатальну замріяність української театральної інтелігенції. З дитинства відчуваючи больові питання Землі, природи, він у своїх виставах нерідко діагностував ту чи іншу «хворобу». Тому у

його сценографії не було жодних мальовничих краєвидів, ніяких набридливих живописних фонів, а були загострені майстром проблеми. І на худрадах Лідер відстоював свої рішення, роз'яснював і доводив правильність своїх образних прозрінь.

У 1990-ті він у своїх роздумах про національне 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 у цій доісторичній площині. Саме тому він відбувся у двадцяті роки як художник найвищого класу. Віднайти цю давню енергію. [...] А 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» [2, с. 617].

Магістральна лінія його пошуків – глибинне вивчення на будь-якому драматургійному матеріалі понять Часу в програмах Простору, сутнісне буття людини у складних реаліях Історії. Те, що митець уперше відчув і втілює у інфернальних формулах петербурзького ампіру в «Маскарадї» за М. Лермонтовим, що буде зафіксоване ним у градаціях зіткнення ще не народженого остаточно духовного всесвіту з металевою брутальністю історичних втручань у «Ярославі Мудрому» І. Кочерги (1971), зважене на терезах порівнянь матеріально-каналізаційних перехресть середньовіччя та сучасності («Макбет» – «Кар'єра Артуро Уї») (1975–1977), у шекспірівському «Королі Лірі» (1979) було зведено до максимальної лаконічності довершеної формули.

Зрушуємо час і простір; подумки накладаємо середньовіччя на сучасність (або навпаки); обираємо тему жорсткої запрограмованості історії і не менш жорсткого існування в ній людини. Протягуємо в ескізах і на сцені повздовжню лінію розвитку часового тунелю – і отримуємо викінчену формулу ідеї митця. У «Маскарадї» в художника геть відсутнє бажання гратись в історичний антураж, проростати матеріальними деталями – тому, що усе це тут було зайвим. З усіх фактур, що супроводжують людство протягом тисячоліть, – каміння, дерево, тканини – обирається нетипова: штучно створений залізобетон. Ця атмосфера несумісна з життям простих людей, але ж мова йде не про них. Ставки у грі занадто високі. Триває запекла боротьба за верхівку піраміди: у програму образної формули закладено не тільки початково-кінцеві виміри, а й горизонтально-вертикальні підйоми-падіння, і найслабші – ті, що за життя не стали остаточно залізобетонним втіленням ідеї, – програють. Верхівка перевертається на дно, і перед героєм відкриваються нові програми життєвого досвіду, в які він вступає, тримаючи за плечима невеличку скриньку – маленьку копію знищеної вавилонської вежі. Ці залишки могутнього у минулому матеріального світу зберігають рештки своїх матеріальних позицій, і їх можна обіграти у виставі. На скриньку можна сісти, спертись, дістати з неї забуті іграшки – адже не можна впасти з верхівки і одразу від усього звільнитися, все забути. Це вдається тільки дітям або божевільним, і це не випадок короля Ліра. Тому перед глядачем на сцені мусила відбутись неймовірно складна історія жорсткого болючого обривання старих зв'язків, протягом століть по-різному розкрита на сценах театрів усього світу.

Драматургія лідерівського Ліра свідчить: якщо людина здатна пройти крізь вуш-

ко голки або прослизнути крізь отвори різноспрямованих векторів піскового годинника, вона одержує шанс вийти в інші виміри і заглибитися у невичерпні простори внутрішніх світів. Сценографія в даному випадку розкриває унікальний варіант такого виходу. Вже після прем'єри вистави художник продовжуватиме проникати, осягати і занурюватись у невичерпні глибини авторського тексту, грати свого Ліра, залишить після себе величезної образної сили філософську спадщину графічних ескізів, де Лідер-Лір, проходячи внутрішніми всесвітами, осмислює своє життя, страждає, змагається з проблемами, очищується – проживає все те, без чого ніколи не зникне ілюзія остаточності матерії, не розкриється духовний всесвіт буття, втілений згодом у сценографії «Тев'є-Тевеля», що стала останньою роботою Д. Лідера в театрі імені І. Франка (режисер – С. Данченко, 1990).

Тут простір сцени – це космічний Чумацький шлях; безліч його зірок тонуть у Всесвіті, але не згасають і продовжують сяяти. Чумацький шлях тягнеться з вічності і, вписуючись у півколо сценічного простору, опиняється на порозі бідної хатини. Це не просто зірки – це маленькі свічечки, за кожною з котрих прихована людська душа, що відійшла у вічність або, навпаки, ще не народилася. Перед нами розгортаються події миттєвих епізодів всесвітньої історії, дрібні краплини в людському морі, яка теж мине, щоб перетворитись у свічку-зірку і продовжувати надлюдський політ. Примхлива доля визначила конкретній людині народитися в конкретній місцевості й стати молочником, обрати собі дружину, народити дітей, створити сім'ю, щоб пережити все – і радощі, і горе, і смерть, і народження нового життя, щоб пройти крізь страждання й потрапити під колесо історії. І персонажі підуть нескінченним колом долі під своїми вічними зірками.

Після цієї вистави художник облишив театр. «На улюбленій високій ноті я зупинився» [7, с. 14]. Він піде зі сцени, але не піде з творчого життя, залишаючись художником власного театру, теоретиком сценографії та педагогом.

Уже наприкінці своєї театральної кар'єри, пройшовши шляхами мистецьких і життєвих поневірянь, художник, полишивши театр як установу, зможе зосередитись на глибинах внутрішнього світу і в образі Ліра ще раз, майже до кінця, пройти шлях внутрішнього очищення душі. Він згодом явить глядачу свій театр внутрішніх вимірів у вигляді текстів та малюнків-начерків, з їх ескізною незавершеністю, зрощених на думці, вхоплений на вагітній дозріванням певній межі, котра рветься у подальші блукання внутрішнім космосом, щоб на певному етапі вийти на поверхню і знайти власну форму втілення. З початку – в кінець і знов з кінця – у початок.

У своєрідних філософських сповідях 1990-х, коли художник уже давно не працював у театрі, відбулася переоцінка цінностей. Тепер, коли можна було поринути у закутки власних внутрішніх світів і міркувати над ними, 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? В сараї. А що там робив? Бив по колесу і слухав дзвін, що йшов у простір. [...] А ввечері – цвіркуни, зірки, вони створювали світи, щастя буття» [2, с. 609–610].

Так початок з'єднався з кінцем, щоб залишитися на сценах глибокими філософськими мистецькими програмами. Скоріше за все Данило Лідер був щасливою людиною, бо художник реалізував себе, вибудував власний внутрішній всесвіт, запалив художні концепти нових зірок, представники яких і нині на кращих сценах країни продовжують лідерівський шлях служінню сценографії – виду мистецтва, яке здатне вдосконалити особистість і перевтілити світ.

Зазнавши в юності нищівного удару від влади за те, в чому він не був винним, – за успадковану національність, Д. Лідер усе життя шукатиме відповіді на кон-

фліктні питання. Схильний до роздумів, він весь час відкриватиме програми «малих» внутрішніх світів особистості та «великих» світів влади, суспільства, історії. Художник виводитиме їх на щабель спілкування, досліджуватиме їх тісні, на рівні ненависті-любові, взаємозв'язки та шукатиме можливості вивільнення людини.

1. Березкин В.И. Даниил Лидер. – К., 1988.
2. Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. Сценографы России: Давид Боровский. Даниил Лидер. – М., 2008. – Т. 6.
3. 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., 1973. – С. 45–68.
4. Лідер Д. Рецепт творчості // Кіно-Театр. – 2000. – № 1. – С. 14.
5. Лідер Данііл. Театр для себе / Упор. О. Островерх. – К., 2004.
6. Манилов В. Гонки за Лідером // Кіно-Театр. – 1998. – № 5. – С. 46–47.
7. Мірошниченко М. Найсучасніший сюжет – дотик пальцем // Кіно-Театр. – 1997. – № 4. – С. 14.
8. Танюк Л. Щоденники 1964. – Твори: В 60-ти тт. – К., 2006. – Т. 9.

Анатолій СОЛОВ'ЯНЕНКО,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
народний артист України

УКРАЇНЬСЬКА ОПЕРНА РЕЖИСУРА В КОНТЕКСТІ ОДЕСЬКИХ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ

А. Солов'яненко. Українська оперна режисура в контексті одеських музично-театральних традицій.

У статті розглядається досвід української оперної режисури ХХ століття в Одеському театрі опери та балету.

Ключові слова: оперна режисура ХХ століття, Одеський театр опери та балету.

А. Соловьёненко. Украинская оперная режиссура в контексте одесских музыкально-театральных традиций.

В статье рассматривается опыт украинской оперной режиссуры ХХ века в Одесском театре оперы и балета.

Ключевые слова: оперная режиссура ХХ века, Одесский театр оперы и балета.

A. Solovianenko. Ukrainian opera directing in Odessa musical-theater traditions. The article studies the experience of Ukrainian opera directing in the XXth century at Odessa Opera and Ballet Theater.

Keywords: opera directing in the XXth century, Odessa Opera and Ballet Theater.

Музично-театральна історія Одеси нараховує понад два століття. До революції 1917 року її характеризувала перевага іноземного репертуару: італійського та незначна кількість творів російських композиторів. У буремні роки громадянської війни місто переживає стан занепаду театрального життя. В ньому домінує інтерес до розваг, який задовольняють чисельні антрепризи опереткового напрямку. Винятком стали вистави В. Лосського у сезон 1919–1920 рр., який в умовах нелег-