

**ОНОВЛЕННЯ СЦЕНІЧНОЇ ЛЕКСИКИ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ
60-х – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ 70-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ
(частина друга)**

У статті розглянуті тенденції розвитку українського театру 60-х – першої половини 70-х років ХХ століття. Основну увагу автор акцентує на процесах долучення нової генерації українських митців до творчої спадщини видатних реформаторів театру ХХ ст., на еволюції засобів сценічної виразності, оновленні образної системи вистави.

Ключові слова: український театр, режисура, сценографія, культурні традиції, реформатори театру, мізансцена, зоровий образ, образна система вистави.

В статье рассмотрены тенденции развития украинского театра 60-х – первой половины 70-х годов ХХ столетия. Основное внимание автор акцентирует на процессах приобщения нового поколения украинских художников к творческому наследию выдающихся реформаторов театра ХХ века, на эволюции средств сценической выразительности, обновлении образной системы спектакля.

Ключевые слова: украинский театр, режиссура, сценография, культурные традиции, реформаторы театра, мизансцена, зрительный образ, образная система спектакля.

The article describes the development tendencies of the Ukrainian theater of 1960s – the first half of 1970s. The author focuses on the process of adding new generation of Ukrainian artists to the creative heritage of outstanding reformers of the theater of the twentieth century, on the evolution of means of theatrical expression, renewing image system of performance.

Key words: Ukrainian theater, directing, set design, cultural traditions, theater reformers, staging, visualization, image system of play.

У панорамі новаторських образно-пластичних концепцій європейського театального простору 60-х років помітне місце посідає здійснена режисе-

ром Л. Варпаховським та сценографом Д. Боровським постановка «На дні» М. Горького (Київський театр ім. Лесі Українки, 1963).

«Основне питання, що його я хотів поставити, це – що краще: істина чи співчуття? Що потрібніше? Чи слід доводити співчуття до того, щоб користуватися брехнею, як Лука? Це питання не суб'єктивне, а загальнолюдське»¹ – говорив М. Горький співробітникові «Петербургской газеті» 1903 року. Через 60 років, розмірковуючи над проблемою сучасного сценічного прочитання п'єси «На дні», Л. Варпаховський, ніби продовжуючи давній діалог, напише: «Загальнолюдське питання, поставлене Горьким на початку століття, – що краще: істина чи співчуття, брехня чи правда? – думаю, завжди матиме єдину відповідь. За будь-яких обставин мусять торжествувати істина й правда. Змінилися лише способи доведення, адже змінилися погляди не тільки на кожну дійову особу п'єси, а й на всю систему образів»².

Система образів у режисерській концепції Л. Варпаховського визначалася чітко прокресленою конструкцією п'єси – «люди живуть погано, з появою Луки народжуються надії, після його зникнення – повна безнадія»³. Засоби доказів, до яких вдалися співавтори постановки, увібрали не тільки спогади про нічліжки Хітрового ринку, оприлюднені В. Гіляровським, а й історичну пам'ять про сталінські та фашистські концтабори, всього життєвого простору, де нівелюється особистість людини, «...де й нині туляться знедолені й де продовжує діяти закон: мінімум місця для максимуму людей»⁴.

...Максимально відкрите у ширину й дуже низьке, ніби горизонтальна щілина, дзеркало сцени. По периметру сценічного простору розмістилися двоповерхові дерев'яні «нари-вагонки», відгороджені одні від одних брудними полотнищами рогожі. Одноманітний ряд кліток-комірок порушує лише залізне ліжко Анни, коптьорка Пепла та розташовані вздовж рампі стіл і лави. Гранична раціоналістичність казенно-знеособленого барачного приміщення жорстко регламентувала спосіб життя усіх його мешканців, не лишила місця для будь-яких проявів індивідуального, особистісного.

Ідею, що Костильов здає не просто підвал, а «нумера», що це якась подоба готелю, Д. Боровський запозичив зі спогадів В. Гіляровського. Натомість у тому, що образ місця дії слід тлумачити ширше, його переконала наприкінці 50-х–60-х років «...величезна кількість прихованої раніше правди. У «Новом мире» друкувалися спогади Еренбурга, з'явився «Один день Івана Денисовича» Солженіцина, де був детально описаний барак. І у мене зв'язалося: Гіляровський і Солженіцин, барак і нічліжка»⁵.

Д. Боровський також згадував, що під час першої розмови з приводу постановки п'єси «На дні» Л. Варпаховський переймався тим, що канонізована постановка Художнього театру нівелювала істинний смисл горьковського твору: «Треба постаратися побачити, що в п'єсі досі не прочитано. Багато тобі поки що сказати не можу. Тільки думаю, нічліжка – це низька горизонталь,

а другий акт, сцена у дворі – вузька вертикаль. Узяв папірець і намалював»⁶. Але запропонована «геометрія» – режисерське передчуття сценографічного вияву драматичного конфлікту, виражене у малюнку, – ще мала бути осмислена й матеріалізована у плоті й крові предметно-речового світу спектаклю. Прокреслений Л. Варпаховським перетин вертикалі та горизонталі необхідно було запліднити образним баченням сценографа.

У виставі вертикальна композиція поставала у вигляді двору-колодязя, де у вузькому просторі між обшарпаними стінами здіймалися до неба ламані маршрути пожежних сходів. Але неба не було видно. Воно існувало десь там, далеко й недосяжне. Як примарність надій на те, інше життя... Такий образно-смысловий ряд логічно продовжував уже заявлену тему існування у світі підмін, ілюзій, у світі, де барачні нари замінюють нормальне людське житло, а облуплені стіни та іржаві сходи, що ведуть у нікуди – небо, сонце, зелень листя. Усвідомлення цього призводить до трагічного прозріння персонажів спектаклю. Актор, який більше за інших повірив у своє відродження, вішається.

«Справа про самогубство актора Сверчкова-Завольського», а саме таку робочу назву дав п'єсі Л. Варпаховський, завершилася, як цього й прагнув режисер, – філософським осмисленням причин та наслідків духовних катастроф ХХ століття. Запропоноване сценічне прочитання «На дні» нашттовхує на думку про те, що «сама п'єса із сьогоднішніх днів виглядає пророчою. В ній не тільки показано двоїсту природу ілюзій, але й позначено зв'язок між їхньою владою над нами та механізмами маніпулювання людською свідомістю. Саме на такому зв'язку зросло все найжахливіше у двадцятому столітті»⁷.

1966 року постановкою «Шосте червня» М. Шатрова у Київському театрі ім. І. Франка завершився десятирічний період творчої співпраці Л. Варпаховського з театрами України. Стосунки ці не були беззмарними. Досить згадати, що з одинадцяти його робіт глядачі так і не побачили спектаклі «Дні Турбіних» М. Булгакова, «Двері гримають» Ж. Фермо, «Тригрошова опера» Б. Брехта – партійні функціонери від мистецтва заборонили їх для показу. Разом з тим ці драматичні перипетії були скрашені щирим пієтетом колег стосовно його режисерського таланту та атмосферою поваги до його громадянської позиції. Найкращі постановки Л. Варпаховського – «Мораль пані Дульської», «Дерева помирають стоячи», «На дні», «Давним давно» О. Гладкова (Київський театр ім. Лесі Українки), «Оптимістична трагедія» (Київський театр ім. І. Франка) – задали художні критерії, конче необхідні для розвитку національної сценічної культури, надаючи потужного імпульсу у пошуках яскравої театральної форми, виразності акторського ліплення образів. Постає у київський період творча співдружність Л. Варпаховського та Д. Боровського, залучення сценографа до формування сценічної дії спектаклю «На дні» помітно вплинули на утвердження магістральної лінії збагачення художнього синтезу в радянському театрі 60-х–70-х років.

Процеси формування нових зв'язків у структурі сценічної дії та як наслідок перетворення образної системи спектаклю в цілому опиняються у центрі уваги тогочасних практиків і теоретиків сценічного мистецтва. Своє відображення ці проблеми знайшли у численних дискусіях та «круглих столах», що розгорнулися на сторінках журналів «Театр», «Український театр» тощо.

Важливу роль у цьому процесі відіграв той факт, що, за словами А. Зіся, «саме мислення, не художнє, а звичайне, стало інакшим, якщо хочете, воно також стало більш синтетичним. Людина стала оперувати іншими масштабами, її цікавлять не просто явища життя, а зв'язки та стосунки між ними, її цікавить цілісна картина світу. І це з величезною силою позначилося і на художніх пошуках, обумовило пошуки нового синтезу у взаємовідносинах між мистецтвами»⁸.

Режисерсько-сценографічна складова цього синтезу суттєво скоригувала оптику свого художнього бачення, конкретика реальної обстановки все частіше переосмислювалася у формах узагальненого місця дії і далі – єдиного узагальненого сценічного середовища. Покартинне оформлення вистави поступалося місцем єдиній установці. Звертаючись до цього принципу сценографічного вирішення спектаклю, художники менш за все зважали на авторські ремарки та закони «життєподібності». Сміливо, іноді парадоксально поєднуючи конструктивні, живописні, об'ємно-пластичні, декоративно-прикладні та інші засоби виразності, вони прагнули вивести конфлікт драми у сферу понять високого ступеня узагальненості.

У виставі Київського театру ім. І. Франка «Коли мертві оживають» І. Рачади (режисер О. Барсеґян, сценограф Д. Лідер; 1968) уся відкрита коробка сцени обшита металевими листками. Підлога сцени, задник, куліси, софіти випромінювали безкінечний крижаний холод. «Тут безглуздо на щось сподіватися, чогось очікувати. Тут усе обвуглено, випалено, понівечено вогнем, лишився тільки давно охололий кістяк. Тут усе мертве»⁹. Зримий образ спектаклю найменше орієнтувався на розкриття подійних моментів п'єси. Його метафоричний ряд викликав спогади про війну, фашизм, концтабір, смерть. Саме в цьому розширеному контексті й розгорталися перипетії драми.

...Вздовж покалічених вм'ятинами та наростами зварки залізних стін застигає шереха есесівців. Автоматизм охоронців імперської канцелярії ніби виростав із неолюдненого середовища. Софіти, опускаючись майже до рівня людського зросту, стискали сценічний простір. Випромінюючи сліпучі потоки світла на вузьку щілину бункера Гітлера, вони, здавалося, випалювали й наглухо замурували цей металевий склеп.

У цій «трагічній «залізній симфонії» війни»¹⁰ прояви людського «Я», особистої гідності набували рис справжнього героїзму. І коли, одягнений у смугасту робу в'язня концтабору, генерал Карбишев починав повільно рухатися до місця страти, підняті високо вгору софіти й спалахи-прожектори, що височіли

в кутах периметра сцени, освітили героя таким чином, що у своєму русі він ніби розривав замкнутий простір страхітливої металевої машини.

Високий ступінь узагальнення зримого образу спектаклю «Варшавський набат» В. Коростильова (Київський ТЮГ, режисер В. Судьїн, художник М. Френкель; 1967) доповнив публіцистику режисерського висловлювання трагедійним світосприйняттям «простору війни». Дія розгорталася на авансцені та на вузькому дерев'яному помості, що простягнувся вглиб сцени до величезної мішені, створеної з металевої конструкції, витків товстого заіржавілого канату та екрана. «На тлі мішені герої вистави, постійно перебуваючи ніби під прицілом, самі ставали живими мішенями, і це справляло жахливе враження», – згадує А. Драк¹¹. Вибудовуючи спілкування персонажів через глядацький зал, режисер у такий спосіб робив глядачів не свідками, а співучасниками подій. Вони немов опинялися на лінії вогню й мусили разом із Янушем Корчаком зробити свій вибір. У фіналі мішень ще раз перетворювалася на екран, де оберталася спроектована на нього спіраль, що, наче вирва, втягувала в себе фігури мімів, які розігрували останні хвилини життя загнаних у газу камеру дітей та Корчака.

Ідея режисера М. Резніковича «поставити «Розгром» (за О. Фадєєвим у Київському театрі ім. Лесі Українки; 1970 – В.Ф.) у манері майданного шекспірівського театру»¹² була осмислена художником Л. Альшицем у просторі єдиного місця дії.

М. Резнікович згадує, що на стадії знайомства з макетом у торець нахиленого станка поставили три чорні куліси на певній відстані одна від одної – так, щоб між ними можна було пройти. «Раптово виникло замкнуте, з проходами в глиб дивне й величне середовище. А куліси нагадували гірські стели. Я ще не розумів, що це, проте конструкція збуджувала уяву, заворожувала. Було ясно, що на станку з мінімумом предметів можна було розігравати той спектакль, який уже існував у моїй уяві.

Альшиць пояснив: якщо один бік чорного станка й торці вертикальних куліс-стел обшити корою дерев, то виникне відчуття лісу. Тієї ж миті я зрозумів, що рішення спектаклю у мене в кишені, і не просто рішення, а саме те, що мені потрібно, – простір трагедії, образне рішення лісу, де діє загін Левінсона. Стели велично застигли, і тільки у фіналі, коли рештки загону, пройшовши крізь гірську тайгу, відривалися від переслідувачів і виходили у долину, вони можуть розвернутися, пропускаючи людей. Виникає повітря, подих свободи»¹³.

У своїй творчій діяльності М. Резнікович неодноразово звертався до сценічного прочитання прози, виступаючи автором або співавтором інсценування літературного матеріалу. Однак, приступаючи до постановки «Розгрому», він використовував драматичну версію, котру «під себе», для втілення своєї режисерської концепції створив М. Захаров у співтворчості з І. Прутом. У Московському театрі ім. В. Маяковського (художник В. Левенталь;

1970), музично-пластична метафора стихійного розгулу партизанської вольниці відпочатку задавала символіку сценічних побудов. Широко розгорнутий нестримний рух загону стає структуроутворюючим началом образної системи спектаклю. Впродовж усього сценічного дійства воно зримо акцентувало думку про спільність шляхів у революції всіх і кожного. Левінсон, перебуваючи незмінно в епіцентрі драматичних подій, знаходився і всередині цього «залізного потоку», й, водночас, ніби над ним. У колективному образі «бойової одиниці революції» лише його внутрішня драма стане надбанням глядацької уваги.

На відміну від монументально-поетичної лексики захаровської постановки, у спектаклі М. Резніковича увага акцентувалася на психологічних переживаннях героїв, які широко представлені в романі О. Фадєєва й пунктирно позначені в інсценізації М. Захарова та І. Прута. Аналізуючи творчі шукання театру ім. Лесі Українки початку 70-х років, Г. Коваленко саме у сценічному прочитанні «Розгрому» вбачав результат, «який дає змогу говорити про виставу вже у плані інакшому, а саме як про явище, що приховує в собі можливості творчої програми. У чому ж вони, ці можливості? Та, насамперед, у тому, що режисер прагне до спектаклю психологічного, що у своєму прагненні він послідовний та вмілий. Таке пояснення може видатися дещо загальним, тому зробимо уточнення. Психологічний спектакль у розумінні М. Резніковича – це спектакль, де присутній складний і точно розроблений характер. Це спектакль – дослідження характеру та всіх його проявів, зазвичай моральних. Це спектакль, де особистість завжди поставлена перед проблемою вибору (про це і «Хтось мусить», до речі). Це, врешті, спектакль, де розглядаються явища соціальні, заломлені у психології людини. Для подібних цілей, певно, важко було б знайти матеріал, придатніший, ніж «Розгром». Але й складніший водночас»¹⁴.

Через кілька років «Розгром» буде поставлений на сцені Чернівецького театру ім. О. Кобилянської (режисер В. Опанасенко, художник В. Лассан; 1975). Епіко-романтичні барви режисури В. Опанасенка не промальовували в просторі трагедії психологічну партитуру взаємовідносин між героями. Режисерський задум був цікавий, насамперед, тим, що основні події роману подавалися, ніби побачені очима Левінсона. Така сценічна оптика акцентувала увагу на внутрішній драмі особистості, для якої самоцінність людського життя є категорією абсолютною. Натомість «революційні вимоги часу» спонукають, спираючись на владу і силу, приймати жорстокі рішення заради того, щоб «зберегти загін як бойову одиницю, з тим, щоб надалі...».

...Оберталося поворотне коло, краєм якого тяглася зламана стрічка дороги, посипана жовто-червоним листям. У центрі зтягнутого в чорні сукна простору сцени височіли могутні стовбури дерев, тіні створювали ілюзію тайгової хащі.

Повільно кружляючи, падало по-осінньому вогненне листя – ніби останній

спалах життя, ніби пульсація запаленої свідомості героя, котрий винуватив себе в смерті кожного партизана. В його пам'яті закарбувався яскравий кленовий листок, що пристав до спини розстріляного Метелиці, червоні ягоди, що осипалися з куща калини, на який упав смертельно поранений Морозко.

Напружене емоційно-психологічне поле, що з першої хвилини спектаклю виникало між командиром і загonom, у постановці В. Опанасенка не провокувало відкритий конфлікт. Як і у виставі Київського театру ім. Лесі Українки, «протистояння це існує теж, але воно пішло кудись усередину, сховалося у повсякденності побуту загону. Воно виникатиме у моменти складні, драматичні, у хвилини, коли потрібно буде приймати рішення»¹⁵.

Прийняття найважливішого для героя рішення в чернівецькій виставі передавав напружений внутрішній конфлікт. Тому особливого значення набували його монологи. В них не було ні патетики, ні моралізування. У ці хвилини глядачеві було дано «почути» думки Левінсона, доторкнутися до його прихованих почуттів. Здатність цієї людини «заглянути в себе», критично осмислити власні вчинки, – послідовно розкривалася протягом усього спектаклю.

У сполученні детальної прорисовки особистості головного персонажа, нюансів його взаємин з іншими персонажами та сценічною символікою, метафоричності мізансценічного малюнка, – народжувався своєрідний поетичний лад вистави. Показовим у цьому сенсі є вирішення фінального епізоду.

...Із глибини зануреної в темряву сцени чути уривки фраз, сповнені тривоги охриплі голоси людей. Обертається сценічне коло з трьома могутніми стовбурами дерев у центрі – їхні тіні створюють ілюзію похмурої тайги, що з усіх боків обступила крихітний острівець вібруючої під ногами трясовини.

Слід у слід, ледве пересуваючи ноги, йдуть партизани. В одних – у руках довгі жердини, інші тримаються за мотузку. Хтось, остаточно знесилившись, завис на мотузці, судомно вчепившись за неї скам'янілими руками. Але рух не припиняється: розмірений ритм, гранична внутрішня мобілізація кожного.

В односпрямованому русі виділяється одна людина – Левінсон. Його знову подано «крупним планом». Чітко чути лише його голос, його постать з'являється то в одному, то в іншому місці, розриваючи монотонність просування основної групи партизан. Левінсон скрізь, він з кожним, він керує тим, що відбувається. Цей сплеск енергії командира – останній яскравий спалах перед впалою за тим темрявою. У фіналі на узвишшя пандуса-дороги вийде жменька знесилених бійців. Повільно підніметься Левінсон, погляне на тих, хто вижив, потім у зал, і тихим, захриплим голосом скаже слова, звернені до майбутнього.

Трагічна історія партизанського загону, драматичні перипетії взаємин героя і колективу у виставі Чернівецького театру збагатилися уявленням про людину в контексті часу, питаннями про соціально-психологічні, моральні складові, що інспірують героїчне діяння особистості. Разом з тим, не можна не помітити, що

в режисурі В. Опанасенка декларативне пред'явлення сценічних іноказань часом підмінювало образне виявлення суті подій. Структурні елементи «єдиної установки» – пандус-дорога, спрямовані вгору дерева (що символізували силу, богатирську міць народу) – багаторазово фігурували на сценах театрів України і досить швидко розкривали свій метафоричний діапазон.

Досліджуючи сценографічні рішення узагальненого образу місця дії з точки зору класифікації основних груп, втілюваних ними сюжетів, В. Берьозкін зазначає: «Будучи за своїм походженням найдавнішою формою організації простору сценічної дії, єдина установка від початку (ще у ритуально-обрядовому предтеатрі – коло, квадрат, перехрестя, міст, світове дерево, човен тощо) позначала образ Світобудови, Всесвіту. Такий смисл вона зберегла і в театральному фольклорі, де одним з її видів була двоярусна і тричастинна (по горизонталі) конструкція шопки. Її от на польській сцені першої половини 60-х років з'явилася серія вистав, де А. Стопка відродив цей фольклорний образ світобудови, – «Слово про зцілення Якуба» Б. Ясинського (1962), «Історія про славне воскресіння Господнє» Миколая з Вілковецька (1962), «Життя Йосипа» М. Рея (1965) та «Дзяди» А. Міцкевича (1967) усі в режисурі К. Деймека»¹⁶.

Релігійна драма, зі зрозумілих причин, не могла з'явитися на сцені українського театру розгляданого періоду. Проте рефлексії вертепної культури відбилися в образній системі спектаклів, насамперед, у просторових рішеннях драматургії М. Куліша, чия творчість за своєю сутністю пронизана вертепним світобаченням.

Цілісна картина доби, що постає в драмі «Патетична соната», у Куліша розгортається в будинку з табличкою «Дім генерал-майора Пероцького»: на обох його поверхах, горищі, де мешкає поет Ілько, й у темному підвалі – прихистку Оврама й Насті. Запропоновану автором просторову структуру на сцені Київського театру ім. І. Франка (режисер Д. Алексідзе, 1966) художник Д. Лідер втілює у конструкцію, що нагадувала каркасні опори будинку з міжповерховими балками, маршами сходів тощо.

Ця архітектурна споруда без стелі та стін була перенасичена меблями, численними деталями побуту, речами, які індивідуалізували помешкання персонажів, унаочнювали їхній соціальний статус і політичні уподобання. Протягом усієї вистави актори повсякчас обігрували ті або інші деталі інтер'єру. За спостереженнями Ю. Коваленко, «Д. Лідер відчув, що для речі на українській сцені прийшов час владно заявити про себе, як про визначальний образний момент сценічної пластики. Прийшов час театру уважно вдивитися в реальну річ, у її форму, фактуру й сенс – знайти в реальному предметі приховану до цього часу стихію, здатність бути учасником гри, легко й вільно віддавати себе дії»¹⁷.

Владно притягуючи до себе увагу глядача, предметно-речовий світ вистави виявляв абсолютну незахищеність індивідуального простору життя персонажів. За відсутності стін вихрові потоки революційного часу неподільно

панували у кожному куточку інтер'єра будинку, який зависав у чорній безодні сценічного простору.

Зоровий образ вистави унаочнював Кулішеві характерне звернення до вселюдського, його оптику світобачення, де поле дії – «... людина у космосі найглибших суперечностей доби, місце битви – людська душа, її глибини й верховини, час дії – завжди у строях пекучого «сьогодення»»¹⁸.

У виставі «Маклена Граса» у Львівському театрі ім. М. Заньковецької (режисер С. Данченко, художник М. Кипріян; 1967), як і у франківців, на сцені височіла триярусна сценічна конструкція. У відкритому просторі сцени ламані марші металевої драбини здіймалися до балкону. Це «привілейоване» місце належало господареві – Владиславу Зарембському. Нижче поверхом мешкала родина Зброжеків, а в підвалі – Граси. На подвір'ї – собача будка та баки для сміття, поруч з якими знайшов притулок бездомний музикант Падур. Герої вистави від самого початку приречені на довічне «ув'язнення» в похмурому лабіринті сходів, майданчиків, решіток, балконів.

Створена М. Кипріяном єдина установка по-різному обігрувалася у пліні вистави, однак її металева конструкція, залишаючись незмінною, стверджувала думку про те, що світ, де живуть герої вистави, – клітка.

Сценографія зумовлювала постійний рух по вертикалі. В окремих епізодах здавалося, ніби герої, підминаючи один одного, деруться дедалі вище й вище, зриваються (й знову деруться, відчайдушно прагнучи укріпитися нагорі). Драматизм сценічних колізій підсилювався силуетом охопленої страйком фабрики, що зловісно застиг на тлі гнітючих грозових хмар. «Робота М. Кипріяна в «Маклені Грасі» заслуговує найвищої оцінки, – цю думку С. Рябокобиленко поділяли всі критики, які писали про виставу. – Конструктивно оформлення вирішено так, що події на сцені розгортаються не паралельно, а ніби одночасно – нагорі й у підвалі. Теми «верху» та «низу», «панів» і «злидарів» переплітаються, ніби у складному музичному творі. Тому з першої ж сцени вистава починає звучати поліфонічно, об'ємно. Дуже виразне у М. Кипріяна і подвір'я, що позбавляє будь-яких ілюзій усіх, хто там перебуває. Саме тут чекає панночка Анеля вирішального слова свого жаданого Володека. І її убогі мрії, надумані почуття, убрані в золотаві слова, на тлі ящиків для сміття і собачої будки звучать підкреслено фальшиво»¹⁹.

Протягом усієї вистави троє вуличних музикантів-жебраків наспівуватимуть куплети пісень (композитор Б. Янівський, тексти Р. Кудлика). Цей своєрідний брехтівський хор-коментар «знаходився і всередині подій, і поза ними, над ними, піднісши одиничний випадок маклера Зброжека до типологічного ряду світового банкрутства буржуазних ідеалів»²⁰. Досягаючи високого рівня узагальнення, режисер водночас не зміг уповні відтворити фантазмагоричну картину світу п'єси М. Куліша. Одна з головних причин полягала в тому, що того-

часна жорстка ідеологічна регламентація обумовлювала соціально-політичну адаптацію концепції вистави.

Ідеологічна регламентація охоплювала всі сфери духовного життя суспільства. Зокрема, тогочасна нормативна база формування репертуарної політики корегувала не лише автуру та кількість «рекомендованих» постановок української, російської, зарубіжної класичної та сучасної драматургії, але й обумовлювала обов'язкові для кожного театрального сезону постановки так званого «червоного календаря», коли основні ідеологічні події в житті країни було необхідно відзначати роботами відповідної тематики. Природно, що саме ці «датські» вистави опинялися в центрі уваги численних фестивалів, переглядів, творчих звітів, що неминуче перетворювало їх на офіційний ідейно-естетичний камертон театрального процесу.

Внаслідок такого безальтернативного «творчого вибору» сценічна героїка і, насамперед, вистави історико-революційної тематики, складала левову частку репертуару театрів України 60-х–70-х років. Кожний театральний колектив мусив внести свій вклад у створення сценічної лєнініани. Зауважимо, що п'єси М. Погодіна, О. Корнійчука, О. Каплера мирно співіснували з драматургічними новинками «документальної драми» М. Шатрова й О. Свободіна.

Впевнено крокували сценами українського театру «Загибель ескадри» О. Корнійчука, «Оптимістична трагедія» Вс. Вишневського, «Розгром» О. Фадєєва, «Любов Ярова» К. Треньова та інші.

Особливе місце в цьому переліку посідала драматургія, що продовжувала традиційну для української сцени романтичну лінію: «Дума про Британку» Ю. Яновського, «Зачарований вітряк», «Правда і кривда», «Дума про любов» М. Стельмаха, «Сині роси», «Вірність» М. Зарудного.

Домінування героїко-романтичного напрямку в умовах панівної політичної системи вже само по собі відкривало шляхи для підміни естетичного пошуку унормованими змістовно-художніми кліше. Романтизм як художній напрям у сценічних проявах «соцреалістичного» мистецтва втрачав свою «родову» ознаку, адже: «Естетика «соціалістичного реалізму» не терпить справжнього романтизму. Романтизм по своїй суті – породження того типу естетик, які вбачають у мистецтві і в самовираженні взагалі, в експресивному дискурсі найповніший вияв людської природи, буяння тих життєствердних сил, які намагаються і суху раціональну дійсність, і волю до дії. У мистецтві для романтика – центр і джерело всієї людської діяльності. Така естетика була б згубною для тоталітаризму, оскільки для нього мистецтво має бути контрольоване позамистецькими нормами прийнятності і політичними організаціями. Формальна внутрішня довершеність не входила до естетичних критеріїв соцреалізму – твір мусив бути відкритий для ідеологічного трактування»²¹.

Вимога щодо «відкритості для ідеологічного трактування» призвела до

панування певного ідейно-естетичного канону сценічного втілення героїко-романтичного спектаклю.

Досить типовою в цьому сенсі є історія режисерських прочитань трагедії-гімну М. Стельмаха «Зачарований вітряк».

Епіко-романтична драма охоплювала чотири десятиліття історії країни. Біля зачарованого млина перетиналися життєві дороги героїв, вершилися їхні долі. Саме тут не на життя, а на смерть зіштовхувалися добро і зло, любов і ненависть. Жодна подія з історії країни не обминала вітряк і посивілого мірошника. Цей тандем, за задумом М. Стельмаха, мав утворювати особливий мікрокосмос, ставати уособленням «малої батьківщини» героїв твору.

У виставі Чернівецького театру ім. О. Кобилянської (режисер В. Грипич, художник В. Лассан; 1970) на чорному тлі глибокого зоряного неба велично вимальовувалися контури вітряка. З огляду на сценічні події він нагадував то міжпланетний корабель, спрямований у простори всесвіту, то пам'ятник, що височить на честь полеглих героїв. В інших епізодах млин перетворювався на притулок для партизанів, його розстрілювали фашистські автоматники... Однак нікому так і не вдалося зупинити оберти крил, які втілювали рух життя, біг часу.

Проте єдина сценографічна установка вже в перших сценах повністю вичерпувала свій образний потенціал. Пред'явивши змістовну сутність, вітряк надалі був лише тлом для наступних подій.

Образний еквівалент стельмахівської «малої батьківщини» не знайшли ні в Запорізькому театрі ім. М. Щорса (режисер В. Грипич, художник П. Вольський; 1975), ні в Житомирському театрі імені І. Кочерги (режисер В. Толок, художник І. Шевченко; 1972), ні у Волинському ім. Т. Шевченка (режисер М. Курінний, художник Ю. Миц; 1966), ні в Івано-Франківському ім. І. Франка (режисер В. Савченко, худ. В. Амелін; 1978). На сценах незмінно височіли вітряки, однотипно вибудовувалося побутове середовище, надмірно використовувалася традиційна народна символіка, натомість не програмувалася взаємодія предметно-речового світу з актором-персонажем, яка б надавала сценічній дії образної енергії.

Художня тканина цих, як і переважної більшості інших, епіко-романтичних постановок, насичувалася плакатною символікою у мізансценічних композиціях, численними проєкціями й іншими ілюстративними елементами.

У виставі Чернівецького театру кожній сторінці в історії країни передувало певне сценічне дійство. Відзначаючи десятю річницю Великого Жовтня, десять молодих робітників-комсомольців, у традиціях агіттеатру «Синьої блузи», декламували на авансцені поезії В. Маяковського, супроводжуючи читання пантомімою. Згодом – проєкції вибухів снарядів, полум'я пожеж, плакат «Батьківщини-матері» стануть прологом теми Великої Вітчизняної війни; по-

ява на екрані розбрунькованої гілки не залишить сумніву, що йтиметься про період оновлення суспільного життя тощо.

Наче в одному багатосерійному форматі, постають утілені В. Грипичем вистави «Безсмертя» (за кіносценарієм О. Довженка «Щорс», художник П. Вольський; 1976) та «Дума про тебе» М. Стельмаха (художник Д. Нарбут; 1977). Ось що пише з приводу типової сценічної лексики, зокрема в епізоді з «Думи про тебе», дослідник творчості режисера В. Гайдабура: «Пластичний етюд, насичений гострим драматизмом, йде на музиці ...У хвилину перемоги над безпорадністю тіла, коли Богдан – Кропивницький вперше стає на широко розставлені ноги, на екрані, що знаходиться за спиною виконавців (улюблена деталь вистав В. Грипича), вимальовується – немов це образ матері спливає в пам'яті солдата – жінка з рушником на витягнутих руках... Уособлення благословення Батьківщини... Через певний час Ярина по-особливому висвітлюється цим самим ритуальним жестом. Турботливо і величаво вона накриває рушником короваї хліба, випечені для партизанів. Це вузлові точки вистави. В них сконцентрована її поетична енергія, ідейний пафос»²².

Така «сконденсована поетична енергія» стане не лише «візитівкою» режисурі В. Грипича, а й основою так званого «поетичного стилю» низки постановок Ф. Верещагіна, Г. Кононенка, Е. Мірошника, І. Равицького та ін. У публічних виступах певної частини практиків театру, численних критичних публікаціях наполегливо стверджувалася думка, що саме в такий спосіб мусять розвиватися традиції героїко-романтичного напрямку українського сценічного мистецтва.

Ознаку «поетичного театру» режисера Е. Мірошника (вистава «97» М. Куліша Львівського театру юного глядача ім. М. Горького, художник І. Нірод; 1977) критика вбачала у такому образному прочитанні «надзавдання» Кулішевого твору: «...Впродовж усієї вистави у центрі сценічного майданчика, на авансцені, стоїть плуг. Відбуваються трагічні, криваві події на селі, точиться класова боротьба не на життя, а на смерть, вирують пристрасті, а неможливий селянин Мусій Копистка час від часу підходить до плуга, мовби приміряючись до нього. І вже у фіналі, коли драматург сказав у п'єсі своє останнє слово, режисер продовжує розповідь. Копистка підходить до плуга і з щасливою усмішкою хлібороба оре виснажену землю, а поряд ідуть теж внутрішньо осяяні Сергій Смик та Вася Стоножка і засівають поле зерном, що дасть сходи нового врожаю, нового життя...»²³.

Ілюстративна за формою, дидактична по суті, міфотворча за ідеологічним призначенням – така сценічна лексика цілком природно лежала поза контекстом сучасних естетичних практик. Не сприймаючи таку творчу «зашореність», С. Данченко не втомлювався наголошувати: «Традиція – не набір нехай навіть найкращих формальних ознак, що були закладені попередниками. Традиція – це, скоріше, комплекс певних моральних та художніх принципів... Це комплекс морально-естетичних ознак, а не канонізація форми»²⁴.

Проте певна частина режисерського корпусу, ніби не помічаючи реалій творчого процесу, продовжувала вибудовувати художню тканину твору за лекалами застарілих мистецьких уподобань, адже змодельована у виставі ідеологічна міфологема була для них своєрідною «охоронною грамотою», «оберегом» для їхньої професійної безпорадності. В цьому контексті особливої актуальності набувають міркування Ч. Айтматова: «Штамп – явище не тільки технічне, це й аспект світобачення. Він часто йде від несамостійності мислення, від догми, а призводить зазвичай до несамостійності художницької»²⁵.

У театральному сезоні 1970 року прем'єри драми М. Зарудного «Вірність» відбулися у Вінницькому театрі ім. М. Садовського (режисер Ф. Верещагін, художник К. Вітавський), Львівському театрі ім. М. Заньковецької (режисер О. Ріпко, художник М. Кипріян), Київському театрі ім. І. Франка (режисер В. Лизогуб, художник Д. Лідер). Поповнивши репертуар театрів черговими виставами історико-революційної тематики, згадані роботи загубилися серед інших постановок цієї жанрово-стильової спрямованості.

Однак запропоноване Д. Лідером сценографічне вирішення вистави театру ім. І. Франка, віддзеркалюючи новітні підходи до формування зорового образу вистави, безперечно, належить до значних явищ театального процесу. Втільюючи у життя принципи «дієвої сценографії», художник наголошує: «Важливе не місце дії, а що відбувається у кожному акті драматургії. Навколо «що», а не «де», слід зосереджувати свою увагу»²⁶.

... Максимально відкритий простір сцени. Нагромаджені один над одним могутні пласти землі утворювали величезну піраміду. Розірваність, здібленість цих пластів і хиткість позбавлених реальної опори і провисаючих у просторі маленьких макетів хат, млинів, церквичок створювали напружену сценічну атмосферу.

Соціальні потрясіння, зруйнувавши звичний уклад життя, зв'язки, традиції, відбилися в душах і свідомості людей. У їхній психології були порушені базові мотивації, зокрема – ставлення до землі. Заявивши в образі розірваної землі тему розмежування людей (соціально-епічний план), художник розробляє її на наступному – соціально-психологічному рівні. Тему «людина і земля» він матеріалізував у межових кілках, що пронизують покручені шари пересохлої землі. За точним зауваженням Г. Коваленко, «змістове навантаження, покладене на них, мабуть, найважливіше. Вони виражають найдраматичніший момент світогляду селянина: уявлення про землю. І в спектаклі виникає особливий ритм цих предметів. Ламкий, пронизливий, збентежений. Кілки то знесилено никнуть, занурюються в землю, провалюються, стирчать дивно і безглуздо. То злітають догори, напружуються до межі, ніби намагаючись утримати невблаганно зникаючу, непідвладну вже їм стихію»²⁷.

Ритм вертикалей і горизонталей (пласти землі та межові кілки) створював особливу напруженість, динаміку, відображаючи погляд сценографа на харак-

тер подій, які відбувалися. В свою чергу зіткнення бутафорських будиночків-макетів і натуральних коліс, лемешів підсилювало сценографічний конфлікт.

Розвиток зорового образу визначав принципи постановочного вирішення, яке найяскравіше втілювалося в композиції масових сцен (вони були кульмінаційними моментами цього сценічного твору).

Ключовою у постановці була сцена бунту. Вона охоплювала весь простір сцени. Численна масовка поділялася на основні групи: котовці, бідняки, середняки, куркулі. Кожна з них була індивідуалізована, люди перебували в складних взаємовідносинах – вони то об'єднувалися, то розпадалися, утворюючи нові групи. Коли розпал пристрастей досягав апогею і зав'язувалася бійка, – межові кілки ставали зброєю. Людські маси, одержимі «спрагою» землі, відстоювали своє право на власність кілками, що роздирають і розпинають землю. У фіналі людський потік, пересуваючись по лініях розривів, запропонованих сценографічним вирішенням, символізував єдність людських устремлінь.

Контекст, у якому слід розглядати мистецтво Д. Лідера цього періоду, гранично точно визначив В. Берьозкін: «У 1970 році він (Д. Лідер – В. Ф.) створив макет для спектаклю «Ярослав Мудрий» І. Кочерги (режисер Б. Мешкіс) і з цього моменту ввійшов в історію сучасної сценографії. Причому не тільки радянської, а й світової. <...> Макет «Ярослава Мудрого» став одним з тих етапних здобутків рубежу 60-х – 70-х років (серед них «Година пік», «А зорі тут тихі», «Гамлет» Д. Боровського, «Насмішливе моє щастя» Е. Кочергіна, «Тіль Уленшпігель» й «Останні» М. Китаєва, «Петербурзькі сновидіння» А. Васильєва, «Король Лір» Г. Гунія, «Жанна д'Арк» І. Блумберкса й ін.), з яких почалася в радянському театрі принципово нова система оформлення спектаклю – діюча сценографія, її так званій «великий стиль». І якщо діюча сценографія у найзагальнішій формі характеризувалася установкою на втілення змісту сценічної дії та участі в ній, то її «великий стиль» виражався у прагненні художників засобами їхнього мистецтва розкривати глобальні проблеми людського буття, створювати узагальнено-метафоричне середовище»²⁸.

Зверненням до загальнолюдських проблем буде просякнута уся творча діяльність Д. Лідера. Саме під таким кутом зору вибудовувалися образно-пластичні структури вистав Київського театру ім. І. Франка: «Людина з Ламанчі» Д. Вассермана, Д. Дертоне (1971), «В ніч місячного затемнення» М. Каріма (1971), «Гаряче серце» О. Островського (1972), «Пора жовтого листя» М. Зарудного (1973), «Таке довге, довге літо» М. Зарудного (1974), «Здрастуй, Прип'ять!» О. Левади (1974), «Кар'єра Артура Уї» Б. Брехта (1975), «Вишневий сад» А. Чехова (1980), «Дядя Ваня» А. Чехова (1980), «Візит старої дами» Ф. Дюрренматта (1983), «Тев'є-Тевель» за Шолом-Алейхемом (п'єса Г. Горіна; 1989)

Говорячи про свій творчий метод, Лідеракцентує на такому: «Сценографічний

образ я завжди розумів як процес взаємодії конфліктних начал, що виокремлюють у спектаклі свою несумісність, протилежність, боротьбу. Процес, що відкриває у пластиці широку шкалу смислових категорій, які народжуються саме із несумісності, протилежності, боротьби. З незавершеності. З невідбування розв'язання конфлікту»²⁹. Такий підхід давав змогу навіть у посередній за художнім рівнем драматургії, завдяки масштабу творчої особистості сценографа, доторкнутися до глибинних проблем людського буття. Проте «закодований» у зоровій партитурі вистави широкий спектр асоціацій, що стає доступний глядачеві виключно в процесі сприйняття вистави, передбачав співпрацю з режисерами та акторами, які б спиралися на новітні виконавські технології. Такий колектив творчих однодумців Лідер отримав лише на початку 80-х років, коли театр ім. І. Франка очолив С. Данченко.

У зазначений період свої найкращі вистави С. Данченко створював у тандемі зі сценографом М. Кипріяном (Львівський театр ім. М. Заньковецької), який не сповідував сценографію «великого стилю», проте намагався долучити її до участі в розбудові сценічної дії. Після постановки «Маклени Граси» М. Куліша, що посіла помітне місце в театральному процесі 60-х років, наступна робота над «Камінним господарем» Лесі Українки (1971) започаткує новий етап мистецького пошуку цих майстрів сцени.

У «Камінному господарі» з усією очевидністю проявилася «стереометричність» його (С. Данченка – В. Ф.) сценічної мови, провідний естетичний мотив його режисерської системи – «епічне коментування». Це ніби ґрунт його сценічної образності, не тло, а сам спосіб видобування виразних засобів»³⁰.

З усіх постановок «Камінного господаря» (до сторічного ювілею з дня народження поетеси п'єса побачила світло рампи в Київському театрі ім. Лесі Українки, Чернівецькому театрі ім. О. Кобилянської, Житомирському театрі ім. І. Кочерги й ін.) подією у культурному житті України стала саме вистава Львівського театру ім. М. Заньковецької.

Насамперед, цей спектакль з-посеред інших вирізняв акцентований інтелектуально-психологічний початок. Перипетії любовних відносин Донни Анни (Л. Кадирова) і Дон Жуана (Б. Ступка і Ф. Стригун) продукувалися боротьбою ідей, полярністю світоглядів героїв. У виставі С. Данченка любовна інтрига проявить себе в широкому діапазоні емоційних проявів, однак пристрасть до Анни перейде Дон Жуанові «уже як результат преклоніння перед її розумом і волею»³¹. Поклонінню ж передусе виснажливий двобій честолюбств, конфлікт анархічно індивідуалістичної філософії волі та переконання, що лише абсолютна влада дарує свободу особистості.

«Епічне коментування» режисера зосереджувало увагу глядачів на виникаючих у цьому зв'язку моральних проблемах. «Парадоксальність бачення світу, прагнення пройти по тонкій грані, що відокремлює правдиве від брехливого, скорботне від фарсового, маску від обличчя, – ось що зумовлювало малюнок

постановки, – зауважує Т. Забозлаєва. – Сміливо граючи в спектаклі світлом і кольором, контрастно зіштовхуючи чорний костюм Долорес і світлий Анни, виділяючи сліпуче біле вбрання Анни серед строкатого маскараду, червону, як кров, сорочку Дон Жуана на тлі похмурої обителі Командора, Данченко хотів підвести глядачів до роздумів про те, що і крайнощам властиво часом поєднуватись. Режисера захоплювала можливість показати, як у світлому, ніжному, жіночному може відкритися незвичайна хватка честолюбця, у посередньому – героїчне самозречення, у бунтарстві – покірність. Він пояснював, які недовговічні, внутрішньо нестійкі волюнтаризм, анархія, фрондерство. Він міркував про те, що людина, яка жадає поневолювати інших, при зіткненні з сильнішим супротивником сама легко стає рабом»³². Функціонування образної системи спектаклю було підпорядковане втіленню цього режисерського задуму.

У темному мареві, в глибині сцени вимальовувалася велична конусоподібна споруда. Сріблясто-сталеве мерехтіння повернутих вістрям догори велетенських трикутних гранів-площин висвітлювало стрімку лінію сходів, що наче проростали з тіла цього моноліту. З розвитком сценічної дії конструкція-моноліт нагадувала то вежу середньовічного замку, то величну, неприступну гору, про яку неодноразово говорить Анна, пояснюючи своє уявлення про волю і щастя.

На початку вистави події розгортаються біля підніжжя скелі-замку. Сцени в замку Командора відбувалися вже на півшляху до вершини. Під час весілля Анни і Командора молоді урочисто піднімуться крутими сходами нагору а через кілька секунд Анна вже одна з'явиться на балконі. Нове суспільне становище дало їй право гордовито дивитися на метушливу юрбу біля своїх ніг. Коли Командор і гості, вишикувавшись у кілька шеренг (як опора, основа її п'єдесталу), застигнуть одноманітною скам'янілою масою, Анна почне свій танець, танець перемоги, танець тріумфу.

Протягом вистави ніхто, крім Командора, Донни Анни і Дон Жуана, не мав права піднятися на вищий рівень цієї споруди. Однак з опануванням кожного нового, вищого, рівня, змінювалися пластика, внутрішній стан героїв. Так, за кілька секунд до двобою Дон Жуана з Командором «лицар волі» стрімкими рухами, розкуто-імпульсивною пластиккою ніби розсував тісні для нього рамки простору палацу. Але ось, сходами, що ведуть до вершини скелі, рівним, розміреним кроком спускався Командор. Наближалася подія, наслідки якої кардинально змінювали долю Дон Жуана. Він на мить завмирав, приймаючи рішення, і раптом починав рухатися назустріч суперникові такими ж фіксованими, розміреними кроками. Дон Жуан і Командор йшли в одному ритмі, повністю збігаючись в амплітуді рухів. У єдинокорство вступали вже не представники різних життєвих позицій, а два претенденти на владу.

Зовні статична монументальність цієї внутрішньо динамічної споруди повсякчас випромінювала потужні імпульси впливу на всіх і все, що

відбувалося навколо. Рухи танцюристів, які виконували запальну сарабанду, – напівавтоматичні буденні людські емоції, – нівельовані, почуття – уніфіковані.

У фіналі Дон Жуан стрімко ввійде в залу і демонстративно рішуче сяде на командорське місце. Але ця рішучість лише наголосить його розгубленість у хвилину гіркого усвідомлення того, що «ось і зімкнулися кам'яні стіни!». Ніби на ешафот, почне він своє останнє сходження до вершини гори. Рука об руку з Донною Анною вони безкінечно довго підійматимуться сходами до омріяної височини. Білий плащ Командора на плечах Дон Жуана, як той сколок кам'яної брили, органічно впише останнього у пластичне середовище величної скам'янілої споруди.

Фінальна мізансцена образно акцентувала драматичну мімікрію лицаря волі: на авансцені, як і в другій дії, – юрба людей у сіро-зелених масках, серед яких загубилися Донна Анна і Дон Жуан.

«Камінного господаря» поставили на сцені театру ім. М. Заньковецької майже через десять років після прем'єри «Гайдамаків». Дистанція часу виразно окреслює шлях від символіко-ілюстративної сценічної лексики, котра домінує в прочитанні поеми Т. Шевченка, і котра, як вже зазначалося, не була підкріплена психологічною прорисовкою характерів персонажів та еkleктично сусідила із жанрово-побутовими епізодами спектаклю, до образно-метафоричної, жанрово-стильової поліфункціональної партитури постановки драми Лесі Українки. Така естетична спрямованість була в цілому характерна для театрального пошуку кінця 50-х – першої половини 70-х років.

¹ Варпаховский Л. Наблюдения. Анализ. Опыт / Л. Варпаховский. – М. : ВТО, 1978. – С. 242.

² Там само. – С. 248.

³ Там само. – С. 245.

⁴ Там само. – С. 249.

⁵ Боровский Д. Убегающее пространство / Д. Боровский. – М. : Эксмо, 2006. – С. 239.

⁶ Там само. – С. 238.

⁷ Там само. – С. 249.

⁸ Зись А. О современном синтезе искусств // Театр. – 1978. – № 2. – С. 79.

⁹ Коваленко Г. Даниил Лидер / Г. Коваленко. – М. : Искусство, 1980. – С. 49.

¹⁰ Березкин В. Даниил Лидер : [Сов. сценограф] / В. Березкин. – К. : Мистецтво, 1988. – С. 59.

¹¹ Драк А. Михаил Френкель // Советские художники театра и кино' 5. / Сборник статей. – М. : Советский художник, 1983. – С. 146.

¹² Резникович М. Театр времени. Лики времени / Михаил Резникович. – К. : Альтерпрес, 2001. – С. 318.

- ¹³ Там само. – С. 318–319.
- ¹⁴ Коваленко Г. Ожидание // Театр. – 1972. – № 1. – С. 22.
- ¹⁵ Там само. – С. 14.
- ¹⁶ Березкин В. Искусство сценографии мирового театра : в 6-ти т. / В. Березкин. – М. : Эдиториал УРСС, 2001. – Т. 2. – С. 60.
- ¹⁷ Коваленко Г. Даниил Лидер. – М. : Искусство, 1980. – С. 116.
- ¹⁸ Танюк Л. Драма Миколи Куліша // Микола Куліш. Твори в двох томах. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1. – С. 31.
- ¹⁹ Рябокобиленко С. Плата за смерть // Львовская правда. – 1968. – 9 января.
- ²⁰ Саква А. Неизвестный Сергей Данченко // Театр. – 1990. – № 10. – С. 87.
- ²¹ Попович М. Від диктатури комуністичної партії до тоталітарної особистості диктатури. Український театр ХХ століття / М. Попович. – К. : ЛДЛ, 2003. – С. 264.
- ²² Гайдабура В. Им'я героя – народ // Театральна культура. – Вип. 9. – К., 1983. – С. 16.
- ²³ Богдашевський Ю. Мова, яку розуміє глядач // Український театр. – 1977. – № 4. – С. 11.
- ²⁴ Данченко С. Надзавдання: людина і світ [Академічному укр. драм. Театру імені І. Франка – 75 років] (Зап. Н. Пономаренко) // Голос України. – 1994. – 12 жовтня.
- ²⁵ Айтматов Ч. Ответь себе // Правда. – 1967. – 5 августа.
- ²⁶ Стенограма виступу Д. Лідера на конференції театральних художників «Традиції і новаторство в мистецтві». – 26 вересня 1966. – К. : Українське театральне товариство.
- ²⁷ Коваленко Г. Художник театра Даниил Лидер. – С. 147.
- ²⁸ Березкин В. Даниил Лидер. – С. 64.
- ²⁹ Лидер Д. Размышления художника // Советские художники театра и кино'79 / Сборник статей. – М. : Советский художник, 1981. – С. 209.
- ³⁰ Саква А. Цит. праця. – С. 86.
- ³¹ Мацкевич А. Не расплескав ни капли... // Львовская правда. – 1971. – 22 марта.
- ³² Забозлаева Т. Сергей Данченко // Портреты режиссеров. – Вып. 4. – Л. : Искусство, 1986. – С. 81.