

Олена КОВАЛЬЧУК

СЦЕНОГРАФІЧНА ШКОЛА Д.ЛІДЕРА. ПРОЦЕСИ СТАНОВЛЕННЯ ТА РЕАЛІЗАЦІЇ В ЧАСІ

Творчість Д. Лідера є унікальним явищем у сценографічному мистецтві України 1960–1990-х рр. Тонка, глибоко духовна й інтелектуально освічена людина, він проявив себе не лише як майстер дієвої сценографії, талановитий педагог, а і як теоретик мистецтва, філософ. Вся його творча спадщина — не лише створення завжди глибоких за змістом і несподіваних мистецьких рішень, це шлях постійного аналізу всього того, що відбувалося довкола в світі й мистецтві, роздумів над болючими питаннями сучасності, це здивування перед неосяжністю Людини та її буття у Всесвіті. Працюючи над драматургією А. Чехова, В. Шекспіра, Б. Брехта, І. Кочергі, М. Зарудного, митець вибудовував не лише сценічні формули вистав, а й зростав інтелектуально і духовно, виходив на нові складні завдання.

Послідовно займаючись аналізом психології творчого процесу, митець розробив власну теорію підходу до художнього образу в сценографії. Він вивчав тонкі й не завжди до кінця усвідомлені процеси перевтілення психіки художника. Створена і неодноразово перевірена на практиці теорія Д. Лідера є унікальним проявом художньо-теоретичного мислення, що неодноразово довела свою правомірність. Він не вчив правилам, не нав'язував канони, не видавав рецепти. Лідер вчив налаштовувати психіку і свідомість художника на творчий процес, не заспокоюватися, не зупинятися на шляху творчого зростання, вrostати в матеріал, перевтілюватися в нього.

Досліджувати подібні речі завжди надзвичайно складно, оскільки мова йде про найскладніші й найпотаємніші процеси творчості. Але й без ґрунтовно-го розгляду цих питань неможливо адекватно зрозуміти глибоку образну

складність лідеровських декорацій, їх режисерську складову й активне авторське начало. Образна формула сценографії, її витончена інтелектуальна сутність сприймається глибше й гостріше, якщо дослідник має можливість дослідити як зростала вона з внутрішнього світу митця, програмувалася, майже режисерські планувалася в ході складного творчого процесу.

Тим більше, що у театрі образна сутність сценографії не завжди знаходила адекватне втілення. У своїй свідомості художник створював власну виставу, програвав акторські мізансцени. Закладався величезний образний потенціал, який вимагав органічного включення його в режисерський задум. Якщо режисер вистави був незгоден з пропозицією сценографа або не підіймався до його рівня, сценографія у спектаклі залишалася річчю в собі, не розкривала своїх образних потенцій. В такому випадку оформлення використовувалося лише як ілюстративний додаток.

Аналіз складного творчого процесу, взаємодії художника і режисера у виставі — питання, що неодноразово підіймалися на лабораторіях Д.Лідера при Спілці театральних діячів України, яка існувала протягом 1970-х — 80-х рр. Вона мала назву «Лабораторії художників», але на її засідання часто запрошувалися режисери, тому що із самого початку планувалося закладання актів майбутніх творчих єднань і, можливо, виникнення вагомих творчих союзів. На лабораторні засідання приїздили художники майже з усієї України, запрошувалися гості, виступали філософи, драматурги, режисери. Це був справжній інтелектуальний осередок, острівець вільної творчої думки та цікавих експериментів. Приваблювала й майже заворожувала розкута творча атмосфера, глибина роздумів, свобода висловів, обмін найцікавішими думками. Часто відбувалися критичні обговорення вистав членів лабораторії, виникав взаємопов'язаний процес пошуків образної форми, яка б відповідала вимогам часу і стану сучасної сценографії.

Талант Д. Лідера-вчителя полягав в його вмінні виявляти можливості учня. Він не тільки відчував, він вслуховувався в людину, внутрішньо бачив іноді те, що людина про себе могла й не знати. Лідер вчив ненав'язливо. Він завжди бачив помилки або штампи своїх учнів і, розмірковуючи сам, намагався підвести художника до більш глибоких роздумів. Монологи Митця (розповіді про свої пошуки та відкриття, про систему перевтілення свідомості сценографа в процесі роботи) поєднані з підключенням учнів та колег до діалогу. Відверта

розкріпачена атмосфера сприяла диспутам і підводила до розкриття творчих можливостей в майже магічному процесі створення вистави. Цікаво простежувалося як іноді за скромними пошуками поставали вже готові, вкрай витончені рішення з розробкою психології мізансцен, з найтоншою образною мелодикою сучасної вистави.

Пізніше, протягом 1970–1980-х, поруч з Д. Лідером були не стільки учні (студенти КДХІ) і колеги, скільки коло однодумців, коло майстрів, які репрезентували вельми високий рівень української сценографії. До лабораторії Д.Лідера тягнулися всі, хто прагнув досягнути справді високе мистецтво, хто мав намір спілкуватися з людьми, близькими за духом, світовідчуттям та інтелектом.

Теми Лідера-вчителя і Лідера-теоретика нерозривно пов'язані між собою. Він ніколи не був «чистим» теоретиком. Його теорія розвивалася підчас роздумів над виставами у реальній практиці творчого життя. Вона зростала і відточувалася у спілкуванні з колегами і учнями. У 1990-х рр. вийде цілий цикл статей й інтерв'ю з художником, в яких, підсумовуючи своє творче життя, він неодноразово буде звертатися до власних теоретичних міркувань. Але сама теорія на той час вже законсервується, вона стане звідом правил, вдягнеться в жорсткий аналітичний кістяк. Матеріали лабораторії 1970–1980-х — це живий творчий процес спілкування, жива дійсність реальної практики тих років. Це можливість зазирнути в той час, коли зростала унікальна постать Лідера — вчителя і теоретика.

В основі кожного задуму сценографа повинна бути ретельно розроблена авторська концепція художнього образу, що розвивається в ході вистави, розкриває свої драматургічні якості через взаємодію з актором-персонажем. Відносно цього Д. Лідер неодноразово підкреслював: «Багато хто із сценографів починають та закінчують роботу над композицією монтажем об'ємів та форм, а мені здається, що необхідно послідовно займатися монтажем розумовим, монтажем настроїв, роздумів, сповідей та змісту. Мені здається, що прорив у першому випадку є випадковим, а в іншому є обов'язковим» [1, 38]. Лідер настановляє створювати надзавдання вистави, знаходити конфлікт як дієву органічну можливість розвитку сценографічної драматургії.

Розгляд сценографічної теорії Д. Лідера дозволяє послідовно розгорнути головні етапи процесу створення художнього образу і дещо глибше осмислити складні психологічні аспекти його розвитку у виставі.

Перше і головне завдання митця на початковому етапі роботи над п'єсою — виділення проблеми з драматургії. Далі Д. Лідер завжди намагається втілити її в матеріально-речових образах сценічної пластики. Зауважимо: виділити, а не проілюструвати. Ілюстративні образи завжди лежать на поверхні, вони близькі й зрозумілі, тому послужливо виникають у свідомості вже під час першого читання п'єси. Матеріал розповідає, наприклад, про перипетії людських доль, їх рух і розвиток. Пам'ять одразу підказує «багатозначний образ» шляху в нікуди і з нівідкіль. Вибудований таким чином образ позбавлений змісту, його хибна багатозначність, не маючи основи, не здатна жити й розвиватися у виставі. Образ, створений на основі уважного заглиблення в драматургію, є кінцевим результатом складного творчого процесу вживання в нього і містить у собі «запрограмовані» художні можливості до саморозвитку і впливу на глядача в ході вистави. «Є чотири проблеми: проблема автора, проблема часу автора, проблема нашої сучасності і наш час. Спробуємо з усіх цих проблем виділити одну. Якщо виділили — довкола проблеми починаємо будувати образ, якщо ні — то з часом вибудується дрібна ілюстрація... А коли залізно загартував на цьому та ще зумів вибудувати проблему та надзавдання і на цьому надзавданні вибудував пластику — тоді вийде майбутній пластичний образ. Другий етап, коли проблема вже виділена, треба вирішувати, як вона буде розвиватися в просторі, якими засобами, за допомогою яких предметів. Тут все взаємопов'язане» [2, с. 37]. Первісному аналізу підлягає сам матеріал п'єси, вчитуючись в нього, сценограф прагне розібратися в характерах і стосунках героїв, у тих ідеях і ідеалах, носіями яких вони є, в усіх тонкощах їхніх конфліктних зіткнень. Такий аналітичний розбіг служить основою ширшого кола роздумів поза автором п'єси. З фактів, вже відомих художникові або набутих ним у проблемі роботи, Д. Лідер намагається окреслити певне коло питань, які дають змогу якнайповніше розкрити образ драматурга: що це була за людина, в який час вона жила, які проблеми були тоді актуальні, відгукуючись на що саме драматург не міг не написати даної п'єси? Як проблеми того часу вирішені автором і як вони могли б розв'язуватися тепер? Які з цих проблем цікаві сьогодні для наших сучасників? Художник, на думку Лідера, повинен до кожного драматурга шукати особливий підхід, підбирати такі засоби висловлювання, які притаманні тільки цьому драматургу, його часу, тобто художник повинен знайти окрему мову, прийнятну саме для цього автора.

Процес розкриття драматургії передбачає також уважне вивчення і обережне трактування художником авторського стилю. Сценограф вслуховується в манеру авторської розповіді, заглиблюється в причини саме такого розв'язання конфлікту автором і точності обраного ним виходу із передбачуваної ситуації. У цьому виявляється прагнення сценографа досягнути самотутні авторські закони, знайти з ним єдину точку спільності, стати його однодумцем, оскільки виключно це допоможе художнику відчувати авторські проблеми як свої власні, наблизить матеріал п'єси до свого власного світовідчуття. На перший погляд може виникнути запитання, навіщо такі складнощі? Звичайно, кожний спершу вивчає матеріал, аналізує дії сюжету, стосунки персонажів, а далі підключається власний досвід: я знаю, я відчуваю, мені здається. Хіба цього не досить? Д. Лідер вважав, що художник не повинен зупинятися на своєму особистому світі й пройтися тільки ним, важливо враховувати інші компоненти, тому що без цього одразу стає помітним відрив митця від реальної дійсності.

«Я завжди намагаюся про п'єсу думати наступним чином — хто такий автор? Для чого він написав п'єсу? Чому вона виникла? Що було довкола нього? Які речі, які проблеми були вкрай важливі в той час, коли він писав п'єсу, чи про що говорить п'єса? Я вкрай уважно вивчаю ці питання. Я виділяю проблему — драматург, — що хвилювало драматурга?... Процес виділення проблеми йде по абсолютно неочікуваним лініям — боротьба, конфлікт, зіткнення, протиставлення, якого характеру боротьба, яке завдання...» [3, с. 12–13].

Так поступово до кола логічних роздумів включається особистість самого майстра. Вся його сутність розуміння проблем світу, суспільства і мистецтва, весь його творчий, людський і професійний досвід тепер концентрується, збирається, щоб наново розкритися на новому етапі творчого шляху — вже у зв'язку з матеріалом даної драматургії.

Художник прагне зрозуміти, усвідомити своє «я» — що він являє собою на даному етапі, яким є його соціальне обличчя, хто він є як творча особистість? Йде процес самопізнання, мобілізації своєї творчої енергії, професійних знань, досвіду. Намагаючись знайти точки зіткнення, сценограф дошукує спільність між власним відчуттям і тими ідеями, які закладені в п'єсі. Він «входить» у матеріал, виявляючи в ньому «особистий інтерес», вживається в його конфліктні ситуації, осягаючи героїв, робить їх близькими глядачеві, реальними людьми, віднаходить їх прототипи в житті. В результаті виникає особлива

зацікавленість автора. Пояснюючи цей надзвичайно важливий фактор, Лідер говорив: «Припустимо, я виділяю все що я хотів. Я починаю думати про себе, я — художник, у мене є час. Тобто, я починаю аналізувати по тому же шляху, по якому я аналізував драматурга. Що я таке? На якому я рівні? Що мені дає ця п'єса? Чи є щось спільне між моїм світосприйняттям, моїм станом з тим, що є в матеріалі? Як п'єса зі мною співвідноситься? Тобто я шукаю в драматургії своє особисте зацікавлення художника. Зверніть увагу на цю найважливішу в мистецтві обставину, тому що з особистої зацікавленості починається чесність, правдивість, громадянськість» [3, с. 13]. Без особистої зацікавленості, без включення художника в процес творчості не може бути повно й усебічно розкрита сутність мистецтва, яка без особистої точки зору митця, без його серця стає холодним мистецтвом.

Саме на цьому етапі постає проблема індивідуальності сценографа. У цій фазі концентруються всі можливості його психіки, інтелекту, знань, професійного досвіду, виявляється рівень вимог до себе та свого мистецтва. Художник мусить розкрити себе у зв'язку з новим матеріалом. Адже вкрай важко бути постійно новим, щоразу перевтілюватися і, незважаючи на все, залишатися особистістю. Це гранично складний, багато в чому болісний етап. Художник шукає нову образну мову, вибирає моральні критерії, які б дозволили розкрити глибину його світовідчуття.

Проте кожен автор не може орієнтуватися тільки на самого себе — в будь-якому виді мистецтва, на всіх етапах створення образу по-своєму вирішується проблема сучасності, отже і проблема глядача: практично будь-який автор і вконець у своїй творчості вільно чи мимохідь, свідомо чи мимоволі орієнтується на ту чи іншу публіку, на той чи інший тип сприйняття. До питання про глядача ми неодноразово повертатимемося у ході роботи. На початковому ж етапі образного розвитку питання глядача стосовно даного драматургічного матеріалу вирішується найбільш узагальнено, художник має усвідомити, що саме потрібно сучаснику в п'єсі, відповіді на які питання він шукатиме у виставі. Лідер підкреслював — сценограф має постійно пам'ятати, що, крім його особистих інтересів обов'язково треба пам'ятати, що існує сучасність, враховувати загальний стан естетичного мислення глядачів, національний образ мислення. «Це виникає і це треба вивчати: що потрібно, як живуть, як мислять люди, як розуміють мистецтво. Але ж мистецтво розвивається, змінюється, люди нас

переростають... Все це треба враховувати, розмірковувати докола цього, співвідносити із взятим драматургічним матеріалом. Про це треба думати й думати, причому не просто думати, а це процес розмови із собою, із режисером, з дружиною, з другом... Треба напрацьовувати процес... Я відпрацював собі магістральну тему: драматург-суспільство, художник-суспільство. Коли я це розробляю, то майже завжди знаходжу головне» [3, с. 14–15].

Процес накопичення цих відомостей нескінченний, вони приходять до сценографа звідусіль. Д. Лідер вважав, що треба тільки вміти сприймати їх, замислюватися над причинами тих чи інших явищ. Ці факти, підкреслював він, потрібно постійно відчувати, день у день насичувати себе цими речами і по лінії соціальної, і по лінії побуту, і по лінії мистецтва, і по лінії людських відносин. Постійні роздуми над життям змушують сучасного художника критично переглядати давно відомі істини і відкривати собі нові, прагнути завжди відчувати пульс часу, загальний стан культури, загальний стан потреб. Без знання всього цього неможливо створити складний і цікавий сучасний спектакль.

Отже, після аналізу драматургічного матеріалу, сценограф нарешті одержує низку проблем, на основі яких у майбутньому він створює образ: перша — проблема драматурга та його часу, друга — проблема художника та його сучасності (на даному матеріалі). Вони й складають основу багатоструктурного підтексту сценографічного образу. Тому саме на цій стадії слід уникати поверхово-фальшивого образу. Помилка, що виникає внаслідок неуважного ставлення до драматургії чи до неточності логічних міркувань згодом може привести до поверхових і хибних пластичних заходів.

У ході роботи пам'ять оживлює потрібні спогади, освічує призабуті, але колись усвідомлені почуття, емоції: відновлюються і прокладаються незримі асоціативні зв'язки між тим, що колись бачив, знав, відчував, і тим, що повинен втілити в певних формах сценічного життя образу, аби згодом, під час перегляду вистави подібні відчуття, емоції могли виникнути й у глядача.

Зрозуміло, що цей процес виходить за межі логічних роздумів, підключає підсвідомість митця, спричинюючи складне явище перевтілення психіки художника, внаслідок чого створюється особливе енергетичне поле творчого задуму. Настроєність сценографа на матеріал та відчуття точно визначеної ним проблемної основи живлять енергію прозріння, дозволяють шукати серед безлічі варіантів саме той, який у даному випадку сприймається як первісне передчут-

тя образу. «От так наговорюєш і говориш доти, доки в серці раптом не тенькне — щось зачепилось. Як це відбувається, я не можу пояснити. Це підсвідомий процес творчості. Це щось невлотиме, що знаходиться під корою мозку. Але це відбувається тоді, коли напручуєш, наговорюєш. Раптом зачепилось і ти зрадів. ... Потім виникають наші професійні питання, головні питання, після цієї розминки. Це питання образу. А образ для мене — це конфлікт» [3, с. 15]. Так, це дійсно результат підсвідомого процесу творчості. Проте подібні «осяння» настають лише внаслідок величезної і напруженої праці свідомості, коли здоровий глузд і нагромаджені знання допомагають осяянню.

Зачіпка (за образним висловом Д. Лідера), яка виникає при цьому, є першою початковою стадією образу-задуму — передобразу, який на цій стадії свого розвитку ще невиразний та існує як деяка уявна конкретність, як деяке передбачення майбутньої цілісності.

У свідомості художника передобраз може з'являтися як загальне відчуття: «У мене бувало так, коли відчуваєш розрив, або придушеність чогось, чи розпливчастість, нагромадження чи жорсткість, чи надраєність... яке на словах нічого не значить, але спрямовує до вельми широкого матеріального поняття» [3, с. 15].

З огляду на те, що весь процес творчого розвитку образу — це своєрідна динамічна цілісність, автор умовно поділяє його на ряд послідовних стадій, перша серед яких завершується виникненням образу-задуму, наступна має передумовою процес матеріалізації ідеальної структури. Розроблений образ-задум далі буде розвиватися, конкретизуватися, але незмінним залишиться первісне відчуття (передчуття образу), яке послужить своєрідним камертоном, як казав Лідер — тим найголовнішим, на яке буде нанизуватися другорядне, і результатом його стане художній образ вистави.

Отже, «все починається саме з образу-задуму, і його якість має вирішальне значення як для самого задуму, так і для результату сприйняття. Тому перший етап образу, його перша ідеальна стадія виконує функції конструктивні, які керують усім процесом надалі. І якщо художній образ — це цілісність, то якістю цілісності володіє вже перша, початкова стадія його буття. Більше того, в образі-задумі мусять бути закладені такі характеристики, які визначають його як вихідний пункт саме майбутньої, а не якоїсь іншої цілісності. Від того, яким є задум, неабиякою мірою залежить і те, яким стане підсумковий образ» [4, с. 10].

Для прикладу проаналізуємо авторську розробку п'єси А. Чехова «Чайка», яку виконували на лабораторії учні Д. Лідера — П. Осначук та Н. Кужельєв. Звичайно, це багато в чому лише спроби підійти до драматургії, але вони чудово ілюструють саме передчуття майбутньої пластики.

Зі складної чеховської драматургії Поліна Осначук вибирає «...проблему двох людей майбутнього, людей творчих (Трепльов і Ніна Заречна), які протистоять основній масі людей, дуже влаштованих, викінчених і непоршних у подальшому (Аркадіна, Тригорін, майже всі). Ці двоє людей відштовхнулися один від одного можливо тому, що вони дуже близькі один до одного, це два позитивних заряди, які завжди відштовхуються. Мені здається, що тут проблема невлаштованості, проблема дематеріалізації. Може бути ідеї обезлюднення. Якщо з цієї точки зору підходити, то можна сказати, що ці двоє є людьми завтрашнього дня» [5, с. 28].

Концепція Н. Кужелева: «У п'єсах Чехова існує коло непорозумінь. Я уявляю собі атмосферу цього дому, садиби, в яку кожен рік приїздять ці люди, бажаючи відпочити, немов розчинитися. Вони живуть на одній планеті і кожен з них є правий, але не чують один одного, вони взагалі не здатні знайти контакт поміж собою. Мені бачиться просторове рішення — це воскові квіти, жовті квіткові вінки. Вони замикають простір. Єдина жива фактура — це той театр, який зробив Трепльов. Це груба завіса, що зроблена з якоїсь ковдри. Все інше — ці кола. Єдине для мене можливе рішення — це віск. Воскові білуваті, жовтуваті вінки. Все інше — пов'януло» [5, с. 38–39].

На мить зупинимось, аби зрозуміти, що в цих перших передчуттях образу виникає не тільки атмосфера майбутньої вистави, але й задум режисерського рівня. Пластика перебуває ще в зародковому стані, проте вона вже запрограмована на конкретну психологічну поведінку, відчуття, взаємодії акторів. У цьому просторі можуть існувати тільки такі психологічні стосунки. Саме звідси постає гостра необхідність мати не просто режисера, а режисера-одномумця. Таке співробітництво передбачає єдине сприйняття образів. Така сценографія пропонує взаємодію на рівні найвитонченішого співвідчуття, співживання. У реальному житті подібні сполучення трапляються лише зрідка. Звідси — постійні скарги сценографів на непорозуміння, на небажання режисерів відірватися від першого ілюстративного шару вистави, заглибитися в більш тонкі, інтуїтивні рівні драматургії.

Проте вивірені майстрами проблеми драматургії містять у собі основу майбутньої сценічної пластики та її режисерську розробку, яка передбачає певне співвідношення героя й простору у виставі та веде до образного розуміння глядачем головної ідеї вистави.

На етапі розробку образу-задуму, художник ще не досить чітко усвідомлює засоби, прийняті для відтворення такого пластичного середовища, проте загальне його відчуття для художниці П. Осначук вважається таким: «Тут можна виразити образ через будь-який предмет, закінчений чи знайдений на сцені. Мені уявляється, що на сцені нічого немає, крім деяких меблів, для всіх є місця, а для Трепльова і Ніни місця немає. У інших є бажання, у інших все закінчене, вони повторюють себе, пишуть, а ці двоє не можуть себе знайти» [5, с. 28–29].

Процес матеріалізації образу-задуму не менш складний і суперечливий, оскільки кінцевий результат його — створення пластичної форми сценографії так званої ідеї-форми, за висловом Д. Лідера. Ідея на цьому етапі здобуває свого матеріального підтвердження — форми. В свою чергу, форма не є кінцем і незмінним результатом ідеї, бо в собі самій містить динамічний, здатний до подальшого розвитку зміст. Відчуття, передбачення єдино можливого середовища, яке виникає у художника, і є те «найголовніше», той стрижень задуму, стосовно якого добирається речовий світ сценічного простору.

Вихід в образну пластику — це найпотаємніший момент у творчому процесі. Уся психіка митця налагоджена, зібрана воедино. З'являється потреба відшукати йому вихід, тобто підібрати такі еквіваленти майбутньому образу, щоб у свідомості глядача поставало бачення та передчуття сценографічного та режисерського задуму. Така пластика апелює не лише до розуму, а й до інтуїції, підсвідомості людини, що знаходиться в глядацькій залі. У Д. Лідера це не просто форма, це ідея-форма, тобто ідея що містить у собі форму, та форма, що випромінює конкретну ідею. Постійний взаємовплив та взаємозбагачення. Знайти найточніше втілення форми-ідеї, яка ще багато в чому лише тільки відчувається, — найскладніша ланка творчого процесу. Проста річ, потрапляючи на сцену, іноді втрачає свої реальні характеристики, вона може виявити різні, іноді найнесподіваніші властивості. Вибрана художником із різноманітного матеріального світу, достовірно відтворена сценографом і вміщена ним у новий сценічний світ, вона стає складною, багатоплановою, отримує внутрішній контекст. Сценічна річ — цілий комплекс, який несе багато початків.

Предмети на сцені можуть докладно розповісти про вдачу і звичаї героїв, про їхній соціальний стан. Проте це не головне. У сценографії Д. Лідера річ має «глибину», наперед визначені ігрові можливості в умовах сценічного простору і не лише через взаємодію з актором-персонажем, але й окремо від нього. І ще одна неодмінна умова — предмет може потрапити на сцену тільки за необхідності його буття у вистави.

Уміння бачити і творчо застосовувати «неофіційні» можливості предмета є однією з головних професійних якостей театрального художника. Д. Лідер розповідав, що він «почасти напрацьовує ці поняття, поняття характеру, культури предмета, розмірковуючи над тим, що, крім того, що це віденський стілець, він є ще й предметом театрального світу, і в нього віднаходяться нові особливості, які раніше не виникали, а в процесі роздумів над матеріальним світом починають відразу виступати в незвичайній якості» [6, с. 20].

Отже, набутий професійний досвід кожного разу розкривається у зв'язку із розробленим образом-задумом, оскільки в ході роздумів все «йде колом і зв'язує матеріальний світ з колом теоретичних роздумів, йде паралельно з тим матеріальним світом, в якому тобі слід вибудувати свій задум» [6, с. 20].

У результаті виникає матеріальний еквівалент задуманої ідеї-форми і за висловом Д. Лідера, на зміну першого відчуття, характерного для ідеального модусу образної структури, приходять однозначність зробленого вибору. Матеріальна форма, в яку вбирається твір, дозволяє об'єктувати образ світу. І знову створена ідея-форма не є назавжди застиглою і незмінною, хоча, безумовно, і має конкретну форму, вона запрограмована художником на саморозкриття впродовж вистави: «Завдання театрального образу не завершувати композицію, а щоразу розгортати її в той бік, куди спрямовує надзавдання вистави. Щоразу мусить починатися динамічне перевтілення композиції та задуму» [7, с. 56].

Фактор сцени. Для Лідера — це не просто архітектура. Для художника простір сцени має стати активним діючим пластичним інструментом. Він вмів спілкуватися із сценічним простором, відчувати красу площадки, її безмежну невечерпність. Д. Лідер згадував: «Я завжди замислююся над сценічним простором. Коли б я не починав роботу... я завжди роздивляюся свою пусту коробку, яку я в дану хвилину звільняю від будь-яких накопичень, досвіду та прийомів, і від тих речей, які я бачу у себе і своїх колег. Звільняю простір і

дивлюсь — що за інструмент і які права я маю в даному випадку сьогодні» [8, с. 10]. Він вважав, що сценічний простір не треба захищати, що пластика сцени має активно працювати на загальний образ. «Сцена має залишатися сценою в процесі розгортання образу, сцена має бути присутня як наш спеціальний інструмент, специфічний інструмент» [8, с. 17]. «Сцена — це не місце для організації діорам і панорам. Сцена існує для того, щоб актори на ній грали, використовуючи усю її глибину та ширину» [8, с. 18].

Сцена це простір, на якому перетинаються погляди режисера і художника. Вже на стадії роздумів про майбутню просторову пластику, про пустий простір, про образні можливості його заповнення — вже на цьому етапі виникає поєднання театрального художника із режисурою в неподільне поняття. Художник дає в руки режисера образні можливості. Образно обживаючи простір, художник працює на майбутню режисерську концепцію.

За умовами внутрішнього розвитку, засоби існування сценографічної форми у виставі можуть бути різними, в залежності від цього передбачаються різні її види, наприклад, динамічно-образна і статично-образна. В цьому проявляється пластична дієвість, дієвість декорацій. На відміну від ілюстративного театру, в якому, за висловом Д. Лідера, «оформлення стоїть як картина, що не вибудована за законами образності. Це лише тло, на якому рухаються актори. Щось відбувається. Вони приходять, уходять, розмовляють. На цьому закінчується їх мудрість та пластика. Така сценографія, хоча і чудово вибудована, живе своїм життям, в кращому випадку оформлення може бути музичним тонутом, який супроводжує виставу, але найчастіше, не має до нього ніякого відношення. Сучасна пластика відходить на глибинне існування, незрозуміло, що там відбувається» [9, с. 5].

В основі однієї та іншої лежить запрограмований митцем динамічний зміст. Проте, якщо динамічно-образна сценографія задля розвитку своїх істотних сторін може активно видозмінюватися або за допомогою актора, або сама по собі, то статично-образна пластика існує як незмінний образ протягом усієї вистави і внутрішній її розвиток не передбачає зовнішньої деформації. Весь секрет сценографії полягає в тому, що в «ній нічого не змінюється, але в ній бачиш все, що завгодно...» [3, с. 10].

Джерело розвитку будь-якого з видів сценографії закладене в ній самій — саме таким є конфлікт. Конфлікт — це надзавдання пластичного образу, кар-

динальна лінія розвитку образного задуму в пластичній режисурі художника. Без боротьби, без подолання, без розв'язання конфліктів мистецтво анемічне, без цього не існує вистави, це становить і дійову основу сценографічної пластики.

Конфлікт у сценографії і конфліктна пластика вибудовуються митцем, виходячи з наперед заданих ним проблем. Конфлікт — це реальне суперечливе існування образу у виставі, який дає можливість розкриття, розв'язання проблеми, тому матеріальний світ сценографічного образу вже на стадії образу-задуму формується як можлива конфліктна пластика — «з ряду роздумів іде безпосередній перехід до пластичного ряду. Спочатку встановлюється саме словесна боротьба, потім відбувається непомітний перехід до конфліктного мислення, яке висловлює ідею..., потім приходять ця конфліктна пластика» [3, 16].

Отже, конфлікт — основа сценічної форми, а сценографічний образ для Д. Лідера це — «...процес взаємодії конфліктних начал, які виявляють у виставі свою несумісність, протилежність, боротьбу: процес, який відкриває в пластичці широку шкалу змістовних категорій, що народжуються саме із несумісності, протилежності, боротьби, з незавершеності, з нерозв'язаного конфлікту» [10, с. 209].

Можливі різні вияви конфлікту (в залежності від існування на сцені того чи іншого пластичного середовища). Він може бути винесений митцем на поверхню, і тоді на сцені з'являються ворогуючі образи, як це було у виставі «Здрастуй, Прип'ять», коли «в пластичці існувало дві зображальні кулі. Полярних, здавалося б, несумісних. Ворожих одна одній. Але для мене сенс був не в кожній із них окремо. Головне, що ці кулі були присутні одночасно, «жили» одночасно. Між ними — конфлікт, боротьба, нерозв'язане протиріччя. Це важливо перш за все. Образ як результат конфлікту, боротьби, протиріч... Образ, який «спалахує» від зіткнення цих куль, народжується і живе в моменти надзвичайної напруги кожної кулі, коли їх взаємодія максимальна» [10, с. 194].

Можливе й інше життя конфліктної пластики. Конфлікт у такому випадку не виноситься художником на поверхню, а захований десь у глибині, як-то, наприклад, у виставі «Вишневий сад».

Перед глядачем реальний і разом з тим нереальний образ садиби, «видовженої» в часі. Вона розвивалась і змінювалась так само, як змінювалося життя, час, змінювалися мешканці садиби, їх смаки. Перед нами всі етапи цього життя, включаючи й останній етап. Далі йти нема куди, далі — безвихідь. І са-

диба продається за борги, вирубується сад. Гине садиба, а можливо гине щось найпрекрасніше, що є в людині, що розвивалось віками, переходячи з покоління в покоління, і що зі зневагою вбивається зараз?... Багато чого можна побачити у внутрішньому конфлікті лідерівського образу.

Чому за джерело розвитку обрано саме конфлікт? Д. Лідер вважає, що в процесі подолання, боротьби, в ствердженні позитивного начала виявляється мужність мистецтва, розкриваються його мета, ідеали. Без цього мистецтво не може бути цікавим глядачеві: «Перед мистецтвом стоять сотні перешкод, їх потрібно подолати задля вирішення надзавдань. У цьому й відбувається процес дієвості. Отже, питання взаємоборьби, переборення — таким є сенс дієвості» [6, с. 36].

«Конфлікт — це поняття настільки відоме, наскільки й незрозуміле, що я впевнений, про це завжди треба говорити. Я завжди до цього поняття повертаюся і зчіплюю його з іншими поняттями, особливо з поняттями особливих зв'язків, несумісності, боротьби протиріч, цілей у мистецтві, руху вистави. Необхідно вскрити ці протиріччя і продемонструвати. Це і буде форма вистави. Розкривання намічених протиріч, зіткнень, зв'язків» [2, с. 26].

Це ж входить і в поняття дієвої сценографії. Конфлікт, боротьба, подолання, як ми вже зазначали, є надзавданням пластичного образу, що нерозривно пов'язане із надзавданням всієї вистави, тому сценографія, будучи включеною до режисерського задуму, здатна органічно співіснувати в ході дії, не ставлячи собою «королівства в королівстві». І така пластика від самого початку передбачає її розробку режисером та художником задля можливого контакту з актором.

Проте ця взаємодія розрахована не лише на фізичне використання акторами предметів антуражу і простору, а також на включення декорації до вистави за образними категоріями. Режисер має зрозуміти, що сценографія це культура вистави, його виразність. Лідер збирав фрески, малюнки, і якщо режисер обізнаний в цих речах, то він перетворюється, стає іншим. Режисер — це поєднання всіх начал: образотворчі аспекти, музика, образність і т. д. Режисер має відвідувати виставки, знати, що відбувається в мистецтві. Режисер має бути освіченим, має бути зацікавленим образотворчим мистецтвом, як мистецтвом, що розвивається. У режисера має бути потреба, він має розбиратися в усіх тонкощах живопису, пластики, бувати на виставках. Костюм, колір, грим, взаємодія з предметами, які пропонуються акторові,

який має обживати цей простір, рухатися, творити. Все це залежить від загальної театральної культури.

Як ми бачили на прикладі лабораторної роботи П. Осначук та Н. Кужелева, спосіб відносин майбутньої пластики і актора-персонажа відчувається художником уже на стадії передобразу-задуму. Саме на цій фазі виникає перше пластичне уявлення майбутнього середовища, конкретизується відчуття світу й можливості «поведінки» цього світу у виставі щодо героїв.

Середовище може бути ворожим до всього навколишнього, і герой відчуває себе немічним і пригніченим; може «затаїтися», приховуючи в собі безліч небезпек, що також припускають певні закони акторського існування; може бути виявом духовного світу одного з персонажів, і в цьому випадку стає чутливим до всіх проявів внутрішнього світу героїв тощо.

Проте сценографічна пластика не зазіхає на провідну роль у виставі, навпаки, вона потребує активного її домислу режисером, творчого розвитку в загальному задумі вистави, розкриття її можливостей у побудові всієї постановки, насамперед у взаємодії з актором, оскільки творче поєднання всіх компонентів здатне випромінювати образну енергію. Має виникнути єдність: драматург, режисер, художник і сучасний світ як компонент.

Тому в процесі розробки пластичної режисури конче потрібні постійний контакт художника з постановником. Можливі різні варіанти їх взаємодії. Наприклад, Д. Лідер вважає, що співпраця з постановником на сцені можлива лише на тій стадії розвитку задуму, коли ти вже в змозі його зобразити. До цього може існувати тільки словесний контакт. Художник зустрічається з постановником, розмовляє з ним, буває на репетиції акторів. Він не лише все слухає, все сприймає, але й про щось сперечається, щось спрямовує, бо саме в цьому визріває процес розробки пластичної режисури образу, який нерозривно пов'язаний із надзавданням спектаклю.

Ефективність таких контактів залежить від здатності режисера розуміти задум сценографічної пластики, його загальнокультурного рівня, що передбачає знання всієї історії пластичних мистецтв і провідних тенденцій розвитку образотворчого мистецтва на даному етапі.

Режисер мусить відвідувати виставки, шукати «свого» художника. Це невідмінна умова плідного творчого контакту, бо задуманий художником простір — «костюми, колір, грим, спілкування з предметами, які пропонують

актору і які повинні рухатися, творити і т.п.» [11, с. 3] — все це залежить від розуміння режисером образного пластичного світу, створеного митцем, від об'язково-активного використання його у виставі.

Вистава — це єдиний складний організм, в якому всі компоненти мають бути одного рівня, тому поняття дієвої сценографії передбачає і поняття дієвої режисури. Зміст першого ми вже пояснили. Що ж розуміється під другим? «Дієва режисюра з'являється тоді, коли, по-перше, вистава пластично розвивається в акторі, і, по друге, коли до дії включається середовище, до смислової співдії з образністю, тобто, коли стілець існує не тільки для того, щоб на нього сісти, а коли стілець бере на себе ідейне й смислове навантаження» [6, с. 6]. За висловом Лідера, ця дієва сценографія тільки у СРСР.

Спробуємо проілюструвати це явище на прикладі однієї з ранніх праць Д. Лідера — постановці п'єси «Чайка» А. Чехова.

В сцені від'їзду Аркадіної і Тригоріна, вибудовуючи інтер'єр, Д. Лідер на сцені, на перехресті основних акторських переміщень, ставить звичайний стілець. Цей стілець стоїть у всіх на дорозі, він усім заважає в передвід'їзній метушні, всі на нього наштотвхуються. Здається, ніщо не заважає прибрати цей стілець з дороги. Проте, дивна річ, його начебто не помічають. І поступово поняття стільця виростає в свідомості глядача в дещо більше. Він сприймається вже і як образне вираження характеру стосунків усіх персонажів. Вони метушаться, не знаходячи свого місця в житті, линуть один до одного, і водночас лишаються такими ж безмірно далекими, між ними завжди стоїть якась перешкода — начебто й непомітна, але невпинно заважає остаточному зближенню цих людей. Кожен з них страждає і не в змозі щось змінити.

Такий «потік» образів з'являється внаслідок поєднання пластичної режисури і дієвої сценографії. Усе це виникає лише у свідомості глядачів, а стілець на сцені залишається стільцем, на нього можна сісти, покласти речі. Тобто, за умови образного введення речі до вистави, вона здатна виявити двозначність властивості, з одного боку лишаючись однією й тією ж самою протягом усієї дії, а з іншого — щомиті постаючи по-іншому. Таким чином, усе на сцені — і актор, і пластична сценографія — має бути включене в систему особливих сценічних зв'язків, в результаті яких створюється образна енергія, спрямована в зал на глядачів і здатна впливати на підсвідомість кожного з них.

Театральна естетика чітко визначала міру умовності художньої форми

та граничну активність гри актора. Форма вистави — від декорації до рухів актора, його пластики та внутрішньої дії.

Актор на сцені мусив не грати, а жити. Це означало органічно існувати, образно мислити, пластично діяти в дієвому просторі сценографії. Сполучають все воедино особливі образні зв'язки. Що це таке? Д. Лідер вважає, що «за цими образними зв'язками режисер вибудовує взаємозв'язки акторів з речами, предметів з предметами, акторів з глядачами... Усе тимчасово зрушене, зсунуте за суттю, зближене» [2, с. 20].

Саме тоді, за визначенням Д. Лідера, можливе виділення образної енергії: «я для себе вивів одне поняття, ті речі, чи предмети, чи людина, чи частина речей, які з'являються на цьому сценічному майданчику — вони вступають у так звані, особливі зв'язки. Що це за особливі зв'язки? Це ряд зв'язків і внутрішніх, і акторських, це змістовні зв'язки, але режисерські направлені в ім'я чого-то, чітко визначені в ім'я цілі. Все це треба вибудовувати в особливий, пригаманний даній мові, даній п'єсі світ. Тому що кожна п'єса обирає свою мову, якою вона буде викладати свою ціль. Це особливі зв'язки» [2, с. 20]. Коли художник не дотримується цих вимог і просто ставить на сцені предмет побуту — виникає муляж, статика, нагромадження предметів, бо тільки внаслідок існування особливих зв'язків відбувається образна енергія. «Інакше нема мистецтва, а ви просто видаєте інформацію мовою актора, мовою п'єси. У ході вистави глядач бачить (іноді лише відчуває): виник конфлікт, зіткнення, а конфлікти є особливими зв'язками у сценографії. І образ не нав'язується ззовні, він виникає із зіставлення особистих зв'язків. Взагалі форма вистави — розкриття несумісних протиріч, зіткнень, зв'язків» [2, с. 25].

З цього часу розпочинається наступна стадія життя сценографічного образу. Ідея-форма, включена в задум вистави, існує нерозривно з ним і незалежно від акторів. Закладені в ній ідеї, втілені в форму і образ вистави, впливають на глядача. Те, що задумане, запрограмоване всіма її творцями, передається глядачеві. Тому структура образу вистави передбачає поняття багатозначності, незавершеності. Театральний образ звичайно має бути багатограним, оскільки він виникає у свідомості глядача в процесі сприйняття ним вистави, а в залі знаходяться водночас велика кількість людей із своєрідним сприйняттям.

Проте не можна стверджувати, що ідеї творців постановки будуть абсолютно адекватно зрозумілі для всіх глядачів. Залежно від підготовленості гля-

дачів, головні ідеї вистави можуть бути сприйняті ними як такі, що подані нижче від їхнього рівня, можуть бути не зрозумілі для них зовсім, а можуть бути збагачені глядачем у процесі сприйняття.

Незавершеність образу свідчить про його відкритий фінал, про суперечність порушеної проблеми та шлях розв'язання конфлікту. Але така відкритість драматургії і вистави є компонентом, що наводить глядача на роздуми і після її завершення, коли її остаточний образ помножується на індивідуальність кожного з присутніх. Тут на разі пригадати рядки С. Ейзенштейна, який писав: «Кожен глядач відповідно до своєї індивідуальності, але по-своєму, із свого досвіду, із надр своєї фантазії, з тканини своїх асоціацій, з передумов свого характеру, вдачі і соціальної належності творить образ за цими точно спрямовуваними зображеннями, підказаними йому автором, які неодмінно ведуть його до призначення і переживання теми. Цей образ, задуманий і створений автором, одночасно створений і творчим досвідом глядача» [12, с. 171].

Провідним та спрямовуваним чинником кожної сучасної вистави стає образна енергія, «запланована» авторами, і яка діє на елементи підсвідомості глядача, активно включає його психіку, емоції, асоціативну пам'ять. Д. Лідер підкреслює: «Особливо важливе для театру включення, не обов'язково фізичне, у середовище дії глядача. Саме через інтелект, через розум глядач включається не пасивно, а активно» [3, с. 7]. Такий глядач — дійовий глядач і найактивніша його частина — рухома, дійова. Спроможний сприймати образну ідею вистави, він стає третім дійовим компонентом, який може чинити й зворотній вплив на акторів. Присутність такого глядача відіграє неабияку роль у театрі, побудованому за законами поєднання дієвої сценографії і дієвої режисури.

Вивчаючи можливості об'єднання цих трьох дійових компонентів, ми приходимо до визначення поняття театрального образу. Перша його теза — образ не може зобразитися сам по собі, це те, що закладене авторами в задумі, втілене і реалізоване у виставі. Образ — це те, що існує тільки в процесі сприйняття, у безпосередньому контакті сцени і залу. «Я зробив висновок, — скаже Д. Лідер, — що образа на сцені не буває. Його відтворити неможливо, а можливо тільки виділити в свідомості глядача. Він може виникнути в свідомості глядача в процесі всіх взаємодій, всіх компонентів даної дії» [2, с. 22].

Образ не нав'язується ззовні, оскільки «образ сам впливає із процесу зіставлення, із зв'язків далеко віддалених одна від одної речей і відтворюється

одно в іншому як подвійна експозиція» [2, с. 23]. Від поєднання непеєднуваного виникає нове поняття про світ, нова реальність, відкрита театром. У кожного глядача власний світ, проте він приходить до театру, щоб побачити світ, відкритий кимось. Тому пам'ятаючи про це, художник щоразу повинен відкривати наново свій світ і вибудовувати нову реальність буття.

Досліджуваний нами лідерівський метод не був раз і назавжди сприйнятою догмою. Це виявлена багаторічною творчою діяльністю практика художника, яка дозволяє щоразу наново вживатися в матеріал і виражати його через себе, спираючись на свої знання сучасності і професійний досвід. Вироблений метод — гнучка рухома система, яка прокладає сценографу шлях до виражального переозброєння, зміни мови, уникнення шаблонів.

Щоразу, після створення нової сценографії, сценограф намагався позбутися набутого досвіду, хай навіть вдалого, оскільки творча знахідка в одній виставі може стати для іншого штампом, якщо не буде наново творчо переосмислена художником. Тому своєрідний процес «роззброєння» (за образним висловом Д. Лідера) стає нагальним після кожної постановки.

Художник свідомо залишає за бортом своєї нової праці всі попередні знахідки й здобутки. Приступаючи до чергової вистави, він кожного разу немовби наново винаходить велосипед, бо в цьому полягає непорушний закон мистецтва, додамо ще, непорушний закон творчого розвитку і вдосконалення.

Д. Лідер-педагог це окрема величезна тема для дослідження. Він умів виховувати довкола себе справжні художні особистості. Він ніколи і нікому не нав'язував свої творчі методи, але відчуваючи талант своїх учнів, вчив їх плекати власну особистість, поглиблювати її, постійно працюючи над собою. Художник театру мав бути інтелектуалом, бути обізнаним у багатьох проблемах життя, звичайно, знати історію культури та мистецтва. Для нього творча людина — це всесвіт, це індивідуальність, яка здатна активно перетворювати світ. Школа Лідера була не єдиною сценографічною школою на просторах радянського союзу. 1970-ті рр. — це період формування навчальних сценографічних осередків. Т. Сельвінська — у Москві (Училище ім. пам'яті 1905 р.), Е. Кочергін — у Ленінграді (Інститут театру, музики та кінематографії), Д. Лідер — у Києві (Художній інститут). Виникла необхідність розробки нових систем виховання сценографічної молоді. Різні підходи. Установа Т. Сельвінської — «У цього театру — по-іншому поставлене дихання, з вигад-

кою, яка перетворює реальність з жанру прози до жанру поезії, іншими словами — поетичний театр» [1, с. 28]. Звідти любов до живопису, колориту, поетичної витонченої концепції. Характерною особливістю Д. Лідера також стає концепція, але шукають її через виявлення надзادуму сценографічного образу, через виявлення та посилення внутрішнього пластичного конфлікту.

Школа Е. Кочергіна. «Уже сам метод та принципи навчання у Кочергіна були іншими у порівнянні з Лідером та Сельвінською: він вчив перш за все законам композиції — вчив мислити категоріями ритму, вертикалі, горизонталі... «Я намагався добиватися, що б вертикаль та горизонталь стали для моїх учнів реальністю. Я їм казав, що готика побудована на вертикалі і прагненні до Сонця, що вертикаль давить на людину, тобто зв'язок з життям весь час присутній у категоріях пластики. Я намагаюся приручити студентів до думки, що образне засвоєння просто реалізується за допомогою вертикалі та горизонталі» [1, с. 44].

Пізніше А. Александрович-Дочевський, згадуючи вчителя, порівнюючи різні педагогічні системи, скаже: «У фаховому план різниці мало, це просто високий професійний рівень... Головна різниця — Лідер робив ставку на особистість, допомагав відчутти, що там усередині, на які ноти спрямована душа, а не просто давав ази професії. Тут інший хід, бо самій професії, може він і не вчив» [13, с. 31]. І ще — «Данило Лідер хотів розбудити в людині внутрішній біль, тому він спрямовував нас не на оформлення вистави, а на творення її об'єкту системи. А це народжується внутрішньою роботою» [13, с. 31].

«Лідерчата» — так називали учнів Майстра, сценографів, студентів КДХІ, які пройшли через концептуалізм Лідера. Наведемо далеко не повний список не лише учнів-студентів Д. Лідера, а й всіх інших, кому пощастило за життя спілкуватися з великим Майстром і щирою людиною Д. Лідером: Людмила Безпальча, Александр Бурлін, Марія Левитська, Володимир Карашевський, Святослав Каштелянчук, Лариса Чернова, Наталя Гомон, Олексій Гавриш, Тетяна Квашина, Віталій Лазарев, Оксана Медвідь, Ігор Несміянов, Олександра Редька, Наталя Рудюк, Володимир Риданих, Сергій Хотимський, Андрій Александрович-Дочевський, Галина Черненко, Ірина Нірод, Ірина Івницька...

1. *Березкин В.* Молодые художники театра. — М., 1981. — С. 79.

2. Стенограма об'єднаних занять лабораторії режисерів драматичних театрів і театрів юного глядача і лабораторії по художньому оформленню вистав віз 18–20 січня 1975 р. — С. 55.

3. Стенограма засідань творчої лабораторії театральних художників під керівництвом Д.Лідера від 16 листопада 1974 р. — Т. 1. — С. 74.
4. Михайлова А. Образ спектакля. — М., 1978. — С. 165.
5. Стенограма занять творчої лабораторії Д. Лідера з художниками театру. — 23 квітня 1973 р. — Т. 2. — С. 85.
6. Стенограма занять творчої лабораторії театральних художників під керівництвом Д. Лідера від 16–18 листопада 1974 р. — Т. 1. — С. 65.
7. Стенограма творчої лабораторії художників театру під керівництвом Д. Лідера від 3–5 лютого 1973 р. — С. 87.
8. Стенограма об'єднаних занять лабораторії режисерів драматичних театрів і театрів юного глядача і лабораторії по художньому оформленню вистав від 18–20 січня 1975 р. — С. 68.
9. Стенограма творчої лабораторії Д.Лідера з художниками театру від 29 лютого 1974. — С. 30.
10. Лидер Д. Размышления художника //Советские художники театра и кино '79. — М., 1981. — С. 321.
11. Стенограма засідань творчої лабораторії художників театру Д.Лідера від 26 травня 1974 р. — Т. 2. — С. 56.
12. Эйзенштейн С. Избр. произв.: В 6 т. — М., 1964. — Т. 2. — С. 564.
13. Мірошніченко Н. Сценографічний камертон А. Олександровича-Дочевського // Кіно-театр. — 2000. — № 4 (30).

В статті розглянута теоретична та педагогічна діяльність видатного театального художника України другої половини ХХ ст. — Д. Лідера. Головну увагу звернуто на вивченні роботи його лабораторії художників театру при Союзі театральних діячів України, вивченні головних етапів розвитку його творчого методу та вихованню ним сценографічної молоді.

Ключові слова: Д. Лідер, становлення творчого методу, сценографія України, пластична режисура, художник та режисер, теорія Д. Лідера, виховання сценографів.

В статье рассмотрена теоретическая и педагогическая деятельность выдающегося театрально-художника Украины второй половины ХХ ст. — Д. Лидера. Основное внимание обращено на изучение работы его лаборатории художников театра при Союзе театральных деятелей Украины, исследовании главных этапов развития его творческого метода и процессах воспитания им сценографической молодежи.

Ключевые слова: Д. Лидер, становление творческого метода, сценография Украины, пластичная режисура, художник и режиссер, теория Д. Лидера, воспитание сценографов.

Theoretical and pedagogical activity of prominent theatrical artist of Ukraine of the second half of the 20 century is considered in the article — D. Lider. Basic attention is turned on the study of work of his laboratory of artists of theater at Union of theatrical figures of Ukraine, researching of the main stages of development of his creative method and processes of education by him to the scenographic young people.

Keywords: D.Lider, becoming of creative method, scenography, plastic direction, artist and producer, theory of D. Lider, education of scenographers.