

Олена КОВАЛЬЧУК

ТВОРЧЕ СТАНОВЛЕННЯ ХУДОЖНИКІВ ТЕАТРУ ФЕДОРА НІРОДА ТА МОРИЦА УМАНСЬКОГО

«Головним моїм кумиром тих років був кінохудожник, який пішов з життя в ті самі дні, коли я, заповнюючи як годиться анкету, був зарахований підручним до декораційного цеху. Ім'я цього художника — Моріц Уманський. Його роботи в театрі, які я бачив, були для мене еталоном. Вони відрізнялися від усіх сміливою винахідливістю і, разом з тим, дивовижним ліризмом. Я наслідував тільки його», — напише у своїй книжці «Простір, що тікає» відомий сценограф Давид Боровський [1, с. 24].

Ім'я Моріца Уманського сьогодні певною мірою призабуте. Він прожив усього сорок один рік. Незадовго до смерті в урочистому привітанні творчі працівники Київського театру імені Лесі Українки, відзначаючи особливості таланту «свого» художника, виділятимуть притаманне його творам «глибоке проникнення в авторський задум, гостроту думки митця, надзвичайну вигадливість і різноманітність прийомів» [3, с. 8]. Це були не просто чемні слова, які зазвичай говорять у таких ситуаціях. Колеги любили свого художника за його одержимість творчістю, за те, що для Уманського театр, кіно, живопис ніколи не були лише фахом. Це була пристрасть за покликанням, справжній сенс його життя, його сутність.

Із театром Моріц Уманський був пов'язаний із часів дитинства. Цьому сприяли і родинні обставини: його дядьки, тітка та двоюрідний брат були «людьми з-за куліс», акторами, драматургами та режисерами. Майбутній художник почав свою трудову діяльність у 13 років (у 1919 р.) у Києві, у складі невеличкого акторського колективу, з яким мандрував його батько, Борис Світлов. У тих пересувних мандрах Моріц брався за будь-яку справу: працю-

вав суфлером, помічником режисера та реквізитора. Свою любов до образотворчої діяльності він удосконалював на приватних уроках малювання. І в 1921 році його роботи, експоновані на міській шкільній виставці, преміювали. Згодом, вже будучи обізнаним у театральних реаліях та образотворчому мистецтві, він, свідомо поєднуючи обидві справи, обирає головний напрям своєї майбутньої творчої діяльності — шлях театрального художника. Подальша ланка навчання професійної майстерності — Київська художньо-індустріальна профшкола. Навчання тривало з 1923 по 1926 рік.

Подальший шлях у майбутню майстерність Моріца Уманського можемо реконструювати завдяки спогадам не менш відомого художника українського театру Федора Нірода, який був його другом дитинства, а нерідко й колегою.

У 1923–1926 рр. він так само навчається у Київській художньо-індустріальній профшколі, розташованій на вулиці Гоголівській, 39. Юнаки одразу потоваришували. Вже тоді Уманський наполегливо готував себе до майбутньої діяльності, був прискіпливо вимогливим до себе. Оточення приваблювала його цілеспрямованість, неймовірно глибока внутрішня зосередженість на майбутній творчій праці. Характеризуючи друга, Нірод зазначав, що той був дуже жвавий та обдарований юнак, який багато читав, був надзвичайно енергійною, ініціативною, організованою та дуже доброю людиною. Згадуючи про друга дитинства, Нірод писав: «Пам'ятаю, як іще юнаками ми гуляли удвох по схилах Дніпра і київських парках, і Моріц говорив: “Федоре, давай помовчимо і подумаємо, я візьму якусь п'єсу, а ти — яку хочеш іншу, і подумаємо, до кінця прогулянки розповімо один одному, як вирішуватимемо виставу, і чому так, а не інакше”» [4, с. 42].

Загрозлива назва освітньої установи — Київська художньо-індустріальна профшкола — була суцільною даниною тогочасній моді, і нічого «індустріального» в специфіці її діяльності не було. Проте тут був підібраний сильний, майже «зірковий» склад викладачів. Основи образотворчої грамоти (живопис і малюнок) учні засвоювали від Михайла Козика, вихованця відомого живописця і театрального художника Костянтина Коровіна. Акварель викладав Юхим Михайлів, а складаних основ композиції їх навчав Костянтин Єлева. Його, за спогадами Нірода, обожнювали всі учні: «Це був вулкан красномовства, яскравих прикладів і найцікавіших розмов про класичних майст-

рів та народні примітиви. Як він вмів захоплювати і будити прагнення працювати і бажати результатів! Надзвичайна риса для викладача» [4, с. 31]. Живописець-викладач зумів прищепити учням інтерес до композиційних пошуків, навчив думати, творчо використовувати класичну і народну мистецьку спадщину, відчувати логіку розвитку мистецьких форм, не боятися експериментувати. У зрілому віці Ф. Нірод, згадуючи вчителя, вважав, що завдяки цим урокам композиція стала сильною ланкою його творчості.

Величезне захоплення своєю справою — так можна визначити психологічний стан, притаманний вихованцям профшколи. Окрім обов'язкового виконання усіх навчальних завдань зі спеціальних предметів, учителі пильно стежили, щоб початківці відвідували художні музеї, мистецькі виставки, концерти класичної музики, вистави українських театрів та театрів на гастролях. Особливо значний інтерес учнів та викладачів профшколи викликали візити театру Вс. Мейєрхольда і вистави курбасівського «Березола».

Під час навчання М. Уманський розробляє композиції шкільних макетів декоративного оформлення до п'єс «Гроза» О. Островського, «Підступність та кохання» Л. Шиллера, «Ревізор» М. Гоголя.

М. Уманський співпрацює із театрами і під час свого навчання у Київському художньому інституті, куди він вступив у 1926 р. (майстерня В. Татліна, К. Елеви).

В інституті працює зірковий склад викладачів: Михайло Бойчук, Федір Кричевський, Володимир Татлін, Віктор Пальмов, Олександр Богомазов — класики мистецтва, імена котрих донині становлять золотий фонд української культурної спадщини. Це були художні особистості, нерідко із протилежними поглядами на цілі й завдання мистецтва. Візантизм, італійський проторенесанс та зразки національного живопису синтетично проростали у монументальних пошуках Михайла Бойчука; життєдайне колористичне мистецтво з національними ремінісценціями стверджувалося у живописі Федора Кричевського; авангардні експерименти поставали у роботах В. Татліна, спектралізмі В. Пальмова, кубофутуризмі О. Богомазова. Їхню творчість супроводжували нескінченні диспути. Ця різноманітність художніх платформ — від суворой школи реалістичного живопису, осягнення надбань народного мистецтва до авангардних проектів — розкривали перед студентами величезні можливості для розвитку як власних мистецьких уподобань, так

і особистісних художніх цінностей. В інституті «відпрацьовувалася самостійність мислення, виникала особиста платформа кожного. Словом, було цікаво несамовито», — коментував десятиліттями потому Ф. Нірод — студент цього ж закладу, тих же років навчання і тієї ж майстерні [4, с. 35].

Про свої перші лекційні враження Нірод згадував: «Велика світла майстерня, мольберти для живопису, для малюнку, подіуми для натурників, для натюрмортів, народ молодий, різний, усі збуджені новою обстановкою. Доброзичливо знайомляться, обережно показують свої малюнки, хвалять один одного, щоб не образити, атмосфера весняна, хоч надворі й осінь. Перші завдання. <...> Великий натюрморт — жовтогарячі гарбузи, горщики та овочі <...> Малюнок. Одягнена натура. На повний зріст, сидячи, стоячи. Окремо голови (академічні гіпси тоді були не в моді). Вчили нас “будувати” постать людини, шукати пропорції та співвідношення, не допускаючи нас до деталізації, не кажучи вже про розтушку. Одним словом — залізна школа. Надзвичайно корисний період — на все життя. На друге півріччя обіцяли оголену натуру» [4, с. 35].

Оцінюючи своє перебування в інституті, Нірод писав: «Професійно викладацький склад був надзвичайно строкатий і різний за своїми переконаннями та напрямками у мистецтві. Серед викладачів були такі вагомні майстри, як Бойчук, Кричевський, Татлін, Пальмов, Богомазов та ін. Звичайно, нам, “зеленим”, важко було розібратися, хто з них правий, а хто ні. Утім, це приносило й безумовну користь» [4, с. 35].

Зазвичай один раз на семестр влаштовували внутрішні виставки, на котрих професура, у присутності студентів, розбирала роботу кожного й виставляла оцінки. Обговорення супроводжували нескінченні диспути. Нірод згадував, що під час дискусій нерідко «зчинявся неймовірний галас. «Достатньо було одному з викладачів поставити одному з учнів високу оцінку, як у ту ж саму мить інший виставляв йому ж найнижчу оцінку. Розпочинався диспут, пристрасті вирували, і справа доходила майже до бійки. <...> Викладачі і один одного, і бідного студента нагороджувати не завжди пристойними епітетами <...>. От і зрозумій, хто правий, і кого тобі слухати. Після офіційної частини, коли задоволена собою професура розходилася, здійснювався диспут між студентами, нерідко такий, що скло на вікнах та стіни ледь витримували» [4, с. 35–36].

Через роки відомий художник вдячно згадував настанови педагога з курсу «формально-технічного живопису» Чуп'ятова (учня К. Петрова-Водкіна), який навчав студентів тонко відчувати особливості колористики, прищеплював вміння «витягувати» з одного кольору максимум художньої виразності; чітку визначеність занять із малювання Кричевського; безкомпромісну категоричність завдань із живопису у декана живописного факультету Пальмова, котрого студент Нірод обійшов на закритому конкурсі Всеукраїнського фотокіноуправління (В.У.Ф.К.У.), темою якого було створення найкращого кіноплаката. Коли оголосили імена переможців, зв'язувалось, що робота молодого художника отримала другу премію, а проєкт метра — лише заохочувальну.

В інституті панувала свобода стосунків, тогочасні викладачі нерідко приєждували з учнями. Поза стінами установи це були просто старші товариші, колеги, з якими можна було разом гуляти на природі, ходити на виставки, відвідували філармонічні концерти. Бурхлива картина існування мистецтва 1920-х — початку 1930-х років давала підстави для роздумів, пошуків, експериментів. В. Пальмов влаштував своїм студентам приватну зустріч із В. Маяковським, коли той приїздив до Києва і зупинявся у «Континенталі», а ввечері студенти слухали виступ поета в цирку.

Ф. Нірод згадував про приїзд у Київ театру Вс. Мейєрхольда. У філармонії відбулася зустріч з його трупкою. «Ми, молодь, заповнили галерку. І звідтіля спостерігали, як весь перший ряд партеру зайняли «франківці» на чолі з Гнатом Юрою. Зал дуже тепло прийняв Мейєрхольда, і не раз його виступ переривали аплодисменти.

Але раптом сталося неочікуване — розповідаючи про різні театри країни, він особливо підкреслив, що в Україні, в Харкові, є один визначний театр «Березіль», яким керує Лесь Курбас. Після цієї фрази весь перший ряд демонстративно підвівся і мовчки вийшов із зали. Мейєрхольд зробив паузу, <...> провів поглядом шеренгу, що йшла з зали, і з багатозначною посмішкою і також багатозначно сказав: «Як видно, я не помилявся» <...> Ясна річ, зала відповідно зреагувала» [4, с. 36].

До студентів уважно придивлялися викладачі, усвідомлюючи їхній творчий потенціал. Володимир Євграфович Татлін — керівник майстерні М. Уманського у XXI, представляючи юнака режисерові Б. Норду, скаже: «Має

точно око на предмет, ненавидить штампи зображення предмета на полотні та в театрі, не хоче брехати, винаходячи новий образ предмета» [3, с. 25].

В інституті Уманський швидко дорослішає і рано розпочинає свою кар'єру у професійному театрі. За висловом Ф. Нірода, режисери ладні були за нього битися, тому що працював молодий художник цікаво, майже фонтанував ідеями, поринаючи у вир творчих розробок, усе робив швидко, не звертаючи уваги на час та незручності та нерідко зовсім не жалюючи себе. Моріц Уманський міг лише за одну ніч відпрацювати ідею складної драматичної вистави [4, с. 42]. Ще за студентських років художник починає працювати із різними театральними колективами. Дебютна для Уманського вистава — «Цемент» у співавторстві із колишнім актором МХАТу О. Адашевим. Початок був вдалим, і режисер запросив молодого художника зробити оформлення до «Сестри Жерар» В. Масса у польській театральній студії «ПОЛЬПРАТ» (POLPRAT), куди на початкових етапах, за відсутністю польськомовних фахівців, запрошували режисерів та художників інших національностей.

Влітку 1929 року студію очолив Вітольд Вандурський — режисер, поет, драматург, автор п'єс «Смерть на груші» (1923 р.), «В готелі “Імперіалізм”» (1929 р.), «Рабан» (1932 р.). У 1916–1921 рр. він був керівником аматорського театру в Харкові. Повернувшись на батьківщину у 1921 році, режисер організовує в Лодзі театр, який став центром формування пролетарської культури, а його п'єса «Смерть на груші», представлена на сцені Краківського театру імені Ю. Словацького, прозвучала справжнім маніфестом польського революційного мистецтва 1920-х [7, с. 168]. У власних творчих пошуках режисер категорично відступав від традиційних реалістичних вистав, обираючи художніми орієнтирами пошуки росіянина Всеволода Мейєрхольда, німця Ервіна Піскатора, українця Леся Курбаса та творчі надбання експресіоністичного мистецтва.

У Києві В. Вандурський і далі рішуче розвивав власні реформаторські погляди, здійснюючи осучаснені переробки творів польських письменників («Срібний сон Соломеї» Ю. Словацького, «Слово про Якуба Шелю» Б. Ясенського). Він впроваджував експерименти у методах виховання акторів, відпрацьовував принципи конструктивістських рішень в організації сценічного майданчика. Саме в цей період він залучає до співпраці художника Моріца Уманського.

Для здійснення творчої роботи «ПОЛЬПРАТ» отримав дві великі кімнати в Київському клубі комунальників. Облаштовувати помешкання для потреб майбутнього революційного театру розпочинають з ремонту, в чому режисеру активно допомагає сценограф, виступаючи в новій для себе іпостасі архітектора. Сутність реформаторського плану творчого тандему складала необхідність кардинальної перебудови ігрового простору, котрий у новому варіанті повинен був складатися зі сценічного майданчика, який мали наповнювати подіуми, сходи, навіси, різноманітні конструкції та площини. Окремо розроблялися технічні умови для світлової партитури майбутніх вистав. Фінансування театру було обмежене, тому у виставах використовували прості фактурні предмети, пов'язані між собою динамікою сценічної дії та активною творчою розкутістю режисера та художника.

Про цей період діяльності М. Уманського залишилося небагато інформації. Відомо, що у прологу до «Містерії-буфф» В. Маяковського було представлено конструктивістські форми з дієвим застосуванням у грі акторів плакатів із літерами. У виставі за п'єсою Вандурського «В готелі “Імперіалізм”» за основний елемент оформлення художник взяв величезну карту Європи та Азії, яку розтягнули на всю сцену. Контури кордонів на ній позначалися за допомогою різноманітних геометричних фігур, а територія радянського простору залишалася суцільною білою плямою.

У «ПОЛЬПРАТі» М. Уманський був автором сценографічного оформлення ще чотирьох вистав: «Червоний засів», «Польський цирк», «1905 рік» та «Інваліди», відомостей про які майже не залишилося.

Здавалося, його театральне майбутнє чітко визначене, але в 1930 році Уманський вступає на третій курс режисерського факультету Київського кіноінституту. Його «кінозасіхання» не були чимось неочікуваним, тому що новий вид мистецтва приваблював молодого художника своїми можливостями, відкриттями, сміливістю підходу. Це була ніша вільних творчих експериментів, поле, на якому грали Дзига Вертов, Сергій Ейзенштейн та ін. Камера, її рухливість (на відміну від театральної статички) вивільняла свідомість, відкривала можливості несподіваних ракурсів, надавала найновіші технічні можливості для мистецького втілення ритмів сучасності.

Зацікавленість Моріца режисурою пояснювалась бажанням досягнути внутрішні аспекти головної театральної та кіноспеціальності, самому навчи-

тися визначати правила гри, виходячи за межі виконавської позиції художника-оформлювача. Уманський починає опановувати професійний досвід у майстернях кіноінституту. Він захоплено розбирав деталі роботи художника зі сценаріями, вивчав техніку зйомок рухомо-просторових композицій та інші творчо-технічні деталі кіносправи.

Режисер Володимир Неллі (його колега у Київському театрі російської драми ім. Лесі Українки) напише, що в режисерських кінопошуках Уманського «немає нічого дивного або ненормального, справжній художник театру і кіно завжди “однією ногою” режисер. Моріц Борисович, як підтвердила вся його подальша діяльність, мав яскраво виражені режисерські дані, які він активно, хоча й дуже обережно і тактовно, виявляв у своїй роботі» [3, с. 13]. Мабуть, саме цим пояснюється експресивне напруження його кіно та театральних ескізів, їхнє тонке психологічне нюансування, сконцентрованість «кадру», незвична драматичність ракурсів і правдивість фактур.

Уманський був дуже порядною людиною. Він був єдиним, хто не зрадив Ф. Нірода, котрого на початку 1930-х із великим скандалом відраховують з Київського художнього інституту за приховування свого справжнього соціального статусу та належності до дворянського стану. Від нього відвернуться усі й одразу. Врятує ситуацію Моріц Уманський, який на той час працював сценографом у Першому державному польському театрі. Саме він допоможе другові влаштуватися на роботу спочатку на посаду художника-макетника та виконавця декоративних робіт, а пізніше, коли сам піде з установи в інші театри та у кінематограф, — звільнить для нього місце художника-постановника.

Перший державний польський театр розташовувався на вулиці Прорізній, 19, у будинку колишнього офіцерського зібрання, і проіснував до початку 1930-х. У 1931 році в театрі змінилося керівництво, з Москви приїхав новий головний режисер — Олександр Броніславович Скібневський. Невідомо, як би склалася доля Нірода, коли б Скібневський не помітив творів молодого художника, якого і залучив до виконання декорацій через хворобу М. Уманського. Перш ніж приступитися до роботи, Нірод наполіг на розмові з Уманським і тільки після одержання його благословення взявся до справи. «Іспит виявився серйозним, але до чого цікавим! Важко словами описати, що я переживав у той час. ... Прем'єра! І в театрі! В повному сенсі цього слова

прем'єра. <...> Зустрічі з поважним режисером. З тобою розмовляє, як із рівнею. Ідеї захльостували! Перепон багато: у театру нема грошей, сцена маленька, технічно непристосована. <...> Дні пролітали, як секунди! І от вже твої думки в об'ємних формах втілюються на сцені, і все це тобою виношене, вже реально починає жити. Починається диво!» [4, с. 43].

Режисер театру Олександр Скібневський у 1925 році закінчив режисерську студію, проходив режисерську практику в Московському камерному театрі, був великим прихильником режисерської школи Олександра Таїрова, з яким товаришував тривалий час. До приїзду в Київ працював режисером туркменського театру в Ашхабаді. В режисерських уподобаннях був прихильником лаконічної, гострої форми, здатної сконденсовано, ритмічно вивершено й візуально виразно доносити до глядача загальну думку вистави [8, с. 130]. Естетична платформа Польського театру формувалася на засадах конструктивізму.

Для підвищення професійного рівня і для ознайомлення з основними напрямками розвитку прогресивного театру режисер нерідко відправляв Ф. Нірода набиратися художнього досвіду в Москву. «Це виливалося у захопленні подорож по московських театрах того часу: Мейєрхольд і Таїров, Вахтангов і МХАТ, Малий (який я тоді зневажав!). Я не тільки передивився всі вистави, але й ознайомився з “кухнею” сцени, її свята святих. Це були мої університети в повному сенсі цього слова. Ніякий інститут ніколи не дав би мені таких безцінних знань», — згадував художник [4, с. 44]. Кожен з театрів мав свою неповторну творчу позицію, свій погляд на світ і завдання мистецтва. «Режисер — художник — актор» — єдиний творчий тандем. Режисери шукають «своїх» художників і надають їм право на повне самовираження у пошуках конструктивних особливостей тривимірного простору сцени. «Цілковито різні за своїми принциповими поглядами молоді театри Москви того часу захопили мене своїми пошуками, і, звичайно, я саме їм віддавав перевагу перед Малим театром, натуралістичний реалізм якого здавався мені тоді дещо вкритим павутиною часу. Звичайно, я сприймав все інтуїтивно, і саме інтуїція підштовхувала мене ставити таїровський естетизм вище мейєрхольдівського усвідомленого конструктивізму. Навіть МХАТ здавався мені тоді трохи застарілим» [4, с. 45]. Із творчих відряджень до Москви Нірод виніс переконання, що художник у театрі — не пасивна людина,

не виконавець режисерського задуму, а активна творча особистість, творець пластичного образу вистави.

У 1920-х — на початку 1930-х театр перебував на піднесенні. Молодь захоплювалася театральними експериментами Всеволода Мейерхольда, Олександра Таїрова, Леся Курбаса. Для того, щоб подивитися вистави перших двох, Нірод із великими пригодами добирався до Москви, і через багато років з великим задоволенням розповідав про них. На злеті перебувала і сценографія. Відбувалися дискусії щодо ролі живопису у виставі, а на сценах провідних театрів панував захопливий вигадкою, свободою та азартом конструктивізм Любові Попової, братів Стенбергів, а в Україні — Анатолія Петрицького, Вадима Меллера, Олександра Хвостенка-Хвостова та інших. Художники виступали як новатори та наполегливі реформатори сцени. Новаторство почалося у відпрацьовуванні принципово нового підходу до організації сценічного простору. Категорично відкидали живописні полотна, розкривався фактурно неприхований простір тривимірної сцени, активно використовувалась конструкція. Працюють чіткі ритми індустріального часу, стриманість кольорів, відверта фактурність сценічних конструкцій та предметів. Експериментують з обертовими сценами, активним дійовим компонентом вистави стає освітлення. На певний час художники перестають живописати, презентуючи свої здібності архітекторів та інженерів простору. На сценічних майданчиках головує конструктивізм і панують композиції, в яких перемішані різноманітні майданчики, сходи, пандуси, пропелери, що робило театральні новобудови активним, дієвим елементом вистави. Художник вибудовував не абстрактну конструктивну композицію, він працював у тісному контакті із режисером та акторами, яким приписувалося жваво існувати в запропонованому просторі: бігати, стрибати, здійснювати кульбіти, злітати над поверхнею сценічного майданчика тощо. Режисерсько-сценографічний тандем мав стати настільки єдиним і технічно відпрацьованим, щоб актор у цій вибудові міг активно проявити свої мистецько-пластичні здібності заради головної ідеї вистави.

Молодий художник театру Ф. Нірод одержує на все життя надзвичайно яскравий творчий досвід і ледь-ледь встигне недовгий час попрацювати в конструктивістській манері. Збережені в театральних музеях Києва, Москви, Санкт-Петербурга ескізи декорацій та костюмів до вистав «Вільгельм Телль»

Ф. Шиллера, «Вулиця радості» М. Зархі, «Рабан» В. Вандурського свідчать про вміння художника опанувати тривимірний простір сцени не лише конструкціями, а й за допомогою обмеженої кольорової гами, умовності і лаконізму. В ескізах костюмів персонажів, які нерідко виходять за межі технічного малюнка, Нірод постає психологом, сатириком і художником, який активно перевтілюється, грає в кожного конкретного героя, створюючи гострі портретні характеристики персонажів. «Ряд таких ескізів — це справжня галерея персонажів, побачених художником у сценічній дії, у мізансценах, в єдності зі створюваним ним сценічним середовищем» [5, с. 10].

Пластичне вирішення вистави «Рабан» В. Вандурського (1933 р.) було «лаконічне, загострене і сприяло сценічному перетворенню соціального змісту п'єси» [2, с. 15]. Художник за допомогою композиції з ширм, сходів, зігнутих площин активно освоює простір сцени, а насичено-червоні кольори надають їй напруженої, драматичної атмосфери. Невеликий розмір сцени, відсутність великих коштів на оформлення активізували творчі здібності митця. Верхню частину сцени формували софіти, які під час дії рухалися у темпі вальсу, який супроводжував дію вистави. Простір сцени заповнювали конструкції і предмети реквізиту, що мали допомогти майже миттєво (в темпі вальсу) змінювати 23 епізоди дії, майже миттєвих змін картин [8, с. 139].

Коли Уманський пішов із театру, Нірод зайняв посаду головного художника, а після служби в армії повернувся в театр, якого вже фактично не було, і його звільнили без будь-яких пояснень.

Справжній художник завжди відповідає вимогам свого часу. У 1930-ті роки, на початку творчого шляху, пошуки Нірода співпадали із творчими знахідками художників-конструктивістів, сценографів Камерного театру О. Таїрова та ін. Оцінюючи цей етап становлення, мистецтвознавець І. Вериківська вважала, що в роботах Нірода 1930-х рр. проявилися риси, притаманні київській школі сценографії — конструктивність, чіткість, графічність, колористична стриманість [5, с. 7]. Підсумовуючи свій досвід роботи в Польському театрі, Нірод зауважить, що цей період «був для мене, ще зовсім „зеленого”, вельми значним» [4, с. 45].

У 1931 році Уманського запросили на посаду художника-постановника та асистента режисера до Київської студії художніх фільмів. У ролі асистента режисера митець виступав лише єдиний раз — у роботі над фільмом

«Вирішальний старт» (режисер Борис Тягно). У суперництві «режисер зі здібностями художника» та «художник зі схильністю до режисури» перемогло останнє. І в майбутньому М. Уманський як художник щасливо співпрацював із Олександром Довженком (кінофільм «Щорс»), з Абрамом Роомом, Борисом Барнетом («Подвиг розвідника» у 1948 р., Державна премія СРСР), Ігорем Савченком та ін. Сучасники нерідко відзначали його одержимість творчістю: «Для нього театр, кіно, живопис перестали бути фахом, покликанням, вони стали пристрастю, смыслом життя, його сутністю» [3, с. 8].

Моріц Уманський — людина високої культури, професіонал, різнобічний фахівець-архітектор, живописець і водночас режисер. Він працював у кіно, займався графікою, брав участь в оформленні масових видовищ, займався плакатом. Але театр завжди посідав у його творчій долі особливе місце. Паралельно з кінопрофесією художник співпрацює з київськими театральними колективами, серед яких: Театр імені І. Франка, Театр імені Лесі Українки, Театр опери та балету імені Т. Шевченка тощо. Вистави сценографа «Аристократи» М. Погодіна (1934), «Боягуз» О. Крона (1935) «Украдене щастя» І. Франка (1940), «Маруся Богуславка» М. Старицького (1945), «Дванадцята ніч» В. Шекспіра (1948), «Камінний господар» Лесі Українки (1946), «Ходіння по муках» за О. Толстим (1947) та інші згодом стануть класикою українського театральньо-декораційного мистецтва.

М. Уманський завжди прагнув створити сценічне середовище, де б органічно поєднувались фантазія та реальність. Йому було притаманне глибоке проникнення в авторський задум, гострота думки і надзвичайна вигадливість та різноманітність прийомів. Художник шукав стислу стриманість форми, застосовуючи для її втілення лаконічні виражальні засоби. Він любив деталі, уважно ставився до сценічної речі, працював зі «справжністю» фактур. «Саме конкретна річ є в ескізах митця відповідною точкою побудови образу, вона яскраво виявлена та підкреслена. Конкретизація середовища робить сценічну річ реальною і водночас сценічно умовною річчю. В його виставах атмосферу створює сама підібраність речей — історично вірогідних, уізнаних. Він шукає фактурність шляхом загострення образності. Акцент зміщується на узагальнення ідейного змісту, на створення образотворчо-режисерської концепції. В його декорації головне — передати середовище не як місце дії, а як структуру драматичного конфлікту» [6, с. 3]. У рішеннях М. Уман-

ського на першому плані поставала образ-метафора, сутність якої розкривалась у взаємодії з режисерським і акторським втіленням.

Просторові рішення М. Уманського вирізняла емоційність. Останнє нерідко йшло від внутрішнього неспокою мистецького темпераменту, від любові до ігрових моментів світла і темряви, від уміння застосовувати їхні контрасти. Він умів неповторно обігравати можливості сценічного майданчика, використовуючи як архітектурні та скульптурні форми, так і стриману колоритність живопису. Він був образно гнучкою людиною, здатною пристрасно захоплюватися і причаровувати своїм натхненням колег. «Якщо, за словами К. Паустовського, задум — це блискавка, то Уманський буквально випромінював електричні розряди, йому була притаманна сила осяяння яскравими спалахами натхненного народження задуму. Він володів чудовою рисою справжнього натхнення, такого властивого людям театру: загорятися від чужого вогню, заражатися ним і, розпалюючи в собі полум'я нової творчості, нести його через увесь спектакль», — писав про художника режисер Володимир Неллі. З ним було комфортно працювати, його любили за оптимізм і позитивне сприйняття світу, за теплий гумор і невтомну працю, за справжність натхнення, за віддаленість від будь-якої поверховості, зовнішньої показовості, ефектності. Він був професіоналом, що «вічно прагнув ще про щось дізнатися, чогось досягти, чимось оволодіти. В усьому він був на часі, сучасним у найвищому розумінні цього слова» [3, с. 14].

М. Уманський був відкритий для співпраці, з ним залюбки контактували режисери. В. Неллі, який не раз співпрацював із ним, згадував, що починаючи вже з перших розмов, художник активно входив у світ образних деталей майбутньої вистави, вхоплював особливості режисерського бачення, заражався емоціями колеги. «Тут же народжувались перші пропозиції, бурхливі фантазії, гострі варіанти. Швидкий олівець створював начерки, натяки, виникали конкретні варіанти, щоб за хвилину бути відкинутими, — творчий процес розгортався на першому етапі з нестримною швидкістю, сміливістю і несподіваністю. При найменшому сумніві партнера-режисера Уманський негайно настроювався на створення інших рішень.

“Є шість інших варіантів” — улюблена фраза М. Уманського — наслідок не легковажності, а величезної творчої наснаги, багатства і буяння думки, надзвичайного творчого темпераменту, пристрасного бажання працювати,

надзвичайної творчої невситимості, тієї активної одержимості, яка є ознакою справжнього таланту» [3, с. 10].

Позитивні властивості кіно Уманський активно застосовував у пошуках нових образних можливостей сценічного майданчику. У кіно він, навпаки, радо позбавлявся від застигlosti театрального «кадру», не стримував своєї емоційності, захоплювався загострено драматичним розв'язуванням поєднань архітектурно-просторових площин і планів, різкою несподіваністю ракурсів. В його ескізах до кінофільмів нерідко відчувається сконденсована емоційна напруженість чорно-білого «кадру», яку митець залюбки вимальовує у протиставленні чорно-біло-сірих плям і площин. Уманський мислив вагомими категоріями; він умів оперувати великими площинами, стрімкою грою ритмів і любив річ, яку впускав у кадр, ретельно зберігаючи її життєву «біографію»; цей художник у найменших деталях цінував справжність її фактур. Він також володів майстерністю розв'язування завдань світлотіні, із притаманним цій особистості загостреним сприйняттям колористичних аспектів бачення чи напруженої пристрасності динамізму малюнка та ритмічної гри конструкції.

Театр давав йому змогу доторкнутись до класичної інтерпретації вічної класики. Режисер Б. Норд, який співпрацював із М. Уманським під час роботи над виставою «Дванадцята ніч» за В. Шекспіром, згадував: «Знову потік ескізів, знову каскад ідей-бачень... Тонке відчуття стилю (ранній Ренесанс), поєднані з гостротою сучасної інтерпретації місць дії, епізодів, окремих частин і сцен вистави в єдність усього оформлення. Цього разу обертання кола являли нам усе нові й нові місця дії. Все було дуже виразно, по-хорошому достовірно і водночас лаконічно: сонячність комедії виявилась у легких небагатослівних декораціях, у чудовому освітленні, в зручних для акторів площадках і східцях. До цього слід додати, що на всьому художньому оформленні лежав знак високої прозорої поезії, яка властива раннім комедіям Шекспіра. Вся ця весела і карнавальна вистава була близька духу Уманського, який і в творчості, і в житті був живим, діяльним, оптимістичним» [3, с. 27].

Ще одна деталь з характеру М. Уманського — його викладацькі здібності: він любив і вмів працювати з молоддю, чим якоюсь мірою впливав на покоління молодих художників. «Він умів знайти і підтримати талановиту молодь, — свідчив художник театру і кіно Олексій Бобровников, — він ніколи

не робив секретів зі своєї майстерності. Його поради і вказівки, зроблені завжди з граничною точністю і відчуттям, примушують говорити про нього ще й як про справжнього педагога, хоча він, власне, не займався педагогічною діяльністю в прямому розумінні. Його бурхлива енергія, невичерпна вигадливість і надзвичайна працездатність захоплювали всіх» [3, с. 28].

Риси людини, творчість якої сприймається за взірць, можуть стати у нагоді початківцю тільки в тому випадку, коли йдеться про значну вірогідність збігів як їхніх загальнолюдських, так і творчих цінностей. У випадку з М. Уманським такими рисами були абсолютна відданість театру, постійне творче зростання, активна співпраця з режисером при збереженні права на власну інтерпретацію твору, багатоваріантність образних пропозицій, пошуки лаконічної умовності, загострене відчуття правди на сцені, різноманітне використання образно-просторових можливостей сценічного майданчика, любов до графічної загостреності образних вирішень, уміння опрацювати образність ракурсних варіацій архітектурних та інтер'єрних форм, посилена інтуїтивна здатність до ігрової та фактурної варіативності сценічної речі тощо.

У 1960-х Давид Боровський ініціює вихід книги, присвяченій пам'яті Моріца Уманського. Молодий художник ретельно зібрав візуальний матеріал і зробив макет, текст написав режисер Володимир Неллі. Все було зроблено, як завжди, неформально. Відкриваючи це видання, перше, що бачив читач, — фото, з якого на нього з живим зацікавленням дивився художник. Мета Давида Боровського та автора тексту, режисера В. Неллі, полягала в тому, щоб впустити зацікавленого читача у справжній світ закоханої в життя і творчість людини, делікатно провести його головними сюжетами і, зрештою, дати змогу зробити свої висновки. Чи не є ця книга зразком щирої вдячності Вчителів, у котрого життя, на жаль, змусило навчатися заочно?

1. *Боровський Д.* Убегающее пространство. — М., 2006.

2. *Габелко В.* Видатний майстер сучасної сценографії // Образотворче мистецтво. — 1977. — № 5. — С. 14–15.

3. *Неллі В.* Моріц Уманський. Нарис про художника українського театру і кіно. — К.: Мистецтво, 1967.

4. *Нірод Ф. Ф.* Спогади художника, або Записки щасливої людини / Упор. Н. Михайлової, В. Топазова; вступ. ст. В. Топазова; прим. В. Топазова, Н. Топазової. — К., 2004.

5. Федір Нірод: Альбом / Автор вступ. ст. та упоряд. І. М. Вериківська. — К., 1988.

6. *Уманський М.* Каталог вистави творів / Вступ. ст. З. Кучеренко. — К., 1982.

7. Художня культура західних і південних слов'ян (XIX — початок XX століття). Енциклопедичний словник. — К., 2006. — С. 168–169.

8. *Horbatowski P.* W szponach polityki. Polskie życie teatralne w Kijowie 1919–1938. — Warszawa, 1999.

Анотація: Автор розглядає початковий період творчого зростання та мистецького становлення видатних митців: Ф. Нірода (художник драматичного та музичного театру) та М. Уманського (художник театру та кіно). Особливу увагу приділено процесам формування їхньої художньої особистості (період навчання), роботі сценографів у Першому польському театрі та дослідженню визначальних етапів розвитку авторських методів. У статті вивчаються індивідуальні особливості творчої співпраці митців з відомими режисерами театру й кіно та провідними мистецькими колективами країни.

Ключові слова: М. Уманський, Ф. Нірод, становлення творчого методу, образотворча режисура художника, Перший польський театр у Києві.

Аннотация: Автор рассматривает начальный период творческого взросления и художественного становления выдающихся мастеров: Ф. Нирода (художник драматического и музыкального театра) и М. Уманского (художник театра и кино). Особое внимание автор уделяет исследованию процессов формирования их художественной личности (период учебы), работе сценографов в Первом польском театре и исследованию основных этапов развития их авторских методов. В статье рассмотрены индивидуальные особенности творческого сотрудничества художников с известными режиссерами театра и кино и главными художественными коллективами страны.

Ключевые слова: М. Уманский, Ф. Нирод, становление творческого метода, изобразительная режиссура художника, Первый польский театр в Киеве.

Summary: The author examines the initial period of creative growth and artistic formation of the prominent artists: F. Nirod (drama and musical theatre artist) and

M. Umanskiy (theatre and film artist). Particular attention is paid to the formation process of their artistic personality (during studies), their set-designers work at the First Polish theatre in Kiev and to researching the defining steps in developing of their feature methods. The article studies individual characteristics of the creative collaboration between these artists, between famous theatre and cinema directors and the leading art groups of the country.

Keywords: M. Umanskiy, F. Nirod, formation of creative method, artist's visual directing, First Polish theatre in Kiev.

Творче становлення художників театру Федора Нірода та Морица Уманського

Ковальчук Олена Вадимівна, старший науковий співробітник відділу науково-творчих досліджень, інформації та аналізу, кандидат мистецтвознавства, доцент

Творческое становление художников театра Федора Нирода и Морица Уманского

Ковальчук Елена Вадимовна, старший научный сотрудник отдела научно-творческих исследований, информации и анализа, кандидат искусствоведения, доцент

Creative development of the theatre artists Fedir Nirod and Moritz Umanskiy

Kovalchuk Olena, senior researcher of the Department of scientific and creative research, information and analysis, PhD in art studies, Ast Prof.