



# ОСОБИСТОСТІ

УДК 75.054(477) «19»

**Олеся Головач**

асистент-стажист при кафедрі  
сценографії та екранних мистецтв НАОМА

## Д. Д. Лідер. Становлення сценографа

**Анотація.** На основі дослідження «докиївського» періоду творчості Данила Даниловича Лідера у статті розглянуто важливість розвитку духовності у процесі становлення і формування професійних засад митця.

**Ключові слова:** Данило Лідер, сценографія, філософія Малого світу, духовність, театральна культура.

Для детального аналізу сценографічного доробку Д. Д. Лідера «докиївського» періоду обрано кілька вистав того часу, коли молодий митець ще тільки приступав до вироблення власного «коду творчості» і його новаторські художні принципи не знаходили розуміння у контексті офіційної естетики. Втім, вважаємо, що творчі пошуки Д. Лідера саме цього періоду є найкращим свідченням того, що для художника сценографія ніколи не була мистецтвом заради мистецтва, а слугувала тим інструментом, за допомогою якого з глядачем вже починала говорити (деякою мірою інтуїтивно) його філософія істинності Малого світу. Ця думка буде зрозумілішою, коли згадати, що появу такої собистості (як знак настання незабаром духовності нового порядку — «боголюдської») свого часу пророкували М. Бердяєв і В. Кандінський, у можливість її народження вірив і Ф. Достоєвський [1, 2].

Впровадження саме духовних засад Лідера, а не лише наслідування його творчого методу, має сьогодні виключне значення. За В. Кандінським, кожний художній твір — дитя свого часу. І кожний культурний період створює, таким чином, своє мистецтво, котре не може повторюватися. Прагнення знову викликати до життя принципи мистецтва минулого, в крайньому випадку, можуть завершитись мертвонародженими творами. Лідер сам стверджував необхідність *«Виховувати індивідуальність. Розвивати вміння сприймати оточуючі речі і події через власний світ. Розвивати особистість учня. <...> Напевно, в прямому сенсі навчити задуму не можна»* [10, с. 60]. І ще: *«Теорія школи, з моєї точки зору — спірна. Всі шукають спрямованість у розвитку мистецтва. Мені здається, що розвитку в мистецтві не буває»* [6, с. 33].

Це ж твердження, на наш погляд, вірне і стосовно розвитку самої духовності, адже її світові вершини не викликають враження результату поступово-

го історичного розвитку духу. Зараз настають часи зародження давно пророкованої митцями, філософами і мислителями нової ери (М. Бердяєв, В. Кандінський, Ф. Достоевський) — «*боголюдської*», яку найліпше характеризують творчість, свобода, любов [1, 2]. Очікування нового одкровення в людині і через людину не має бути пасивним. І театр, як медіум, володіє чи не найліпшими можливостями для створення і проповіді боголюдності, навіть через елементарне виявлення в образній структурі вистави духовності митця — режисера, сценографа, актора. Тут доречним буде такий вислів: *«Християнство, в кращому випадку, виправдовувало творчість, але ніколи не підіймалося до усвідомлення, що не творчість необхідно виправдовувати, а творчістю повинно виправдовувати життя. Творчість — релігія»* [3, с. 104].

Відомі театрознавці В. І. Берьозкін і Г. Ф. Коваленко присвятили не одну сторінку творчості Д. Лідера, досліджуючи розвиток сценографії ХХ століття, детально проаналізувавши творчий спадок цього видатного митця. У книзі «Данііл Лідер: Театр для себе» (Упорядник О. Островерх, 2004 р.) матеріал подано від імені першоджерела (при написанні книги використано написані або надиктовані в різні роки тексти Д. Д. Лідера). Це видання допомагає виявити вироблену художником-філософом схему («код») його творчості. У кінофільмі «Даниил Лидер» (реж. С. Маслобойщиков, кіностудія «Контакт», 2000 р.) дружина Данила Даниловича Кіра Миколаївна Пігоєва-Лідер розповідає історію життя видатного сценографа, висвітлює ключові питання, які його хвилювали і відповідно знайшли вияв у творчості. А у фільмі «Данило Лідер» Центру творчих ініціатив СТД України (2000 р.) ми можемо почути трактування безпосередньо Д. Д. Лідером оформлення окремих вистав. Втім, ще жодна праця не була присвячена конкретно духовному аспектові сценографічних рішень Данила Лідера — власне тій складовій, що також впливає на глядача і здатна не лише просвітити, але й очистити його внутрішнє «я» (на це, зокрема, вказував ще давньогрецький філософ Аристотель, акцентуючи на ролі катарсису). Розкриття цієї проблеми, на наш погляд, дасть змогу глибше збагнути феномен творчості Д. Д. Лідера, допоможе молодим сценографам на прикладі творчого шляху митця, водночас з пильною увагою до шліфування техніки й пошуку власного стилю, не забувати про те, що для мистецтва завжди ключовим було і залишиться питання «навіщо?», а вже потім — «як?».

Саме мистецтво не є безцілним створенням речей і, насамперед, має слугувати розвиткові і духовному вихованню людської душі. Воно є мова, якою душі розмовляють про речі, що для душі — «хліб насущний», який вона може отримати тільки в цій подобі. Згадаймо таке висловлювання В. Кандінського: *«...а якщо талановитий художник пропонує глядачам отруту /мистецтво, яке слугує нищим потребам/, тоді немає їжі для духовного зростання суспільства. Бо душа з вищого відділення весело скочується в нижче. І дарованій людині <талант> /за Євангелієм/ може стати прокляттям не лише для обтяженої цим талантом людини, але і для кожного, хто їстиме її отруйний хліб»* [7]. На нашу думку, з наведеними словами перегукуються і міркування Д. Д. Лідера, який наголошу-

вав: *«неодмінно необхідно постійно вдосконалювати свій культурно-моральний світ. Створення в собі людини зі сповідальною душею має йти безупинно: зібрані нами по крихтах знання, духовні та моральні цінності, громадські переконання — є те безцінне багатство художника, володіти яким — велике щастя»* [6, с. 43].

М. Бердяєв вважав, що завоювання духовності є звільненням від влади світового та соціального середовища, головним завданням людського життя. А саме зростання духовності не може бути результатом недуховних станів, і воно не є закономірним еволюційним процесом. Ф. Достоєвський твердить, що людина іноді вірить в Бога через гордість. Цей вислів парадоксальний, але соціальний сенс його в тому, що людина не погоджується поклонитися світові, суспільству, людям і поклоняється духовному — як єдиному джерелу своєї незалежності й свободи від влади світу.

Творчий шлях і, власне, усе життя Данила Лідера слугуватиме прикладом здатності людини через розвиток духовності відвоювати власну свободу, утвердити ідею про те, що найбільш духовно значуще в людині йде від внутрішнього — зі світу Малого, а не від соціальних впливів, не від соціального середовища. Коли душа занедбана безвір'ям і, відповідно, суто практичними прагненнями, виникає враження, що мистецтво безцільне, існує лише заради мистецтва. І художник повинен прагнути змінити такий стан речей через визнання свого обов'язку, вважати себе не господарем світу, а слугою вищих цілей, обов'язки якого визначені, великі і святі : *«І мистецтво може бути спокутою гріха <...> У мистецтві, як і всюди в світі, повторюється Голгофська жертва»* [3, с. 230]). Прикладом такого «служіння», на наше переконання, є творчий шлях Данила Лідера, який *«... виховав себе і заглибився у власну душу, розвивав її, щоб його зовнішній талант міг вдягнути що-небудь, а не бути як загублена рукавичка з невідомої руки, лише подобою руки»* [7].

Завданням своєї творчості Д. Д. Лідер вважав не оволодіння формою, а розкриття за її допомогою змісту. Всі думки, вчинки, почуття — власний Малий світ митця слугували матеріалом для його творчості, що, певним чином, провітлювала «хворобливу» духовну атмосферу театру другої половини ХХ ст. [5]. Духовне життя суспільства, важливою частиною якого є, безсумнівно, мистецтво — це рух пізнання, рух що відображений у простій формулі: вперед і вгору. На початку третього курсу Д. Д. Лідер, вже будучи сталінським стипендіатом, починає захоплюватися творчістю В. О. Серова, М. О. Врубеля, В. І. Сурикова, «малими» передвижниками [8]. Майже щодня відвідував художній відділ Російського музею, що у Ленінграді. Серед його викладачів у Ленінградському інституті живопису, скульптури й архітектури були художники різних напрямків: І. І. Бродський, О. І. Савінов, Б. В. Йогансон, О. О. Осмьоркін.

Після закінчення другого курсу, коли відбувся розподіл по майстернях, Лідер потрапляє до майстерні Бориса Володимировича Йогансона, яка на той час вважалася однією з краших в інституті. У цього митця Лідер навчався щасливі два роки — до 1941. Особливо багато дали студентові поради майстра в галузі композиції: *«Композиція — це залізна логіка, яка виникає із суті ідеї кар-*

тини. Основна вимога до неї — це скупе відображення необхідного; нічого зайвого, тільки необхідне», «Реалістична картина не терпить жодного місця, яке не промовляло б про зміст, не розкривало його. Всіма спокусливими красотами треба жертвувати, якщо вони є лише балаканиною» [4, с. 12–13]. Ці повчання глибоко увійшли у свідомість Д. Д. Лідера на все життя, стали його власним переконанням і найповніше розкрилися у театральній творчості.

Рисунок в інституті викладав Л. Берштейн, який разом з іншими педагогами відзначав здатність молодого митця до аналітичного осмислення. Ця риса стане однією з провідних у творчому методі зрілого Лідера. Відомий вчений-мистецтвознавець А. М. Каргер, в опублікованому в академічній стінгазеті начерку про Лідера-студента, вже тоді звернув увагу на його відповіді на іспитах, коли він не просто повторює почуте чи прочитане, а висловлює свою власну точку зору, осмислюючи предмет самостійно та оригінально. Багато років по тому Д. Д. Лідер згадував: «Багато моїх друзів були людьми напрочуд високої культури. Я вчився у них, так само, як і у своїх педагогів в Академії. Після війни я майже нікого з них не застав серед живих» [6, с. 14].

У ті роки Д. Д. Лідер читав здебільшого російську класику. Театр майже не відвідував, бо це вимагало відповідного зовнішнього вигляду, а, зважаючи на скрутне матеріальне становище, це було доволі складно. Але на мейерхольдівську постановку «Маскараду» в Пушкінському театрі все ж таки спромігся потрапити, і вона справила величезне враження. Зачарований був він і архітектурою Петербурга, особливо ритмом, силою, лаконічністю Двірцевої площі, яку годинами споглядав через вікно другого поверху Ермітажу.

Влітку 1941 р. Данило Лідер поїхав на канікули до матері в Тавриду, до свого села. Почалась війна, і у вересні мешканців їхнього німецького села примусово вивезли до Північного Казахстану, де майже всі загинули. Д. Лідера рятувало те, що перед засланням його збила машина, і зі зламаними руками й ногами він потрапив до шпиталю. Рідні залишилися з ним і, таким чином, також unikнули смерті. Згодом їх заслали на Урал. Там Д. Лідер разом з іншими трудомобілізованими будував залізницю. Можливо, саме у цей період і зароджується його зацікавленість дорогою, потягом, образом Анни Кареніної...

У 1942 р. Д. Лідер потрапляє до зони, де працювали здебільшого мобілізовані на трудовий фронт німці, які жили в бараках за дротом. Данило Лідер працював у шахтах комбінату «Челябинскуголь». Через доволі високий зріст (179 см) рубав вугілля навколішки, а тім'я вдарялося об низьку кам'яну стелю. Від цього в шапці зробилася дірка. Іншої шапки не було і, коли його піднімали нагору, тім'я промерзало. Юнак був такий худий, що уміщався між батареєю та підлогою, де й зігрівався. Потім Д. Лідер розповідав про це напрочуд спокійно — мовляв, хтось би, все одно, мав виконувати цю роботу. Але саме цей тяжкий період сформував і визначив майбутнього митця як особистість, як художника.

Згодом Д. Лідер опинився в клубі «Гірняк», де йому доводилось розписувати брандмауери шахтоуправління, малювати плакати й писати оголошення —

займатись наочною агітацією. У 1946 р. під час однієї з поїздок до Челябінська за фарбами Д. Лідер опиняється в Театрі ім. С. Цвіллінга, де йому мали допомогти знайти фарбу. Але ця випадкова зустріч з театром була фатальною — його прийняли на роботу декоратором. Жив Д. Лідер просто в цеху, а на роботу свою дивився як на звичайний живопис, якому навчався в інституті, а от тепер — збільшений до масштабів сцени. У 1947 р. його переводять з декоративного цеху до творчої групи як художника-постановника і дають перше завдання — оформлення до вистави «Маскарад» М. Лермонтова. Режисером постановки був відомий учень Вс. Мейерхольда — В. Люце, також етнічний німець. Робота над «Маскарадом» по-справжньому захопила Данила Лідера і визначила все його життя.

Період «вживання» в сюжет цієї п'єси припав на початок 1947 р. У цей час Д. Лідер перебував у дуже важкому соціальному, моральному, а, отже, й психологічному стані. Раніше він не був знайомий з роботою театрального художника, адже у Ленінградському інституті живопису, скульптури й архітектури навчався на кафедрі станкового живопису. Але саме це довоєнне перебування у Петербурзі дало йому ключ до розуміння п'єси Лермонтова. Молодий митець відчував це місто, воно зачаровувало і хвилювало його. Художник був готовий запропонувати оригінальне сценографічне рішення вистави, але час, на його думку, зовсім того не потребував. І тоді Д. Лідер вирішив діяти наперекір обставинам. Свої тогочасні злидні, голод він поєднав з величним світом Петербурга, його палацами, його культурою та аристократизмом, що, здавалося б, ніякого стосунку ні до самого Лідера, ні до його життя не мали. Йому вдалося вклинити повсякденність у процес творчості. І вдалося саме тому, що вона, ця повсякденність, була в гострому протиріччі з матеріалом п'єси. Така несхожість, свідоме її загострення провокували як уяву митця, так і уяву глядачів. Тут доречно звернутися до висловлювання самого сценографа, який зазначав: *«Несхожість — один із способів виявлення підтексту в мистецтві, можливість дізнатися, що заховане за кадром зовнішніх подій. Адже єдність і боротьба протилежностей — один з найважливіших законів буття. А в мистецтві — це найперший принцип»* [6, с. 32–33]. Додамо: поява «Маскараду» була нібито невчасною, а насправді ж — на всі часи.

Перед глядачами постала єдина декоративна установка: в центрі — глибока анфілада з безліччю дверей, з боків — двоярусні ложі, своєрідний декоративний портал, який віддалено нагадував порталне обрамлення «Маскараду» Мейерхольда—Головіна. Ця біла архітектурна споруда — не просто зала маскараду, дім Арбеніна і будуар баронеси, вона — увесь Петербург, увесь цей світ, який чи примарився, чи дійсно існував:

*«...За окошком Нева дымится,  
Ночь бездонна — и длится, длится  
Петербургская чертовня...»*

Розвиток зображуваного образу досягався Д. Лідером за допомогою зміни декору оформлення прямокутних отворів бічних лож. Він закривав їх килима-

ми, драпіруванням, стінами, дзеркалами, заставляв меблями. Перекриваючи верхній поверх, створював інтимні спокійні куточки — тоді весь лабіринт кімнат ніби відступав.

У сцені балу Д. Лідер прагнув передати настрої урочистої ошатності, біло-золотої, чайно-рожевої архітектурної гармонії, в яку вклинив тривожні чорні плями фраків. Ще гострішою стала тема наростаючого трагізму у вирішенні художником інтер'єру спальні Ніни, де він створив біло-срібне середовище (*«все постельно-светлое, чистое, зовущее к счастью, к утверждению плоти, если хотите, верх красоты!»* [18]), у якому виділялася абсолютно чорна фігура Арбеніна — чорного ворона...

Багато років по тому Д. Лідер неодноразово розповідатиме про сильне враження, яке ще в роки навчання в Академії на нього справив образ суриковської ворони на снігу, що, у свою чергу, спричинило появу картини «Боярина Морозова». Але про те, чи думав сам митець про цей образ під час роботи над «Маскарадом», сказати важко.

Основний же конфлікт вистави, поступово розвиваючись, сповна виявився лише у фіналі. Якщо на початку спектаклю увесь просторовий лабіринт був заповнений безліччю речей, меблями, різними деталями, то у фіналі сцена повністю звільнялася від усього і відкритий простір виявляв свою справжню сутність — зяючу чорну порожнечу.

Світ, який вигадав Лідер, був замаскованим. Іноді важко було збагнути, хто бере участь у цій шаленій грі — хто ці люди, скільки їх, а, можливо, це застигли в глибині дзеркал тіні-примари? Іноді здавалося, що білий лабіринт буквально кишить персонажами, що нема де сховатися, і за кожним виступом причаїлася якась недобра маска. Тому такою пронизливою здавалася порожнеча у фіналі, в якій опинявся Арбенін — він ніде не міг зупинитися, сісти, з усіх боків його оточували білі стіни, поглинали білі коридори і самі по собі несли кудись білі сходи. Його переслідували, ніби тіні, Звездіч і Невідомий, які також з'являлись і зникали, вештаючись холодною залогою і безкінечними анфіладами. Нарешті, чорною безкінечною безвихіддю небуття замикалася анфілада, стаючи тією останньою межею, де стояла труна і мерехтіли ритуальні свічки. Світ краси, гармонії, досконалих ліній та форм обертався світом холодної порожнечі та смерті. Таке рішення фіналу наповнювало події чотирьох актів незвичним змістом, підкреслюючи первісну приреченість у долі Арбеніна.

Не зважаючи на те, що вистава була вирішена Д. Лідером засобами традиційних декорацій (тут ще домінував класичний ілюзорний живопис), але новизна концепції дозволяє вважати її виставою-передчуттям. Передчуттям того, до чого Д. Лідер прийде через багато років. Наприклад, у цій виставі враження безкінечності анфілади створювалося тим, що вона виходила за межі самої сцени — в службові приміщення, в меблевий цех, пронизувала ще деякі приміщення і закінчувалася у дворі. Так само, руйнуючи традиційний вигляд декорацій, анфілада буде сходитися в одній перспективній точці у «Лірі» (1979 р.) та у «Вишневому саду» (1980 р.). Саме на такому концептуальному зіткненні

«крупняка» (тут анфілади) і «малого» (побутового, звичного маршруту) ґрунтуватимуться майже усі наступні вистави Д. Лідера [9].

За сім сезонів роботи у челябінському театрі Д. Лідер оформив більше сорока найрізноманітніших п'єс російської та світової класики, сучасної драматургії. А за оформлення вистави «Любов Ярова» К. Треньова він був удостоєний звання лауреата Державної премії СРСР (1952 р.). *«Сталінський стипендіат опинився у сталінському засланні, і в 52-му році Лідер отримує ще й Сталінську премію. Повний комплект, так би мовити, нагород. У найширшому розумінні цього слова»* [16].

Як бачимо, шлях до подолання усіх негараздів лежав у Д. Лідера через мистецтво — альтернативи, як в істинного художника, не було. Ці обставини з життя митця є, на наш погляд, підтвердженням думки М. Бердяєва: *«Істина про сміливість у творчості може бути відкрита лише самою людиною, лише вільним актом відваги людини. У цьому прихована велика таємниця про людину»* [3, с. 94]. Виїхати з Челябінська, повернутися в Ленінградський інститут мистецтв і завершити навчання Д. Лідер отримав можливість лише після смерті Сталіна. Саме тоді головний художник Ленінградського театру Флоту І. Сегал простягнув йому руку допомоги і запропонував оформити виставу «Іван Рибак» за В. Гусевим.

Сценічні умови клубу РАБІС, в яких мали грати виставу, були вельми складними: маленька сцена, освітлення — лише два орендованих прожектори. І ніяких коштів на декорації. А ще — зовсім молодий, недосвідчений режисер В. Еуфер, який перебував на посаді завліта. І навколо — у зеніті боротьба з формалізмом. Саме такі непрості умови дали поштовх Д. Лідеру реалізувати задум, який в нього до того часу вже дозрів, — спробувати вирішити виставу недекораційними засобами. На сцену художник вже дивився, як на підмостки, вільні від будь-яких декорацій і повністю віддані акторам. Їхня пластика плюс супутні предмети й речі функціонального призначення — ось що мало виступати засобами виразності для цієї вистави.

На перший погляд, уся вистава будувалась за звичними законами театральної життєвої достовірності, але кожна дія розпочиналась і завершувалась «стопкадром»: пластичною композицією на тему місця дії, яку Д. Лідер створив із силуетів фігур акторів і предметів. Так, освітлена контражуром мізансцена червоноармійців у шинелях і будьонівках, з графічними гострими лініями рушниць, означала партизанський табір; два столики з пляшками, навколо яких люди схилились над їжею, та завмерла в характерній позі офіціантка з тачею — ресторан.

Ці статичні композиції поставали перед глядачами лише на мить. Потім сцена освітлювалась фронтально, силуети набували об'єму, реальної матеріальності і розпочиналась дія, що завершувалась первинною мізансценою. Потім ця мізансцена знову переходила в наступний «стопкадр», який зображував новий епізод. На сцені не будували декорації, сценічна коробка лише «вдягалась» у тканину нейтрального попелястого кольору. Але таке кольорове

забарвлення сцени зовсім не означало нейтрального простору драми — силуети точно характеризували не лише середовище, віддалене у своїх матеріальних проявах, але й визначали настрої, атмосферу дії, її ритм. Середовище на сцені не конструювалось, а було невід’ємним від героїв вистави, з’являючись разом із ними.

До речі, макет, який запропонував Д. Лідер ще на початку роботи, не затвердили. Від художника вимагали звичних декорацій, і він обіцяв змінити дещо в макеті, проте нічого так і не зробив. Просто тягнув час, розуміючи, що репетиції ведуть до прем’єри, коли вже пізно буде щось міняти. Водночас митець постійно себе перевіряв, поки остаточно не переконався у правильності власного рішення вистави. І, врешті-решт, досягнув замисленого: розроблена ним «жива сценографія» (так він сам згодом назве цю, розпочату ним в «Івані Рибаківі», лінію власної творчості [11]) переконувала і вражала. Сценографічний образ був готовий віддати себе глядачеві й дозволити йому завершити себе, дозволити вибудувати в уяві матеріальний світ за законами, пропонованими цим образом.

У 1956 році режисер М. Акімов, повернувшись до керівництва Театру комедії, запропонував Д. Лідеру оформити виставу «Як вам це подобається» за В. Шекспіром. Зробити це потрібно було в дуже короткий термін і з мінімальними витратами на декорації, бо всі кошти були вже вичерпані на виготовлення оформлення іншого художника, робота якого була забраквана новим керівником театру. На роздуми Д. Лідерові дали п’ять днів. І знову складні умови не відлякали, а, навпаки, захопили його. Отже, і на цей раз підтвердилося, що *«лише жертвна рішучість стати в положення небезпечно і ризиковане, пливати від старих і твердих берегів до невідомого і не відкритого ще материка, від якого не дочекатися руки допомоги, лише страшна свобода робить людину гідною побачити Абсолютну Людину, в якій остаточно розкриється творча таємниця»* [3, с. 102].

П’ять днів митець напружено думав, і в останню ніч раптово прийшло рішення. Воно виникло з відчуття ігрової природи шекспірівської комедії, яка вимагала, на думку Лідера, аналогічного ігрового оформлення. Але декорація мусила відтворити і відповідне середовище — палац і ліс. Що могло бути між ними спільного, аби вигадати театральний еквівалент для ігрового перетворення палацу в ліс і навпаки? У відповіді на це питання й було приховане загальне сценографічне рішення вистави: колони, по суті, ті ж стовбури. А для того, щоб ними можна було легко маніпулювати, їх необхідно зробити м’якими, легкими, з тканини, до того ж найдешевшої — мішковини. Д. Лідер накреслив конструктивний принцип таких колон-дерев: мішкови́на, набита в складку на два дерев’яні кружала, зверху меншого діаметру, знизу — більшого. Саме так утворювались скошені складки — вони давали можливість по-різному закручувати нижню частину колон-дерев, що вільно висіли на тросі. Намалював він і кілька сценічних положень, яких можна було досягти, «граючи» цими колонами-деревами: повертаючи їх, нахилиючи, кладучи на підлогу, розхитуючи



та навіть згинаючи. Наступного ранку всі ці лідерівські креслення і малюнки дістали повне схвалення М. Акімова.

Так відбулась важлива для митця вистава, оформлена майже повністю з мішківини (з додаванням єдиного ступінчастого станка-амфітеатру, що півколом охоплював сцену; позаду опускалися маленькі макети — мініатюрні фрагменти ландшафтів з палацами, пасовищами з вівцями, акведуками і скелями, окремі функціонально необхідні меблі). З підфарбованої «під Веронезе» мішківини були відтворені і загальне тло, і небо. З неї ж — половик, на якому, виготовлене з обрізків більш дорогих матеріалів, було розкидане золотисте, чорне, буре листя. Він покривав і станок, і підлогу, створюючи м'який рельєф «грунту» заповідного лісу. Така «земля» прогиналася під ногами, чіплялась, шаруділа. А все разом утворювало дуже виразне видовище, центральне місце в якому займала, звісно, винахідлива та ефектна гра акторів з колонами-деревами. Таке середовище було здатне моментально реагувати на будь-який вплив, було чуйне до гри, імпровізації й перевтілення. Його матеріальність стала джерелом суто театральної енергетики.

Підкреслимо, що у 50-ті роки минулого століття така атмосфера на сцені була ще досить незвичною — експерименти з використанням принципів ігрової сценографії стануть популярними значно пізніше, років через десять. Але для М. Акімова, який пройшов через це ще у 20-ті роки, рішення Д. Лідера було дуже близьким і зрозумілим, хоча сам митець вже тяжів до дещо інших засобів виразності [12].

Вважаємо, що феномен Д. Лідера в тому, що його сценографія — середовище, в якому він втілював і проповідував свою філософію життя — близька до досконалості у своїх духовно-естетичних засадах. Можливо саме тому вона є такою актуальною і сьогодні. Митець не чекав того моменту, коли режисер, пропонуючи йому п'єсу, викладе загальну концепцію майбутньої вистави [14]. Вважав, що художник театру повинен працювати без попередніх розмов і «обміну баченнями». Д. Лідер знав, що потрібно вигадати, і йдеться не лише про декорації, а про загальний художній напрямок майбутнього спектаклю [13, с. 35]. Яким чином він відкривався художникові? Розпочинаючи роботу, він ставив себе в епіцентр пошуків образу, від якого буде не лише перший крок, а й увесь наступний маршрут вистави. У цьому епіцентрі зароджувалась образність мистецтва Лідера-сценографа, що базувалася на конфлікті двох несхожих, іноді навіть протилежних, понять чи явищ. Як наслідок, народжувалося те, чого до цього часу ще не існувало: *«...третє поняття про світ» <...> Для мене це завдання здається першочерговим і завжди виступає основним сенсом, відправним кодом до задуму, і це ще раз підтверджує неминучість самостійного пошуку»* [6, с. 37].

Підсумовуючи наші роздуми, зазначимо, що становлення видатної особистості (лауреата Сталінської премії III ступеня, лауреата Державної премії України ім. Тараса Шевченка, володаря Золотої медалі Другого трієнале у Вільнюсі, народного художника України, академіка, професора) Данила Да-

ниловича Лідера є чудовим прикладом внутрішньої потреби духовно свідомої людини не лише до самовираження, але й до вирішення складних суперечливих проблем сучасності [17].

Сценографія митця, як результат власного внутрішнього співпереживання — своєрідних милосердя та ніжності — зробили оформлені Д. Лідером вистави сповідальними метафорами, близькими чи не кожному глядачеві. Недарма сьогодні він вважається не тільки першопрохідцем у галузі дієвої сценографії в Україні й далеко поза її межами, а й творцем естетичної революції, філософом поставангардного напрямку в мистецтві [14, 15]. Тут, на наш погляд, доречно згадати такі слова: «У ньому думка велика і не вирішена. Він з тих, яким не треба мільйонів, а треба думку вирішити» (Ф. Достоевський). Погляд через призму філософії духу на оформлені Д. Лідером вистави може стати ще одним ключем для «розкодувань» його сценографічних рішень. Сьогодні театральним художникам, на яких невпинно тиснуть спокуси працювати «заради мистецтва» чи задля здивування глядача черговим сценографічним «ноу-хау», доцільно було б згадати шлях цього митця, який прагнув створити переворот не на сцені, а в людських душах.

1. *Бердяев Н. А.* Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого / Николай Александрович Бердяев. — Париж : YMCA-Press, 1952. — 248 с.
2. *Бердяев Н. А.* Философия свободного духа / Николай Александрович Бердяев. — М. : Республика, 1994. — 480 с. (Перше видання: Дух и реальность. Основы богочеловеческой духовности. — Париж: YMCA-Press, 1937. — 175 с.)
3. *Бердяев Н. А.* Смысл творчества / Николай Александрович Бердяев. — М., 1916. — 358 с.
4. *Березкин В. И.* Даниил Лидер / Березкин Виктор Иосифович. — К. : Мистецтво, 1988. — 200 с.
5. *Березкин В. И.* Сценографы России. Давид Боровский. Даниил Лидер / Березкин Виктор Иосифович. — М. : ЛКИ, 2008. — 720 с. — (Искусство сценографии мирового театра ; т. 6).
6. Даниїл Лідер : Театр для себе / [упоряд. О. Островерх]. — К. : Факт, 2004. — 104 с.
7. *Кандинский В. В.* О духовном в искусстве / Василий Васильевич Кандинский. — Л., 1989. — 69 с. (Текст надруковано за книгою «Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде декабрь 1911 — январь 1912 г.» — Петроград, 1912. — Т. 1; Перше видання книги вийшло німецькою мовою 1911 р. в Берліні).
8. *Коваленко Г. Ф.* Даниил Лидер / Георгий Федорович Коваленко. — М. : Искусство, 1980. — 199 с.
9. Лидер Даниил / Д. Д. Лидер // Художник в театре Чехова. — М. : Изобраз. искусство, 1987. — С. 222–223.
10. Лидер Даниил. Самостоятельность мышления / Даниил Лидер // Художник, сцена [сост. Ракитина Е. Б.]. — М. : Сов. художник, 1978. — С. 60–61.
11. *Лидер Д. Д.* Размышления художника // Советские художники театра и кино / Даниил Данилович Лидер. — М. : Сов. художник, 1981. — С. 193–209.
12. *Ракитина Е. Б.* Эти независимые художники / Е. Б. Ракитина // Театр. — 1974. — № 4. — С. 78.
13. *Френкель М.* Современная сценография / Михаил Френкель. — К. : Мистецтво, 1980. — 132 с.

14. *Фадеева Г.* Человек с говорящей фамилией : (проект «Чехов», вечер из цикла «Художник в театре Чехова» ГЦТМ им. А.А.Бахрушина) [Электронный ресурс] / Галина Фадеева — Режим доступа до статті : <http://gctm.ru/branches/gctm/ohne/daniil lider/>
15. *Хандрос Б.* Кувшинчик Даниила Лидера [Электронный ресурс] / Борис Хандрос // «Еврейский Обозреватель». — май 2004. — Режим доступа до журн. : [http://www.jewukr.org/observer/eo2003/page\\_show\\_ru.php?id=624](http://www.jewukr.org/observer/eo2003/page_show_ru.php?id=624)
16. Даниил Лидер [Видеозапись] / реж. Сергей Маслобойщиков. — К. : Кіностудія «Контакт», 2000.
17. Данило Лідер [Видеозапис] / Центр творчих ініціатив СТД України. — К., 2000.
18. *Д. Лідер.* Лист до В. Берьозкіна. 27 жовтня, 1981 / Архів В. В. Берьозкіна.

### Д. Д. ЛИДЕР. СТАНОВЛЕНИЕ СЦЕНОГРАФА

*Олеся Головач*

**Аннотация.** На основе исследования «докиевского» периода творчества Даниила Даниловича Лидера в статье рассмотрена важность развития духовности в процессе становления и формирования профессиональных принципов художника.

**Ключевые слова:** Даниил Лидер, сценография, философия Малого мира, духовность, театральная культура.

### D. D. LEADER. FORMATION OF STAGE DESIGNER

*Olesia Golovach*

**Annotation.** The article considers the importance of spirituality in the formation and development of Danylo Danylovych Leader's professional principles on the base of research of «before- Kiev» period of artist's creativity.

**Keywords:** Danylo Leader, scenography, philosophy of Small world, spirituality, theater culture.