

Олена КОВАЛЬЧУК

**ДАВИД БОРОВСЬКИЙ, ДАНИЛО ЛІДЕР:
ПОШУКИ ПЛАСТИКИ СЦЕНІЧНОГО ПРОСТОРУ
У СЦЕНОГРАФІЇ**
Джерела еволюції, фактори впливу

Тему залучення українських сценографів-шістдесятників до світового сценографічного досвіду, опрацювання цього надбання, вироблення ними власної художньої доктрини і вихід їх, в свою чергу, на світовий художній рівень, можна вивчати в декількох аспектах. По-перше, через вивчення реалій мистецької практики і досвіду перетину мистецьких поколінь наприкінці 1950-х — початку 1960-х рр., коли зустрілися вцілілі після сталінських репресій режисери та художники 1920-х рр., і, по-друге, через дослідження тих культурних контактів (зарубіжні гастролі, міжнародні сценографічні виставки, професійна преса), які в закритому просторі Радянського Союзу відбувалися у 1960-х рр.

Унікальність художньої ситуації у сценографії 1950–1960-х рр. полягає в тому, що саме в цей період в Україні одночасно продовжують працювати і відомі художники поколінь 1920–1930-х рр., і активно заявляє про себе нова сценографічна генерація — покоління 1960–1990 рр. Це був період зустрічі поколінь, коли були живі, хоч і розпорошені ще сили колишніх представників авангардного мистецтва 1920-х рр. — режисерів, акторів, художників. На сценах музичних і драматичних театрів України ще грають вистави, оформлені А. Петрицьким, В. Меллером, Б. Косаревим, О. Хвостенко-Хвостовим. Відбувається рух і з іншого напрямку. У 1950–1960-х у виробничих цехах театрів розпочинають свій творчий шлях майбутні метри сценографії — Д. Боровський, Д. Лідер, М. Івницький, Є. Лисик та ін.

Реальна театральна практика 1950-х надавала можливість і для спостережень, і для реального спілкування. «Відкриття» майбутніми шістдесятниками художників-авангардистів відбувалося по-різному. Молодий художник-початківець Давид Боровський, який працював у виробничих цехах театру Київської російської драми над виконанням ескізів А. Петрицького, іноді й не підозрював про те, художник якого рівня знаходився поряд із ним.

Ім'я А. Петрицького не потребує коментарів. Класик радянської сценографії, людина невичерпної фантазії і негасимого натхнення, він був серед зачинателів радянського українського мистецтва. Маючи багатий талант та величезну працездатність, він повною мірою реалізував свій мистецький поклик. Розпочавши працювати в юному віці, він одразу опинився всередині бурхливих мистецьких подій. Доля зводила його з братами Василем та Федором Кричевськими — людьми, що вплинули на його мистецькі смаки та уподобання і на все життя започаткували в ньому зацікавлення українським мистецтвом та культурою.

Він починає як художник-станковіст та монументаліст, але любов до театралізації, тяжіння до яскравої живописності та монументальних форм швидко спрямовують Петрицького до театру. Кар'єру оформлювача він розпочне у театрах малих форм «Гротеск» та «Дім інтермедій». Це були лише перші спроби пера, перші намагання зазирнути за лаштунки. Художник навчався, він оформлював вистави великих та малих форм, розписував завіси, розмальовував фойє театральних приміщень, клубів. Вже на цьому етапі повною мірою проявляють себе його невичерпна фантазія, небачена внутрішня свобода та розкутість, але справжнє пізнання театру, його образності, осягнення таємниць художнього перетворення розпочнеться для Петрицького тільки у творчій співпраці із Лесем Курбасом. Він сам прийде до «Молодого театру» і багато мистецьких починань цього колективу відбудуться у активній співпраці саме із Анатолем Петрицьким. Пізніше Курбас напише про свого художника: «Він проробив в «Молодому театрі» всі ті віхи формальної революції, що були тоді на часі» [1]. Новаторський внесок А. Петрицького проявляється не тільки у принципово новій організації сценічного простору, очищення його від ремісничих кулісних декорацій, а й в утвердженні художника театру як рівноправного з режисером співучасника сценічної вистави. Паралельно, у перші пореволюційні роки знаходимо митця не лише у театрі, а й в команді переконаних «лівих» художників, серед яких О. Богомазов, О. Хвостенко-Хвостов, О. Тишлер, І. Шифрін, М. Бойчук, В. Меллер. Він бере участь у агітмасових заходах, розписує агітпотяги.

Анатолій Петрицький проживе складне творче життя. Саме його творчі здібності визначають основні здобутки українського сценографічного конструктивізму другої половини 1920 — початку 1930-х років. Саме його роботу «Інваліди» визнають на міжнародних виставках у Венеції, Цюріху та інших містах Європи та США. Саме він стане класиком радянського театральнo-декораційного мистецтва 1930–1950-х. У складні 1940–1950-ті Петрицький працюватиме переважно в музичному театрі. За ним будуть пильно стежити, тримати під страхом звинувачення у формалізмі. Театр врятує художника, і його повнокровний колоризм та міцний мистецький темперамент розкриється

не тільки в натюрмортах, а й у спілкуванні митця із музичною драматургією. У постановках «Князь Ігор» (1953), «Богдан Хмельницький» (разом з М. Крушельницьким, 1953) та «Тарас Бульба» (1955) (Київський театр опери та балету ім. Т. Шевченка) та ін. на високому мистецькому рівні проявлявся його живописний пісенно-ліричний таланти, в котрий раз заявило про себе його глибоке, по-справжньому неосажне знання народного мистецтва, культури та побуту. Звичайні речі під пензлем художника перетворюються на узагальнені, поетично-натхненні образи. Усвідомлюючи свій внесок в історію театральної-декораційного мистецтва він напише наприкінці життя: «В театре советской Украины я не являюсь живописцем нескольких или многих декораций, я создатель нового советского театра, я его душа, я был этой душой тридцать лет, по мне ровнялись. Я давал стиль, лицо этому театру...» [2].

«Пізній» Петрицький був глибоко національним і могутнім живописцем в усіх своїх творах, але багато в чому у 1950-х залишиться лише тінь від колишнього Анатолія Петрицького — художника-авангардиста 1920-х років, митця творчого, неймовірно сміливого, непередбачуваного, завжди відкритого до експериментів. Д. Боровський, який починав працювати у київському театрі ім. Лесі Українки та мав можливість спілкуватися з художником, згадував: «Петрицький мені подобався перш за все своєю вдачею. Вибуховим темпераментом. Особистістю він був найяскравіший. Але як про художника театру я (та й всі молоді післявоєнні) мало що про нього знав. Тільки те, що бачив в театрі і на виставках. Класно написані, майже реалістично, але незвично, ескізи оперних та драматичних (схожих на оперні) декорацій» [3].

Іншого Петрицького він відкрив для себе після смерті художника, відвідавши його ретроспективну виставку: «Всі художники післявоєнного покоління... товпилися в залах де експонувалися його роботи 20-х років... Я з того часу назавжди «захворів» Петрицьким і захворів невиліковно. Анатоль Петрицький для мене — в одному ряду з Пікассо, Дереном, Шагалом. На початку тридцятих в Харкові відбулася виставка ста портретів, написаних Петрицьким. Його друзі, художники, поети, актори та політики. Незабаром половина з них була репресована та розстріляна. Знищені були й їхні портрети. Петрицький дивом уцілів. Не виключено, що цим «дивом» був театр. А. Г. залишив небезпечний живопис, зосередився на декораціях. Але «дива» так просто не відбуваються. Вони сплачуються непомірною ціною. Другу половину свого життя — творчого життя — Петрицький зламав... Всі нагороди, звання, офіційний авторитет першого, головного художника театру всієї України — за віднятий живопис, за творчу свободу» [4].

Авангардні концепції театру та сценографічного простору 1920-х рр. Боровський відкривав у щоденній співпраці з режисерами — учнями Вс. Мейєр-

хольда та Леся Курбаса. Згадуючи про театр ім. І. Франка, Боровський писав: «...В яскравому сузір'ї українського театру ім. І. Франка кінця п'ятидесятих особливо виділялися вцілілі зірки харківського театру «Березіль»: примадонна Наталя Ужвій, великий трагік Амвросій Бучма, Дмитро Мілютенко, Поліна Нятко, Мар'ян Крушельницький, соратник Курбаса, головний художник його театру Вадим Меллер і найталановитіший актор та режисер Борис Балабан» [5]. Він був знайомий не тільки з Петрицьким, він працював з мейерхольдовцем Леонідом Варпаховським, з Борисом Балабаном та Мар'яном Крушельницьким — учнями та соратниками Леся Курбаса. Крушельницький, читаючи лекції молодим режисерам, розповідатиме: «З цього починається мистецтво художника, коли він ставить собі за мету показати, не де діється, а що діється. Я радий, що прищеплював цю тезу молодому художникові Боровському, — бачу, він узав її за своє, узав як факт, як мистецьку основу! На Україні це йде від Меллера. Петрицький був живописець і давав «красочный театр». Часто й на шкоду акторові, який йому іноді заважав. Меллер пішов далі. У 1920 р. він робить «Мазепу» Словацького в театрі ім. Шевченка. Там нема живопису, нема малої правди — є комбінація арок, яка створює драматизм. Прямовисні вертикалі, ніби загнуті арками, — це вже образ доби, прагнення до неба й земне тяжіння... Взагалі Меллер цікавий тим, що він дав українській сцені рух у декорації, дав вибух, дав натяк замість цілого — і ціле через систему натяків. Він геніально оперував світлом, живописав ним! Цей Боровський, якщо не схибить, буде гарний художник. Хоч уже з Варпаховським в «Оптимістичній трагедії» сповзає на корабель. А ось у «Щедрому вечорі» Блажека він просто як Меллер! Веселий Меллер! Для нього, як і для Меллера, життєва і театральна правда — не тотожність. Не антиподи, але й не тотожність» [5].

Крушельницький нерідко ставав тією ланкою, яка зв'язувала нове покоління із «легендарними 20-ми», саме він влаштовував зустрічі своїх студентів-режисерів з Меллером та Петрицьким. 8-го жовтня 1961 р. у Клубі творчої молоді була влаштована зустріч з В. Меллером. Учасник цієї події, тоді ще студент Лесь Танюк, одразу після розмови зафіксує враження у власному щоденнику: «...Меллер — абсолютно не концертний жанр, але художники чують один одного нюхом. Зарецький — прийшов і — допитувався, чому він, станковист, плакатист, скульптор, навіть архітектор, обрав театр, в якому живопис непотрібен? Вадим Георгійович не відповідав напрями, швидше ніби заманював таємницею театру — почав з Ніжинської та модерну початку століття, перейшов на Тбілісі та Єреван, куди його теж занесло, а далі ми почули любовний монолог про школу Кнірра в Мюнхені, куди його рекомендував ніхто інший як Рубо, «Синій вершник» Кандинського. «Я саме театральний художник, художник театру Курбаса, а це не має аналогів і порівнянь. Ну, та це вам краще Мар'ян Михай-

лович розкладе по полицках, я не майстер слова, як бачите...» Він справді неговіркий, але кожне слово магнетизує, за ним сила підтекстів. На старому юному фото — він денді в капелюсі з сигарою, образ аристократа духу... Враження сильне й глибоке, надовго. Він не повчав, а ніби згадував відповідаючи. Курбас для нього — ніби подумковий колега по його мандрах Європою — Польща, Німеччина, Франція, спільні відкриття, спільні прикросці. Про «Народного Малахія» та «Маклену» я не витягнув з нього ні слова. «Він був молодший за мене на три роки, але я відчував у ньому вчителя, людину з активнішим, ніж мій, досвідом. Я думаю, це тому, що він багатьох людей прийняв у себе, і на сцені і в житті... А художник по натурі схимник...» Записувати за ним не можна було, Круш попередив — він замкнеться, тому — лише фрагменти. Потрібна серія таких розмов, але з записами!» [6].

У 1960–1961 рр. Клуб творчої молоді звертався до Петрицького з проханням стати головним художником театру. «Ідея простенька, але дорогого варту, — згадував Лесь Танюк. — Якщо у нас буде виходити щось з театром, ми б хотіли його бачити головним художником. Художній керівник — Крушельницький, цілий штат художників (Алла Горська, Химич, Семікіна, Олена Кириченко) — але під його орудою.

– Вы мне сперва этих ваших художников покажите!

...Стрепенувся на Курбасі, на Миколі Кулішеві. Понесло його з головою у свою юність — істинний художник, без керма, про все відразу, об'єднує лише інтонація, — мабуть, також бойова, як і в молодості» [7].

Творче зростання театральної молоді 1950 — початку 1960 рр. відбувалося не лише у контактах з театральними діячами. Відновлювалися раритетні імена: Екстер, Богомазов, Малевич, Архипенко, Бойчук тощо. Вечори пам'яті, присвячені митцям українського авангарду, перетворювалися на події суспільно-політичного життя. «У наших художників сьогодні інший настрій, вони налаштовані на вибух і реформу, ...з них просто рветься новий зміст. А поза як вони лише недавно відкрили для себе Ван Гога й Сезанна, розтулили очі перед хуліганством чортівськи талановитого Далі — а тут Ганна Собачко, а тут Приймаченко, а тут Саєнко! — душі їхні сьогодні бентежні й розшматовані», — це знову спогади Лєся Танюка [8].

В мистецтві і театрі 1950-х, куди приходила працювати молодь, жорстко домінувала ідейно-естетична система соціалістичного реалізму, найменший відхід від неї — занадто індивідуальність режисерських трактувань, сміливий акторський хід або неординарність декорації — кваліфікували як формалізм і гостро засуджували. Театр соцреалістичної доби мав бути схожим на справжнє життя і найкраще цю схожість унаочнювала сценографія. Художники театру залежали від малозмістовного та безконфліктного драматургічного матеріалу та його ре-

жисерської інтерпретації. На сценах відтворювали масштабні сценічні полотна, декорації були спрямовані на відтворення місця дії. Найчастіше художні завдання вирішували об'ємно-живописними засобами в поєднанні з умовними театральними прийомами, які виявлялися в плануванні сценічного простору у формі зв'язку інтер'єру з екстер'єром. «Односторонність тенденції до зовнішньої правдоподібності форми декорації особливо яскраво виявилася в багатьох виставах кінця 1940-х — початку 1950-х. Це вже була догма. Добротні кабінети, які були обставлені з досконалістю досвідченого господарника, що враховував всі дрібниці та випадковості... Кімнати зі стільцями, комодами, сервантами, абажурами, все як на виставці в музеї побуту, хоча всі меблі й бутафорські. Художник будь-якою ціною намагався, щоб глядач забув, що прийшов до театру. Він робив балкон, і за ним саджав «справжні» дерева... За вікном йшов «справжній» дощ. Глядач половину вистави був зайнятий тим, щоб з'ясувати — невже це справжня вода...?» [9]. Головний принцип — точність відтворення природи. На сцені все мало бути справжнім з поправкою на стиль соціалістичного реалізму.

Контакт із старшим поколінням допомагав зламати здобути раніше стереотипи мислення, по-новому оцінити функції оформлення у виставі, змусити повірити, що головне його завдання не в пасивному відтворенні реальності, а в дієвому, функціональному плеканні нових поглядів на саму реальність та способів її екзистенції. «Духовний міст, перекинутий митцями з 1960-х у революційні 1920-ті над прірвою театральньо-бутафорського реалізму 1940–1950-х, повернув до життя цілі пласти «розстріляної» і «загратованої» культури, що являла собою органічний сплав європейського мистецтва і національної традиції. Це й стало визначальним фактором формування творчих індивідуальностей цілої плеяди самобутніх українських сценографів, які так яскраво заявили про себе у 70–80-ті» [10]. Починався новий етап взаємодії різних способів відтворення дійсності на сцені — життєво-достовірного та умовного. Свідомо чи несвідомо шістдесятники підхопили головну ідею театральної декорації 1920-х — художник на є пасивним ілюстратором драматургічного матеріалу та пасивним виконавцем режисерського задуму, він є активним співавтором режисера, він є митцем, який задає пластичну партитуру вистави.

Ретроспективні контакти із вцілілою інтелігенцією 1920-х біли лише одним з факторів впливу на розвиток сценографії 1960-х. Іншим, не менш важливим, було те, що 1960–1970-ті стали часом стрімкого піднесення мистецтва оформлення вистав у всьому європейському театрі. Про перспективи оновлення писали мистецькі критики, режисери і самі художники. «Ми є свідками виникнення нових типів предметно-просторових сценічних структур, які дозволяють відтворювати життя, соціальні та психологічні явища метафорично, в символіко-узагальнених поетичних образах. Нерідко ми спостерігаємо в сучасному театрі

розрив логічно правдоподібних, історичних, часових та інших зв'язків між подіями, персонажами та предметним середовищем, що їх оточує. Слова «як у житті» не мають минулої цінності. Декорації природні, правдоподібні, ті, які зберігають видиму логіку предметних зв'язків, трапляються дуже рідко» [11].

У бурхливому, наповненому революціями та війнами, зосередженому на технічному прогресі ХХ ст., сценографія переживала власні пластичні трансформації. Художники театру другої половини ХХ ст., озброєні досягненнями новітніх технологій та дизайну, виробляли свій власний творчий шлях. Багато в чому продовжувалися традиції, що сягали корінням у експерименти багатьох видатних режисерів та художників початку ХХ ст. — А. Аппія, Г. Крега, В. Мейєрхольда, Е. Пискатора, Б. Брехта та багатьох інших. На відміну від традиційного театральньо-декораційного методу живописних декорацій попереднього періоду, вони запропонували кардинально нове осмислення сценічного простору, більш придатного для відтворення концепції людини початку ХХ ст. та її трагедійного відношення із навколишнім світом. Вони шукали нові, динамічні можливості співпраці із простором та часом, рухом та світлом, вирішуючи питання сценічного простору за допомогою рухомих конструкцій, фактурності предметів, проєкцій, кіноекранів, складної партитури світла. Треба підкреслити, що всі вказані засоби оформлення вже були апробовані у першій половині ХХ ст., але тепер, у другій половині всі пошуки модернізуються за допомогою сценічної техніки та технології.

Розглядаючи художню практику сценографії кінця 1950–1960-х, знаходиш численні факти того, як незважаючи на залізну завісу, на жорсткий ідеологічний контроль, до художників, хоча й по-краплинках, доходили найкращі досягнення європейського мистецтва та театру. Якщо передивитися спогади самих шістдесятників, знайдеться багато інформації про те, як у 1950-ті були відкриті спецхрани центральної бібліотеці у Москві, де можна було переглянути альбоми з роботами авангардистів, нерідко художники згадували про поїздки до Москви на перегляд шекспірівських вистав відомого англійського режисера Пітера Брука, «Берлінер Ансамблю» Бертольда Брехта або театру Жана Вілара. Гостре зацікавлення завжди викликали вистави польських театрів, приваблювали та дивували технічні та образні можливості сценографічних просторів чехословацьких митців. У якості джерел інформації користувалися відомими журналами тих років — чеським «Фото» та польським «Проектом», знайомились із матеріалами, що друкувалися у театральних журналах: «Divadlo», «Acta Scaenographica», «Interscaena», «Kunst», «Opern welt», «Theater heute», «Teatr» тощо. Окремий пласт інформації складали каталоги міжнародних сценографічних виставок. Художники тих років, хоч і помалу, але все ж таки долучалися до головних процесів розвитку світового театру та сценографії.

Театральна концепція Бертольда Брехта мала величезний вплив на розвиток сценографії. В його театрі декорація розумілася тільки як функціональне середовище, що здатне грати разом з актором. В основу мистецтва сценографії свого епічного театру Брехт поклав так званий принцип «роз'єднання елементів». «Він витікає з загальних особливостей епічного театру, який на відміну від драматичного, «не втілює окрему подію», а «розповідає про неї». Не «втягує глядача в дію», а «ставить його в положення спостерігача», «стимулює його активність», «змушує приймати рішення», дає йому знання, впливає не навіюванням, а переконанням і т. ін. Все це робиться для того, щоб викликати у глядача аналітичне критичне відношення до відтворюваних подій, які представляються в епічному театрі відчужено — за допомогою техніки «ефекту відчуження». Ця техніка здійснюється усіма без винятку компонентами вистави і має за мету руйнування будь-яких ілюзій. В тому числі — руйнування ілюзорності декораційного зображення місця дії. Для цього використовуються різні прийоми: рівномірне яскраве освітлення сцени, відкритість освітлювальних пристроїв, зміна оформлення на очах у глядачів, різного роду коментуючі заголовки, титри, малюнки. Тому ж самому слугує і «роз'єднання елементів», в тому числі і елементів оформлення. Це загальний та універсальний структурний метод побудови вистави епічного театру, кожна сцена якого — не є ланкою загального ланцюга, а важлива сама по собі, і події розвиваються зигзагами, стрибкоподібно, монтажно» [12]. На сцені «Берлінер Ансамбля» Брехт встановлював самостійність кожного виду мистецтва. Для художника в театрі це означало лише одне — декорація у виставі може виконувати будь-які функції, якщо вони потрібні для втілення вистави. У виставах німецьких художників поєднувалася відверта фактурність, натуралістичність атрибутів місця події та прийоми відчуження їх сценічного подання. Більшість своїх подальших постановок Брехт втілював разом із К. Неєром. Починаючи із 1953 р., у «Берлінер Ансамблі» режисер працював із К. фон Аппеном — одним з найвідоміших представників функціональної сценографії епічного театру у 1960–1970-ті. Його класичним твором стала сценографія до вистави «Коріолан» В. Шекспіра («Берлінер Ансамбль», 1964 р). На сцені головувала міцна арка, як типовий зразок римської архітектурної форми. Вона мала два боки — мурований та дерев'яний. Сутність образного використання сценічного предмета полягала в тому, що як би він не працював композиційно, в якій би частині простору не опинявся — він завжди визначав образне та композиційне навантаження усіх мізансцен. За сценографію до цієї вистави К. фон Аппен отримав Золоту медаль Квадрієннале '67.

Архітектурно-просторові пошуки, на відміну від живописних проектів, завжди були визначальними характеристиками національної школи чеської та словацької сценографії. Прагнення для створення ілюзорного середовища

ніколи не відповідало справжнім намаганням більшості чеських сценографів. Головною мірою ця тенденція була пов'язана із розквітом театрального конструктивізму 1920-х. Найкращі художники Чехословаччини завжди прагнули перетворити сценічну реальність, активно використовувати на сцені нові технічні можливості. Провідні сценографи цього регіону — В. Гофман, А. Гейтум, Ф. Музика, Б. Фейерштейн, Ф. Зеленка, Ф. Трестер, М. Коуржил за основним фахом були архітекторами.

Особливе місце в історії не тільки чеської, а й світової сценографії займає творчість Й. Свободи. В кінці 1950-х — першій половині 1960-х саме Свобода став першовідкривачем та винахідником новітніх технічних можливостей в об'єктивному рішенні сценічного простору. За допомогою проєкцій, кіно- та відео-техніки, своїми експериментами із кінетикою, дзеркалами, поліекранами, телекамерами, лазерами він створював майже все. Нові форми видовища отримали назву Поліекран та «Латерна магіка». (Вперше свої досягнення художник продемонстрував на Всесвітній виставці 1958 р. в Брюсселі.) Згодом «Латерна магіка» стане особливим самостійним видом театрального мистецтва. Свобода працює перш за все із простором, він втілює в цьому просторі фантастичні світи, розкриваючи глибинні образні взаємозв'язки між людиною та навколишнім світом. Не зважаючи на критику у зайвому техніцизмі на сцені, його образній пластиці підкоряються глибини і класичної, і сучасної драматургії. Він відкрив і виробив свій власний творчий шлях, але коріння його творчих надбань сягають пошуків та експериментів видатних режисерів-експериментаторів та художників ХХ ст. — А. Аппія, Г. Крега, Е. Пискатора, Б. Брехта, В.с. Мейєрхольда, Е. Буріана, М. Коуржила.

Багато в чому схожі, але багато в чому і відрізняються від пошуків чеських сценографів надбання польських художників театру. У 1950–1960-ті у Польщі, незважаючи на пильний контроль влади і нав'язування згори стилю соціалістичного реалізму, відбуваються численні модерністичні та авангардні виставки. У репертуарах театрів з'являється європейська драма абсурду та американські фрейдистські п'єси, виникають літературні кабаре та студентські невеличкі театрики. Польський сценографічний простір завжди тягив до авангарду, до сміливих новаторських експериментів. Творчі засоби польської сценографії у 1960-х — досить різноманітні. В біографіях багатьох польських митців часто поєднувалися різні художні спеціальності, художник нерідко проявляв себе не лише як живописець, а й як скульптор, графік, фото- чи кіномитець, організатор хеппенінгів та перформансів. Поєднання засобів, притаманних різним видам мистецтв, дозволяло польським художникам вирішувати творчі завдання не лише на площині, а й виходячи у простір, поєднувати різні фактури, скульптуру, тканини і т. п. Нерідко на сценах цього періоду використовувався колаж,

що, можливо, було пов'язано із зацікавленням художників цієї країни сюрреалізмом, ташизмом та іншими авангардними засобами виразності.

У роботах польських художників Т. Кантора та Й. Шайни 1950–1960-х вперше проявляються тенденції, що пізніше призведуть до появи так званого театру художника. В сюрреалістичних просторах, створених митцями у якості самостійних сценографічних персонажів, нерідко виступали різні фігури, манекени і якимось дивним чином створені костюми. Звернення до подібних елементів оформлення пов'язано з формуванням режисерського мислення художників.

* * *

Повертаючись в Україну, можемо констатувати, що якщо в країнах Співдружності в кінці 1950-х — на початку 1960-х відкриваються хоча й обмежені, але все ж таки можливості для подібних експериментів, то в просторі Радянського Союзу подібні експерименти будуть заборонені і художники почнуть випрацьовувати інші творчі можливості, працюючи із вільним сценічним простором, реальними фактурами, поглибленою суттю сценічної образності.

Одним з найкращих представників цього напрямку був Д. Боровський. Він завжди створював специфічне сценічне буття, і воно розкривало свій внутрішній потенціал лише в ході вистави, у взаємоз'язках із актором, світлом, словом, музикою, які поєднані режисерською концепцією. «Особенностью творческого метода Боровского является то, что в поисках сценического образа, раскрывая каждый из мотивов, он исходит из пластических качеств подлинных предметов материально-вещественного мира, в окружении которых реально существуют герои спектакля и раскрывается его действие. ...Решая задачу воплощения глубин существа проблематики произведения, он прежде всего внимательно вчитывается в ремарки. Именно в материально вещественной среде, обозначенной в ремарках, он черпает конкретный материал, из которого строит сценический образ. Его метод предполагает предельную правду физического взаимодействия актёров с миром сценических вещей» [14].

Роботи Д. Боровського на українській сцені 1960-х багато в чому відкривали шляхи для оновлення театральної декорації. Д. Боровський належав до тих майбутніх представників дієвої сценографії «Високого стилю», які починали реформу реалістичного простору так би мовити із середини, не деформуючи театральну форму, а вишукуючи її внутрішні образні можливості. Він завжди йшов від свого відчуття правди, від уміння «вживатися» в дії, закладені в п'єсі, пов'язувати їх з сучасністю, бути на перший погляд незмінним протягом дії і активно впливати на глядача образом, охоплювати речі в таких співвідношеннях, які б залишили можливість для інтуїтивних прозрінь.

З кінця 1950-х сценічний простір театру російської драми стає для Д. Боровського місцем для творчих пошуків та експериментів. Він знаходить свій стиль, який поглиблюється від однієї вистави до іншої. Він уникає необґрунтованих, але модних оксамитових просторів, зумисне багатозначних символів, якими починається, з першого погляду прочитується і назавжди зникає образ у виставі. Він ніколи не йде від того, що є на сьогодні прийнятним для всіх. Він завжди вслуховується в себе, уважно стежить за подіями п'єси, прагне відчувати за ними внутрішні зв'язки, намагається знайти те, що найразючіше займає його в цьому матеріалі як творця і сучасну людину. Частіше він обирає єдиний образний мотив і надає йому такої змістовної наснаги, якої вистачає на всю виставу. Образи Боровського статичні. Вони начебто не змінюються, але художник завжди закладає в підґрунтя образу щось таке, що надає виставі енергії пружного внутрішнього розвитку, динаміки і активно впливає на підсвідомість глядача. Не останню роль у цьому відіграє фактура предметів. Частіше вона така сама, як і в житті, лише іноді він вдається до співставлення образу й фактури, грає на символічних її можливостях. Тоді виникає тонка, інтелігентна асоціативність. Вона не тисне на глядача, а лише підводить, нагадує, збуджує душу. Образи Д. Боровського концентрують час, органічно виявляють його сутність. Він збагнув, що реальність вимагає бути завжди відвертим, виходити у творчості з особистого відчуття і уважного ставлення до драматургії, виявляти розвиток сценографічної образності через драматургічну дію. Від цих пошуків митець не відмовився, працюючи над виставами «Соло на флейті» І. Микитенка, «Четвертий» К. Сімонова, «Оптимістична трагедія» Вс. Вишневського, «Друзі та роки» Л. Зоріна, «Сенсація номер один» Л. Дмитерка, «На дні» М. Горького, «Насмішкувате моє щастя», «Безприданниця» М. Островського, оперою «Катерина Ізмайлова» Д. Шостаковича тощо.

Інформація про новітні досягнення сценографії доходила до митців Радянського Союзу завдяки особистим контактам з художниками НДР, Польщі, Чехословаччини, але особливу роль в обміні творчим досвідом зіграли міжнародні сценографічні виставки, особливо всесвітньовідомі Празькі сценографічні квадрієннале, які вперше відкрилися наприкінці 1967 р.

В Празі презентувалися новітні досягнення у галузі сценографії і відпрацьовувалися дизайнерські можливості експонування робіт кращих художників. Празькі квадрієннале ставали знаковими форумами усього найкращого, що відбувалося в сценографічному світі. В експозиціях кожної з країн були представлені не лише найвідоміші сценографічні надбання, а й самі експозиції ставали проявами оригінальних художніх концепцій, презентуючи найкращі здобутки національних шкіл. На новий рівень ця тенденція виходить на міжнародних виставках, які відбувалися раз на чотири роки у Празі і дозволяли усім спостерігати і оцінювати новітні можливості європейської сценографії.

Міжнародні експозиції презентували принциповий процес пошуків місця театру та його пластичного простору в художній культурі. Кожна країна раз на чотири роки представляла експозиції, які включали не тільки нові національні сценографічні надбання, а й відповідали темам, запропонованим господарями виставки. Від самого початку переважало бажання відтворити дух вистави поза межами театру, більше того, намагання створити свій власний театр не обмежений будь-якими проблемами із режисером чи директором, відпустити свою фантазію, надолужити те, що не вдалося або не дозволили. І поступово сценографічні виставки відходили від традиційного експонування ескізів і макетів, вони наповнювалися театральними костюмами, екранами та поліекранами, що демонстрували фрагменти вистав. Головним завданням організаторів було представлення в загальній експозиції потенціальних можливостей національної школи при цьому не загубивши, індивідуальні особливості кожного з учасників. Саме тоді на перший план виходили новітні можливості дизайнерських технологій. Іноді подібні можливості використовувалися настільки творчо та незвично, що лише цим приводили свої країни до перемоги.

Міжнародні заявки українських сценографів проявлялися не лише на рівні деяких можливостей працювати хоча б на сценах театрів Варшавської співдружності (такі випадки були не частими і не мали впливового значення), а скоріше можливістю брати участь у сценографічних виставках. Саме там, у Празі для радянських художників виникала чудова можливість вийти за межі жорстко обумовленого радянською владою ідеологічного простору, подивитися на те, що відбувається навколо, порівняти себе та свої власні можливості із тим, що відбувалася на теренах не лише країн Співдружності, а й із творчими здобутками художників Західної Європи, а згодом і США та Латинської Америки. Премії Празьких квадрієннале 1967 р. отримували, наприклад, художники Німецької Демократичної Республіки, як представники театральної школи Бертольда Брехта. А на початку 1970-х рр. нагороди розподілялися між представниками СРСР та Польщі, окремо відзначалися надбання напрямку «Латерни Магіки» чеського сценографа Й. Свободи. Саме ці художні школи представляли основні, найцікавіші надбання тогочасного сценографічного розвитку. Вивчаючи матеріали Празьких виставок, які гідно презентували надбання різних театральних шкіл та пошуків, чіткіше бачиш проблеми та досягнення радянської сценографічної культури та окремих її представників. Незмінним учасником багатьох виставок у Празі був Д. Лідер, чия творчість є на сьогодні знаковою для етапу розвитку сценографії 1960–1980-х років. Неодноразово брав участь у цих виставках і Д. Боровський, який на початку 1970-х рр. переїздить до Москви і працює у театрі на Таганці із Ю. Любимовим. На Празькій квадрієннале '71 його роботи будуть відзначені членами журі ви-

ставки. Виставка проходила у Брюссельському павільйоні та Палаці з'їздів парку культури ім. Ю. Фучика. В ній брали участь 27 країн Європи, Азії та Латинської Америки. Роботи представили 56 художників та архітекторів, в цілому було показано більш ніж 5000 робіт. Премії за сценографію отримали Ю. Шайна, Єжі Гуравський, Зоф'я Верхович, Леокадія Серафимович (Польща), Мішель Раффаель (Франція), Хеліо Ейхенбауер (Бразилія), Д. Боровський (СРСР) — за декорацію вистав театру на Таганці «Час пік» Є. Ставинського та «А зорі тут тихі» Б. Васильєва.

На початку 1960-х рр. в Україні починає працювати ще один представник цього стилю — Данило Лідер. З 1965 р. Лідер — головний художник Театру ім. І. Франка. Саме в цьому театрі художник визначить для себе власне творче кредо, сформує художньо-філософську програму, продовжить закладений ним пошук-дослідження про Людину в її вічних зв'язках зовнішніх (простір, час, суспільство) та внутрішніх (психологія вчинків, думок, свідомого та підсвідомого). Протягом 1960-х Д. Лідер буде вибудовувати себе, насичувати свою свідомість, цілеспрямовано, від вистави до вистави шукати засоби нової сценічної мови. Його внутрішня філософія, внутрішня програма складатимуться практикою кожного дня. Поступово прийде розуміння, що завжди треба йти від свого відчуття правди, від вміння «вслуховуватися» в тему, запропоновану драматургом, знаходити точки перетинів проблем автора, проблем сьогодення та власних, особистих проблем. Без цього неможливо виробити концепцію образу — наскрізної дії сценографії, її глибинного конфлікту, який має внутрішні шляхи розвитку, впливу на актора та глядача. Поступово зростає майстер вищої кваліфікації, митець з глибинно-філософським поглядом на життя. Те, що робив Лідер у пошуках оновлення сценографічної мови, не завжди сприймалося театром, в якому звикли до романтичної красивості декорацій, до того, що оформлення має бути переважно фоном. Пізніше неодноразово проявлять себе внутрішні театральні протиріччя, нерозуміння з боку режисури, відмови акторів і намагання художника відстояти свої рішення, пояснити, довести єдину можливу вірність своїх образних прозрень.

Він завжди створював специфічне сценічне буття на сцені — своєрідну філософську пластичну формулу і закладав в неї потужні образні потенції, що здатні були розкривати свій внутрішній потенціал в ході сценічної дії, у фізичних та енергетичних взаємозв'язках із актором, світлом, словом, музикою. Він багато приклав зусиль на співпрацю із режисерами. Іноді це була справжня творча робота режисера і художника, справжнє взаємопорозуміння співавторів вистави. В інших випадках Лідер міг бути жорстким, відстоював свою правоту, намагався переконати, довести істинність своїх творчих рішень. Художник викристалізував свій стиль, який поглиблювався від однієї вистави до іншої.

Він був різним, найчастіше зовсім неочікуваним. Він ніколи не йшов від того, що є на сьогодні прийнятним для всіх. Ґрунтовно заглиблюючись у драматургічний матеріал, Лідер завжди вслуховувався в себе, уважно, прагнучи відчутти за зовнішніми перипетіями сюжету найглибинніші проблемні внутрішні зв'язки, намагався знайти те, що переймало його в цьому матеріалі як творця і сучасну людину. Образи Д. Лідера 1970-х із самого початку не передбачають активної фізичної трансформації, але художник завжди закладає в підґрунтя образу щось таке, що надає виставі енергії пружного внутрішнього розвитку, динаміки і активно впливає на підсвідомість глядача. Не останню роль у цьому відігравали сценічні предмети та їх фактура. Лідер здатен доторкатися до суті будь-якої сценічної речі, виймати її із звичних для неї взаємозв'язків і розміщувати її в нових сценічних умовах, розкривати її незнані до того сценічні можливості. Образи Лідера концентрують час, органічно виявляють його сутність. Якісною особливістю пластичної конфліктності створених Лідером образів є те, що «екстремальна енергія цієї конфліктності вилучається з глибинної сутності життєвої проблематики, яка досліджується п'єсою, причому усі події, які в ній відбуваються, постійно немов підживлюють та посилюють цю енергію. Одночасно відбувається й зворотний процес: пластичні образи, які підживлюються енергією сценічної дії, піднімають події, що відбуваються на сцені на рівень високого узагальнення і відчиняють такі глибини життєвої проблематики, на які п'єса лише тільки натякала. Цей зворотній зв'язок поміж пластичним образом та драматичним матеріалом, поміж сценографією та сценічною дією по-різному виявляє себе в мистецтві художників сучасного театру, в творчості Лідера з його орієнтацією на відтворення образотворчими засобами драматичного конфлікту, ця лінія виступає як провідний та основний принцип» [15].

Сценографія до «Ярослава Мудрого» за п'єсою І. Кочерги (Київський театр ім. І. Франка, реж. Б. Мешкіс) стає знаменною подією в театральній культурі Києва та в творчості Д. Лідера 1971 року. Дві стихії співіснують та трагічно протиставлені у сценічному просторі — фрескове середовище, яке обіймає увесь простір, та металева конструкція навпроти нього. Перше відтворює фрески Софії, але на відміну від свого історичного прототипу, з його врівноваженістю, красою та гармонією, тут все не на місці, все трохи зсунуте, зміщене, розкидане. Софіти у виставі будуть вихоплювати благословенний образ Оранти, стурбовані погляди святих, вказуючі персти... але багато що залишиться у дематеріалізованому стані, у стані народження, очікування. Фресковий хаос, невітлена, неусвідомлена гармонія, яка болісно народжувалася тоді, за часів Ярослава і продовжується народжуватися у сьогоденні. Паралельно фресковому середовищу постають конструкції (будівельні, реставраційні, або за нагодою, площадки для вбивства). Вони унаочнюють ідею жорсткої металевої раці-

ональності. Два образні мотиви існують в нерозривній єдності і «на творчій основі зросли ристування, які були призначені для смерті. Обставини життя вимагають діяти навпаки. У ході вистави все поле завалене трупами і все це протиставлене духовності народу. Сила у цьому людстві є велика», — пояснював пізніше художник» [16]. Між тим, оформлення вистави «Ярослав Мудрий» знаменувало якісно новий етап творчого шляху Лідера. Її поява підтвердила, що в українському театрі з'явилася нова творча особистість зі своєрідним ставленням до світу, мистецтва, життя, з особистою теорією. Глибина і змістовність творів Лідера, яка існувала в його ескізах, макетах і була значно цікавішою за своїх сценічних прототипів, по-новому розкривала себе на виставках сценографії — республіканських, загальносоюзних, міжнародних, — перетворюючи її автора у класика. Лідерівський макет до «Ярослава Мудрого» І. Кочерги був представлений на Другій Празькій квадрієннале 1971 р. і викликав велике зацікавлення у художників і критиків різних країн.

Після «Ярослава Мудрого» Лідер створює в Театрі ім. І. Франка цілу низку сценографічних образів, які нерідко були самостійними персонажами вистав. Це «Вірність» М. Зарудного (1970), «Людина з Ламанчі» Д. Вассермана та Д. Держіона (1971), «У ніч місячного затемнення» М. Каріма (1971), «Гаряче серце» О. Островського (1972), «Друге побачення» В. Собка (1972), «Таке довге, довге літо» М. Зарудного (1974) тощо. Для Д. Лідера кожна вистава ставала можливістю замислитися над різними темами, підняти проблеми суспільства, екології, людських відносин, морально-етичні, національні питання. Він завжди прагне, відштовхнувшись від драматургії, узагальнити підняті нею проблеми декоративно, не в сенсі «народно-фольклорному», етнографічному: національне є сутністю будь-якого мистецтва і лише цим воно цікаве світові.

Макети до «Макбета» В. Шекспіра та «Кар'єри Артура Уї» Б. Брехта будуть представлені на Празькій квадрієннале '75 у складі загальної експозиції, яка була відмічена головним призом — Золотою Тригою. На Прибалтійській триєннале сценографії у Вільнюсі макет, експозиція розкадровок та манекени до «Макбета» були відзначені першою премією.

Сценографія Лідера — це філософія буття. Сценографами в розумінні Лідера є великі драматурги, великі письменники, великі філософи. «Всі, хто здатен зрозуміти Буття через власний біль і перетворити це Буття через діалектичний образ, сповнений конфліктності. Образ, що стане багатогранною і незавершеною істиною. Образ, життя якого ніколи не закінчиться» [17].

Пластичне середовище в театрі 1970-х активно впливало на загальне сприйняття вистави, не ігноруючи побутові зображення місця дії. Воно активно оперувало категоріями простору, творчо засвоюючи його тривимірність. Моральні духовні проблеми ставали головним об'єктом дослідження. Виходячи

з них, сценічна пластика занурювалася у час, протиставляючи майбутнє, сучасне і минуле. Сценографія підносилася до високих філософських категорій. Сценографія виявляла свою потенціальну сутність у ході сценічної дії в органічному зв'язку з актором, посилюючи поліфонію режисерських задумів. Сценічна річ набувала поліфонічних ознак, діяла на свідомість глядача не тільки зовнішньою формою, а й внутрішньою фактурою. Образність відкрито виявляла свої конфліктні нашарування. Відкритий, винесений в образний еквівалент конфлікт міг розвиватися поступово, через взаємодію з актором, або, навпаки, всупереч йому. Але завжди за початковою точкою образного конфлікту-формули розкривалося широке коло асоціативних та образних можливостей. Сценографія реалізувала особистий надзадум художнього образу лише у виставі та у взаємодії з актором. Сучасність вимагала від художника інтелектуальних здібностей, здатності до метафоричного мислення, вміння створювати узагальнені пластичні ідеї. Рівень вистави вимірюється високим культурним рівнем митця, його професіональним досвідом, до цього ще обов'язково має бути додана індивідуальність, яка і надає справжньої неповторності. У процесі праці над виставою мають включатися особисті почуття художника, які йдуть з глибин його душі, його серця, підкріплені його роздумами та індивідуальними здібностями. Особливо приваблює самопізнання та справжня відвертість. Така сценографія знаходила в кожній п'єсі можливість говорити на різні теми за допомогою високих філософських понять. Все це ознаки сценографії «Великого стилю» — напрямку, який сформувався на теренах радянського простору. Він всотав найкращі традиції театральної пластики початку ХХ ст. та 1920–1930-х, осягнув образні та технічні пошуки сценографії європейського театру другої половини ХХ ст. і відпрацював свою образну мову, яка глибиною та образними можливостями стала гідним внеском у світову сценографічну пластику.

1. *Врона І.* Життя і творчість А. Петрицького // *Анатолій Петрицький: Альбом.* — К., 1968. — С. 12.
2. ЦДАМЛМ України, ф. 237, оп. 2, спр. 183.
3. *Боровський Д.* Убегающее пространство. — М., 2006. — С. 24.
4. Там само. — С. 24–26.
5. Там само. — С. 31.
6. *Тяюк А.* Твори: У 60 т. — К., 2005. — Т. 5. — С. 520.
7. Там само. — С. 523–524.
8. Там само. — С. 198.
9. Там само. — Т. 6. — С. 399.
10. *Ракитина Е.* В зеркале сцены. — М., 1975. — С. 19–20.
11. *Боровська А.* Мирон Кипріян // *Український театр.* — 1994. — № 2. — С. 28.

12. Михайлова А., Кречетова Р. Давид Боровський. — М., 2002. — С. 12.
13. Берёзкин В. Искусство сценографии мирового театра: Вторая половина XX века: В зеркале Пражских Квадриеннале 1967–1999. — М., 2001. — С. 51.
14. Берёзкин В. Д. Боровский // Советские художники тетра и кино '75. — М., 1977. — С. 54.
15. Берёзкин В. Даниил Лидер // Советские художники театра и кино '75. — М., 1977. — С. 113.
16. Особистий архів автора.
17. Хоменко Н. Д. Д. Лідер // Українська академія мистецтв. — К., 1997. — Вип. 4. — С. 179–180.

Ковальчук О. В. Давид Боровський, Данило Лідер: Пошуки пластики сценічного простору у сценографії (Джерела еволюції та фактори вливу).

У статті розглянуто вплив творчих тенденцій 1920-х на розвиток сценографії 1960–1980-х. Окремо досліджено міжнародну сценографічну практику другої половини ХХ ст., пов'язану із розвитком європейських національних сценографічних шкіл і презентацією їх на міжнародних виставках. На прикладі творчості Д. Боровського та Д. Лідера подано концепцію розвитку сценографії «Великого стилю», яка гідно представляла вітчизняну школу театральної декорації на квадриеннале сценографії у Празі.

Ковальчук Е. В. Давид Боровский, Даниил Лидер: Поиски пластики сценического пространства в сценографии (Истоки эволюции и факторы влияния).

В статье рассмотрено влияние творческих тенденций 1920-х на развитие сценографии 1960–1980-х. Отдельно исследовано международную сценографическую практику второй половины ХХ в., связанную с развитием европейских национальных школ и презентацией их на международных выставках. На примере творчества Д. Боровского и Д. Лидера очерчено концепцию развития сценографии «Большого стиля», которая достойно представляла отечественную школу театральной декорации на квадриеннале сценографии в Праге.

Ключові слова: українська сценографія 1920-х років, сценографія «Високого стилю», Д. Боровський, Д. Лідер, виставки сценографії у Празі.