

УДК 792 (477) "195/197"

**Фіалко Валерій Олексійович,**  
кандидат мистецтвознавства,  
професор, завідувач кафедри театрознавства  
Київського національного університету театру,  
кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого

## ОБРАЗНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ РЕЖИСЕРІВ І СЦЕНОГРАФІВ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ 70-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

*Аналізуючи тенденції розвитку режисури і сценографії українського театру 70-х років ХХ століття, автор акцентує увагу на подоланні канонів "номерної", "дивертисментної" побудови сценічної дії. Виявлення своєрідності художнього світобачення народу, образне переосмислення режисером і сценографом різноманітних проявів національного розглядаються як дієвий чинник жанрово-стильового збагачення театрального дійства, формування багатопланових образних систем вистав.*

**Ключові слова:** український музично-драматичний театр, режисер, сценограф, актор, образна система вистави, зоровий образ вистави, національне, своєрідність художнього світобачення народу, Данило Лідер.

**Фіалко Валерій Алексеевич. Образное переосмысление национального в творчестве украинских режиссеров и сценографов украинского театра 70-х годов ХХ столетия.**

*Анализируя тенденции развития режиссуры и сценографии украинского театра 70-х годов ХХ столетия, автор акцентирует внимание на преодолении канонов "номерного", "дивертисментного" построения сценического действия. Выявление художественного мировосприятия народа, образное переосмысление режиссером и сценографом разнообразных проявлений национального, рассматриваются как действенный фактор жанрово-стилевого обогащения театрального действия, формирования многослойных образных систем спектакля.*

**Ключевые слова:** украинский музыкально-драматический театр, режиссер, сценограф, образная система спектакля, зримый образ спектакля, своеобразие художественного мировосприятия народа, Даниил Лидер.

**Fialko Valery. Imaginative rethinking in the works toward national directors and set designers Ukrainian Ukrainian theater 70s of the twentieth century.**

*The author of this book provides complete analyses of the tendencies in development of direction and scenography of the Ukrainian theater in the 70th of the XXth century. Attention of this research is focused on overcoming the entertaining, divertissement way of scenic action construction.*

*Detection of art attitude of the people, figurative reconsideration of various manifestations of the "national" by the director and the set designer are considered as fundamental factors for the genre-style enrichment of the theatrical action, also as forming a multilayered figurative systems of performance.*

*Key words: Ukrainian musical and drama theater, director, set designer, figurative system of performance, visible image of performance, originality of art attitude of the people, Daniel Lieder.*

У 1972 році на сторінках журналу "Український театр" під рубрикою "Актор і сучасність" розгорнулася дискусія, що, на наш погляд, виразно виявила глибинні протиріччя між естетичними запитами часу і мистецькими критеріями переважної більшості режисерів, акторів, критиків, які взяли участь в обговоренні проблем оновлення образної мови театру.

Намагаючись спрямувати полеміку в певному естетичному напрямі, редакція журналу, як "заспів" до майбутньої розмови, у двох номерах видрукувала велику статтю Г. Товстоногова "Поговоримо про перевтілення" [19, 9-11; 7-9]. Режисер зосереджував увагу на тому, що: "Сьогодні особливо цінним є не перевтілення за способом характерності, котре "одягає" самого актора у товсту броню зовнішніх рис і властивостей, які часом маскують справжність самого перевтілення, а перевтілення за способом мислення. У цьому – полемічному – смислі будь-яка характерність знімає чистоту перевтілення" [20, 8].

Ускладнення законів, за якими спілкуються театр і сцена, на думку Г. Товстоногова, призвело до ускладнення модифікацій принципу перевтілення. Згадуючи постановку "Мішан" М. Горького, пошуку сценічного еквіваленту відкриття суті мішанства, яка, на відміну від його зовнішньої форми, практично не змінилася, режисер зауважував: "Так виникла думка, що той побут, те життя треба віддалити, відсторонити, аби сконцентрувати увагу на суті. Створивши – віддалити, показавши – розкрити суть. ... Якщо при такому рішенні актори відчуватимуть "четверту стіну", що, як прийнято вважати за традицією, саме для такого роду драматургії і прямо – для цієї п'єси – дуже підходить, то ця "стіна" відгородить глядача від п'єси. У "Мішанах" немає прямого звернення актора до глядача, ніхто не виходить демонстративно з образу, і все ж таки, смію думати, спосіб акторського існування в цій виставі, в усякому разі, у багатьох виконавців і, насамперед, у С. Лебедева, враховує цю особливість режисерського задуму" [20, 8].

Однак, проблеми сучасної акторської практики, про які йшлося в публікації Г. Товстоногова, лишилися поза увагою диспутантів. Натомість головний режисер Київського театру ім. І. Франка С. Сміян (як і ряд інших українських режисерів і акторів) свої вимоги щодо сучасного виконавського мистецтва сформулював наступним чином: "Складається враження, що з появою терміна так званого "інтелектуального актора" театру стало цілком байдуже, що він говорить, як говорить. Чи потрібно глядачеві чути все, що вимовляє актор на сцені? Яка у нього пластика, рух, почуття ритму? ... Мені здається, ми не маємо права позбавляти наш театр таких понять, як красива мова, чудова дикція, тембр голосу. Ми всі пам'ятаємо чарівливий голос Качалова, красиву мову Царьова, Тарасової, Яхонтова, Шумського, Романова, а хіба ці акторські якості робили їх менш інтелектуальними акторами? ... Я торкаюсь цих питань, бо вважаю, що з таких речей складається професіоналізм актора, професіоналізм театру, рівень їхньої майстерності" [18, 6-7]. Наведена думка стосовно проблем акторського професіоналізму аж ніяк не спонукала до роздумів над питаннями модифікацій

акторського перевтілення, оновлення акторських технологій, тим паче, природи акторської творчості в системі новітнього сценічного синтезу.

Підбиваючи дворічні підсумки полеміки "Актор і сучасність" редакція журналу відзначала: "Найпалкіші дебати розгорнулися навколо питання – який актор потрібний нашому театру: синтетичний, тобто такий, який може все, вмiє з однаковим успіхом виступати в драмі і музичній комедії, прекрасно співає, танцює і водночас з найглибшим проникненням у психологію образу може зіграти, скажімо, інженера Чешкова або генерала Огнева, чи просто драматичний актор або актор оперети" [1, 9].

Така постановка питання була цілком природна з огляду на музично-драматичний статус переважної більшості українських театрів. Саме тому проблеми розвитку акторських технологій поступалися місцем абстрактним теоретизуванням про "синтетичного" актора. Жоден колектив країни не мав у своїй трупі таких акторів-віртуозів, жоден театр не був синтетичним по суті, тяжіючи до драми або до музичної комедії. Водночас, на одній і тій самій сцені можна було побачити оперети, комедії, психологічні п'єси, героїчні драми і навіть трагедії.

Зорієнтовані на постановку музичних вистав, керівники театрів не обтяжували себе роздумами про сучасні естетичні виміри виконавської майстерності. Приміром, головний режисер Полтавського музично-драматичного театру ім. М. Гоголя Б. Прокопович висував такі вимоги до професіоналізму сучасного актора: "На жаль, дуже часто випускники наших учбових закладів не відповідають вимогам, які ставить перед театром глядач. Нам потрібен актор гарний зовні, пластичний, здібний вокаліст і танцюрист. Він повинен бути пристрасним, темпераментним, емоційним" [11, 10]. Можна лише здогадуватися, як би відреагували режисери із наведеними вище художніми критеріями, на інформацію про те, що стрімкий розвиток сценографії, її установка на розкриття змісту драматичного конфлікту п'єси, усіх мотивів і обставин, визначаючих суть і характер сценічної дії, продукуючи виникнення нових зв'язків в образній структурі вистави, – вимагали від виконавців розмаїтості способів існування у сценічному просторі, володіння широким діапазоном жанрово-стильових прийомів, "щільності акту сприйняття в процесі дії, концентрації цього акту щохвилини сценічного часу..." [2, 23] тощо.

Єдиною прийнятною для них залишилася "номерна", "дивертисментна" побудова образної системи вистави. Постановки, насамперед української класичної драматургії, десятиліттями перенасичувалися фольклорно-етнографічними елементами та вокально-хореографічними номерами, індиферентними до розвитку сценічної дії, ілюстративне декоративне оформлення, в кращому випадку, відтворювало певний національний колорит. Розповсюджені штампи декоративного оформлення влучно характеризують спостереження А. Драка: "Скільки бачили ми спектаклів, в яких портальна рамка вирішувалась у вигляді вишиваного рушника або різьблених колон і сволюка! Скільки було інтер'єрів, де все заповнило яскравий декоративний розпис! Скільки солодкватих сільських пейзажів з незмінними тинами, соняшниками, мальвами, пірамідальними тополями і вітряками на обрії! І, нарешті, скільки шовкових стрічок, оксамитових керсеток, барвистих жупанів! При цьому важко до чогось присікатися: усе взято з альбомів, посібників, музейних зразків" [3, 12].

Про одну з таких постановок у Сумському музично-драматичному театрі ім. М. Щепкіна оглядач журналу "Театр" писав: "Дивився у Сумах дуже слабкий спектакль "Майська ніч". Які критерії тут застосувати? Як увійти в становище? Та, власне, в яке становище треба входити? У становище режисера, котрий виявив поганий смак і поставив спектакль так, як його ставили у провінції років сімдесят тому? Що зробив із текстом "Майської ночі" автор лібрето на прізвище Оселедчик? І навіщо він це зробив?.." [15, 67]. Ці риторичні запитання цілком природні для рецензента, коли він стикається зі спектаклем, що "...іде за нехитрим розкладом: музичний номер – розмовна сцена – музичний номер. Навіть про звичні для оперети "підводки" до пісні або танцю не потурбувалися. Хор, який зображав "парубків", спокійно очікував своєї черги. Хлопці ліниво зображали молодіжні пустощі" [15, 68].

Подібні постановки, створені за лекалами "номерної" побудови сценічної дії, спонукали говорити, здебільшого, лише про виконавський рівень акторів хору і балету. Типово картинку змальовує критик після перегляду вистави Житомирського музично-драматичного театру ім. І. Кочерги: "У "Титарівні", особливо в першій дії, режисер А. Дядюра розгорнув такі хорові й танцювальні картини, що забуваються події драми і починає здаватися, що це концерт ансамблю пісні й танцю (до речі, не дуже високого художнього рівня). Дія вистави гальмується, рветься тканина драми. Але ж "Титарівна" за жанром не тільки (й не стільки) музична, скільки народна драма.

...Проте у нас, не тільки в Житомирському, але й в багатьох інших театрах, у виставах за українською класикою за кілька хвилин до танцювального номера в масовці з'являються причепурені, "пейзанського" вигляду хлопці та дівчата (шовкові шаровари, червоні чоботи, стилізовані розцвічені плахточки). Вони байдуже походжають десь на задньому плані, розминаючись перед "роботою", і, коли настає їхня черга, по команді "ап!" починають пращувати за всіма правилами танцювальної лексики. Дивився на таку виставу і починаєш думати, що всі ці "номери" показуються не з художніх міркувань, а лише тому, що в театрі є хореографічна група, яка одержує платню, отже, хай демонструє усе, на що здатна. Навіть назва театру – музично-драматичний – не виправдовує такої псевдонародності, "традиції", яка походить з облудної, давно засудженої "малороссейшини". Явище це, на жаль, й досі все ще поширене" [10, 21].

Разючі контрасти художніх критеріїв і творчих потенціалів визначили діаграму естетичних зрушень українського театру 60–70-х років, проте не стали на заваді консолідації зусиль у подоланні архаїчних канонів "номерної", "дивертисментної" організації вистав, що, здавалося, непереможно вкоренилися в режисерську лексику і дуже часто ототожнювалися зі специфікою національного музично-драматичного театру.

Інтенсивні процеси розвитку сценографії, формування нових зв'язків в образній системі вистави розсунули горизонти сценічного побутування національного. Режисери і сценографи вже не обмежуються відтворенням зовнішніх прикмет побуту, вони прагнуть знайти художні форми, здатні виявити духовну сферу буття певного народу. Розгляд образного переосмислення національного у творчості майстрів українського театру 70-х років ХХ століття і обумовлює мету цієї публікації.

З елементів народного мистецтва творилася нова сценічна реальність вистави "Лис Микита" І.Франко (Київський театр ім. І.Франка, режисер В. Опанасенко, художник М. Френкель, 1967). Скріплені між собою металевою конструкцією планшети з плетеної фанери, ніби картата плахта, встилили сцену. Трансформуючись у просторі, вони нагадували то казкові лісові хащі, то химерні зали палацу, замку тощо. Позабутовова логіка функціонування елементів українського прикладного мистецтва відтворювала поетику казкового світу з яскраво означеною національною домінантою.

Відходячи від зображення "місцевого колориту", сценографи створювали передумови для подолання ілюстративності та побутовизму, надавали потужного імпульсу жанрово-стильовому збагаченню театрального дійства.

Упродовж багатьох десятиріч незмінні лідери касових зборів – постановки "Сватання на Гончарівці" Г. Квітки-Оснoв'яненка, "Сорочинського ярмарку", "Майської ночі" за М. Гоголем, "Циганки Ази" М. Старицького – створили своєрідну "енциклопедію" штампів розважальних етнографічно-побутових вистав музично-драматичного українського театру. "Хто не знає як ставити "Сватання"?", – писав критик у передмові до аналізу вистави "Сватання на Гончарівці" в Харківському театрі ім. Т.Шевченка (режисер В. Петров, художник Т.Медвідь, 1978) – "Здавалося б, немає нічого простішого: запросити хорошого коміка (а якщо такого немає, то самі ситуації зіграють за нього), запропонувати йому тицьнути публіці пару дуль, знайти характерність дебільного парубка, і успіх забезпечений" [6, 19]. Однак, В. Петров "надто поважає свій народ і його культуру, щоб дозволити собі "дражнити хохла" [6, 19], режисер відсторонюється від набридлих "традицій" і робить крок до образного виявлення суті класичного твору.

Метафоричність сценічної мови задавалася з першої хвилини вистави: реміснична слобода гончарів у Харкові – Гончарівка, де волею Г. Квітки-Оснoв'яненка розгортаються усі події п'єси, вражала різнобарв'ям гончарних витворів. Глиняні фігурки і герої вистави впливали на поворотному колісці сцени, який ставав гончарним кругом. У центрі сидів гончар і вправними рухами ліпив химерні свистульки, підмальовував пuzаті глечики. Впродовж усієї вистави він такими ж вправними рухами то поправляв одяг певному персонажу, то любовно погладжував красуню корову, витирив сльози Уляні й Олексію тощо. Гончар – режисер цього дійства, – ніби пропонував глядачам уважно придивитися до цих гарних й водночас неідеальних глиняних іграшок, віднайти в них прототипи героїв вистави, порівняти побачене з реаліями сучасного життя. Відштовхуючись від яскравої ігрової стихії народних свят і обрядів, режисер і сценограф вибудовували на сцені "барвистий ярмарок, багатоголосо мекаючий і бекаючий. Ярмарок, на якому, здавалося, було все: і глиняна худоба, і офактурені глиняні прожектори, і глиняні тини, дерева, квіти. Глиняні іграшки в руках режисера-гончара. Глиняними були по суті й персонажі вистави – обставини м'яли їх і ліпили з них усе, що завгодно. Але у фіналі вистави режисер підштовхував глядачів до розуміння того, що людина повинна ліпити себе сама" [6, 19].

Врахування своєрідності художнього світобачення народу – "родова ознака" зорових образів вистав Д. Лідера. Саме це запліднює їх глибинами ду-



ховного життя конкретної людини і широким спектром загальнолюдських проблем буття. Типовими щодо розуміння сутності цього процесу є роздуми Д. Лідера під час роботи над виставою "В ніч місячного затемнення" М. Каріма (Київський театр ім. І.Франка, режисер С.Сміян, 1971): "Мабуць, для башкира поетичне іносказання про середовище, яке його оточує, міцно пов'язане з його способом життя. Для нього виднокруг, тобто видимий степ, може асоціюватися з величезною перевернутою чашею, а клоччя трави – зі старими шкурами у залисинах. Ну, і вже напевно, небо з рваними хмарами асоціюється то зі швидкими дикими кінями, то з розтягнутими шкурами, то із вершниками, чий одяг розвівається на вітру, а місяць – сьогодні нагадає бубон, завтра – металевий щит..." [8, 7–8].

Такий спосіб образного мислення народу спонукали художника здійснити над сценою напнуту між дерев'яних жердин величезну, напівзотлілу від часу шкуру невідомого велетенського звіря. Володарюючи над усіма й усім, вона була і небом, і дірявим дахом юрти, і крилами велетенського птаха, і чорною грозовою хмарию, що охоплювала весь небосхил. Іноді складалося враження, що це – останки велетенського звіря, які пронизували і спопеляли пекучі промені сонця. Нестримний рух часу невблаганно наближав трагічне прозріння Танкабіке та дарував надію Акьегеті й Зубаржату, котрі заради кохання відкинули застарілі звичай родинних відносин.

Виднокруг героїв трагедії М. Каріма не простирався у далечінь безмежно блакитного неба і безкрайніх степних просторів. Сонячні промені вихоплювали з величезного, позбавленого чітко окреслених меж сценічного простору величезну напівсферу (основний ігровий майданчик). Ніби побачений з космосу, цей острівець землі виглядав "як трепанований лисий череп, – голий голодний степ... У земний пуп увіткнута цілком буденна жердина із розіпнутою за ноги баранячою шкурою та наконечником з обгризеної та оминої стихіями конячої щелепи. Горбата земля повільно обертається під стрімкою застиглистю залатаного неба" [16, 63].

Гранична напруженість розтягнутої шкури й урівноваженість півсфери, полярність їхніх поетичних значень, – створювали силове поле, в якому відбувався процес духовного прозріння, морального вибору героїв. Художник "виштовхує їх саме сюди, де людський світ стикається з вічністю, де муки й пристрасті людини б'ються не об стіни її долі, а звернені до всіх" [7, 159].

Образні структури вистав Лідера неодмінно збільшуватимуть масштаб художнього узагальнення проблем і конфліктів сценічного твору. Його просторові концепції, як і годиться для сценографії "великого стилю", будуть відзеркалювати актуальні проблеми сучасності й водночас вести розмову з глядачем про глобальні категорії буття. У цьому контексті слід зауважити, що творчий метод Лідера, який він позначив формулою – "проблема, конфлікт, незавершеність – багатозначність" (у певному сенсі її можна вважати базовим естетичним виміром майстрів дієвої сценографії), надавав могутньої енергії саморозвитку пластичного образу, його часткової самореалізації поза режисерською партитурою вистави. Більше того, відштовхуючись від драматичного конфлікту, життєвих реалій, що спричинили розвиток головних подій і обумовили проблематику

п'єси, сценограф засобами "пластичної режисури" створював образи, які за рівнем художнього узагальнення виходили за межі драматургічного матеріалу. Останнє було більш ніж актуальним з огляду на те, що театральні художники України дуже часто змушені були працювати над п'єсами, чий художній рівень залишав бажати кращого.

Етапи формування образу-задуму Лідер сформулював наступним чином: "В принципі, в мене схема підходу до будь-якого матеріалу в період, так би мовити, передуючий втіленню задуму, така:

- вивчення всього комплексу питань, пов'язаних із даною п'єсою, з особливостями поетики автора, кола постійних проблем, сфери ідей тощо;

- потім я намагаюсь якомога точніше виділити головні та другорядні проблеми в даному творі;

- потім намагаюся розвинути та уявити для себе проблеми нашого сьогодення, аналогічні й співзвучні тим, що поставлені у п'єсі;

- формулюю свої особистісні позиції стосовно проблем, що містяться в тексті, й стосовно проблем дійсності, відбитих у драматургії;

- і, нарешті, визначаю для себе характер образності" [9, 203–206].

У процесі побудови образно-пластичної системи спектаклю Лідеру принципово важливо уявити, "...як узагальнити матеріал п'єси, за якими законами? Які її події будувати по лінії образності? Як розглядати матеріал п'єси – через метафору або алегорію? Через які матеріальні предмети виразити метафору? Адаже речі, предмети, реальний світ вступають в образному театрі в особливі, суто людські відносини, коли на повну силу діють образні асоціації" [8, 7].

Йдучи від матеріалу п'єси до смислу, надзавдання вистави, визначаючи характер зв'язків у структурі сценічної дії, художник зумів привнести в погано аргументовану конструкцію мелодраматичного сюжету п'єси "Голубі олені" О. Коломійця судження стосовно драми краху ілюзій, світу високих мрій героїні за екстремальних умов воєнного часу та в мирні прозаїчні будні (Миколаївський театр ім. В. Чкалова, режисер Е. Митницький, 1973).

Далеко за межі драматургічного матеріалу сягає і створена Д. Лідером образно-пластична структура вистави "Таке довге, довге літо" М. Зарудного у Київському театрі ім. І.Франко (режисер С.Сміян, 1974). Навіть найвідданіші апологети творчості М. Зарудного змушені були визнати: "Причина певної недосконалості вистав п'єси "Таке довге, довге літо" в тому, що в деяких театрах виробився навіть якийсь штамп для постановки п'єс М. Зарудного: трошечки комедії та мелодрами" [21, 83]. У такий спосіб численні українські колективи втілювали, за словами драматурга у період написання цієї п'єси, – "соціальне замовлення" на створення "творів про героїв п'ятирічки, про трудовий подвиг нашого народу в боротьбі за побудову комунізму" [5, 51].

Цілком природно, що ходульні образи М. Зарудного у "Такому довгому, довгому літі" – "людини-патріота, органічно відданої ідеалам партії, одержимої в праці, вольової і воднораз чулої, ліричної вдачаю" [21, 81] – викликали захоплення тільки у автора панегірика драматургу та політично заангажованої критики. Однак, завдяки сценографії Д. Лідера, ця робота не пройшла непоміченою і залишила свій слід у розвитку театрального процесу.

Посеред безмежного, одноманітного, "голодного" степу художник розмістив "зграйку" колодязів-журавлів. Спрагла земля забрала з них воду, вселила неспокій за своє майбутнє в душі мешканців Овечого хутору. "Звернення художника до журавля, образу напрочуд народного, з яким пов'язано багато легенд і розповідей, розкрило перед творцями вистави новий поетичний світ людей, долі яких простежуються у п'єсі. А те, що поодинокі криницю замінила ціла "сім'я", наштотувало автора на створення нового монологу, який він вклав в уста мудрого, як саме життя, діда Опанаса" [13, 12]. Він говорив про звичай усім хутором копати на весілля молодим криницю. Про те, що води ставало все менше і менше, що всихали і вмирили журавлі, відходили у небуття люди. Про те, як війна скалічила життя... І "згряя" журавлів у цьому контексті була ніби пам'ятником тим, хто так і не повернувся в домівки.

Сюжет п'єси розповідав про людей, котрі в сипучих барханах висаджують ліс. І колодязі-журавлі з безнадійно похиленими усохлими жердинами, доти позбавлені своєї родової ознаки – давати спраглим воду, – починають оживати. Ніби опікуючись героями вистави, вони зведуть зі своїх жердин стіл і дах над головою, й вітатимуть на весіллі "молодих" квітами зі своїх відер, і стануть щоглами кораблів із напруженим вітром білими вітрилами – уособлення мрії однієї з героїнь вистави, і височітимуть у фіналі зеленим верховіттям молодого лісу.

Трансформація зорового образу обумовлювала суттєві моменти розвитку сценічної дії. Її метафорична сила живилася народним поетичним мисленням, з глибин якого художник виокремив "лаконічну фразу, й вона, ніби приспів народних оповідей, щоразу звучить інакше. Але, повторювана настійливо й у нових поєднаннях, залишається надивовижу ємкою та красномовною" [7, 153].

Здавалося б, важко знайти хоч що-небудь спільне між драматургією "Такого довгого, довгого літа" М. Зарудного й "Казками старого Арбату" О. Арбузова, як неможливо провести хоч якісь паралелі між режисурою С. Сміяна та А. Ефроса, котрий здійснив постановку п'єси О. Арбузова у Московському театрі на Малій Бронній (художник Д. Боровський, 1970).

Проте, принцип організації образно-пластичних структур цих вистав, що знаходилися в різних театральних галактиках, дозволяє Г. Коваленку виокремити певні універсальні риси сучасного сценографічного мислення. Абстрагуючись від сюжетів, розгляданих проблем, смислових та емоційних рівнів образних систем цих спектаклів, критик акцентує увагу на схожості підходу до вибудовування взаємодії героя і середовища. "Втім, подібні стосунки взаємодії у буквальному сенсі не назвеш. Контакти актора і сценографії опосередковані. У "Довгому, довгому літі" "вільний простір" варіюється – образні трансформації елементів пластики то розширюють його, то звужують. У "Казках" – він незмінний, оскільки середовище статичне, а елемент не володіє можливістю трансформації. Однак, сам елемент середовища, його будівельна одиниця й у Д. Лідера й у Д. Боровського вибрані з одних і тих самих міркувань, "розраховані" за однаковими критеріями.

Дерев'яний колодязь і навіть арбатського ганочку – за всієї їхньої достовірності та життєвої точності, за всієї підкресленої натуральності й справжності –



не стільки предмети матеріального світу, скільки матеріалізація свідомості героїв, їхніх думок, що дивним чином втілилися у предметі. Це знак стосунків внутрішнього світу героїв і реальності..." [7, 15].

Можливість матеріалізувати думки, душевні боріння героїв вистави через побудову його предметно-речового світу, образне моделювання в структурі внутрішнього світу драми, – відображають не тільки тенденції розвитку сценографічного мислення, але й найважливіші аспекти нового характеру синтезу виразних засобів в образній системі спектаклю. В цьому контексті слід розглядати й вихід сценографа за межі драматургії, і той вільний простір, що виник між сценографією та режисурою.

Об'єктивна складова "нової образності" свідчить про те, що нереалізовані режисером потенції образно-пластичного вирішення вистави "не пропадають зовсім, без сліду: їхня мовчазна присутність збагачує спектакль відтінками, обертонами, позбавляє його жорсткої та абсолютної детермінованості. Неповнота збігів – це свобода подиху спектаклю: для режисера, для художника, врешті, для глядача" [12, 78].

Через досить тривалий відрізок часу після постановки "Казок старого Арбату", на гребені сценічного триумфу спектаклів "Брат Альоша" за Ф. Достоєвським (1972), "Дон Жуан" Ж.Б. Мольєра (1973), "Одруження" М. Гоголя (1975), "Вишневий сад" А. Чехова (1975), – А. Ефрос напише: "Мій спектакль "Казки старого Арбату" (1970), як на мене, одним хорошиш – декораціями Боровського. ... У самій п'єсі є якась, може, мила, проте досить-таки суперечлива інфантильність. Але Боровський зробив таке оформлення, що грати всю цю історію слід би було в душі Жана Габена. Ми, на жаль, не піднялися до такого рівня. Я й тепер приходжу іноді перед початком спектаклю й дивлюсь, як встановлюють на сцені цей павільйон з висячими на дерев'яних побілених стінах візерунчастими навісами арбатських ганочків. А в центрі сцені ставлять козли, на які потім покладуть ніби зняті звідкись із завіс великі входні двері. Потім цей "верстак" наполовину прикриють клейонкою, аби герої, по ходу справи, могли б пити чай. Яку багату сцену з життя майстрів можна було б розіграти навколо такого столу! Але ми, що називається, не потягли" [22, 21–22].

"Не потягли" пролунало з вуст режисера, в чиїх виставах найскладніші контрапункти концентрованих психологічних станів, унікальні партитури "вигнутих ліній" акторського проживання ролі, – розгорталися у світі речей і предметів, що ніби розчинялися в єдиній фактурі сценічної дії. Нерозчленована плоть створюваних ним вистав генерувала виникнення численних проявів сценічного життя, які дозволяли побачити в Театрі А. Ефроса цілісну естетику та цілісний світогляд. "Не потягли" – в цьому випадку засвідчує існування вільного простору між сценографією та режисурою, як невід'ємної складової "нової сценічної образності".

Проте, неповнота збігів режисерських та сценографічних образних структур додавала "вільного подиху" спектаклю за умови рівності творчих потенціалів співавторів вистави, мислення в системі єдиних естетичних координат. Коли режисер, відчуваючи запропоновану образну природу сценічного простору, робив її єдиною можливою саме для цієї постановки. Поза цим процесом про-

стір ніби замикався в собі, позбавляючи сценічну дію необхідних образних ресурсів для створення художнього твору.

На жаль, творчі потенціали і мистецькі критерії учасників театрального синтезу збігалися далеко не завжди. В середині 70-х років театральне життя України дедалі виразніше пульсувало напругою, найгостріші творчі протиріччя виникали між інтегрованими до європейського театрального контексту сценографічними пошуками і схильною до стагнації режисерською практикою більшості театрів України.

Не останню роль у накопиченні застійних явищ зіграла "пунктирність", а подеколи й перерваність діалогу між режисурою та сценографією, яка, завдяки інтегруванню в європейський театральний контекст, найактивніше реагувала на естетичні виклики часу.

Художники дедалі частіше опинялися у творчій ізоляції. Сумний висновок щодо творчої самотності робить Т. Сільвинська в поетичному посланні Д.Лідеру – "Його макети – ніби пам'ятники задумам" [17, 375].

Втілені в макетах та ескізах спектаклі-замисли – витвори сценічно нереалізованої творчої потенції художників – чи не вперше в історії сценічного мистецтва стали невід'ємною складовою театрального процесу. Вони "розігрувалися" сценографами перед вдячними слухачами або театрознавцями – інтерпретаторами авторських задумів. Відзеркаленнями вистав-задумів ряснітимуть експозиції виставок, що в 70–80-ті роки заповнили європейський культурний простір. Вистави-задуми стануть об'єктом прискіпливої уваги авторів статей і монографій.

Зокрема, у вступі до книги про Д. Лідера, що з дивовижною глибиною відтворювала поетику сценографічних образів майстра, Г. Коваленко наголошує: "... аналізуючи творчість митця, ми будемо говорити насамперед про театр художника, яким цей театр постає в його замислах, в його ескізах і макетах, звертаючись до здійсненого спектаклю в тих випадках, коли ідеї сценографа знаходили в цьому спектаклі продовження" [7, 7].

Серед вірцевих "пам'ятників задуму" залишився в історії українського театру і створений Д. Лідером макет до вистави "Сорочинський ярмарок", постановка якої в театрі ім. І.Франка спочатку була відкладена, а потім зовсім зникла з репертуарних планів.

Структура макету мала чітку вертепну будову. На першому рівні триповерхової конструкції, вибудованої з численних возів, серед коліс, мішків з борошном, глечиків, гарбузів буяла стихія циганського світу і простого торгового люду. Вище, серед товарів елегантною галантереї та витворів майстрів народного мистецтва, ніби королева цього ярмарку, панувала наречена. І, як годиться для вертепної структури, на третьому рівні можна було побачити ікони, хрестики, а на самому верхечку – церковний купол.

За задумом художника весь цей ярмарково-вертепний світ мав вільно рухатися в сценічному просторі, створюючи у такий спосіб образ грандіозного театралізованого видовища на тлі гомінкого хаосу народного свята.

Якщо розігравати виставу біля макету, легко уявити не тільки місце і час дії, своєрідність національного побуту, найрізноманітніші прояви ментальності українського народу, – але й образ світу даної вистави. Високий рівень худож-

нього узагальнення можна подумки сполучити з яскравою ігровою стихією народних свят і обрядів, а притаманні такому типу драматургії жанрові сценки і вокально-хореографічні номери органічно вписати в розвиток сценічної дії. Крім того, можна нафантазувати, як у співтворчості з режисером-однодумцем пластичні структури збагатяться образною енергетикою у взаємодії з актором, і як все це вплине на мізансценічний, темпо-ритмічний та інші складові вистави.

Однак, Д. Лідеру, як і багатьом його колегам, майже не випадала радість співпраці з режисерами-однодумцями. Навіть вже отримавши сценічне втілення, за умов певної адаптації до постановочного рівня того чи того творчого колективу, образно-пластичні світи, створені художниками, й надалі втрачали свою багатомірність в процесі експлуатації вистави. Картиною "вселенського погрому" завершує творчий портрет Лідера театральна художниця Т. Сельвінська: "Чудово виконане київськими майстрами стоїть оформлення на знаменитій сцені найстарішого театру, але мертвим багатством:

– софіти "Ярослава Мудрого" соромливо прикриті м'якими падушками, нема вже й руки-фрески, не рухаються ліси, і не ходять ними люди, не зіштовхуються одночасно дві епохи;

– скриня-чарівниця грає ординарну роль стандартного павільйону, не ловлять стулки перехожих, сховані переходи, численні лазівки, нема фантазмагорії, вигадки, карнавалу;

– немає і потрібного театру в "Людині з Ламанчі", немає філософії, інакомовності, ідеї.

Є непередбачена несумісність декорації та дії.

Є хвороба нашого часу – рідкісними є режисери, ще більш рідкісними театрами, що вміють не тільки використовувати, застосовувати, експлуатувати запропоноване художником дієве оформлення, але й уже задумувати його таким – одним із головних діючих осіб спектаклю" [16, 65].

Така ситуація призвела до того, що 1975 року провідний український сценограф залишає франківську сцену (через п'ять років Д. Лідер прийме запрошення С. Данченка знову стати головним художником цього колективу).

Мистецький потенціал Д. Лідера у зазначений період збагатив творчий доробок провідних театрів Москви та Ленінграду. Критика із захопленням писала про сценографічні вирішення вистав "Вечірнє світло" О. Арбузова в Московського театру ім. Моссовета, "Чоловік і дружина" М.Рошина у МХАТ ім. М. Горького (режисер Р. Виктюк, 1975,1976), "Тіні" М. Салтикова-Щедрина в Ленінградському театрі юного глядача (режисер З. Корогодський, 1977), "Елегія" П. Павловського, "Доки б'ється серце" Д. Храбровицького в Ленінградському театрі драми ім. О.С. Пушкіна (режисер І. Ольшвангер, 1975 та І. Горбачов, 1977).

У 1979 році побачить світ сценографічна концепція Д. Лідера до вистави "Король Лір" В.Шекспіра в Малому театрі (режисер Л. Хейфець, 1979), яка віддзеркалить основні категорії філософського світобачення майстра. Залишається тільки здогадуватися, яка вибухова естетична сила містилась у детально розробленій разом з Ю. Любімовим образно-пластичній партитурі вистави "Бураний полустанок" за Ч. Айтматовим у Московському театрі на Таганці.

На жаль, ця робота Лідера так і не була здійснена в театрі, так само, як лишилися не втіленими або не до кінця реалізованими чимало інших сценографічних проєктів М. Іваницького.

Не можна не погодитися з думкою критика про те, що "творча доля Іваницького містить частку драматизму. Художник з рідкісним почуттям театру, він саме з огляду на цю обставину іноді потрапляє до театру в залежність. В якомусь сенсі сценограф опиняється перед театром беззахисним. Довіряючи йому, передовіряє чимало з того, що міг би й, можливо, мусив би здійснити сам. У його долі багато парадоксів. Художник-практик, він програє на словах цілі спектаклі-замисли. Мріє про Чехова й оформляє п'єси Гельмана, причому робить це чудово" [14, 82].

Частково свої "вистави-задуми" М. Іваницький зміг реалізувати у співпраці з Г. Товстоговим над виставою "Три мішки смітної пшениці" по В. Тендрякову у Ленінградському ВДТ ім. М. Горького (1974), "Брись, кістява, брись!" І. Шальтяніса в Московському драматичному театрі ім. К. Станіславського, режисер Б. Морозов, 1978) та ін.

Після прем'єри "Думи про Британку" Б. Яновського в Московському театрі ім. В. Маяковського (режисери А. Гончаров, Б. Кондратьєв, 1972) про сценографію М. Френкеля можна було прочитати так: "... Гарячий пісок... Напівоголені люди, босоніж... Спека... І все, що лишилося від села, – здіблений, ніби від вибухової хвилі, величезний, здається, безкінечний тин... Він здійснюється вгору, немов нестерпний біль, який необхідно подолати. Або немов відплата ворогу. Здійнюється, але несподівано, ніби птах, що йому якась страхітлива сила надломилася хребет, став падати вниз, у пісок..." [4, 151].

Знаний у Москві та Ленінграді, М. Френкель свої чи не найкращі роботи здійснив із майстрами Прибалтійського театру. Режисери, з якими він працював у театрах України, нібито сприймали сценографічну лексику художника, проте дуже часто були не спроможні повністю реалізувати образний потенціал запропонованої сценографією образного змісту. Натомість сценографічні гофманіани М. Френкеля визначали образну систему вистав "Біг" М. Булгакова у Таллінському російському театрі, (режисер В. Черменов, 1977), " Останні" М. Горького в Горьківському театрі (режисер О. Тумілович, 1978).

Математично вивіреним поетичним світом сценографічних партитур М. Френкеля немовби матеріалізував духовну сутність героїв "Святая святых" І. Друце (Ризький російський драматичний театр, режисер К. Гінкас, 1977), "Гроші для Марії" В. Распутіна (Ленінградський театр ім. Ленінського комсомолу, режисер Г. Опошков, 1978).

Активна співпраця художників театру України з майстрами інших республік Радянського Союзу, безперечно, засвідчує і високий професійний рівень, творчий потенціал сценографів, і розвиток інтеграційних процесів на терені національних сценічних культур. Разом з тим, у сукупності з іншими реаліями театрального життя буде правомірним зробити висновок про сплеск ще однієї хвилі вимушеної "творчої еміграції" митців України. Вона не була безпосередньо пов'язана з політичними переслідуваннями, ідеологічними "шорами" та цензурними заборонами, – обставинами від'їзду обдарованих режисерів і акторів

наприкінці 60-х років ХХ століття. Сценографи стикалися з цим опосередковано, вимушено працюючи над драматургією, що за своїм художнім рівнем інколи навіть не піддавалась образно-пластичній інтерпретації.

Широко впроваджена директивними органами практика "не рекомендованих", або знятих з репертуару після прем'єрного перегляду вистав, не позначалася так драматично на їхніх творчих долях, як це іноді траплялося з режисерами. Водночас, ідеологічна регламентація творчого процесу на тлі чиновницького свавілля безпосередньо вплинула на загострення конфліктного протистояння між режисурою і сценографією. Художники дозволяли собі створювати образно-просторові концепції світу, не обтяжені веригами соціально-політичних кліше драматургічного матеріалу, які режисура переносила в сценічну площину. Саме тому створена за принципами дієвої сценографії зорова партитура не вписувалася в режисерське бачення вистави. Часто вона лише заважала вибудовувати накреслену деміургом театру логіку розвитку сценічної дії. За таких умов годі було сподіватися на співавторство – визначальну передумову новітнього театрального синтезу.

У 80-ті роки в українському театрі "правитиме бал" нова генерація режисерів та сценографів (учнів Д. Лідера). Сповідуючи єдині естетичні критерії, вони зуміють перебороти ті гострі протиріччя, що виникли у співтворчості режисер – сценограф, режисер, сценограф – актор.

#### *Література*

1. Актор і сучасність. Перші підсумки // Український театр. – 1974. – № 6.
2. Гончаров А. Образ и время // Театр. – 1973. – № 7.
3. Драк А. Важливо те, що зближує // Український театр. – 1972. – № 6.
4. Драк А. Михаил Френкель. Советские художники театра и кино '5. – М., Советский художник, 1983.
5. Зарудный Н. Театр, драматургия, современность // Театр. – 1974. – № 1.
6. Клековкін О. Бунт милосердя // Український театр. – 1987. – № 4.
7. Коваленко Г. Художник театра Даниил Лидер. – М., Искусство. – 1980.
8. Лідер Д. Образ вистави // Український театр. — 1972. – № 4.
9. Лідер Д. Размышления художника // Советские художники театра и кино '79. – М., Советский художник, 1981.
10. Матвієнко Д. Критичні нотатки // Український театр. – 1971. – № 5.
11. Прокопович Б. Актор музично-драматичного. // Український театр. – 1973. – № 1.
12. Ракитина Е. Эти независимые художники // Театр. – 1974. – № 4.
13. Рутковська К. Біля макету // Український театр. – 1974. – № 6.
14. Савицкая О. Михаил Ивницкий // Советские художники театра и кино. – М., Советский художник, 1983.
15. Свободин А. Эхо театра... // Театр – 1971. – № 5.
16. Сельвинская Т. Даниил Лидер // Театр. – 1974. – № 7.
17. Сельвинская Т. Рецензия на книгу Г.Ф.Коваленко "Даниил Лидер" // Советские художники театра и кино. – М., Советский художник, 1983.
18. Сміян С. Професіоналізм актора // Український театр. – 1972. – № 4.
19. Товстоногов Г. Поговоримо про перевтілення // Український театр. – 1971. – № 4 ; № 5.
20. Товстоногов Г. Поговоримо про перевтілення // Український театр. – 1971. – № 5.
21. Шлапак Д. З любов'ю до сучасника. – К., Радянський письменник, 1981.
22. Эфрос А. О хорошей декорации. Художник, цена // Сб.ст. Советский художник. – М., 1978.