

УДК 792.071.1Є.Лисик:792.82.02](477.83-25)“2014”
orcid.org/0000-0002-4900-8711; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.20.2019.10623>

СЦЕНОГРАФІЧНІ КОДИ ЄВГЕНА ЛИСИКА У БАЛЕТІ “РОМЕО І ДЖУЛЬЄТТА” (ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ АКАДЕМІЧНИЙ ТЕАТР ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ ІМЕНІ С. КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ, 2014 рік)

Марія РОМАНЮК

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра театрознавства та акторської майстерності,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79000,
тел.: +38 0932452500; e-mail: mikaellada.86@gmail.com*

Проаналізовано сценографічне рішення Євгена Лисика до балету “Ромео і Джульєтта” В. Шекспіра (Львівський національний академічний театр опери та балету ім. Соломії Крушельницької, 2014 рік). Згадано першу та другу редакції сценографії Євгена Лисика до балету “Ромео і Джульєтта” В. Шекспіра на сцені Львівського державного академічного театру опери та балету ім. І. Франка (прем’єра першої – 19 квітня 1968 року та другої – 27 грудня 1988 року). Також детально проаналізовано перехрестя стилів та ідей художника у сценографії до поновленої редакції балету (2014 року) та розшифровано сценографічні коди, в яких зафіксований універсальний, космічний світогляд майстра на Всесвіт.

Ключові слова: Євген Лисик, опера сценографія, балет “Ромео і Джульєтта”, Шекспір.

Постановка проблеми. Досі в українському театрознавстві не досліджено та комплексно не проаналізовано сценографічні рішення одного з найвизначніших сценографів ХХ століття, народного художника України Євгена Лисика. У цій статті спробуємо проаналізувати відгуки рецензентів – літературознавиці Марії Вальо та музикознавиці Оксана Паламарчук – та подати свій аналіз чинної вистави – балету “Ромео і Джульєтта” В. Шекспіра на сцені Львівського національного академічного театру опери та балету ім. Соломії Крушельницької (поновлення, 2014 року).

Мета статті полягає у тому, щоб детальніше дослідити три сценографічні рішення художника-філософа Євгена Лисика до балету “Ромео і Джульєтта” В. Шекспіра; розкрити три сценографічні коди Євгена Лисика та індивідуальний почерк митця.

Виклад основного матеріалу. До прочитання трагедії “Ромео і Джульєтта” В. Шекспіра народний художник України Євген Лисик (1930 –1991) звертався двічі. Вперше 19 квітня 1968 року відбулася прем’єра балету “Ромео і Джульєтта” Сергія Прокоф’єва на сцені Львівського державного академічного театру опери та балету ім. І. Франка (тепер – Львівський національний академічний театр опери та балету ім. Соломії Крушельницької). У ній Євген Лисик виступив у плідній співпраці з диригентом Юрієм Луцівим та балетмейстером Михайлом Заславським. Друга редакція балету відбулася через 20 років (1988 року).

У дослідників творчості художника знайдено розбіжності щодо подання дати прем'єри. Зокрема, музикознавець Оксана Паламарчук у своїй книзі “Музичні вистави львівських театрів (1776–2001)” [3] вказала, що прем'єра балету відбулася 27 жовтня 1988 року, а видання – “Євген Лисик: біобібліографічний покажчик” (укладачі В. Проскураков, О. Зінченко) [2] подає іншу дату – 27 грудня 1988 року. Однак точна дата прем'єри – 27 грудня 1988 року, на що вказує історія створення найвеличнішого полотна Є. Лисика “Воскресіння”, на якому зображено постать Ісуса Христа. Його митець творить за рекордно мінімальний відрізок часу 20 днів до прем'єри балету. Поштовою до створення став потужний землетрус у Вірменії, який трапився 7 грудня 1988 року, внаслідок якого було зруйновано 4 міста та понад 300 сіл. Саме ця подія, як колосальне потрясіння, спонукала Євгена Лисика намалювати полотно “Воскресіння”, що вражає своєю гранично загостреною емоційною віддачою.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розглянемо ідейно-стильові особливості сценографії у першій редакції балету. “Постановники М. Заславський та Є. Лисик задумали спектакль як масштабний балет-драму, в якому із справжнім шекспірівським розмахом, на тлі картин народного життя Верони, карнавальних свят і кривавих сутичок розкривається трагедія юних героїв. Визначальним у постановочній концепції балету стало його художнє оформлення. Сценографія спектаклю виявила глибоке розуміння гуманістичної естетики епохи Ренесансу, емоційного напруження драми В. Шекспіра та мудрість і ліризм музики С. Прокоф'єва” [5, с. 124]. Із книги Алли Терещенко “Львівський театр опери та балету ім. І. Франка” дізнаємося про перше сценографічне рішення балету: “Монументально-велична перспектива нескінченної колонади, що варіативно переосмислюється, імітуючи фрагменти вулиць і площ, холодні зали палацу, похмурий склеп, різко контрастує з барвистим, гомінким життям вулиць і площ міста та світлою біло-голубою кімнатою спальні Джульєтти, яку символічно прикрашують то дванадцять картин із зображенням дитячих іграшок (світ Джульєтти-дівчинки), то дванадцять зображень скорботних мадонн (у сцені прощання закоханих)” [5, с. 124].

Літературознавець Марія Вальо у рецензії “Тріумф мислі й поезії” скрупульозно аналізує сценографію Євгена Лисика до балету “Ромео і Джульєтта” та на основі балету вимальовує штрихи до творчого портрета митця. “Почерк Лисика як митця сцени сміливий, новаторський. Він завжди прагне досягнути «вічність» проблематики класичних музичних творів, передати їхній актуальний зміст. Уміння проникати в драматургію музики, мистецька візія «душі» опери чи балету в нього завжди така сильна, що образний компонент здебільшого стає ключем ідейної інтерпретації та сценічного втілення твору [...] Без перебільшення можна сказати, що за силою ідейно-художнього виразу концепція оформлення балету стала визначальною у вирішенні його постановки на сцені [1]”. Рецензія “Тріумф мислі й поезії” Марії Вальо містить виключно оцінку художнього оформлення балету “Ромео і Джульєтта” та сценографа Євгена Лисика.

Літературознавець Марія Вальо наголосила: “Ідейно-філософська значущість Шекспірової трагедії – в утвердженні моральних законів людства, зокрема чистоти кохання, непорушності права людини на вірність. Супроти цього закону безсила інерція освячених середньовіччям традицій, приміром, таких, як кривава родова помста. Торжество кохання Ромео і Джульєтти стає торжеством розуму над

пільною” [1]. Однак найбільш концептуальним ходом Євгена Лисика є цілковита відмова від побутовості, вміння мислити алегорично та символічно і пов’язувати виставу зі сучасністю.

Художник-філософ створює величне полотно, яке досить точно проаналізувала рецензент: “У Львівському театрі дія балету відбувається на тлі монументальної колони, яка, збігаючись на далекій точці горизонту і неймовірно поглиблюючи сцену, імітує собою то різні аспекти міської вулиці, то зали палацу, де відбувається бал, то місце поховання Джульєтти. Виконана у кшталті височезних чотиригранних залізних стовпів, із-за яких виглядають озброєні військові постаті, колона водночас образно «матеріалізує» думку про засилля «залізних» законів середньовічної моралі, коли торжество антисупільного права приводить буквально всіх громадян міста до безглуздої війни в ім’я родової помсти” [1]. Завдяки багатозначним знакам та символам глядач легко може уявити де саме відбувається дія, адже художник творить універсальну сценографію. І тут вперше ми прочитаємо конфлікт світогляду та епох Відродження та Середньовіччя.

Також достатньо сучасно та символічно художник творить костюми до балету. У рецензії М. Вальо читаємо: “Джульєтту і Ромео він одягає в білі костюми, Тібальда як найбільш яскраве втілення зла – в чорний. Представники ворогуючих родів з’являються в червоно-чорних барвах, а костюми вуличного карнавалю натовпу – це водночас і типові життєві маски” [1]. Та незважаючи на успіх балету, його сценічне життя тривало лише два роки.

У другій версії (27 грудня 1988 року) Євген Лисик працював з диригентом Ігорем Лацаничем та балетмейстером Германом Ісуповим. Зрозуміло, що кожен із них мав своє бачення вистави, яке автори звели до спільного знаменника.

Працюючи з трагедією В. Шекспіра та музикою С. Прокоф’єва, Є. Лисик не обрав простого шляху – він створив нове сценографічне вирішення балету. В інтерв’ю Оксані Паламарчук художник розповів: “Минула вистава мала символіку, але визначалось місце дії. Сьогодні у мене камінна основа – задник, побудований цивілізацією, і у цьому просторі відбувається вся дія. А кожен сцену підкреслюють лише деталі. І є вічне – небо, гори, озера. Коли я робив минулу виставу, то одягнув акторів у ренесансні костюми. Швидко відчув, що вони в якійсь мірі позбавили образ пластичності. Працюючи потім над іншими виставами, побачив, що осучаснені форми костюма розкріпають актора, в них артисти рухаються природніше. Я хотів створити атмосферу, в якій розвиваються події” [4]. Як бачимо митець постійно працював та намагався вдосконалити не тільки сценографію, а й костюми до балету.

Творчий колектив Львівського національного академічного театру опери та балету ім. Соломії Крушельницької у 2014 році реалізував капітальне поновлення балету “Ромео і Джульєтта” (балетмейстер поновлення – Сергій Наєнко, диригент – заслужений діяч мистецтв України Михайло Дутчак, художник поновлення костюмів – заслужений художник України Оксана Зінченко, художники поновлення – народний художник України Тадей Риндзак, заслужений художник України Михайло Риндзак.

Балет “Ромео і Джульєтта” Сергія Прокоф’єва у сценографічному рішенні Євгена Лисика – кам’яний лабіринт, у якому немов ув’язнені/ затиснені почуття Ромео і Джульєтти. Художник створив лаконічний сценічний простір, у якому зашифрував концептуальні сценографічні коди.

Авторами лібрето за однойменною трагедією В. Шекспіра є Л. Лавровський, С. Радлов, С. Прокоф'єв. На відміну від п'єси, у балеті скорочено кілька дійових осіб, зокрема, нема Годувальниці, Паріса, брата-Лоренцо, Ескала (герцога Верони).

Тема балету є значно глибшою за трагічну історію кохання Ромео і Джульєтти. Центральною є проблема протистояння свободи насильству, що є характерною для усіх епох та висвітлення образу особистості, яка вступає у двобій з суспільством.

Дія балету відбувається в італійському містечку Верона. *Перший концептуальний код Лисика* – це Італія, епоха Відродження. Слухаючи увертюру Сергія Прокоф'єва, глядач розглядає інтермедійну завісу – монументальну картину-фреску, створену із найбільш знакових шедеврів італійського живопису, що виконана у попелясто-сірій гамі кольорів. На кам'яних обдертих стінах з'являються величні жіночі портрети у масивних рамках, які Є. Лисик запозичив від своїх улюблених митців італійського ренесансу. Серед них фрагменти картин Леонардо да Вінчі, зокрема обличчя святої Анни із картини “Мадонна з немовлям і святою Анною” (1490–1491), “Мадонна Літта” (1490–1491), “Мона Ліза” (1503–1519), голова ангела із картини “Мадонна в скалах” Леонардо да Вінчі; Сандро Ботічеллі обличчя Венери з картини “Народження Венери” (1484 року) та Флора з картини “Весна”; Рафаеля “Сікстинська Мадонна” (1513–1514 років) і “Мадонна Конестабіле” (1504 року) та зображення купола собору святого Петра в Римі Мікеланджело Буонаротті. Лисикова інтермедійна завіса оспівує жіночу красу, материнство, святість. Художник у сценографії закладає конфлікт між світом краси і світом в'язниці. Це прочитується із протиставлення між легкістю та піднесеністю, що характерна фресці із жіночих портретів, та величністю і різючою холодністю кам'яних мурів, що нависли над героями. Архітектурні мури немов “вирінають” з епохи Середньовіччя і контрастують з гармонією та красою епохи Відродження. Це і конфлікт епох, і відбиток радянського часу, в якому довелося жити і творити Є. Лисіку.

Інтермедійна завіса опускається перед початком 1-ї та 2-ї дій балету, а у сцені “Вінчання”, з'являються сім відокремлених частин, у центрі яких – зображення купола собору святого Петра в Римі”.

Поява у сценографії навислих мурів у сцені “Бал” (а згодом у сцені “Вигнання”) насторожує і творить атмосферу приреченості для героїв. Бал розпочинається похмурим танцем двох родин Монтеккі та Капулетті, що відтворює двобій та ворожнечу збайдужілого світу. В цій сцені також змінюється й одяг кордебалету: різнокольорові короткі сукні та куртки перетворюються на довгі сірі, білі та чорні плащі, обшиті пряжками, кільцями, кнопками, та чорні капелюхи. Є. Лисик створив строги костюми, що виразно підкреслюють трагічність ситуації. І лише у сцені “Зустріч” сценограф за допомогою приглушеного світла створив інтимну атмосферу, у якій відбувається знайомство Ромео і Джульєтти. Ромео знайомиться із Джульєттою, і мури підіймаються.

На полотні, яке з'являється після інтермедійної завіси у сценах: “Ранок у Вероні”, “Джульєтта”, “Ромео і друзі”, “Вулиця”, “Карнавал”, “Вбивство Меркуціо”, “Помста Ромео”, “Ромео і Джульєтта” Є. Лисик промовляє *другим сценографічним кодом* – кам'яна в'язниця чи кам'яний лабіринт. Його утворює проекція із десяти обвуглених та обгорілих плит-стін, що знаходяться по обидва боки сцени. У кам'яних плитах – тріщини та дірки, затягнуті павутинням, що асоціюється із проваллям та чорною безоднею. Сцена поділена на 2 боки – дві ворогуючі родини – Монтеккі та Капулетті.

Поміж холодними мурами вдалині видніється краєвид: три озера поміж горами та невеличкий міст. За цими кам'яними мурами ховається те омріяне щастя, до якого линуть герої. Перед краєвидом Лисик малює отвори – тунельні пастки чи люки-могили та три двоколісні візочки, що вказують на шлях, який треба подолати героям. Вгорі – небо веселкових кольорів. Цей пейзаж, який творить Є. Лисик на задньому плані також перегукується із краєвидами, які зустрічаються у картинах Рафаеля та Леонардо да Вінчі. Проте у них – це лише краєвид, а у Є. Лисика – символ щасливого, але недосяжного майбуття, наче міраж. По центру сцени – склеп чи вівтар, порослий чагарником чи терном, немов ворожнечею та інтригами двох родин. На цьому вівтарі у фіналі лежатиме Джульєтта.

Кардинально змінюється сценографія у сцені “Вінчання”. Лисик розділив величну фреску й опустив сім картин, які були на інтермедійній завісі. Ключовим є зображення купола собору святого Петра в Римі. Художник акцентував, що кохання Ромео і Джульєтти освячене Богом. У цій сцені кордебалет вражає своєю статикою та скульптурністю. Тепер їхня функція спостерігати за трепетним танцем Ромео (Станіслав Ольшанський) та Джульєтти (Катерина Крук), танцем, що прочитується як ода коханню.

У кульмінаційний момент після смерті Меркуціо та Тібальда Є. Лисик спроектував найвеличніше полотно, на якому – постать воскреслого Ісуса з заплученими очима. Центром полотна є серце, яке Христос, наче виштовхує, віддаючи себе людям. Ісус міститься у центрі сонячно-вогненного ореолу і наче витає у космічному просторі. Сонце з чотирьох сторін обрамлене різнокольоровою мозаїкою і гострими променями. Спаситель виривається з кривавого колодязя-могили, краї якого встелені постатями мертвих людей і тих, які оплакують померлих. Невипадковим є також те, що полотно обрамлене віконною рамою, з обох сторін якої розкриті металеві решітки. Перед Ісусом відкривається вікно, символізуючи порятунок для світу. Звертаючись до історії створення полотна, прочитуємо *третій сценографічний код – віра*, яку уособлює Христос та реакція митця на катаклізи (землетрус у Вірменії).

Отже, лише через потрясіння можна отримати спасіння душі. У цій кульмінаційній сцені Ромео і Джульєтта є в обіймах одне одного, а кордебалет здійснює руки до Бога, немов волає про порятунок.

У фінальній сцені Є. Лисик приглушив світло й акцентував увагу на вівтарі. Ромео, а згодом Джульєтта виконують свої фінальні танці – прощаючись одне з одним і з життям. Мізансценічно тіла закоханих утворюють хрест.

Висновки. Підсумовуючи сказане вище, можемо стверджувати, що художник Євген Лисик доповнив музичну драматургію Сергія Прокоф'єва (створену 1936 р.) концептуальними сценографічними кодами: конфліктом світогляду й епох Відродження та Середньовіччя; кам'яною в'язницею, що уособлює ворожнечу та міжусобиці між двома родинами; вірою, реакцією на катаклізи у світі (полотно “Воскресіння”); космогонічними мотивами: сонце, озера, гори, небо.

До кого хоч раз промовляла магічна сценографія майстра Євгена Лисика, той ніколи не забуде тих емоційних станів, які переживав у цю мить. Потрясіння, захоплення, непорозуміння, що спонукало та активізувало розум домислювати, розгадувати, зіставляти, очищуватися, а серце співпереживати. Образи художника вічні, бо відривали глядача від суетного, підносячи та створюючи відчуття причетності до того потаємного, незбагненого, що наповнювало і виривало

у естві Євгена Лисика як перестороги, настанови, передчуття. Майстер пензля, немов відчував зв'язок із космосом, живився космічною енергією, бо неможливо творити шедеври такої височини, не володіючи титанічною силою волі, бажанням, горінням. Складається враження, що експресивні образи-символи – це носії ідей, які “вилітають” із глибин космосу, як послання людям. Космос Є. Лисика був не тільки фантазмагоричним, у ньому виразно звучали “нотки” сучасних катаклізмів.

Список використаної літератури

1. Вальо М. Триумф мислі й поезії. *Літературна Україна*. 1968. 2 лип.
2. Євген Лисик : біобібліогр. покажч. / уклад. В. Проскуряков, О. Зінченко. Львів, 2005. 64 с.
3. Паламарчук О. Музичні вистави Львівських театрів (1776-2001). Львів, 2007. 448 с.
4. Паламарчук О. Це юне і старе, як світ, кохання. *Вільна Україна*. 1989. 15 квіт.
5. Терещенко А. Львівський державний академічний театр опери та балету імені Івана Франка. Київ, 1989. 208 с.

References

1. Val'о, M. (1968). Triumph mysli y poezii. [Triumph of thought and poetry] *Literaturna Ukrayina*, 2 ly`p. [in Ukrainian].
2. Proskuryakov, V. i Zinchenko, O. (2005). Yevhen Lysyk : biobibliohr. pokazhch. [Yevhen Lysyk : bibliographic index] *L`viv: Sribne slovo*, s. 64. [in Ukrainian].
3. Palamarchuk, O. (2007). Muzychni vystavy Lvivskykh teatriv (1776–2001). [Musical performances in Lviv theatres (1776–2001)] *L`viv*, s. 448. [in Ukrainian].
4. Palamarchuk, O. (1989). Ce yune i stare, yak svit, koxannya. [This young and old, as world, love] *Vyil`na Ukrayina*, 15 kvit. [in Ukrainian].
5. Tereshhenko, A. (1989). Lvivskiy derzhavnyi akademichnyi teatr opery ta baletu imeni Ivana Franka. Kyiv [Lviv Ivan Franko State Academic Theatre of Opera and Ballet] *Ky`yiv: Muzy`chna Ukrayina*, s. 208. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редколегії 15.06.2019.

Прийнята до друку 27.09.2019.

YEVHEN LYSYC'S SCENOGRAPHIC CODES IN “ROMEO AND JULIET” BALLET (SOLOMIYA KRUSHELNYTSKA LVIV STATE ACADEMIC THEATRE OF OPERA AND BALLET, 2014)

Mariia ROMANIUK

*Ivan Franko L`viv National University,
Department of Theater Studies and Acting,
18, Valova Str., L`viv, Ukraine, 79000,
phone: +38 0932452500; e-mail: mikaellada.86@gmail.com*

Relevance of the study. The relevance of this study is that for the first time in Ukrainian theater studies, a comprehensive analysis of the scenographic decision of “Romeo and Juliet” ballet by V. Shakespeare was performed on the stage of Solomiya Krushelnytska Lviv State Academic Theatre of Opera and Ballet in 2014 and an analysis of its ideological, content and stylistic features. The first and the second editions of stage design by Yevhen Lysyk were mentioned and compared for the ballet «Romeo and Juliet» by V. Shakespeare on stage of I. Franko Lviv State Academic Opera and Ballet Theater (first premiere – 19th of April 1968 and the second – 27th of December 1988). It also analyzed in detail the cross-section of the styles and ideas of the artist in the scenography to the revised edition of the ballet (2014) and deciphered scenographic codes in which the universal, cosmic world view of the master on the universe is recorded.

Main objective(s) of the study. The purpose of the study is to analyze, compare and explore the three scenographic decisions and find out their common and distinctive features.

Methodology. The following research methods have been used in this scientific work: historical, comparative, and hermeneutical. Through historical and comparative methods, we investigated the common and distinctive features of the scenography. Using the hermeneutic method, we were able to scrupulously analyze the main three scenographic codes laid down by Yevhen Lysyk in the scenography of the ballet «Romeo and Juliet» by V. Shakespeare.

Results (how the study was done). Summarizing the above, we can conclude that the handwriting of artist Yevhen Lysyk is philosophical, courageous, modern and innovative. The artist refuses to be an observer and speaks to the viewer using allegory and symbolism. Especially these particularities were emphasized by the reviewers of the scenographer’s work literary critic Maria Vallo and musicologist and researcher in the history of the theater Oksana Palamarchuk.

Significance for art. This publication helps to understand the contribution of the national Ukrainian painter Yevhen Lysyk in the field of scenographic art, revealing the artist’s handwriting and his outlook.

Results/findings and conclusions. Consequently, the main results and conclusions of the study are the identification of the recurrent scenographic codes of Yevhen Lysyk. This is a conflict of worldviews and the Renaissance and Middle Ages; a stone prison that embodies hostility and strife between two families; faith, reaction to the cataclysms (canvas «Resurrection»); cosmogonic motives: sun, lakes, mountains, sky.

Keywords: Yevhen Lysyk, operatic scenography, “Romeo and Juliet” ballet, Shakespeare.