

УДК 792.54.02(477.83-25)“196”

## ТРАДИЦІЇ І НОВАТОРСТВО В ОПЕРНІЙ СЦЕНОГРАФІЇ І пол. 60-х рр. ХХ ст. (НА ПРИКЛАДІ ПОСТАВ О. САЛЬМАНА та Є. ЛИСИКА)

**Марія РОМАНЮК**

*Львівський національний університет імені Івана Франка,  
кафедра театрознавства та акторської майстерності,  
бул. Університетська, 1/ 251, 79000 Львів, Україна  
тел. 0322 394 197, e-mail: kafteatr@franko.lviv.ua*

У статті йдеться про художньо-стильові особливості оперної сценографії (І пол. 60-х рр. ХХ ст.) у поставах Олександра Сальмана та Євгена Лисика – художників Львівського академічного театру опери та балету ім. Івана Франка (тепер – Львівський національний академічний театр опери та балету ім. Соломії Крушельницької). Надзавдання статті – з’ясувати, які тенденції були властиві оформленню постанов, як утверджували свої ідеї митці у часи панування псевдохудожнього унітарного методу соцреалізму.

*Ключові слова:* оперна сценографія, традиція, новаторство, Євген Лисик, Олександр Сальман, соцреалізм.

У будь-якому виді мистецтва конкурують традиції та новаторство. Однак традиції – початкова, опорна точка, фундамент новаторства. І хай би яким принципово, кардинально новаторським був витвір сміливого майстра, його мистецтво не створюється на “голому” місці, він використовує той самий арсенал засобів художньої виразності, що й консерватор-традиціоналіст.

Генії часто народжуються в часи, коли культурний, політичний, соціальний стани тієї чи іншої держави перебувають у загострених протистояннях, боротьбі та пошуках власної свободи. Мабуть, це провокує і стимулює митців до пошуку своєї істини і правди.

Актуальність обраної теми підтверджує, зокрема, кількість присвячених їй розвідок і праць. У виданні “Євген Лисик. Нарис про життя і творчість”[2] досліджено етапні постанови художника – балети “Спартак” А. Хачатуряна, “Ромео і Джульєтта” С. Прокоф’єва, “Створення світу” А. Петрова, “Легенда про кохання” А. Мелікова; опера “Золотий обруч” Б. Лятошинського та інші, здійснені на сцені львівського й київського театрів. Видання “Євген Лисик: біобібліографічний покажчик”<sup>1</sup> збило у собі біографію майстра, його репертуарний список, перелік журнальних і газетних публікацій. Журнал “Театральна бесіда” (ч. 2 (10) 2001)

<sup>1</sup> Євген Лисик: Біобібліографічний покажчик / Укл. В. Проскураков, О. Зінченко. – Львів: Срібне слово, 2005. – 64 с.

містить переважно публіковані раніше в різних періодичних газетах і журналах матеріали, присвячені вивченню та аналізу сценографічного мистецтва Євгена Лисика. У численних журнальних та газетних публікаціях мистецтвознавці (В. Овсійчук<sup>2</sup>, В. Проскураков, Л. Медвідь), а також ряд журналістів намагаються розгадати енігматичний (загадковий) світ Євгена Лисика.

Творчість Олександра Сальмана частково висвітлена у виданні “Львівський державний академічний театр опери та балету імені Івана Франка”[18], присвяченому аналізу знакових оперних та балетних вистав, а оскільки О. Сальман з 1961 р. був головним художником театру, то його прізвище фігурує тут неодноразово.

Найменш дослідженим у творчій біографії реформатора оперної сценографії Євгена Лисика (1930–1991), народного художника України, лауреата Державної премії імені Тараса Шевченка, головного художника Львівського державного академічного театру опери та балету ім. Івана Франка (1967–1979, 1981–1991), головного художника Мінського театру опери та балету (1979–1981) є ранній період, що припадає на початок 60-х рр. XX ст. Це час мистецького становлення Євгена Лисика. Ми спробуємо реконструювати і проаналізувати перші кроки тридцятирічного митця, що всупереч позаестетичним принципам соціалістичного реалізму втілював сміливі новаторські задуми у царині оперної сценографії. Однак неможливо дослідити творчість митців, не враховуючи впливів панівної ідеології соцреалізму, змістовою основою якої була міфологія “нової ери” (прославлення радянського ладу і його вождів).

Комплекс заідеологізованих принципів сковував пошуки митців, а не стимулював їх до творчого зростання та реалізації певного художнього стилю, у якому могла б проявитись індивідуальність, спосіб мислення творця. Показовими зразками уніфікованого радянського мистецтва є “Оборона Петрограда” О. Дейнеки (1928), “Допит комуністів” Б. Йогансона (1933); скульптурна група В. Мухіної “Робітник і колгоспниця” та інші. Культурне життя в СРСР опинилося в умовах ідеологічного тиску, а митці обирали або сліпе сповідування революційних ідей, або опинялися в прямій опозиції до режиму.

Найталановитіші ставали жертвами і заручниками нищівної ідеології. Художник В. Касіян у статті “Натхненна творчість художників” “звірявся”: “Партія закликає художників зміцнювати зв’язки з життям народу. Правдиве, високохудожнє відтворення дійсності наших днів вже давно стало головною лінією розвитку мистецтва соціалістичного реалізму. [...] сміливе новаторство поєднується з критичним використанням і розвитком усіх прогресивних традицій світової культури. [...] прогресивна творчість завжди жила передовими ідеями свого часу і активно вторгалась у життя”[5, с. 17]. Так партія “закликала”, однак не всі прислухались, були й такі, хто вступав у боротьбу з комуністичною ідеологією та “советським патріотизмом”.

У збірнику “Культурне життя в Україні. Західні землі. Т. II” опубліковано документ відділу науки і культури Львівського обкому КП України (інструктор відділу Н. Алексеєва) про роботу Інституту декоративного і прикладного мистецтва (тепер – Львівська академія мистецтв) за 27 лютого 1959 р., де читаємо: “Особливо велике занепокоєння викликає стан творчого життя інституту, в якому намітилось збочення з реалістичних позицій радянського образотворчого мистецтва”[8, с. 372].

<sup>2</sup> Овсійчук В. Євген Лисик // Просценіум. – 2001. – № 1. – С. 36-44.

Наголошувалось також, що в інституті не проводиться ідейно-виховна робота серед студентів, відсутня критика і самокритика, викладачі не спроможні адекватно оцінити роботи студентів. Абсурдно з погляду сьогодення звучать такі настанови: “Інститут продовжує жити так, ніби-то не було такого значного для працівників мистецтва документа, як стаття М. С. Хрущова “За тісний зв’язок літератури і мистецтва з життям народу”. В курсових роботах, в роботах з практики не відчувається подиху життя. Студенти не бувають на шахтах, на заводах, в передових колгоспах області. Їх практика обмежується малюванням квіточок і листочків. Серед студентських робіт кафедри живопису нема портретів виробничників, кращих людей колгоспних ланів” [8, с. 374].

Основними “хворобами”, про які йшлося в документі, є “захоплення формалізмом, відхід від життя, від дійсності, навмисне руйнування форми”. Саме це нібито чітко можна побачити у курсових роботах окремих студентів, зокрема: “Зневага до людини, приниження її гідності відчувається і в роботах з рисунку, особливо у студента Лисика, який зобразив твариноподібну істоту, а не людину – творця” (підкреслення наше. – М.Р.) [8, с. 372]. І хоча тоді Євген Лисик навчався на четвертому курсі, але як творчо сформована особистість він уже виборював право на власну мистецьку інтерпретацію буття, що викликало не схвалення, а переважно гостру критику.

Зі спогадів відомого українського художника Федора Федоровича Нірода (1907–1996) дізнаємося: “В своїх поглядах на мистецтво Євген сильно “полівів” і, як вольовий хлопець, повів за собою увесь курс, а потім і інші курси. В інституті з ним боролись, ставили йому двійки, а потім і курсу. Закінчилось це тим, що Лисика відрахували із інституту! Викликали комісію із Києва. Словом, “вовчий білет”!” [11, с. 75].

Ще у студентські роки майбутній художник починає шукати свій шлях у мистецтві, однак його самобутні пошуки “охрещують” формалізмом. А втім усіх, хто тоді прагнув до самовираження у мистецтві, хто “виходив із шеренги”, називали формалістами. “Для нас неприйнятні “модні” рецепти модерністського мистецтва. Прояви формалізму, захоплення трюкацтвом і абстракціями буржуазного мистецтва заважають художникам створювати образ людини у всій значущості і складності її духовного і соціального буття, в її революційному розвитку” [3, с. 14], – читаємо черговий припис-кліше. Отже, скидалося на те, що лише соціалістичний реалізм був дороговказом до правильного та справжнього мистецтва, а все інше засуджувалось та викорінювалось.

Навчаючись у Львівському інституті прикладного та декоративного мистецтва на відділенні монументального живопису, Євген Лисик вирізнявся серед студентів впевненістю і незалежністю. Він завжди мав свою думку, умів обстояти обрану позицію. Оксана Зінченко, дружина Є. М. Лисика, заслужений художник України, художник Львівського театру опери та балету ім. Соломії Крушельницької, розповідає: “Євген ніколи не вчив таких предметів, як філософія, політологія, економіка. Для нього не було проблемою здати іспит із будь-якої загальної дисципліни, яку просто ненавиділи усі студенти. Він витягував білет і, як розумів, так розказував. Кожне речення було конкретним і наповнене змістом. Усі педагоги були у захваті” [4].

Молодий Євген Лисик на початку 60-х рр. ХХ ст. творив художньо-сценографічне обличчя вистав Львівського державного театру опери та балету

імені І. Франка поряд з досвідченими й відомими вже театральними художниками – Федором Ніродом та Олександром Сальманом.

Олександр Васильович Сальман (1914–1971) у 1946–1971 роки працював у театрі. Його декораціям був притаманний ілюстративно-побутовий характер. Репертуар театру (1960) поповнився п'ятьма виставами: “Овід” А. Спадавеккіа, “Дон Кіхот” Л. Мінкуса, “Циганський барон” Й. Штрауса, “Украдене щастя” Ю. Мейтуса, “Тіні забутих предків” В. Кирейка, де художньо-реалістичне оформлення здійснив Олександр Сальман. Називаючи почесне звання художника, тогочасні газетні рецензенти припускалися помилки, адже у довідковому виданні “Митці України” [10] дізнаємось, що звання в Олександра Сальмана не заслужений артист (як писалось у рецензіях), а заслужений діяч мистецтв УРСР.

Про оперу “Овід” А. Спадавеккіа (дириг. Е. Гульбіс, реж. К. Цимбал, 1960 р.) читаємо у статті заслуженого діяча мистецтв УРСР А. Котляревського: “Декорації художника засл. арт. О. Сальмана звичайно досить ефектні і яскраві, але майже позбавлені дуже важливої якості – живописності. Окремі декоративні деталі не зливаються у нього в єдине художнє ціле. Така в першій картині “падаюча” вежа на задньому плані, яка настирливо нагадує глядачеві: “Дія проходить у Пізі”. Такий і кардинальський палац у шостій картині, великий і детально нарисований, але на диво плоский [...], а головне він – не сприймається як живописна деталь композиції в цілому. До найбільш вдалих можна віднести тюрми (сьома картина) і особливо вітваря (п'ята картина) з його розп'яттям, ефектно вписаним у строкаті фарби віконного вітражу” [6, с. 3]. Художньо-декоративне оформлення О. Сальмана – це тло, на якому розгортаються події, воно не служить образному розкриттю ідейної суті твору. Його декорації були автономні поряд з іншими компонентами вистави, служили лише підказкою та орієнтиром, де відбувається та чи інша картина. Засіб художнього виразу Олександра Сальмана – ілюстрація місця дії.

У загальній оцінці роботи О. Сальмана критики наголошують на проблемі простору, яку художник вирішує неохоче. Оскільки помпезні декорації обмежували сценічний простір, то це негативно відбивалось на грі акторів, що не могли органічно існувати на сцені.

Про оформлення до балету Л. Мінкуса “Дон Кіхот” (дириг. Г. Орлов, балетмейстер О. Андрєєв, 1960 р.) дізнаємось: “З декорацій заслуженого артиста О. Сальмана кращими є сцена сну Дон-Кіхота і таверна. Менш вдало виконано художнє оформлення останнього акту. Зайвим видається надмірне нагромадження вітряків у другому акті, що не відповідає ліричному адажіо, яким починається дія” [17, с. 3]. О. Сальман не прагнув створювати глибокозмістовні, емоційно насичені, лаконічні образи, обмежуючись лише реалістичними ілюстраціями місця дії, що не могло гармонійно співіснувати з музичною драматургією.

Дискусійні відгуки читаємо й з приводу оформлення до опери “Украдене щастя” Ю. Мейтуса (дириг. Я. Вошак, реж. С. Сміян, 1960 р.): “Художник О. Сальман знайшов зручне для розташування мізансцен і витримане щодо стилю та етнографічних даних розв'язання інтер'єру. Але особливе захоплення глядачів викликав надзвичайної краси гірський карпатський пейзаж, який відкривав безмежну далину, наче підкреслюючи, що люди, безсило борсаючись у тенетах власницького суспільства, знайдуть у цих чарівних просторах шлях до справжнього щастя. О. Сальман показав себе і майстром художньої деталі. Про це свідчить та кошлата смерекова гілка, що хитаючись від снігової завірюхи, психологічно готує картини суворой селянської трагедії” [14, с. 3].

Музикознавець, доктор мистецтвознавства С. Павлишин, зазначає: “Декорації О. Сальмана, хоч і не бойківські, а гуцульські, захоплюють красою карпатського краєвиду і вміло знайденим оформленням бідної хати, місця трагедії” [12].

М. Рудницький пише: “Художник О. Сальман зі смаком та відчуттям колориту подбав про художні декорації. Хоч бойківський краєвид занадто різко переходить у гуцульський, він не дуже відбігає від дійсності” [15].

Узагальнюючи оцінки трьох рецензентів, бачимо знайому картину – події відбуваються на декоративному тлі; проста внутрішня оздоба хати, гірський пейзаж, обтяжлива деталізація, побутові атрибути відтворені занадто старанно і добросовісно. Традиційність оформлення Олександра Сальмана відзначала і московський рецензент Т. Леонтовська: “[...] Сальман тяжіє до зайвої побутової достовірності, що далеко не завжди добре зживається з вимогами музики. Це відбилося певною мірою на виставі “Украдене щастя”, а в “Майській ночі” наївна ілюзорність і бутафорська “справдешність” декорацій, разом з не досить вдалим кольоровим рішенням, наводили уже на серйозні роздуми про смак художника” (тут і далі переклад наш. – М. Р.) [9, с. 9].

Очевидно, для Сальмана живописно-ілюстративна тенденція була єдиним каноном; він не створив нічого глибшого і, на жаль, не зумів піднятися над своїми можливостями та естетичними уподобаннями часу. Він був вірний традиціям художньо-декораційної школи, де панувала ілюстративність, а ефектна живописна картинка обов’язково була вирішена у реалістичному ключі. І в комплексі все це, на жаль, обмежувало функцію декорацій у виставі.

Поява Євгена Лисика у театрі – народження нового сценографічного стилю, риси якого уже відчутні у першій самостійній виставі “Болеро” на музику М. Равеля. Спектакль складався із трьох одноактних балетів: “Святкова сюїта на честь космонавтів” Ю. Бірюкова, “Поєма про негра” на музику Д. Гершвіна, “Болеро” на музику Равеля (дириг. Я. Вошак, балетмейстер С. Дречин, 1962 р.). Показово, що Євгенові Лисіку довелось осмислювати музичну драматургію французького композитора-імпресіоніста Моріса Равеля (1875–1937), характерними рисами якої було “змальовування” настроїв, що набувають значення символів, тонких психологічних нюансів, тяжіння до поетичної пейзажності, тембрової і гармонійної барвистості. Художник “промовляє” кольором, відтворюючи найтонші суб’єктивні відчуття, переживання, швидкоплинні враження, закладені у музиці М. Равеля. “Молодий і, безумовно, талановитий декоратор, він показав, що дуже витончено розуміє специфіку творчості балетного художника, покликаного створювати декорації і костюми, що доповнюють музику, розвивають задум постановника-хореографа. Особливо [...] ця риса проявилась в оформленні до балету “Болеро” [...]. Вдале поєднання білих і чорних костюмів з червоними плямами світла, що створює напружений колорит. Сцена майже порожня, лише біля куліс розташовані живописні групки іспанців. Нічого зайвого в декораціях, нав’язливого, усе легке, прозоре, романтичне, характерне музиці Равеля. Разом з тим точна характеристика місця дії” [7], – відзначають М. Кривенко та В. Попов.

Отже, для дебютанта Лисика визначальні такі засоби художньої виразності як умовність, лаконізм, експресія, емоційна насиченість образів. Вагомим є плідний тандем балетмейстера і художника, що сприяло повнокровному розкриттю філософського змісту кожної з трьох частин балету.

Уже згадувана Т. Леонтовська, порівнюючи оформлення Сальмана і Лисика, акцентує: “Іншим шляхом йде Є. Лисик [...]. Виразності, художньої правдивості він досягає лаконічними прийомами. Добре “грає” у художника колір, що по-своєму, образно виражає основну думку чи емоціональний стрій твору. Таким “лейткольором” у “Славі космонавтам” є голубий, що передає відчуття повітряних просторів, безкрайньої височини; пекучо-оранжева тональність “Болеро” мов насичена знемогою пристрасті; контраст чорного з білим домінує в кольоровій гамі “Поема про негра”. Можливо, роботи молодого львівського художника і не вражають особливою новизною, але вони беззаперечно талановиті, і для свого театру є великим кроком вперед” [9, с. 9-10]. Рецензент наголошує на ще одному виражальному засобі, який є визначальним у сценографії Лисика – кольористика як ідейна домінанта.

Лисик-початківець осмислює музичну партитуру творів як новатор, віднаходячи ідею композитора і закодовуючи її у глибокозмістовних мистецьких образах. Музика для художника – атмосфера епохи, в якій творив композитор. Вона є настрої, імпульс, який диктує колір творінням митця. У музиці Ріхарда Вагнера, Людвіга ван Бетховена, Петра Чайковського він знаходив щось прекрасне для себе. Проте улюбленим його композитором був геніальний австрієць Вольфганг Амадей Моцарт, твори якого Лисик міг слухати задля натхнення у будь-який час.

Сценографію до опери “Дуенья” (“Заручини в монастирі”) С. Прокоф’єва (дириг. Я. Вошак, реж. В. Титов, 1963 р.) театрознавець М. Безкровний аналізує одним реченням: “досить вдале оформлення, в якому яскраво відчувається епоха, національний колорит Іспанії, створив художник Є. Лисик” [1, с. 4]. Молодий митець свідомо відходить від примітивного, досі ефективного натуралізму, який сповідував у своїх декораціях О. Сальман.

У дитячій опері-балеті “Терем-теремок” І. Польського (дириг. І. Лацанич, реж. В. Титов, балетмейстер М. Заславський, 1963 р.) “художнє оформлення вистави зроблено з урахуванням властивого малятам емоціонального відчуття [...] Художник Євген Лисик прагнув якнайглибше розкрити характери, типові особливості кожного персонажу. Гармонія фарб, розміщення предметів, деталі одягу – все це розраховане на безпосередню та швидку реакцію, активне, емоціонально забарвлене естетичне сприйняття” [13]. Лисик успішно склав іспит перед дитячою аудиторією, адже художнє оформлення здійснене з добрим розумінням психології дітей різного віку.

Уже першими роботами Євген Лисик впевнено, крок за кроком, заявляв про себе як самобутній митець, який всупереч існуючим тенденціям оперної сценографії утверджував принципово новий сучасний погляд на роль сценографії та функцію художника в оперному театрі. З появою Євгена Лисика народжується образне рішення постанови не тільки засобами музики, а й у співдії зі сценографією, світлом, костюмами. Сценографія стає частиною режисерської концепції, через яку постановники доносять ідею твору. Лисик завойовує ім’я художника-філософа, що зумів знайти особливий підхід до використання сценографії у виставі.

Комуністичній ідеології не вдалось приборкати сміливого художника-новатора, талановитого митця Євгена Лисика. Він був учнем, який перевершив своїх учителів Романа Сельського, Федора Нірода, і вже перші його кроки були справді новаторськими.

1. *Бескровный М.* Это – удача / М. Бескровный // Львовская правда. – 1964. – 5 февр.
2. *Диченко І. С.* Євген Лисик. Нарис про життя і творчість / І. С. Диченко. – К.: Мистецтво, 1978. – 112 с.
3. Жити і творити для народу // Мистецтво. – 1962. – № 3.
4. Інтерв'ю Марії Романюк з Оксаною Зінченко. – Рукопис. – 25 лютого. – 2009. – 3 архіву М. Романюк.
5. *Касіян В.* Натхненна творчість художників / В. Касіян // Мистецтво. – 1961. – № 5.
6. *Котляревський А.* Овід / А. Котляревський // Вільна Україна. – 1960. – 1 берез.
7. *Кривенко М., Попов В.* Продолжая поиски / М. Кривенко, В. Попов // Львовская правда. – 1962.
8. Культурне життя в Україні. Західні землі Т. II 1953-1966. – Львів, 1996. – С. 372-374.
9. *Леонтовская Т.* Театр больших возможностей / Т. Леонтовская // Музыкальная жизнь. – 1962. – №15. – С. 9-10.
10. Митці України / За ред. А. В. Кудрицького. – К., 1992. – 848 с.
11. Нірод Ф. Спогади художника, або Записки щасливої людини / Ф. Нірод / Упоряд. Н. Михайлової, В. Томазова – К., 2003.
12. *Павлишин С.* Украдене щастя на оперній сцені / С. Павлишин // Радянська Україна. – 1961. – 3 січ.
13. *Пастушенко О.* Теремок дружних / О. Пастушенко // Радянська Буковина. – 1964. – 19 черв.
14. *Пулинець О.* Франко на оперній сцені / О. Пулинець // Радянська Буковина. – 1961. – 17 черв.
15. *Рудницький М.* Це – справжній успіх! / М. Рудницький // Вільна Україна. – 1960. – 27 вер.
16. *Терещенко А.* Львівський державний академічний театр опери та балету імені Івана Франка. – К., 1989. – 208 с.
17. *Шинкаренко Є.* Дон-Кіхот / Є. Шинкаренко // Вільна Україна. – 1960. – 24 квіт.

**ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО В ОПЕРНОЙ СЦЕНОГРАФИИ  
I пол. 60-х годов XX в. (НА ПРИМЕРЕ ПОСТАНОВОК  
А. САЛЬМАНА И Е. ЛЫСИКА)**

**Мария РОМАНИЮК**

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,  
Кафедра театроведения и актерского мастерства  
ул. Университетская, 1 / 251, 79000 Львов, Украина,  
тел: 0322 79 41 97, kafteatr@franko.lviv.ua*

В статье идет речь о художественно-стилевых особенностях оперной сценографии (I пол. 60-х годов XX века) в постановках Александра Сальмана и Евгена Лысика – художников Львовского академического театра оперы и балета имени Ивана Франко (ныне – Львовский национальный академический театр оперы и балета имени Соломии Крушельницкой). Сверхзадача статьи – определить тенденции, бытовавшие в оформлении спектаклей, процессы формирования и утверждения новаторских идей в искусстве в период господства псевдохудожественного унитарного метода соцреализма.

*Ключевые слова:* оперная сценография, традиция, новаторство, Евген Лысик, Александр Сальман, соцреализм.

**TRADITIONS AND NOVELTY IN OPERA SCENOGRAPHY  
IN THE FIRST HALF OF 1960S  
(BASED ON O. SALMAN AND YE. LYSYK PERFORMANCE)**

**Maria ROMANIUK**

*Lviv Ivan Franko National University  
Theatre Studies and actor craftsmanship department  
Universytetska Street, 1/ 251, 79000 Lviv, Ukraine  
tel.: 8 0322 79 41 97, kafteatr@franko.lviv.ua*

The article discusses artistic and stylistic peculiarities of opera scenography (in the first half of 1960s) in O. Salman and Ye. Lysyk performance. They are artists of Ivan Franko Lviv academic theatre of opera and ballet (now – Solomiya Krushelnytska Lviv national academic theatre of opera and ballet). The article aims at ascertaining the tendencies peculiar to the artistic staging during pseudoartistic unitary method of socialist realism.

*Key words:* opera scenography, traditions, novelty, Yevhen Lysyk, Oleksandr Salman, socialist realism.

Стаття надійшла до редколегії 12.02.2009  
Прийнята до друку 23.09.2009