



Тадей Риндзак



Володимир ОВСІЙЧУК

## “МЕНІ ВІДКРИВ СВІТ ТЕАТРУ ЄВГЕН ЛИСИК”

Напевно, юний Тадей Риндзак, мріючи про велику дорогу в Мистецтво, не думав, що ця дорога приведе його до театру і поставить у перший ряд провідних театральних художників України. Але до цього треба було йти довго й трудно, бо мистецтво, у якій би ділянці воно не проявлялося, розкривається повільно, мовби неохоче. Проте... все перемагає воля і поклик, закладений невідомо ким.

Якими ж були початки формування людських і мистецьких якостей митця?

Народився Тадей Риндзак 1941 року в Болехові Івано-Франківської області, в родині робітника. Батько був мельником, але все своє нелегке життя прагнув до чогось світлого і гарного, яке він бачив у такій красі, як ікони в церкві, отже – в мистецтві, тому заставив своїх синів (а було їх п'ятеро) малювати, і всі малювали. Старший, Василь, здавалося, проявляв найяскравіше обдарування і міг бути чудовим художником, проте досить рано помер. Така ж доля судилася другому синові – Славкові, хоча він більше креслив. Але гіпертонія, інсульт – і смерть. Молодший брат, Мирон, ще й тепер проживає в Болехові і також малює. Два брати, Тадей і Михайло, працюють разом у театрі художниками-постановниками, доповнюючи і підтримуючи один одного у всіх творчих питаннях, що не заважає кожному зберігати свою індивідуальність, свої творчі досить яскраво визначені інтереси, які, йдучи паралельно, можуть не перехрещуватися. Свого часу, молодший Михайло, закінчуючи Львівський інститут прикладного і декоративного мистецтва, без вагання пішов до брата в театр, де остаточно визначився його творчий потенціал. Крім братів, була ще й сестра, яка чудово вишивала.

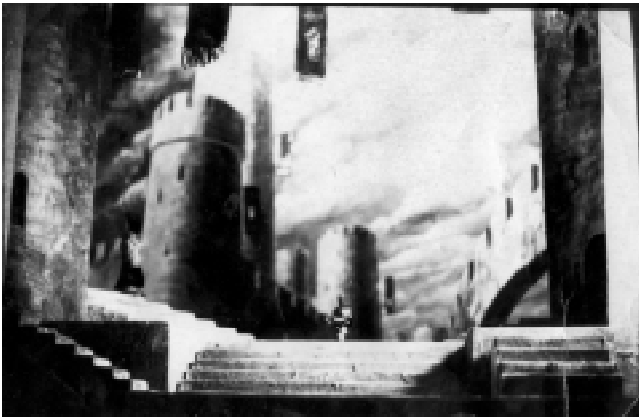
Сім'я скоро зазнала непоправної втрати – 1952 р. померла мати. Їй сповнився лише сорок один рік... Батько став безпорадним – маленькі діти. Старші два були в армії, а сам він скалічився на роботі. Боявся операції, щоб не залишити дітей сиротами. Варив їсти Тадей, і тато хотів його залишити на господарці. Хлопець просив тата привести до хати жінку. І той послухався. Через рік після смерті матері привів жінку. Він до неї ходив ще до одруження, але її вивезли в Німеччину. Повернулася у 1945 році і жила не-

одруженою. Тепер пішла на малі діти і стала їм доброю матір'ю. Діти її любили. Тадей згадує: “Вона була дуже доброю. Після смерти тата ми до неї ходили – дуже її поважали. Померла в 1992 році – прожила 81 рік”. Навчаючись у середній школі, Тадей мріяв здобути художню освіту. І як тільки закінчив школу (1958 р.), зібрав необхідні документи і подався у Київ.

*“Але в Київському художньому інституті документів уже не приймали. Та ще й виявили, що в мене немає ніякої спеціальної школи. Повернувся до Львова, і тут мене чекала невдача: вступні экзамени вже закінчилися... Пішов до армії. Після неї все забув, хоча давня мрія і далі цеміла. Колега, який учився у Львівському політехнічному на радіотехніці, підбивав мене вступати на архітектуру. Наступного року я і на архітектуру не вступив. Працював на меблевій фабриці. Тут був метод потоку, і він мене стомлював і не задовольняв. Кілька років вступав*

*“Pachta” Л. Мінкуса, сценографічна ідея Євгена Лисика, виконання Тадея Риндзак. Львів, 1991. Макет.*





“Ернані” Дж. Верді. Львів, 1968. Макет.

на денний відділ – безрезультатно. Пішов на вечірній – мусив працювати і вчитися. Вчився з 1966 по 1972 рік”. З цієї простої оповіді Тадей постає як вольова і одержима людина, що вперто йшла до своєї мети.

Архітектура виявилася для нього чарівним світом. Його не похитнули цинічні розмови викладача Кузика про архітектуру й майбутнє випускників, мовляв, що будете будувати, хіба конюшні... Гарячі поривання дещо остудилися, бо денна робота на будівництві виявилася дуже важкою – почав спінути. Лежав у лікарнях...

Т. Риндзак згадує: “Згодом чую по радіо оголошення, що в майстерню Львівського оперного театру набирається група художників-декораторів. Тоді головним художником був Олександр Сальман, кілька декораторів покинули майстерню – Болаєвич, Манзій та інші. О. Сальман набрав нову групу. Мені відразу дав робити архітектурну роботу – фрагмент готики. І так я з 1967 року почав працювати в майстерні, не кидаючи інституту.

Євген Лисик уже працював у театрі, але якраз був у Києві – оформляв балет “Камінний господар”. Після “Спартака” про нього пішла слава, і мені дуже хотілося з ним зустрітись. Відчувалось, що О. Сальман у конфлікті з Є. Лисиком – зіткнулися два діаметрально протилежні погляди на оформлення спектаклю. О. Сальман дотримувався старої школи – ілюстративний характер декорацій, натуралістично-речове наповнення простору, суб’єктивно-смакове загальне рішення, в якому переважав лірико-романтичний стильовий вираз. У мальованих декораціях він дотримувався чіткого рисунка, добротної технології виконання. О. Сальман мав солідну художню освіту і вперто вимагав дотримання класичних традицій – не терпів відхилень від перевіреної часом і особистою діяльністю доброї школи. Був переконаний, що має у всьому слушність. Будучи уже хворим, приходив до малярки (майстерні, де виготовлялися декорації), прив’язував до руки пензель і показував, як треба малювати. Помер на п’ятдесят четвертому році життя. Останні його роки були затьмарені невдачами у театрі. У 1968 році створилася несприятлива для нього атмосфера у зв’язку з переобранням головного художника театру –

на місце О. Сальмана пропонували Є. Лисика”. Ясна річ, у такій ситуації між цими двома художниками згоди не було. Та коли О. Сальман захворів, покликав Є. Лисика до себе й подарував йому свій етюд. Повного примирення між ними не наступило – стояли на діаметрально протилежних позиціях: один з них не бачив у новому ні логіки, ні краси, другий дивився на старе як на пройдений етап.

Про першу зустріч з Є. Лисиком у Т. Риндзак залишилися спогади на все життя: “Це сталося після повернення Є. Лисика з Києва. Він був зовсім іншим. На малярці з усіма вітався, у театр заходив як у храм – ще перед дверима знімав берет. Старі декоратори його прийняли з настороженням, бо він відразу запровадив інший спосіб праці над декораціями. Можже, не так прискіпливо дотримувався технології, бо робили простіше і швидше. Євген Лисик ставав поруч з малярами, працював темпераментно, без підмальовки, але за ескізом, за розробленою колористикою. Захоплював його рисунок чіткий і міцний, бо вносив ритм і себе виправдовував. І тоді, коли зустрілись, Є. Лисик узяв пензель і почав малювати. Я став поруч також з пензлем. Він спитав: “Не бойся?” – і так пішло в нас.

Євген Лисик давав натхнення. Першою спільною з ним великою роботою був балет “Досвітні вогні” Л. Дичко. Складався він з трьох різних частин. Я свої сили спробував у двох з них: “Відьма” за твором Т. Шевченка і “Каменярі” за І. Франком.

Так я почав здобувати школу декоративно-театрального мистецтва. Є. Лисик багато працював, і я був з ним. Знаючи, що навчаюсь на архітектурному факультеті, він почав залучати мене до виготовлення макетів. І першим був макет до “Золотого обруча” (опера Б. Лятошинського).

Я для Євгена Лисика робив усі макети, а першою самотійною роботою було оформлення “Наталки Полтавки” – опери М. Лисенка. Сталося так, що над оформленням цієї опери працював О. Сальман, але художня рада театру його ескізів не прийняла – не погодилася з його новими пошуками графічної контурності, без живописності. Ця нова в його творчості тенденція вже знайшла

“Украдене щастя” Ю. Мейтуса. Львів, 1989. Макет.





Костюми до балету "Пер Гюнт" Е. Гріга. Львів, 1975. Ескізи.



своє втілення в оформленні опери Дж. Верді "Дон Карлос", яке він зробив чорним зі срібним графічним контуром. Для передачі атмосфери Іспанії XVI ст., можливо, було припустимим таке рішення, але воно не відповідало Україні початку XIX ст.

Євген Лисик доручив оформляти "Наталку Полтавку" всім молодим. Зателефонував мені на малярку з театру: "Гадей, ти взявся б за "Наталку"? Як би ти її оформляв? Чи маєш ідею?" Відповідаю: "Від декоративних куліс до натуралістичної ілюзії". – "Роби!" І нас четверо молодих робили оформлення "Наталки Полтавки". Робили швидко. І ІІІ дії – пленерні, ІІ дія – інтер'єрна. Головна концепція – просторий світ буйної природи і поезія. Спектакль, присвячений 200-й річниці з дня народження І. Котляревського, возили до Москви. Приймали доб-



ре. Після цього був "Запорожець за Дунаєм", що оформлювався майже у тому ж ключі, але невдало – громіздко і тяжко. Згодом довелося переробляти. За прикладом Є. Лисика роботу виконували вночі – я з макетувальником Б. Кривицьким. Такий спосіб виявився найкращим, бо ніхто не заважав".

Оформлення опери Дж. Верді "Ернані" Т. Риндзак виконував за ескізами Є. Лисика, однак потрібно було за вимогою режисера Дмитра Смолича чимало додавати (дзвіницю з дзвонами). Д. Смолич бачив макет Т. Риндзак до "Золотого обруча". Високо оцінив його, тож і в "Ернані" схилив художника до такого ж за характером рішення, але



"Пер Гюнт" Е. Гріга. Львів, 1975. Ескізи.



більш матеріального і масивного. Так, одяг, прикраси, зброю робили з матеріалу. Євген Лисик також вимагав оформляти оперу в романтичному ключі, але в результаті зміст не був глибоко прочитаний, і це відбилося на відсутності образного рішення, а з музики було схоплено лише романтичне видовище – ефектну картину. І все ж у Москві відгук на оперу був позитивним.

Жаль, що макети згодом згоріли. Тоді згоріли макети Ф. Нірода, О. Сальмана і ранні роботи Є. Лисика – спортсмени підпалом намагалися викурити склад декорацій театру, що знаходився в костелі біля заводу імені Леніна на вулиці Городецькій. Загинула велика сторінка театральної художньої культури післявоєнного періоду.

З режисером Д. Смоличем працював Т. Риндзак і над оперою В. Губаренка "Незабутнє (Відроджений травень)". Є. Лисик тоді перебував у Югославії. Звідти на поштівці передав єдине своє прохання: "Так вирішуй виставу", – і на звороті намалював образ Матері. Д. Смолич вимагав кожну сцену вирішувати оригінально, без повторень, що Т. Риндзак досить успішно зробив: зал для чекання, площа з розбитим рейхстагом. Опера, однак, успіху не мала. Звернувшись до неї вдруге (опера була дещо скорочена), художник зважився на глибше, образніше рішення, що стало творчим принципом, який більш зріло проявився в оформленні опери М. Римського-Корсакова "Царева наречена".

"Хоча я тут, – як говорить Т. Риндзак, – пішов у загальному зоровому вирішенні за Ф. Федоровським, однак намагався передати стан, де все говорило про беззахистність народу перед жорстокістю опричників Івана Грозного, про непевність у житті, страх і суворість (в оформленні відчуття драматизму, навіть у костюмах). Можливо, цю оперу слід було б оформляти чорно-білою, з кількох варіантів вибрати один і чи він є найкращим?" – бився я у сумнівах.



*“Аїда” Дж. Верді. Київ,  
Національний театр опери та балету, 1998. Ескізи.*



*“Кармен” Ж. Бізе. Львів, 1991. Ескіз.*





*“Голанта” П. Чайковського. Львів, 1991. Ескіз.*



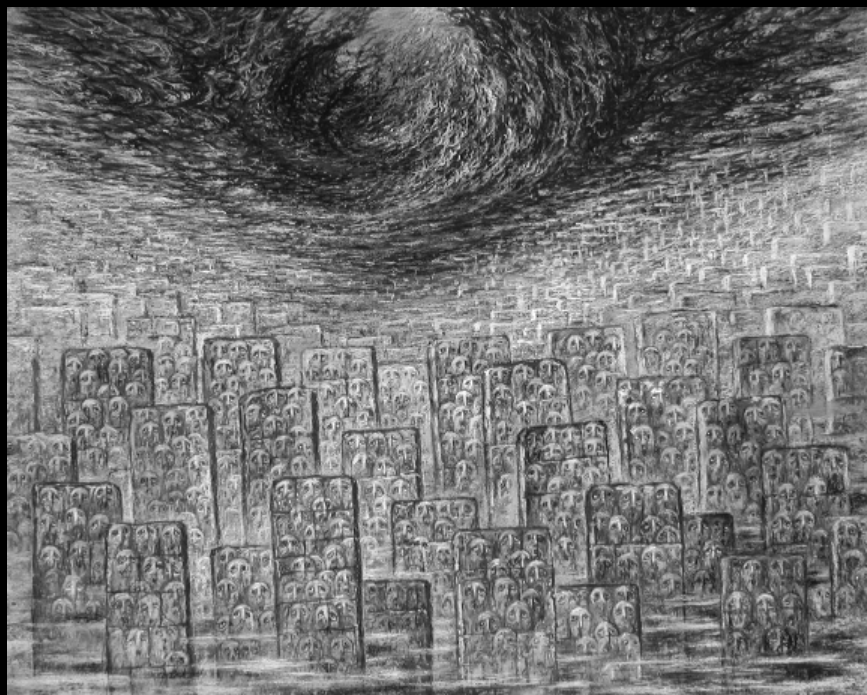
*“Лебедине озеро” П. Чайковського. Київ, Національний театр опери та балету, 1997. Ескізи.*



“Травіата” Дж. Верді. Львів, 2000. Ескіз.

“Набукко” Дж. Верді. Львів, 2000. Ескіз.

“Набукко” Дж. Верді. Львів, 2000. Ескіз



Тоді я не міг віддатися повністю театрові. Завершувалося моє навчання – я не встигав успішно закінчувати сесії. Вже дипломна робота – а тут дванадцять “хвостів”. Здавав заборговані предмети. По спеціальності краще йшло. Моїм дипломним проектом була мікрозабудова ландшафту біля річки Стир. Оцінено його на “чотири”. Так моя дипломна епопея закінчилася. Правду сказати, я вагався, бо з часом відчув потяг до архітектури. Євген Лисик



зауважив мої вагання і сказав мені: “Якщо ти підеш – мене зрадиш”. Праця з Є. Лисиком збагачувала мене духовно і технічно, націлювала на постійний образний пошук засобів вираження. Найголовніше – я знаходив у рішенні вистави власний хід.

Абсолютно самостійним постановником я був у роботі над оперою Дж. Верді “Ріголетто” 1976 року. Євген Лисик не втручався в мою роботу, хоча інколи давав поради. Я захоплено працював над інтер’єрами – чистою архітектурою. Сцену розгулу в замку мантуанського герцога прагнув довести до крайнього виразу.

Самостійно оформляв я “Тоску” Дж. Пуччіні, якою і досі задоволений. Євген Лисик добре оцінив цю мою роботу. Він стежив за моїм творчим розвитком, запрошував до спільної праці. Коли ж театр став на капітальний ремонт, Є. Лисик на кілька років поїхав працювати в Мінський оперний театр. Я залишився замість нього, було нелегко. Ясніше усвідомив роль художника в театрі... Ф. Нірод, О. Сальман, В. Борисовець йшли в одному ключі (можже, артистизмом виділявся Ф. Нірод). А Є. Лисик виділявся з-поміж усіх. Його “Спартак” я був полонений. Є. Лисик весь час був неперевершеним філософом-ідеологом: у нього – виняткова ерудиція, знання епох та їх стильового виразу, глибоке розуміння музики, у якому б часі вона не



“Мойсей” М. Скорика. Львів, 2001. Ескіз.

була написана. А найголовніше – був міцний як художник і безприкладно несамовитий у роботі. Увесь час, що були разом, провели у праці, а у праці – школа”.

Під час ремонту й реконструкції театру працювати було дуже важко. Але Т. Риндзак все ж підготував ряд спектаклів: балет “Пер Гюнт” Е. Гріга, “Слуга двох панів” і “Богема” Д. Пуччіні.

“Першою виставою, що готувалася без Є. Лисика, – продовжує Т. Риндзак, – була “Кармен”. Він не бачив, що я зробив, бо був у лікарні. Однак я зрозумів його думку. Згадуючи наші розмови і творчий процес цього великого художника, намагався йти його шляхом. 1991 рік взагалі був неспокійним – кардинальні зміни в країні. Надія на повернення з лікарні Є. Лисика згасала. Я вперше відчув себе наче покинутим. Але прийшла на роботу в театр Оксана Зінченко – дружина Лисика (художник з костюмів), і ми спільно продовжили роботу з оформлення спектаклів.

Отже, “Кармен”. У чому її ключ? Іспанію знав з літератури, читав Ф. Гарсія Лорку. І раптом у нього вихоплюю вираз, що Іспанія – це все магія. Ця фраза підказала мені образ – любов Кармен усе попелить, спалює одного й другого. Ескіз “Кармен” зробив вуглем. Колір домінував чорно-білий і сірий. Червона пляма панувала лише в першій дії. Приступаючи до нового спектаклю, згадував методикку Є. Лисика: розкриття епохи, середовища, людської долі або ж цілого народу через музику, як у “Набукко”. Пам’ятаю, як мені ще

перед тим довелося, розшифровуючи ескізи Є. Лисика (він все лишив і раптово поїхав до Америки – трапилася щаслива нагода) до опери “Отелло” Дж. Верді, зануритися у світ жорстокості, зради й підступності, в якому довірливій людині немає захисту. Я підкреслив у декораціях намічені акценти – Є. Лисик приїхав, побачив і погодився. При цьому я ще раз згадував вимоги Д. Смолича. Він добивався загальної настроєвої атмосфери, частіше романтичного видовища, але досягнутого ілюзією реального середовища.

Наскільки іншим, дієвішим і високо художнім, без традиційної натуралізації був “Спартак” Є. Лисика! Він перекрив усе – намітив іншу дорогу в театральному мистецтві. Так було накреслено творчу програму для мене, і я намагався і намагаюся втілювати її у практичній роботі. Звичайно, я, приступаючи до нового спектаклю, знайомлюся, якщо є така можливість, з рішенням інших художників. Оформляючи оперу М. Лисенка “Тарас Бульба”, дивився ескізи А. Петрицького, але з нічого не сприйняв. Опера – героїко-патріотична, і тепер вирішувати її після останніх подій треба по-іншому – образ Соборної України. “Аїда” теж розкривалася картиною Єгипту – країною високої цивілізації й одночасно країною тасмичною і замкненою. Тут було над чим думати і працювати”.

І дійсно, художник уводив в оперу образ країни – монументально-панорамним зображенням пам’яток архітектури та скульптури, створених за тривалий час розвитку Стародавнього Єгипту. Тут він дав волю своєму захоплен-

“Мойсей” М. Скорика. Львів, 2001. Сцена з вистави.



“Аїда” Дж. Верді. Львів, 1993. Ескіз



“Бал-маскарад” Дж. Верді. Львів, 2003. Ескіз



“Фауст” Ш. Гуно, 1990.  
Макет (постановка не здійснена).

ню архітектурою. Але по ходу розгортання дії за цією пишною красою відкривалась жорстока дійсність. Її уособленням була могутня кам'яна брила, якій уподібнювалися жерці – охоронці традицій. Вони готові розправитись з будь-якими відхиленнями від букви закону, кидаючи жертву на повільне вмирання в кам'яному мішку-могілі. Художник протиставляє байдужому каменю виняткове духовне багатство людини, яка гине, розчавлена цим же камінням, своєю смертю звеличуючи і опоетизовуючи його.

Працюючи над оформленням опери М. Скорика “Мойсей”, Т. Риндзак був зайнятий пошуками художнього образу, адекватного музиці опери: безкрайня велич пустелі і могутня воля людини, скерована на здійснення великих божественних прозріннь. Для відтворення безкрайнього простору, вкритого камінням, довелося ще раз звертатися до Біблії, яка надихнула художника на створення належного масштабного видовища.

*“Підсумовуючи, скажу: художником я став у театрі. Може, така моя доля. Оперний театр для мене – усе. Це світ, в глибини якого занурюєшся з хвилюванням і творчою насолодою. У ньому пізнаєш минуле і сьогочасне, і цей широкий діапазон, виражений через музику, голос, барву, розкриває незвідані можливості людини”.*