



Данило Лідер

Природа театру

Діалог II

14

З Данилом Даниловичем Лідером — видатним сценографом, педагогом і теоретиком мистецтва — ми вже зустрічалися на сторінках нашого журналу (№ 4, 1997 і №5, 1998).

У першій статті «Найсучасніший сюжет — дотик пальцем» йшлося про загальні положення його теорії, у другій — сценарії фільму «Гонитва за Лідером» (автор В.Манилов) — розмова з митцем про його творчість.

Нині у Данила Лідера є мрія укласти і видати книгу роздумів про мистецтво.

Але художник вважає, що саме в діалозі з живим співбесідником народжуються і викристалізуються думки. Цією публікацією ми продовжуємо бесіду про «свята святих» — його метод, практичні поради і театральну творчість взагалі.

Початок див. у «Кіно-Театрі», №1, 2000.

Надія Мірошніченко: *Сьогодні я б хотіла поговорити про природу театру. Запропоную децю полемічну тезу: театр — мистецтво-пастка. Себто, з одного боку, вабить, а з іншого може жорстко поранити митця, який потрапляє в орбіту театру. Адже це на межі мистецтва і справжнього життя, справжніх почуттів. Можливо, тому майже кожен актор, режисер, сценограф періодично намагається покинути театр. З вами такого не траплялося?*

Данило Лідер: Я теж хотів кидати, але не покинув. Певно, це такий вид мистецтва: бути в житті й одночасно не бути. Оцей двоїстий стан. Актор чи художник має відчувати натуральну правду. Це, на жаль, рідко буває, хоч і повинно бути, бо в цьому природа театру. Я зараз поясню. Є дві істини, конфлікт: з одного боку треба зобразити події гіперреально, а в той же час є творець, про якого не можна забувати. І в цьому процесі є ще сам творець-артист і те, що він робить. В якості актора-творця він переживає один стан людський, а в якості персонажа — інший. Скажімо, Івченко, який грав Астрова у «Дяді Вані» Чехова. І от коли він водночас і Астров, і Івченко, то це прекрасно, в цьому природа і магія театру. А коли лише муляжна вичерпна підробка під характерність, немає подвійності, отоді й проблема. Той, хто підходить до цього близько, той щасливий, а хто не може підійти, — нервує, бо немає задоволення від роботи. А коли є я і є персонаж, та ще й цей персонаж достовірний, тоді щасливий від того, що таке мо-

жу творити. І ця акція ні з чим незрівнянна. Це як в художника, коли він бачить, що людина не проходить повз картину, а зупиняється та ще й запитує в нього — оце щастя. Отут є акт театру. Взагалі, я вважаю, театр — річ вселенська. Будь-яке сприйняття мистецтва — не лише видовищного, а й, скажімо, архітектури — це акт театрального сприйняття. Адже я як особистість сприймаю об'єктивну пронизливу правду і перетравлюю її своїм сприйняттям. Не лише я, а й просто людина, яка творить. Столяр, якщо він вільно трудиться, не лише заради грошей, теж творець. І тоді індивідуальність людини може виражатися у зробленому ним стільці. А коли знята радість, а є тільки корисливість чи підневільність, отоді й виходить те, про що ви говорите. Коли не з'єднуються два аспекти: я творю когось іншого, але залишаюсь собою. Я розумію театр як децю грандіозне. Спосіб сприйняття — це і є театр.

Н.М. Ви говорили про правду в театрі. Але ж театр — мистецтво умовне. І є такі речі, які в житті органічні, а в театрі здаються фальшивими або навпаки. Як це пояснити?

Д.Л. В театрі вони здаються фальшивими тоді, коли немає поруч творця, а є лише акт умовності. З'єднання творця і його праці ще можна назвати умовним і безумовним. Фізіологічне я творю в умовній формі. А коли спочатку є неправда, то і умовність стає фальшивою театралізацією. Правда і умовність — разом, але, водночас, вони не повинні з'єднуватися.

Н.М. А яким чином вони можуть не з'єднуватися?

Д.Л. Правда — дивовижне явище, не можна її розігрувати. Скажімо, не можна грати півня як півня. А треба грати півня як людину. Щоб не я на півня був схожий, а півень на мене. Треба зберігати і актора-людину, і автора, який творить цього півня. Інакше виходить штучна театральність. Чи от як підробка під дітей, це «сюсюкання» у дитячих виставах, передачах. Це ж неможливо дивитися! З дітьми треба розмовляти серйозно. Найсерйозніші люди — це щойно народжені діти. З якою цікавістю, подивом і якоюсь особливою радістю вони все розглядають... Отакенні очі! Оце — «сприйняття» природи в чистому вигляді.

Н.М. Тобто не можна уподібнюватися тому, що ти граєш, треба залишатися й собою, а інакше виходить фальш?

Д.Л. Так, інакше муляж і фальш. Виникає те, що я називаю сюжетно-одноразовим. А коли виникає умовне і безумовне, тоді з'являється вічна енергія, атомна. Як гелій перетворюється у водень, і від цього виникає сонячна енергія — образ той самий. Він вічно-мобільний, його неможливо завершити. Тільки-но намагаєшся прибрати щось одне, ту ж умовність, і театр перстає бути мистецтвом.

Н.М. Таким чином все має бути незавершеним?

Д.Л. Завершити можна, але це завершення ставиться під сумнів оцією умовною формою.

Н.М. Чи поєднувані в такому разі довершеність і незавершеність?

Д.Л. От розглянемо портрет Рубенса «Камеристка». Ця жінка досконала своєю красою, але в ній є дивовижне внутрішнє зло. Як правило, камеристки — це страшенні інтриганки, які часом керували й королевами, але при цьому — ангельська зовнішність. Так виникає другий ряд, який треба враховувати і у побудові образу, якби це була актриса.

Н.М. Досконалість може бути лише в одній площині?

Д.Л. Просто у досконалості завжди є протилежність. Таємна. А я як артист маю нафантазувати чи накопати цієї протилежності, другого дна. А піддатися лише зовнішньому ря-

ду — це нічого не сказати. От як Смоктуновський грав жорстокого короля — з ніжністю, витонченим гумором. І зал просто «лежав», бо глядачі розуміють такі речі. Вони часто можуть не здогадуватись, чому вони незадоволені виставою. Коли вона йде площинно: і без правди, і навіть без умовної форми, а просто з наробленим штампом. Коли роль іде під одним загальним знаком: «Вона така от хороша, тендітна, і я теж така тендітна...». А дія внутрішня — нульова. І тоді немає енергії. Просто проспіваний текст.

Н.М. Коли ви вже зачепили поняття дії, то хотілося б зупинитися докладніше. Здавалося б, простий термін, а трактування різне. Як ви розумієте «дію», «дієвість» у виставі?

Д.Л. У природі дія зароджується від якоїсь причини. І от ці причини треба розкопати. Чомусь же це сталося? Якщо ти хочеш зобразити щось, то треба розказати про природу того, як це відбулося, методом умовного мистецтва, а не муляжем, інформативно. Інформацією нерідко як займаються? От як переважно сучасні диктори — з повною відсутністю ставлення до цього тексту. А такі, як Левітан, особистість і акторська, і громадянська, встигав мимохідь вкласти і своє ставлення до інформації, до ситуації у світі. А так тільки тріщать... І в такі речі я не можу навіть вслухатися, нічого сприйняти — мотонно, невиразно, безпристрасно. А коли така бездіяльна розмова виникає в театрі, вже за п'ять хвилин відчуваю — треба тікати.

Н.М. То як же твориться сама дія?

Д.Л. В житті чи в театрі вона виникає від пристрасного наміру щось зробити. І це має відчуватися, якщо це мистецтво. До того, як щось зроблю, я це якось висловлю. І це має бути зрозуміло для глядача. Отак-от: замовк актор, а вже глядач має відчутти, куди він піде: туди, а не в той бік, куди його кличуть. Важлива дословесна дія. Слова — вже другий ряд явища і в мистецтві, і в житті. А перший — це внутрішня дія. От сидить людина спиною — ні руху, ні спеціальної пози. А вже видно, що він, скажімо, злий чи сумний, чи радісний. От як це робиться? Всередині. А як воно виходить в тіло — справа природи акторської і життєвої.

Правда —
дивовижне
явище,
не можна
її
розігрувати

15