

Галина ДОМАНСЬКА,  
Віктор ПРОСКУРЯКОВ

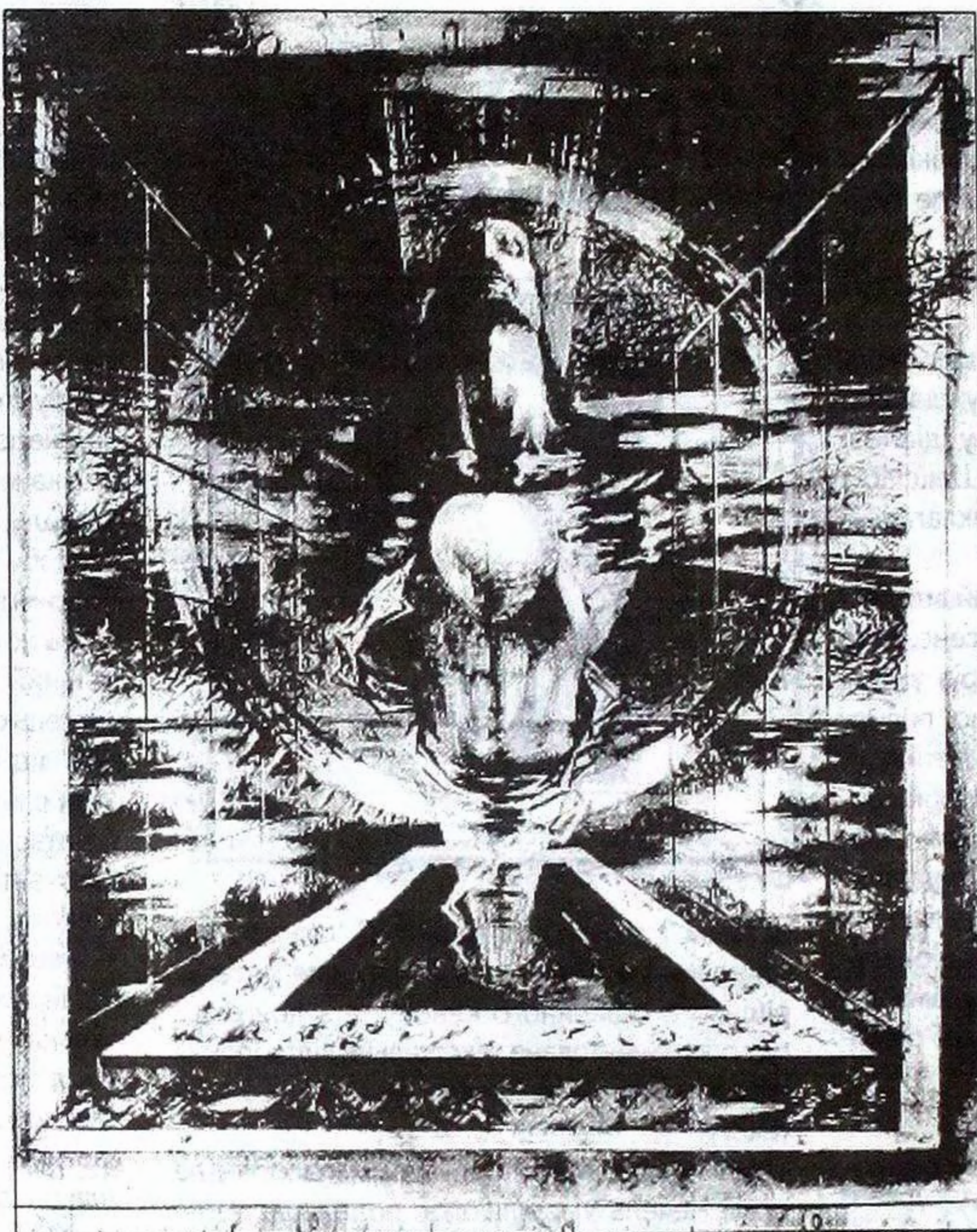
# ТЕ, ЩО ЖИВЕ У ТОБІ...

Ось уже шість літ, як відійшов у вічність Євген Лисик, знаменитий театральний художник, лауреат Державної премії імені Т.Шевченка, народний художник України, головний художник Львівського театру опери та балету імені І.Франка.

...Народився у селі Шнирів на Львівщині. Рано померла мати і його виховували батько й дід. Батько, Микита Романович, любив музику і театр. У селі був свій справжній театр зі сценою, де було зроблено дерев'яне оснащення, щоб актори літали чи зникали зі сцени. Батько мав невеличкі ролі у виставах, але ставився до них надзвичайно відповідально...

Євген Лисик творив у 1960-1980-ті, коли людей духу рятувала мужність, правдолюбство і відвертість, а його - чистота. У всьому був прискіпливим, просто педантом. І в цьому була його сутність: нічого не робити похапцем, а вдумливо проникати у глибину, у сутність речі чи людини, і нічого понад те, жодних вигадок, версій і нав'язування нехарактерного. Під час навчання в інституті його якось звинуватили в натуралізмі, коли він надто докладно намалював старенького натурщика з його зморшками й кістлявими руками.

Так добросовісно, за всіма канонами сценографії робив свої перші роботи в театрі. Це були добротні архітектурні конструкції, які мали бути всього лише тлом до спектаклю. Не могла пройти марно прекрасна школа живописців, яку він пройшов, навчаючись у Р.Сельського, Ф. Нірода, захоплюючись творчістю Леже, Дейнеки, Пікассо. Його улюб-



Євген Лисик. "Воскресіння". Ескіз до балету С.Прокоф'єва "Ромео і Джульєтта". 1988.

**Збереження творчого доробку митця потрібне не йому: він малював, бо тим жив. Воно потрібне нам і тим, хто прийде після нас.**

леним художником був Мікеланже-ло. Отож потяг до живопису, монументалізму, театру, музики, балету, літератури, невтомної праці - все це перетворилося у сплав, який згодом критики називатимуть його, Лисика, творчим почерком. Одна з таких робіт, де починає викристалізовуватись цей почерк, - балет "Спартак" А.Хачатуряна.

У численних рецензіях критики відзначають титанізм, яким позначені

декорації. Титанізм, щоб дати можливість людині відчувати свою слабкість у поєдинку зі злом, неминучу поразку, але й нездоланну надію на майбутнє. Та, мабуть, не живописний бік справи тут найважливіший, а духовний, бо полотна вплітаються у драматичну канву вистави, навіть стають дійовими особами.

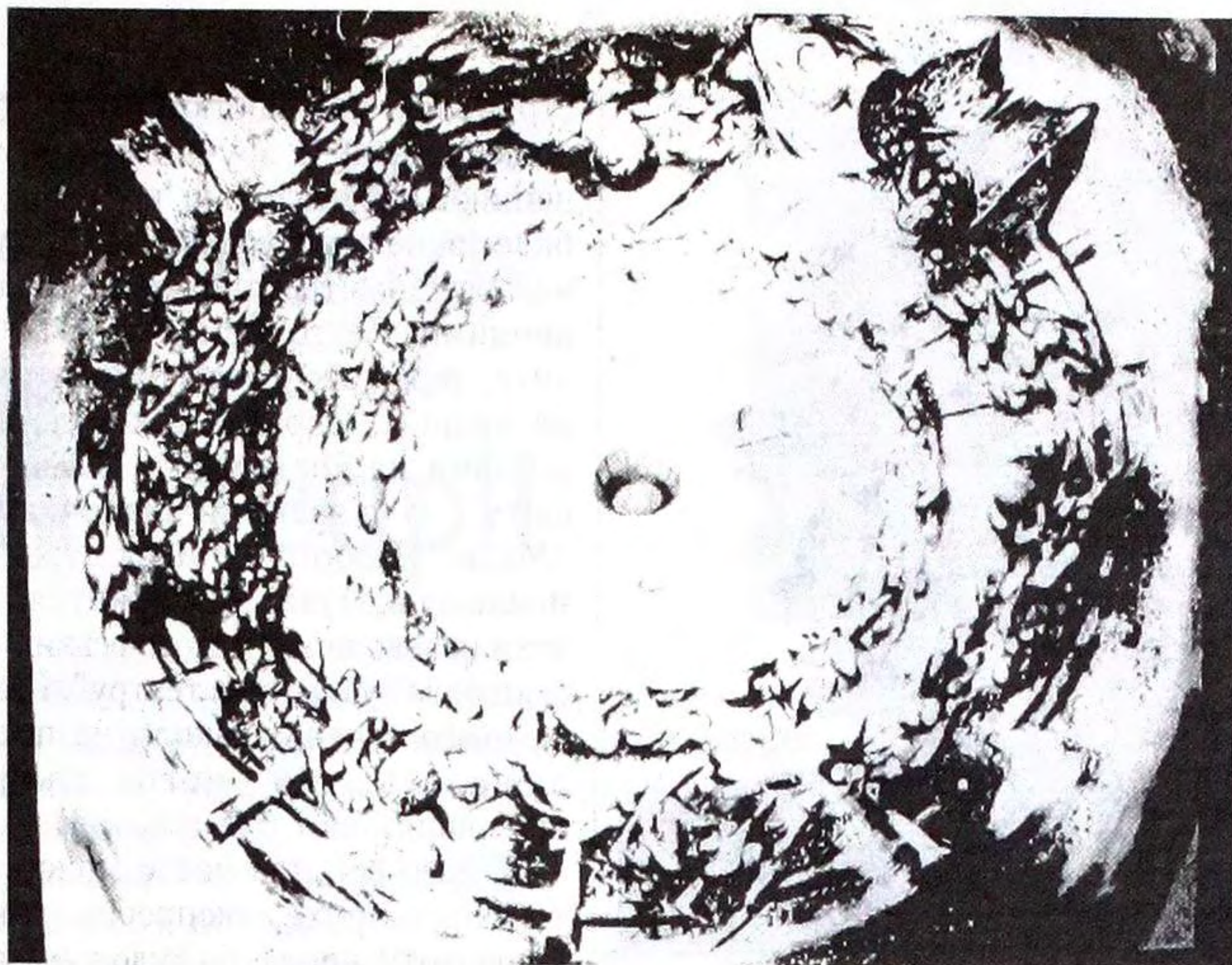
У балеті зіткнення раба і патриція стало лейтмотивом сценографії Є.Лисика. І величезне червоне коло, схоже на арену, на якій влаштовувались гладіаторські бої, а над ним - факел свободи - стало домінантою. Такий варіант оформлення балету вимагав "перекроювання" музики. Не без побоювання творча група звернулася до знаменитого композитора. А.Хачатурян подивився декорації. Вони йому сподобались і він погодився на зміни.

До речі, Є.Лисик тісно співпрацював з композиторами. І вони відгукувалися про нього якнайкраще. "Після балету "Легенда про кохання", - розповідав А.Меліков, - ми зустрічались з Лисиком двічі - у Києві та у Скопле. Кожного разу він вирішував "Легенду" по-новому. Київська вистава монументальна, і Лисик виступає тут як живописець, що серйозно допомагає розкриттю драматургії твору. В Югославії митець трактує "Легенду" в іншому плані. У цьому спектаклі немає конкретних деталей, він увесь ажурний. Для фактурного розмаїття художник використовує різні матеріали... Мені здається, що робота Лисика в "Легенді" - це велика удача для всіх нас..."

Справді, дуже часто останній



Євген Лисик. Ескіз до вистави  
“Птахи” за Арістофаном. 1987,  
Польський народний театр у Львові.



Євген Лисик. “Медея”, балет Р.Габічвадзе. 1982, Львів.

штрих у концептуальному вирішенні постановки належить художникові. І якщо “Легенда про кохання” нагадує місячне мереживо, то “Ромео і Джульєтта” С.Прокоф’єва - це кам’яний лабіринт, в якому ув’язнені почуття двох молодих закоханих. Крижана заметіль, пронизливий вітер, сірі тони, як колір попелу - символу покаяння, - наповнили ілюстрації до “Бориса Годунова” М.Мусоргського. Синьовидні Карпати і прозорі хмароподібні трембітарі - це “Золотий обруч” Б.Лятошинського. Зрештою, було багато робіт - “Есмеральда”, “Тангейзер”, “Отелло”, “Медея”... Всього 73, які мали свого глядача у Львові, Києві, Петербурзі, Свердловську, Мінську, Скопле, Анкарі, Варшаві.

Є.Лисик прагнув утвердити театр художника через живописні видіння, через декорації, що нагадували широкоформатний фільм, в якому у розпорядженні автора і небо, і земля. Заняття театральною декорацією ставало титанічною працею. Робив сотні ескізів. До “Бориса Годунова”, наприклад, було виготовлено 400 квадратних метрів живопису, до якого він безпосередньо доклав своїх рук.

Бо сценограф, як правило, намагається сам зробити основну живописну роботу. Місяць-два до прем’єри - це період напруженої, каторжної роботи, коли від багатогодинного щоденного стояння стомлюються ноги, вкриваються мозолями руки, а легені потерпають від випаровувань фарб та лаків. Але з дитинства бать-

ко й дід виховали в ньому витривалість. Під час війни, коли не те що їсти не було що, а й не знали, чи залишаться живими, дід брав останні зерна і, перехрестившись, сів...

Сам художник про свою роботу казав: “Образотворчому мистецтву так само, як і музиці й хореографії, треба надати можливість зробити для вистави максимум можливого. Або все - або мовчати.” І Євген Лисик робив усе можливе, а часом і неможливе...

“Для мене була несподіваним і дуже приємним сюрпризом зустріч на прем’єрі свого балету “Створення світу” у Львові з талановитим художником Євгеном Лисиком, - згадував композитор А.Петров. - Чим більше я дивився виставу, тим більше мені подобались його декорації... Він акцентував драматичні та філософські моменти балету і тим самим надав спектаклю ще більш значущого і об’ємного звучання.

Я побував у майстерні Лисика і переді мною відкрився світ цього своєрідного художника. Що б він не малював, у всьому відчувалась його своєрідна манера і його неповторний погляд на світ, на людей. Як справжній художник, він не повторював зробленого, навіть якщо це вистава, до якої він уже звертався.

...Працюючи над новою постановкою “Створення світу” в Мінську, він шукає оригінального вирішення, знову й знову випробовуючи сміливі та несподівані варіанти.”

Постановка балету А.Петрова

“Створення світу” у Львові була першою в Україні. Композитор написав цю музику за мотивами малюнків французького художника Жана Еффеля, який зазначив, що “книжка моїх малюнків - поема уславлення людини-творця”.

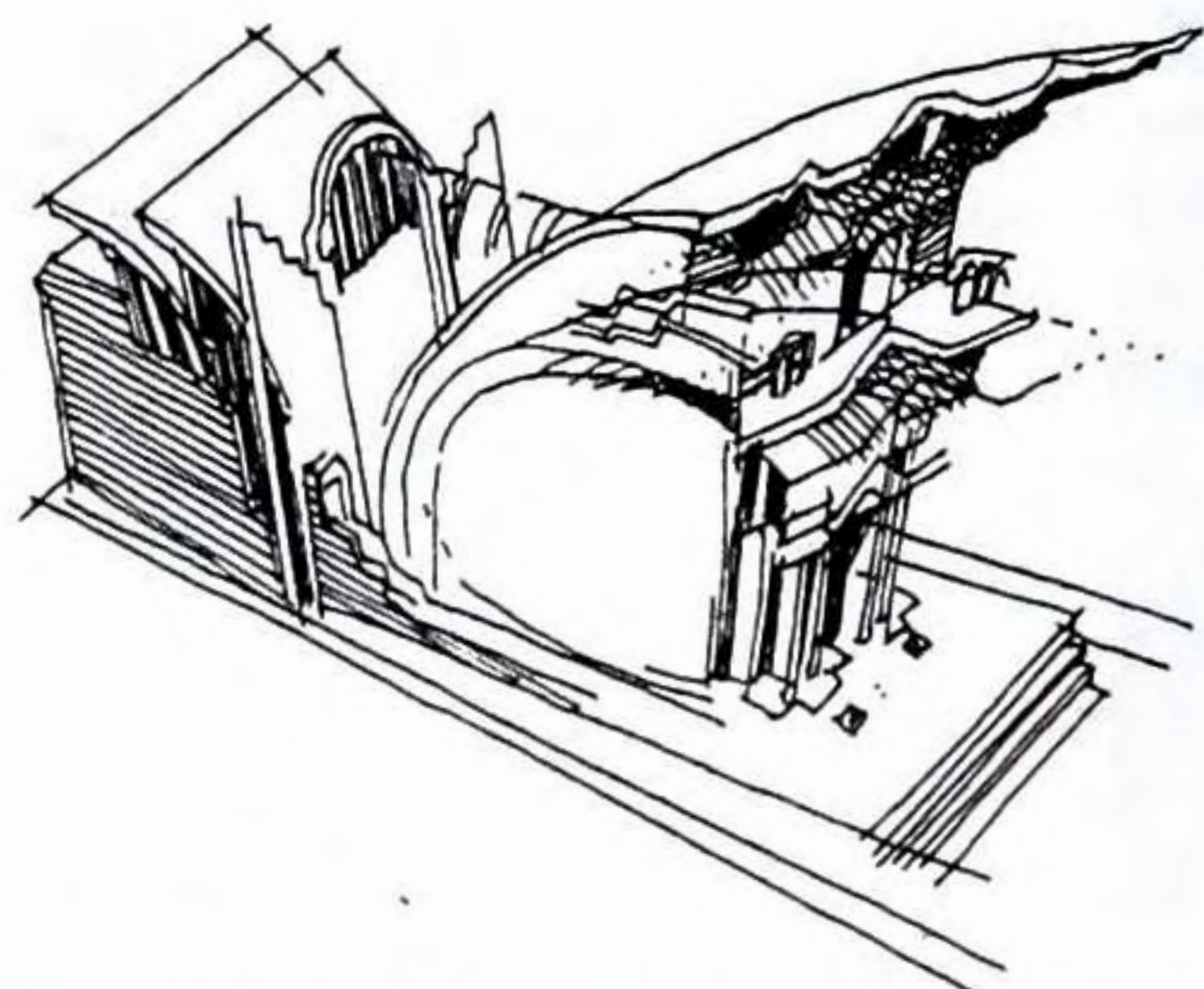
Тоді, у 1970-ті, було модно говорити про людину-творця, про мир у всьому світі, про дружбу народів. В оформленні Є.Лисика є фрагмент, за який критики дорікали йому в надмірній публіцистичності: у фіналі, де художник, відклавши пензель, бере репортерську камеру і на всьому заднику від куліс до куліс - у міжрядді вишикуваних ракет зображає трагічні символи історії: зруйновані храми грецького Парфенону, руїни Південного В’єтнаму, фрагменти “Герніки” Пікассо, гігантські обличчя людей, спотворені лихоліттями. Зазначалося, що у цьому епізоді практично втрачена мізансцена. Можливо, за логікою не випадало танцювати на руїнах і гробах, але чи не так тоді було в нашому житті? У житті логіки не було, художник ішов за правдою.

Поряд з тим, що Є.Лисик творив свої монументальні полотна, в яких, до речі, було скрупульозно виписано кожну деталь, він не менш успішно творив сценічні костюми, умів перейти від великого до малого, конкретного, своєрідного. Костюми давали акторам поштовх до перевтілення, бо були не просто одягом, а емоційним станом. Євген сам ніколи не шив і не моделював одягу, але скон-

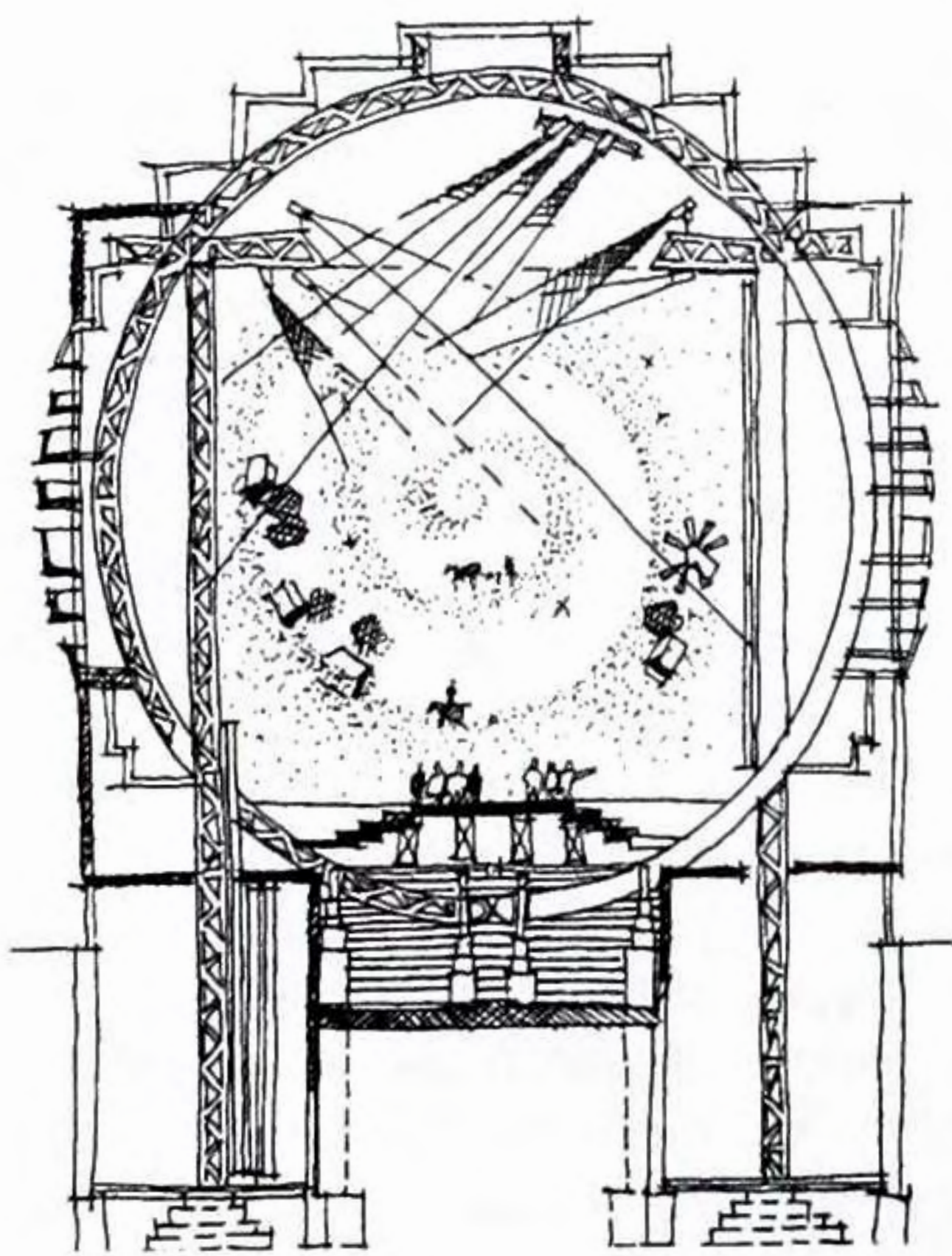
## Текст кіно і



Євген Лисик.



В.Романюк. Проект дому Лисика.



М.Дмитришин. Проект дому Лисика.

струйовані ним костюми були дуже практичними й зручними для танцівників. Проектуючи костюми для балетів, не вивірював з них духу сучасності, навіть якщо вони були історичними. Дехто підмітив: "От побачите, через рік у цьому ходитимуть по вулиці". Справді, так було з ремінцями на костюмах у "Створенні світу", із в'язаними шапочками у "Меді". Просто Є.Лисик дуже проникливо відчував ритм життя, критики називали це "філософським симфонізмом художника театру". Гострота цього бачення ніколи не послаблювалась, бо його власний внутрішній світ був цілісним.

У його роботах часто можна зустріти різкі рухи, експресію, динаміку польоту, крила, бо художник прагне за будь-яку ціну відірвати глядача від землі. "Любити - це не означає дивитись одне на одного, це означає дивитися в одному напрямі", - писав Антуан де Сент-Екзюпері. Справді, Є.Лисик не сидів і не дивився на чийсь сльози, а намагався повернути заплакане обличчя в другий бік, туди, куди дивиться він сам - угору, до неба.

Сьогодні група архітекторів працює над створенням серії попередніх пошукових проектів споруди, призначення якої - надати притулок і зберегти спадщину Є.Лисика. Взялися за проектування навесні 1992 року викладачі та студенти архітектурного факультету державного університету "Львівська політехніка". У вітчизняній практиці досі не було проектування громадських споруд-аналогів. І завдання перед проектантами непросте - втілити в образ споруди, в її архітектуру образ і душу людини, задля увічнення пам'яті якої вона будуватиметься.

За темою проекту було розроблено кілька пропозицій. В одному варіанті (архітектор В.Романюк) автор побачив Дім Лисика як комету, що впала посеред Львова. Комета - символ яскраво-творчого життя Є.Лисика. У другому варіанті (архітектор С.Шкілер) - це має бути споруда, подібна і до величезного Шекспірівського театру, і до пасажу-подвір'я, перекритого скляним ліхтарем. Ще в одному варіанті (архітектор М.Дмитришин) Дім Лисика вирішений у простих супрематичних об'ємах і деталях. Головний експозиційний простір-сфера вкомпонований у величезний куб, розрізаний по діагоналі комунікацією-пандусом.

Кінематограф є специфічним явищем культури, явищем, що виникає в результаті особливого способу культурної діяльності. Тому і дослідження кіно передбачає специфічні засоби аналізу. Однак криза кінокритики почалася, мабуть, одночасно з народженням нового мистецтва: кіно є мистецтвом, тому постає питання первинності смислу або форми. Простіше кажучи, суперечки точилися навколо вічної ідеї, закладеної у самій природі мистецтва: важливіше "що" чи важливіше "як"? За сто років існування кіно відповіді були різні. Реалістична школа наполягала на тезі міметичності, максимально дзеркального відображення дійсності як єдино можливої прозорої форми, у якій зміст, таким чином, виступав би на перший план. Це стосується не лише горезвісного радянського соцреалізму. Реалізм як повноправний метод існував у французів, англійців, та й у інших, але найяскравіше виявився в американців наприкінці 1960 - на початку 1980-х років (пригадаймо хоча б "в'єтнамські фільми" Ф.Копполи, М.Скорсезе, Р.Стоуна). Семіотична школа акцентує увагу на знаковій системі фільму як тексту, що несе в собі набір загальнокультурних символів, смислів, значень, архетипів; значення фактично відсутнє, воно розчинене у формі і сприймається неусвідомлено, як таке, що вже відоме глядачеві, тобто носію певної культури, чия свідомість вже працює за згаданими формами. Тому "Тіні забутих предків" за символічною структурою збігаються із структурою свідомості європейського глядача, інакше кажучи, вони зрозуміліші, ніж японська "Імперія кохання". Таких прикладів філософських і мистецьких парадигм можна було б навести безліч. Романтизм, неофрейдизм, герменевтика, екзистен-