

Олена КОВАЛЬЧУК

старший науковий співробітник ІПСМ,

кандидат мистецтвознавства

КИЇВСЬКИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ Д. БОРОВСЬКОГО **Пошуки стилю**

1950-ті роки, період, коли прийшов до театру Давид Боровський, були і дуже складними і цікавими одночасно. Це був час, коли найменший відхід від реалізму кваліфікувався як формалізм і гостро засуджувався. Режисери, працюючи в естетиці національного театру, створювали масштабні сценічні полотна, і декорації були спрямовані на «реальне» відтворення місця дії. Найчастіше ці художні завдання вирішувалися об'ємно-живописними засобами в поєднанні з умовними театральними прийомами, які виявлялися в плануванні сценічного простору у формі зв'язку інтер'єра з екстер'єром. В українському театрі 1950-х рр. нерідко спостерігалися риси надмірного приземлення декорації, художники опинялися в полоні описового натуралізму, життєподібності на сцені. Працюючи над сценічним оформленням, митці використовували методи живописців-станковістів. Перед глядачем «оживали» живописні картини.

Якоюсь мірою загальну художню ситуацію рятувало те, що в цей період продовжують працювати митці старшого покоління — А. Петрицький, В. Меллер, Б. Косарев, О. Хвостенко-Хвостов, М. Уманський, А. Волненко, Ф. Нірод та ін., чий талант, величезна ерудиція, працездатність та професійні якості змогли частково забезпечити відповідний рівень театральної декорації на українських сценах. Провідні майстри театрально-декораційного мистецтва цього періоду намагалися позбутися штампів, працювали із віддачею, прагнучи до глибокої образної виразності.

Але 1950-ті — початок 1960-х рр. це і хрущовська «відлига», це і надія на зміни, що мали відбутися в політиці, культурі, мистецтві, театрі. Це прихід нового покоління митців, який змінив духовний клімат мистецтва. Всмоктуючи досвід попередників, саме молодь формулювала нові ідеї, що втілювалися в образотворчому мистецтві, театрі, кінематографії, літературі. Саме її нетрадиційне творче став-

лення до світу, непримиренність та невмирущий романтизм складуть основу тієї естетичної програми, яку згодом назвуть програмою шістдесятників. В основу феномену покоління буде покладено вкрай непримиренне ставлення до всього застарілого та потворного в мистецтві. Була в їх ентузіазмі, душевному горінні, діях та відвертості та непоступність принципам (незважаючи на тиск суспільства), яка рано чи пізно мала привести до формування чітко усвідомленої соціальної та мистецької позиції. Молодь якісно по-новому підходила до складних питань сучасності, формулювала особисту гуманістичну позицію. Прагматичні нащадки докорятимуть їм невмінням жити активно, діяти реформуючи, вкажуть їм на дещо наївний романтизм на утопічність ідей. Але шістдесятник — це не тільки творча позиція, це стан душі, це віра в неможливе, це повна душевна відвертість та повна творча самовіддача. Тому не випадково під зазначене поняття підпадають поети — Л. Костенко, В. Симоненко, В. Стус, М. Вінграновський, І. Драч, кінематографісти — С. Параджанов, Ю. Ілленко, художники — А. Горська, Г. Якутович, Г. Гавриленко, Т. Яблонська, Д. Боровський, Д. Лідер та ін. Звичайно, що багато в чому шістдесятники не мали єдності у поглядах та намірах. Але в одному вони виявили щирю однакості — у протистоянні догматам офіційного мистецтва.

В основу складного феномену покоління покладене гостре усвідомлення власної творчої індивідуальності, критичне ставлення до життя у тих формах, в яких воно існувало на той час, та вкрай непримиренне відношення до мистецтва соціалістичного реалізму в тому вигляді, якій воно мало в кінці 1940-х — на початку 1950-х років. Об'єднувало їх і бажання знайти, виходячи з конкретних художніх орієнтирів, своє місце у мистецтві, виробити нову художню концепцію, яка б відповідала індивідуальним художнім критеріям, національному мисленню та світовим мистецьким пошукам. Пізніше Д. Боровський писав: «Ми чітко знали, що саме ми не сприймаємо, що повинні відкинути. Ми не сприймали досвід театру кінця 40-х — початку 50-х рр. Нас не влаштовувала сценічна мова, яка існувала на той час. Ми були сповнені оптимізму, азарту, віри» [1].

Мова сценографії 1960-х народжувалася в щоденній практиці. З кінця 1950-х рр. театральна декорація поступово звільняється від чужого їй ілюстративного станковізму, повертає тимчасово втрачені риси образної сценічності. Сценографічний образ у художньому рішенні вистави знову набирає провідного значення. Спочатку увага художників спрямовувалась на рішуче оновлення постановочних

прийомів та виражальних засобів. Підкреслена умовність та максимальний лаконізм набували все більшого поширення. Водночас більш загостреною ставала сценічна мова. Злам, що відбувся на рубежі 1950–60-х років, проходив в руслі загальносоюзного процесу, довкола якого велася активна дискусія, в якій брали участь режисери, актори, художники. Багато хто знаходив у новаторстві лише примхи моди, чи суто формальні пошуки, які частіше пов'язували з відходом від принципів реалізму, сприймалися як зрада театрального живопису. До іншої категорії належали ті, хто вбачав опанування дійсності, якій характеризується активним спотворенням природних форм, здійсненим заради виявлення, концентрації існуючого, переоформлення подоби явищ з метою розкрити правду життя у формах мистецтва. Дискусія проходила на сторінках часопису «Театр» під рубрикою «Режисура та сучасність» [2]. Питання театральної декорації порушувалося лише в одному аспекті — реалізм чи умовність. Більшість режисерів висловлювалася за розкріпачення простору сцени, звільненням його від зайвої бутафорії, за можливість відображення світу засобами нової сконцентрованої зонально-образної системи.

Оформлення першої половини 1960-х рр. — умовна декорація — це динамічна активність, поетична образність, інформаційна точність. «Першим театральним бунтом була майже повна відмова від домінування на сценах живописної декорації на користь так званого лаконізму. Живописні задники змінив чорний оксамит, інші монохромні фони, замість детального відтворення архітектури надавали перевагу єдиній виразній деталі і т. ін. Публіка та критика сприйняли те що відбувалося на підмостках неоднозначно, але свою роль очищення сцени «лаконічна декорація» безперечно зіграла. І це — тільки початок змін, які супроводжувалися темпераментними дискусіями про умовність, в результаті яких вона була звільнена від постійного епітета «формалістична» і далеко не одразу, але визнана законною стороною мистецтва» [3].

Саме на цей період і припадає становлення Д. Боровського як митця. Цей шлях відбувався поступово. Художник ніколи не прагнув використовувати епатажні форми, шокувати публіку чимось надзвичайним, тим, що дивує в перші хвилини вистави і втрачає свій сенс у подальшій дії, як це нерідко робилося на сценах 1960-х років. Його київський період — період становлення майстра, професіонала та людини. Він йшов, від однієї роботи до іншої, зростав, поступово відкриваючи внутрішні творчі можливості, і деякі його сценографіч-

ні розробки одразу після прем'єри ставали відкриттями. Він завжди виходив від свого відчуття правди, від уміння уважно «вживатися» в драматургію, думати про її зв'язки з сучасністю, уважно дослуховувався до режисера і головне — постійно вчитися, насичувати себе, зростати внутрішньо.

Художник вмів доторкнутися до суті будь-якої сценічної речі, виймаючи її із звичних для неї взаємозв'язків, розміщуючи в нових сценічних умовах і розкривати невідомі до того її нові сценічні можливості. Він завжди створював специфічне сценічне буття, і воно розкривало свій внутрішній потенціал лише в ході сценічної дії, у взаємозв'язках із актором, світлом, словом, музикою, які поєднані режисерською концепцією, тому що його мистецтво розкривало свою сутність лише в умовах театрального синтезу. «Особливістю творчого методу Боровського є те, що в пошуках сценічного образу, розкриваючи кожен з мотивів, він виходить з пластичних якостей справжніх предметів матеріально-речового світу, в оточенні яких реально діють герої вистави та розкривається його дія. ...Вирішуючи завдання втілення глибин сутності проблематики твору, він, перш за все, уважно вчитується в ремарки... Саме в матеріально-речовому середовищі, означеному в ремарках, він черпає конкретний матеріал з якого вибудовує сценічний образ. Його метод припускає граничну правду фізичної взаємодії акторів зі світом сценічних речей» [4]. Якщо драматургія і режисерський задум надавали можливості для образного вивчення схованих глибоко за початковою оболонкою явищ — соціальних, моральних, психологічних першопричин та джерел драматургічного конфлікту, — Боровський завжди намагався проникнути у найглибинніші пласти проблематики вистави.

Роботи художника були першими ластівками у 1960-х роках. «Велике щастя було працювати з ним. — скаже пізніше о Боровському режисер М. Резникович. — У чарівній коробочці його театрального макету все було... настільки природнім, що здавалося, по-іншому й не може бути... Він бачив далі, мислив парадоксальніше, знаходив те, повз чого проходили інші. У своєму просторовому задумі вистави він повною мірою володів могутньою зброєю образної театральної метафори, логікою життєво закономірних несподіваностей. Він — справжній талант і талант щедрий. Не перелічити режисерів, які повинні бути вдячні йому за рішення, що зробили їх вистави подією, не порахувати художників, яким він, між іншим, в розмові, несподівано дарував просторові ідеї, які треба було тільки здійснити, — і вистава готова. Він створив не просто напрям, він заснував

школу сучасної сценографії, в якій конкретне місто дії поступалося місцем і образному середовищу, яке відтворювало головну, визначну думку автора і режисера, скоріше не режисера а самого Давида Боровського. Визначна якість для сценографа!» [5].

До театру російської драми Давида Боровського привів М. Ю. Саава (керівник декоративним цехом та головний художник-виконавець) тоді, коли майбутньому художнику виповнилося 14 років. Це відбулося восени 1948 року, і хлопця прийняли учнем бутафора, а через 10 років він став головним художником театру.

Чи були у нього вчителі в звичайному розумінні цього слова? І так, і ні. М. Резникович, який багато працював із Д. Боровським, писав про це: «В його професійному становленні, безумовно, дуже важливу роль зіграли тодішні стовпи російської режисури в Україні — Володимир Олександрович Неллі та Микола Олексійович Соколов, трошки пізніше — київські зустрічі з відомими учнями та соратниками Вс. Мейєрхольда: Василем Федоровичем Федоровим в роботі над виставою «Соло для флейти» І. Микитенка (1958 р.) та Леонідом Вікторовичем Варпаховським при постановці «Оптимістичної трагедії» Вс. Вишневського при театрі ім. І. Франка (1961 р.). Сам Давид Львович називав ще і «курбасовця» Бориса Олександровича Балабана. І все ж, мені здається, прямих вчителів у нього не було, були, скоріше, впливи. І як всякій надзвичайно талановитій людині з яскраво вираженим образним мисленням, йому достатньо було декілька міцних вражень, щоб відштовхнутися від них у пошуках та виборі особистого шляху, відпрацювати, викристалізувати своє в мистецтві» [6].

З кінця 50-х рр. сценічний простір театру російської драми стає для Д. Боровського місцем для творчих пошуків та експериментів. Дебют митця відбувся у 1956 р. у виставі театру ім. А. Українки «Брехня на довгих ногах» Едуардо да Філіппо (режисер І. Молостова), після того, як художня рада театру відхилила макет декорацій Н. Духновського. Як згадував сам художник: «Мої «художні вишукування» зводилися до вічного квартирного питання... Філателіста із сестрою я оселив на самому верхньому поверсі, під скляним ковпаком конструктивістського будинку 30-х років. На даху встановив солідних розмірів рекламу американської «коли» (часи повоєнної Італії), три гігантські літери якої утрчаються в скляний ліхтар житлової частини. В додаток до всього, у вечорі, як і годиться рекламі, літери загоряються неонам, та ще й нервово блимають в синкопічному ритмі. От, власне, і все. Але це «все» все і вирішило... Прав-

да, мені ще залишалося придумати другий інтер'єр для заможного сусіда. Здавалося, найскладніше вже позаду, і от — затримка. Нічого не можу склеїти. Вже накопичилася гора павільйонів. Нудно та невиразно. І ось тут появилася в макетній людина, зустріч з яким стала в подальшому для мене ледь не найвирішальною у професії і в житті. Леонід Вікторович Варпаховський... зайшов в макетну, коли я тупо дивився в пусту діру «чарівної коробочки». Зацікавився, над чим я працюю... Я показав макет першої декорації. Очі Л. В. виблиснули та звузилися. Він похвалив. Потім я став доволі жалісно розповідати про труднощі. Л. В. здивувався моїм гризотам: «Повторіть точнісінько планування першого інтер'єру. Ви ж говорите, що сусід живе під вашим героєм.» «Геніально!» — прошепотів я. ...Це було навдивовижу вірно та просто» [7].

Вибір початкової п'єси був симптоматичним, тому що в п'єсі західного драматурга органічно поєднувалися традиції італійського неореалізму, якими на той час, завдяки впливам кіномистецтва (італійські та французькі фільми «Викрадачі велосипедів», «Рим і одинадцять годин» тощо) цікавилися всі, із російським реалістичним театральним мистецтвом. Мансарда, яку створював митець на сцені і яку начебто орендував головний герой, була вкрай неприйнятна для життя, тому що кризь її скляну стіну цілодобово та безупинно «вибухали» великі літери неонові реклами. Створюючи на сцені життєподібні простори і закладаючи у них конфліктні протиріччя, Д. Боровський загострював, або навпаки, комікував дію. Він став на шлях, який в подальшому приведе його до постійних пошуків виявлення засобів драматичного конфлікту у сценографії.

Розглядаючи художню практику сценографії кінця 1950–1960-х рр., дивуєшся з яких найтонкіших, іноді ледь відчутних зв'язків, виростали майбутні новації. Незважаючи на залізну завісу, на жорсткий ідеологічний контроль, до художників, хоча й покраплинках, доходили найкращі досягнення європейського мистецтва та театру. «Театр, як мистецтво, безпосередньо пов'язане з настроями глядацької зали, реагував на зміни гостріше та швидше за інші мистецтва. І перш за все — зміною зовнішнього обліку вистави (драматургія за ходом подій не встигала). Почалися гастролі європейських труп, і тут з'ясувалося, що в Європі давно взяли на озброєння відкриття радянського театру 1920-х, як всмоктували в себе художники і новації сценографії чеських і польських художників 1920-х років, які у нас були тавровані як формалістичні...» [8] Різні концепції сценічного простору, представлені відомими національ-

ними школами, становилися надбанням всієї світової сценографії. Художники навчилися поєднувати різні конструктивні установки, вибудовувати різні простори, споруджувати різні об'ємні та умовні форми. Освоювалася образна фактурність дерева, металу... Велику роль в реформації образної мови театральньо-декораційного мистецтва зіграла драматургія Бертольда Брехта та гастролі театру «Берлінер Ансамбль» у 1957 році, гастролі ТНП Жана Відара, вистава «Гамлет» Пітера Брука, яку показували у Москві у 1964 році. Зацікавлення викликали вистави польських театрів і особливо образно-просторові експерименти польських митців. Надзвичайно приваблювали та дивували технічні та образні можливості сценографічних просторів Й. Свобода та А. Виходіла і, ще мабуть слід додати, відомі журнали тих років — чеський «Фото» та польський «Проект», які, за спогадами М. Резниковича, дуже вплинули на Д. Боровського. Художники тих років, хоч і помалу, але все ж таки долучалися до головних процесів розвитку світового театру та сценографії.

Була ще одна кардинальна складова підйому сценографії у 1960-роках. Вихована на парадигмах мистецтва соцреалізму, молодь відкривала для себе мистецтво 1920-х років, творчість Вс. Мейерхольда та Леся Курбаса, А. Петрицького та В. Меллера, конструктивізм, кубізм, футуризм, тобто можливості існування іншого мистецтва. Це був період зустрічі поколінь, коли були живі, хоч і розпоршені, сили колишніх представників авангардного мистецтва 1920-х. Вони не просто мешкали поряд, вони працювали в одних театрах, зустрічалися на нарадах та виставках.

У 1954 р. Боровський, працюючи ще у художніх цехах, виконував індивідуальне замовлення Петрицького, малюючи «Весну» Сандро Ботічеллі для вистави «Ромео і Джульєтта». А. Петрицький запросив Д. Боровського позувати для його картини і сценограф пізніше згадував, як старий художник із великим хвилюванням показував йому свої авангардні роботи. «Книга «Анатоль Петрицький» яку я тоді тримав в руках..., була книгою іншого художника Петрицького, про якого я дізнався лише після його смерті, набагато пізніше на республіканській виставці. Всі художники повоєнного покоління з відкритими ротами товпилися в залах, де експонувалися його роботи 20-х років. До речі, на стенді під склом лежала і книга Анатоль Петрицький, «Театральні строї»... Така тоді була слава Петрицького! З того часу я назавжди «захворів» Петрицьким і хворію невиліковно. Анатоль Петрицький для мене — в одному ряді з Пікассо, Дереном, Шагалом» [9].

Він був знайомий не тільки з А. Петрицьким, працював не тільки з мейерхольдовцем Леонідом Варпаховським, але й Борисом Балабаном — учнем Леся Курбаса. Згадуючи про театр ім. І. Франка, Боровський писав: «В яскравому сузір'ї українського театру ім. І. Франка кінця п'ятидесятих особливо виділялися вцілілі зірки харківського театру «Березіль»: примадонна Наталя Ужвій, великий трагик Амвросій Бучма, Дмитро Мілютенко, Поліна Нятко, Мар'ян Крушельницький, соратник Курбаса, головний художник його театру Вадим Меллер і найталановитіший актор та режисер Борис Балабан» [10]. Саме Б. Балабан запросить молодого художника працювати над виставою «Веселка». Існуючи поряд великих метрів авангардного українського театру 1920-х рр. молоді митці розуміли, що існує й інший театр, інші можливості роботи з акторами та художником. В спогадах Д. Боровського знаходимо розповідь про ситуацію, яка розгорнулася довкола вистави «Оптимістична трагедія» (Київський театр ім. І. Франка, 1961, реж. Л. Варпаховский). «До того часу (1961р.), коли вибір художника для «Оптимістичної» пав на мене, я вже пройшов школу Василя Федоровича Федорова та Бориса Олександровича Балабана. Їх відрізняло особливе театральне мислення, любов до гострої форми, до ексцентрики, відчуття композиції. Нарешті конструктивістське «походження»» [11]. Далі художник згадував, як режисер Леонід Варпаховський приїхав до Києва на дуже короткий час. Він збирався вибрати акторів, розподілити ролі та здати макет у виробництво. Надзвичайність ситуації полягала в тому, що молодому художнику пропонувалося створити оформлення для п'єси, яка завдяки декораціям В. Риндіна була легендою радянської сцени, лише за десять днів. Приголомшений художник погодився, і надзвичайно напружена робота зрушила з місця. Надія змінювалася відчаєм та навіпаки. Режисер чекав... «Пройшло дня три або чотири. Біля підмакетнику накопичилася гора відкинутих картонних конструкцій... Проходила почергова доба. Бруд з вертикалів та горизонталей збільшувався... і я закреслював наступне число... Десь через тиждень в макеті щось склеїлося, майже можливе... Л. В. спалахнув. Все! Форма знайдена!!! І тим не менш я сидів кислий... Перекреслив я в стовпчику останню цифру. Завтра Л. В. повертається до Москви... Пізно ввечері ми покидали кабінет Гната Юри. Натягнули плащі, присіли і в останній раз глянули на пустий підмакетник. В ньому, як на полі бою, розкидані залишки якихось від чогось шматочків... Встали, двинули один шматочок... Поєднали з іншим... Подивилися один на одного з радісним здивуванням... А якщо таким

чином? А якщо по іншому? От, здається те, що шукали... По дорозі, перебиваючи один іншого розвивали ідею...» [12] І коли на ранок художник зустрівся з режисером, у Варпаховського уже були відпрацьовані схеми образних трансформацій народженої вчора ідеї. Саме тоді Д. Боровський вперше побачив, що означає готовність співпраці режисера з художником та акторами по-мейерхольдовськи.

В остаточному варіанті сценографічний задум «Оптимістичної трагедії» Вс. Вишневського був побудований на образній маніпуляції трьох площин у сценічному просторі. За рішенням художника, вони в ході вистави змінювали висоту й кути нахилу, віддалялися в глибину сцени, зависали у просторі. І. Вериківська писала про цю виставу: «Нагадуючи палубу військового корабля, трансформуючись та змінюючи конкретні деталі, конструкція перетворюється то на куток старого поміщицького будинку з балюстрадою, то в три вузькі різної площини, котрі імітували кримські тераси, на яких спалахував бій, то на вузький підвал, куди кинуті полонених моряків... В основі всього оформлення — зміна ракурсів цих площин. Якоюсь мірою вони підказують глядачеві місце дії, але в основному є засобом підтримання режисерської концепції, яка концентрує увагу не на звичайній для сценічного здійснення п'єси Вс. Вишневського романтичній піднесеності, а на зосередженому спостереженні руху людської думки, її зіткнень і боротьби» [13]. Звернення Л. Варпаховського до молодого художника було не випадковим.

Образні можливості нової сценографічної мови — зовнішня стриманість при глибокому внутрішньому змісті — були прийняті театром, кінематографом, сценографією як засоби для реформування старої і відтворення іншої художньої естетики. Лаконізм та умовність театральної декорації — це не тільки реакція на побутову описовість та багатослівність декорації 1940–1950-х років, а й відгомін загального для всього мистецтва спрямування. Інформаційний вибух початку 1960-х рр. залучав до театру глядача з більш розкріпаченою свідомістю, здатного сприймати психологічні фабули нової драматургії. «1960–1970-ті роки — інформаційний вибух. Реалізм інтенсивно насичується асоціативністю. Всі можливі засоби художньої умовності, які раніш були притаманні до такої міри тільки поезії (метафора, метабола, метонімія, рифма, пауза, метр і т. ін.), ринули на сцену. В сценографічних проектах — макетах, ескізах — надто насичена образність перетворилася на велику кількість технічних новацій» [14]. Декорація, схожа за функціями на станкову картину, віднині не могла відповідати новому темпоритму вистав. Поактний

розподіл сценічної дії замінюється єдиною установкою. Розробляються різні форми її буття у виставі: художники широко використовують графічні заставки, фотографії, кінопроекції, конструктивні побудови, сукна. Деякі прийоми беруться з художньої практики 1920–1930-х рр. Головним завданням схожого оформлення залишається необхідність створення образу місця дії. Звільняючи сцену від «зайвої» живописності та бутафорії, художники вчать використовувати образні можливості майже пустих сценічних майданчиків, наповнюючи їх поліекранами, використовувати реальну, (а не бутафорську) фактуру реальних сценічних речей, працювати з ефектами освітлення. Підкреслена умовність і максимальний лаконізм набували все більшого поширення. і на виставках сценографії можна було побачити колажі, фотомонтаж, аплікацію і т. ін. «Простота й лаконізм поступово завойовували сцену сучасного театру. Звільняючи сценічну площадку від зайвого, художники намагаються залишити найбільш типове, основне, домагаються його рельєфного й вагомого звучання у не перевантаженому просторі. Оголена сцена приваблює свіжістю й новизною» [15]. Активно розроблявся прийом «єдиної установки». Вона надавала можливість використовувати різні сценічні форми, конструктивні, живописні, об'ємно-пластичні та інші засоби сценічної виразності. Її образна виразність та насиченість в кожному конкретному випадку визначалася характером драматургічного матеріалу, режисерською концепцією вистави та творчою індивідуальністю сценографа.

Сценічний лаконізм, що розроблявся митцями протягом 1960-х рр., активізував пошук шляхів максимального виявлення образного змісту художньої деталі, виявив зацікавлення та вміння використовувати справжні фактури, по-новому працювати із організацією світлової партитури вистави. Разом з тим дуже скоро стало зрозумілим, що новомодна умовність не рятує від банальних штамів і сама дуже швидко стає штампом. Умовно-ілюстративні прийоми не завжди розкривали змістовну глибину вистав, залишаючись на рівні поверхового її відтворення. Останні заявлялися переважно тоді, коли художник не допрацьовував матеріал, імітуючи в образах поверхову складність і тиражуючи вже знайдені образи. Слід зазначити, що поверхова ілюстративність та схематизм нерідко зустрічалися і в драматургічному матеріалі. Умовне середовище довгий час залишалося не рідним і для українських акторів, яким не вистачало побутових деталей для відтворення психологічних розробок характерів.

У 1963 р. Д. Боровський разом із режисером Л. Варпаховським працює над виставою за п'єсою М. Горького «На дні» (Київський театр ім. Лесі Українки). Історія його створення заслуговує детальнішої уваги.

Згадуючи свою працю над п'єсою, Д. Боровський підкреслював, що взагалі відхилив заклики до творчої самостійності сценографів від режисерів та особливо від драматургів. Він наполягав на тому, що лише найуважливіше ставлення до автора допоможе художникові знайти рішення, яке по-новому розкриє раніше невідомі глибини драматургічного матеріалу. Режисер Л. Варпаховський пропонує художнику відійти від давнього мхатівського канону, який проіснував на сценах театрів світу майже шістьдесят років і який продовжували тиражувати, використовуючи зовнішні сценічні засоби. Режисер разом із художником намагалися по-новому розкрити глибину хрестоматійного твору, виявити його філософську змістовність. «Нічліжка та Хитров ринок», — це був мотив історії, який відносився до подій 1902 року, конкретний історичний мотив. Він був відсунутий режисером і художником на другий план. На перший план був висунутий мотив насильства над особистістю, необхідність боротьби не тільки за виживання, але й за збереження особистої людської гідності в будь-якій ситуації, при будь-яких життєвих обставинах. Враховуючи пережите Леонідом Вікторовичем на Колімі, зрозуміле його прагнення відбити цю думку саме за допомогою п'єси «На дні». І ще одна думка, яка існувала поза конкретного історичного періоду, була покладена в цієї виставі всупереч ідеї: суспільство, яке зневажає елементарні права людини, людську гідність, не має право на існування» [16]. Художник Д. Боровський згадував: «Коли я приїхав у Москву, Леонід Вікторович мені сказав, що хоче зробити цю виставу суто полемічно, заради того, щоб розірвати канонічну прихильність до художнього театру, тому що всі ставлять не п'єсу М. Горького, а виставу МХАТу. З приводу образного вирішення він сказав, що поки нічого не знає, окрім того, що перша дія — це дуже низька горизонталь, а друга — вузька вертикаль» [17].

Задум сценографа починається саме з детального вивчення нічліжок, які коли-небудь існували. На початковому етапі він створив декілька макетів, які на його погляд могли відповідати режисерському баченню вистави. В першому макеті режисерську «горизонталь» вибудовувала система каналізаційних та водопровідних труб, а мешканці знаходились під ними, тобто опускатися не було куди. В обрамленні цих труб хаотично розташовувались нари, створюючи лабіринт.

У першому варіанті художник вибудував хаотичне нагромадження нар, поруч з яким розташував каналізаційні труби. Образ вистави уже майже склався, коли в спогадах В. Гіляровського, Д. Боровський знайшов невеличкий коментар: ціни на нічліжні «номери», тобто на нари. Саме це повідомлення стало головним стрижнем задуму. З'явилася думка, що хаос початкового задуму менш відображає дикість буття, ніж ця, майже нелюдська впорядкованість життя нічліжки. Регламентувалося і розцінювалося дно людського буття. Від сприйняття цього факту, вважав Д. Боровський, у глядача повинна з'явитися та соціальна правда життя, без якої неможливо взагалі сприймати М. Горького. [18] Осмислюючи наведений коментар, сценограф прагнув відкинути все зайве, виділити сутність задуму, заострити його.

У виставі режисер Л. Варпаховський головною ідеєю вважав зіткнення самотньої людської природи з нелюдськістю довколишнього світу. Актори грали так, начебто прагнули протиставити людську духовність нелюдськості середовища. Кожен з персонажів обживав свій маленький простір, олюднював його за власними смаками.

Головний композиційний задум першої дії — горизонталь — змінювалась на вертикаль. У другій кістяк машини, яка губила людські душі, випрямлявся, ніби зростаючи. Художник оголював простір, відкриваючи стіни будинку. Між ними — сходи з переходами в три яруси. Вертикаль надавала композиції динамічності ритмів, але не відкривала виходу. І перша, і друга дії створювали образні пастки для героїв соціального дна. Таким чином, світ Горьківських персонажів відбудовувався на сцені з великою повагою до історичної дійсності і дуже мало відрізнявся від реальних прообразів. Існував лише один момент, помічений багатьма з сучасників: декорація сприймалася не тільки як нічліжка дореволюційного світу, але і як барак концентраційного табору, де за домінуючу силу постає фашизм. Асоціативно художник поєднував правду сучасності з минулим, вдавався до наголосів, які заострювали її, були знайомі кожному в залі. Таких акцентів тема «принижених та ображених» мала набути тільки після війни і тільки у майстра, що її пережив. Це також було зрозумілим та необхідним післявоєнному глядачеві 60-х рр.

Вистава мала велике значення в творчості Д. Боровського взагалі та у сценографії згаданого періоду особливо. Вперше з дійсно реально відображеного побуту зростав, викристалізовувався інший світ,

переводячи розуміння п'єси у глибші площини. Декорація не тільки оточувала героя, а й підсвідомо несла образ сили, спрямованої проти людини, намагалася зверху, крізь владу і встановлений порядок знеособити його. Середовище існувало вже не просто як якийсь образ. Переглядаючи роботи Д. Боровського, стає зрозумілим, що він здатний перевертіюватись, начебто говорити кожного разу різною мовою. Він не домінує у виставі, а лише відтворює образні асоціації, підказує, наводить, поступово виявляється рівноправним учасником вистави, ненав'язливо поглиблює акценти, обрані режисером. Макет потрапив на виставку, його фотографії друкували в театральних журналах. Про Боровського заговорили.

У 1962 р. молодий Боровський співпрацює із видатним актором театру ім. Лесі Українки — М. Романовим, який «...до думки тоді ще початківця художника Девика Боровського ставився з такою ж увагою, з якою вдивлявся в роботи майстрів Вадима Георгієвича Меллера та Анатолія Галактионовича Петрицького.» [19] І саме М. Романов, за свідченням Л. Танюка підтримав макет Боровського до вистави «Російський ліс», «...з його плюшовим чи моховим макетом, абстракцією «лісу життя», — якби не він, худрада зарізала б.» [20].

Разом із режисером І. Молостовою Боровський намагався щось змінити і в музичному театрі. Вистава «Катерина Ізмайлова» (Київський театр опери і балету ім. Т. Шевченка, 1965 р.), звичайно не належить до творів драматичного театру, але вона була вирішена Д. Боровським за новими, суто драматичними законами. Художник замикає простір сцени трьома дерев'яними спорудами, створюючи враження жорстокості реального світу та відчуття повної безвихідності, хоча героїні задавалося, що за огороженими мурами відкривається вільний світ. За ними — неначе світ, свобода, життя, а, може, так лише здавалося головні героїні? Від себе далеко не втечеш. Тільки у фіналі вистави товсті мури зникали, і у фіналі Катерина опинялася на відкритому помості, серед голих вертикальних палей, на яких раніше трималися стіни, але за ними не було омріяної свободи, — для Катерини відкривався шлях на каторгу, а, отже, і до смерті. Протягом усієї дії художник ненав'язливо конкретизував місце подій. Глядач бачив стіни комори, незначні деталі заповнювали кімнату Катерини: ікона, невеличке ліжко порт'єри на вікнах. У сцені весілля — дубові столи. Але через усю дію вистави проходив головний лейтмотив фізичної, в за нею й духовної несвободи людини.

Узагальнений та водночас конкретний образ Д. Боровського відкидав теорію традиційності оперних оформлень. Він спирався не стільки на музичну основу, скільки на драматургію літературного першоджерела, вибудовував оперу за законами драматичного театру, які поглиблювали сценічну дію, були матеріально зафіксованим лейтмотивом страждань, ілюзій та омани. Оформлення створювало не тільки місце дії, а й атмосферу, яка спочатку штовхала на злочин, щоб потім перетворитися на пастку.

У 1966 р. Д. Боровський оформлює виставу «Насмішкувате мое щастя» (Київський театр ім. Лесі Українки). Драматургії цієї постановки притаманне незвичайне рішення. П'єса створена за листами А. Чехова до друзів. Дія, за вимогами драматурга, переривається, повертає у минуле, епізоди спогадів поєднуються з сучасністю та мріями про майбутнє. Відтворюючи духовний світ письменника, розкриваючи складності його особистих відносин, драматург вільно апелює часом та простором, дія п'єси миттєво переноситься з минулого у сучасне та навпаки, реальність буття поєднана із духовними ремінісценціями, спогадами, мріями, роздумами.

Природа часу, задана драматургом, диктувала особливі вимоги до сценографії. Десь підсвідомо проступало ненав'язливе тло. Той образ, що створив митець, неначе наслідував тонкому відчуттю творчості А. Чехова, його ліризму, його душі. На сцені Д. Боровський встановлює березовий орган: на першому плані — маленький, потім вищий і позаду найвищий. З реквізиту — віденський стілець, крісло, ще якісь допоміжні меблі. Протягом усієї вистави форма не змінювалася, лише в кінці орган відкривав свої стулки, і герой виходив назавжди. Грала музика, орган зачинався, і на подіумі залишалися деякі речі та відчуття порожнечі.

Напрочуд сильним, лаконічним образом художник зумів заогстрийти чимало питань, що поставлені у виставі й стосуються творчості такої витонченої, інтелігентної людини, якою був А. Чехов. Художнику вдалося зробити це тактовно, охоплюючи усі плани його душі, його життя. Березовий орган Д. Боровського і токати Баха стали квінтесенцією художнього образу, тим простором творчості й душі, в якому органічно пов'язувалися страждання й любов, вир творчості і вічний подив безмірною талановитістю людини.

У 1971 р. на сцені Київського театру ім. Лесі Українки Д. Боровський створює оформлення вистава «Безприданниця», яка стане знаковою для нього і яка відкриє нові шляхи майбутнього представника «великого стилю» в сценографії. Побутове середовище, притаманне

більшості вистав за п'єсами О. Островського, було творчо переосмислене майстром, живучи у виставі за своїми власними законами часу та простору. Те, що образно створював сценограф, дозволило глибше осягнути трагедію людини, з якої не було виходу. Д. Боровський відобразив сутність подій, що відбувалися. Перед глядачем — пристань і трактир. Образ був більш ніж реальним, більш ніж достовірним: віконця, арки на тонких колонах, зверху — палуба для прогулянок, чорні димарі, прив'язані човни, тобто все, що створювало образ провінційного російського містечка, життя якого пов'язане з зовнішнім світом, пароплавами, що прибувають до пристані. Стіни заповнені рекламою: «Пиво», «Шампанське Рюіналь». Водночас побутових подробиць не досить багато: з одного боку сцени художник розміщує зброю — це кімната Карандишева, з іншого — квіти, гітару, що складає інтер'єр кімнати Лариси. Вражає відчуття справжності. Образна метафоричність органічно поєднується з достовірністю. Сценограф пропонує чимало образних можливостей існування акторів. Начебто, саме його оформлення і вимагає правдивого акторського буття під час взаємодії з образом-метафорою та окремими сценічними речами.

Рішення Д. Боровського було співзвучне поліфонічності задуму режисера М. Резниковича. Останній прагнув знайти такий образний хід, який дозволяв би сполучати різні часові події, що і підвело до застосування суто кінематографічного прийому. «Бажано було б побачити події паралельно, наче в кіно. Відтворити, відбудувати достовірне життя героїв у різних місцях дії і водночас показати їх. При цьому виникає відома розбіжність між кінематографічним способом мислення і театральними засобами втілення. Сценографія дозволяла поєднувати всі епізоди акту в єдиному часі (Вожеватов з Кнуровим говорять про Ларису, а вона зустрічається з Карандишевим, десь на другому поверсі Карандишев готується до зустрічі гостей, а на першому розробляється план вивезення Лариси та ін.). «Простір замкнений. Людині з витонченою душею нема куди подітися, він — пастка для такої людини, як Лариса Огудалова. Якщо будинок зачинено, з нього немає можливості вибратися, можна лише скільки завгодно підбігати до дверей, стукати, підніматися на другий поверх, спускатися донизу, кричати. Енергія руху в середині пастки ще більше виявляє безвихідь, марність зусиль» [21].

Середовище, відтворене Д. Боровським, робило людину річчю, яка підлягала купівлі та продажу. На очах у всього міста (навіть нема куди сховатися) відбувалася трагедія Лариси. Багато випадковостей та передчуттів відкриває тут образний світ пластики.

Робота над виставою проходила складно. Дехто з акторів не сприймав сценографічні новації, але М. Резникович завжди згадував про Д. Боровського із вдячністю. «У взаємовідносинах художника і режисера у театрі, як у любові, ніколи не буває рівності — хтось перший, а хтось другий, хтось задає тон, а хтось прилаштовується до тону, один породжує рішення вистави, пропонує закони гри, інший підхоплює йде слідом.

У наших взаємовідносинах із Боровським він завжди був провідним, я йшов за ним. Він пропонував, я підхоплював і вчився, вчився. Великим щастям було працювати з ним. В чарівній коробочці театального макету все складалося немов само собою, настільки природно, що здавалося, іншого не могло і бути, у нього була та дивовижна легкість у професії, в якій трудність подолана. Він бачив далі, мислив парадоксальніше, знаходив те, мимо чого проходили інші. У всьому просторі задуму вистави, він в повній мірі володів могутньою зброєю образної театральної метафори, логікою життєво закономірних несподіваностей. Він справжній талант і талант щедрий. Не можна порахувати режисерів, які повинні бути вдячні йому за рішення, що зробили їх вистави подіями, не можна порахувати художників, яким він, між іншим, в розмові, раптом подарував просторові ідеї, які треба було лише втілити, — і вистава готові. ... Режисерський талант знання людини в ньому завжди знаходився поряд із талантом сценографа. Він створив не просто напрямок, він заснував школу сучасної сценографії, в якій конкретне місце дії поступилося місцем образному середовищу, в якому відтворювалася головна, визначальна думка автора, скоріше не режисера, а самого Давида Боровського...» [22].

Саме в цей проміжок поступово долається інертність відтворення «реалістичної» подібності, поверхова сюжетність оформлення, зайва бутафорія та помпезність і в роботах кращих художників, хоча й іноді складно й конфліктно, реалізуються нові сценографічні програми. В окремих виставах образність піднімається над побутом, щоб доторкнутися до загальнолюдських категорій, і художник стає співрежисером вистави. Змінюється не лише роль, а й сутність подачі образу у виставі, значно ускладнюється його внутрішня структура. Сценографи вільно апелюють до різних культурних просторів, наповнюючи нову образність асоціативними зв'язками, використовуючи при цьому і стихію народних видовищ, і побутову відповідальність психологічного театру. Сценографія вибудовується за законами мистецької логіки, інтуїції, образних прозрінь і розкри-

ває власну сутність лише процесуально, у ході вистави, взаємодіючи з актором-персонажем. Художники театру, переймаючи досвід попередників, створюють власну художню систему, закладають нові засади втілення пластичного образу та його функціонування у виставі. Художня критика, характеризуючи це незвичайне явище, відзначала: «Сучасна декорація — це зримий образний синтез ідей, що містяться у виставі. Це світ п'єси, побачений очима художника, і дійсність, в якій живуть персонажі, майданчик для їхньої гри. Ця декорація живе, відчуваючи внутрішній ритм вистави і сама визначає цей ритм. Вона відгукується на внутрішні і зовнішні дії актора і сама знаходить життя в цій дії. Вона стає речовим втіленням гармонії сценічного явища, що має назву вистави, єдністю намагань його творців. Головним з цих творців є актор, але й глядач стає активним учасником творчого процесу» [23].

Д. Боровський — головний представник цього напрямку. Частіше він обирає єдиний образний мотив і надає йому такої змістовної наснаги, якої вистачає на всю виставу. Образи Д. Боровського статичні. Вони начебто не змінюються, але художник завжди закладає в підґрунтя образу щось таке, що надає виставі енергії пружного внутрішнього розвитку, динаміки і активно впливає на підсвідомість глядача.

Не останню роль у цьому відіграє фактура предметів. Частіше вона така сама, як і в житті, лише іноді він вдається до співставлення образу й фактури, грає на символічних її можливостях. Тоді виникає тонка, інтелігентна асоціативність. Вона не тисне на глядача, а лише підводить, нагадує, збуджує душу, і якщо «інші художники використовували фактуру матеріалу як фактуру і залишилися на цьому рівні ілюстрації матеріалу, то у Боровського фактура матеріалу стане не лише засобом виявлення образної узагальненої думки, яка закладена у природі почуттів автора, помноженій на його особисте гаряче та завжди проникливе — сердечне сприйняття навколишнього світу» [24].

Образи Д. Боровського концентрують час, органічно виявляють його сутність. Він збагнув, що реальність вимагає бути завжди відвертим, виходити у творчості з особистого відчуття і уважного ставлення до драматургії, виявляти розвиток сценографічної образності через драматургічну дію.

Значною мірою це було загальне знамення 1960–1970-х років. Воно виявлялося в кращих виставах, на експозиціях виставок. Кожний сценограф, який відчував себе професіоналом і особистістю, шу-

кав свої шляхи, засоби виявлення індивідуального бачення. Глибина образності, її багатозначність залежала не тільки від фантазії, а й від філософського бачення світу, інтелекту, знань у галузі сучасної культури, вміння в кожній виставі грати по-новому, перевтілюватися. Правила гри кожен з майстрів встановлював самостійно, що піднесло їх чи не до провідного чинника творчої індивідуальності. Цікаво простежити, як з перших, подекуди епатажних робіт-проривів поступово зростали справжні майстри, набуваючи ваги, сили, виробляючи самостійний стиль.

Дуже скоро, в кінці 1960-х — на початку 1970-х для Д. Боровського закінчиться київський період росту та сходження і розпочнеться московський період — період зрілості. Працюючи в творчому тандемі з Ю. Любімовим в театрі на Таганці, він стане одним з провідних сценографів свого часу, буде одержувати найвищі нагороди міжнародних сценографічних виставок. Працюючи в Україні, художник пройшов шлях становлення, пошуків власного стилю і створив сценографію до вистав, які невдовзі стали класикою сценографії його покоління. Д. Боровський — один з найцікавіших художників сучасного театру.

1. Коваленко Г. Сценография сегодня — какаая она? // Театр. — 1984. — № 4. — С. 95.
2. Режиссура и современность // Театр. — 1960. — № 1–8.
3. Михайлова А., Кречетова Р. Давид Боровский. — М., 1989. — С. 12.
4. Березкин В. Д. Боровский // Советские художники театра и кино '75. — М., 1977. — С. 54.
5. Резникович М. Есть три эпохи у воспоминаний: К. Хохлов, Н. Соколов, Д. Боровский. — К., 2002. — С. 277.
6. Резникович М. Есть три эпохи у воспоминаний. — С. 269.
7. Боровський Д. Убегающее пространство. — М., 2006. — С. 15–18.
8. Михайлова А., Кречетова Р. Давид Боровский. — С. 11.
9. Боровський Д. Убегающее пространство. — С. 24–26.
10. Там само. — С. 31.
11. Боровський Д. Убегающее пространство. — С. 46.
12. Давид Боровский. Убегающее пространство. — С. 48–54.
13. Вериківська І. Художник і сцена: Основні тенденції розвитку українського театрального декоративного мистецтва. — К., 1971. — С. 80.
14. Габелко В., Горбачёв Д. Логика развития // Советские художники театра и кино. — М., 1974. — С. 293.
15. Вериківська І. Художник і сцена. — С. 56.

16. *Курицин Б.* На полпути к вершине. Непридуманные истории из жизни Л. Варпаховского. — К., 2001. — С. 195–196.

17. Там само. — С. 196–197.

18. *Боровский Д.* От Горького к Горькому // Из творческого опыта советских художников. По страницам журнала «Творчество». — М., 1972. — С. 30.

19. Михаил Федорович Романов: Статьи. Письма. Дневники. Статьи и воспоминания о М. Ф. Романове. — М., 1985.

20. *Танюк А.* Твори: В 60 т. — К., 2004. — VI т.: Щоденники 1962 р. — С. 266.

21. *Резникович М.* Долгий путь к спектаклю. — С. 196.

22. *Резникович М.* Есть три эпохи у воспоминаний. — С. 277.

23. *Пожарская М.* Сценография советского театра сегодня // Советские художники театра и кино '75. — М., 1974. — С. 153.

24. *Михайлова А., Кречетова Р.* Давид Боровский. — С. 15.