80. Карпенко-Карий І.К. – Записка до з'їзду сценічних діячів / Цитоване видання. – С. 286.
81. Франко І. [Рецензія]. Dr Curt Prüfer. Ein ägyptisches Schattenspiel. – Записки Наукового товариства імені Шевченка. – 1906. – Т. 73. – Кн. 5. – С. 188–189 / Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1982. – Т. 37: Літературно-критичні праці (1905–1906) / Редактор тому: І.О. Дзеверін. – С. 155; Франко І. [Рецензія]. R. Pischel. Das altindische Schattenspiel / Там само. – С. 153.
82. [Чужбинський П.П.] Павло. Украинский спектакль в Чернигове. 12 и 15 февраля / Основа. – 1862. – Кн. 3. – С. 71–75 / Українська преса. – Т. 1. – С. 336.
83. Карпенко-Карий І.К. – «Житейське море», III/VI / Цитоване видання. – С. 128.
84. Франко І. Лист до М.П. Драгоманова. – 30 липня 1885 / Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1986. – Т. 48: Листи (1874–1885) / Редактор тому: Н.Л. Калениченко. – С. 588.
85. Брук, Питер. Пустое пространство. Секретов нет. – М., 2003. – С. 47.
86. Там само. – С. 255–256.
87. Курбас Лесь. Філософія театру / Упоряд. М. Лабінський. – К., 2001. – С. 124.
88. Станиславский К. Собр. соч.: В 9 т. – М., 1988. –Т. 2. – С. 110.
89. Франко І. Наш театр / Цитоване видання. – С. 287.
90. Maxine Klein. Theatre for 98%. – Cambridge, 1978.
91. Данило Лідер: Людина та її простір. Недільні розмови з Майстром, записані в його Білій Майстерні. Неділя восьма. Записав О. Клековкін / Український театр. – 1995. – № 3. – С. 24.

Олена КОВАЛЬЧУК,
кандидат мистецтвознавства

Д. БОРОВСЬКИЙ. ФІЛОСОФІЯ ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ. МИСТЕЦЬКІ РЕФЛЕКСІЇ НА ФЕСТИВАЛЬНУ ТЕМУ

О. Ковальчук. Д. Боровський. Філософія життя і творчості. Мистецькі рефлексії на фестивальну тему.
У статті проаналізовано театральний фестиваль, присвячений пам'яті художника-філософа, сценографа Д. Боровського, що відбувся у Києві, у вересні 2009 року. Автор розглядає сценографію митця до вистав зарубіжних і українських театрів, представлених на фестивалі. В статті аналізується філософія та ідея сценографічної експозиції – «Простір Д. Боровського», відкритій у фойє театру, і теми доповідей, що були порушені на «круглому столі», присвяченому пам'яті художника.
Ключові слова: Д. Боровський, пластична режисура художника, Київський російський драматичний театр ім. Лесі Українки, фестиваль, присвячений пам'яті Д. Боровського, сценографія ХХ століття, художник і режисер.

Е. Ковальчук. Д. Боровский. Философия жизни и творчества. Художественные рефлексии на фестивальную тему.
В статье анализируется театральный фестиваль памяти художника-философа, сценографа Давида Боровского, прошедший в Киеве, в сентябре 2009 г. Автор рассматривает сценографию художника к спектаклям зарубежных и украинских театров, представленных на фестивале. В статье анализируется философия и идея постоянной сценографической экспозиции – «Пространство Д. Боровского», открытой в фойе театра и темы круглого стола, посвященного творчеству художника.
Ключевые слова: Давид Боровский, пластическая режиссура художника, Киевский русский драматический театр им. Леси Украинки, фестиваль памяти Д. Боровского.

O. Kovalchuk. D. Borovsky. Philosophy of life and creativity. Artistic reflections on the festival's theme.
The article deals with the analysis of artistic festival in memory of the artist, philosopher and stage designer D. Borovskyi, which took place in September 2009 in Kyiv. The author examines artist's stage designs for the performances of foreign and Ukrainian theatres featured during the festival. The article also analyses the philosophic background and the idea behind the exposition of stage designs «Universe of D. Borovskyi» which was open in

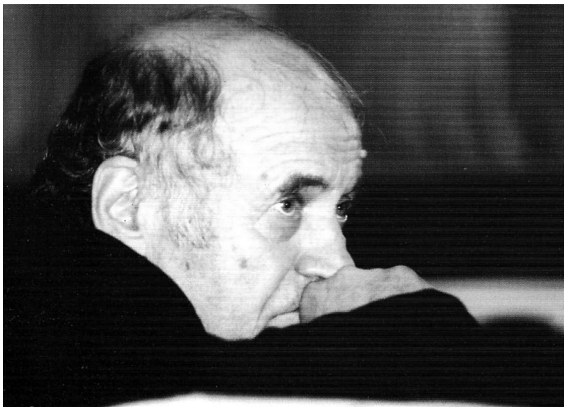
the theatre foyer, as well as the topics of speeches discussed at the round table dedicated to memory of the artist.

Key words: D. Borovskyi, artist's plastic stage direction, Lesia Ukrayinka Kyiv Russian Drama Theatre, festival in memory of D. Borovskyi, stage design in XX century, artist and stage director.

«Вообще, сам решив поставить ту или иную пьесу, ты как режиссер начинаешь думать: что и как сделать? Основной закон искусства – как, а что – это уже написано». Д. Боровський

Ім'я всесвітньо відомого і всесвітньо визнаного сценографа Давида Боровського не потребує окремої презентації. Художник-філософ, людина глибокого розуму і тонкої інтуїції, митець, чиї сценографічно-пластичні відкриття завжди незвично, кожного разу по-новому відкривали глядачам і світ драматургії, і світ довкола нас. «Генієм речовинності» назвуть його Г. Товстоногов та А. Ефрос. «Боровський, як жоден інший, умів зробити мистецтвом довколишнє середовище, тобто саму фактуру реального простору, в якому відбуватиметься дія, – скаже про нього режисер М. Рєзникович [3, с. 25]. А кінорежисер Р. Балаян зазначить, що «… Давид умів мінімальними засобами розповісти про масштабне» [3, с. 40].

Автор пластичної режисури, сценограф плідно працював з відомими київськими і московськими театральними й кінорежисерами: Л. Варпаховським, М. Рєзниковичем, Р. Балаяном, Ю. Любимовим, А. Ефросом, Г. Товстоноговим, Л. Додіним, О. Єфремовим, Г. Волчек, О. Табаковим та ін. Його вистави в Театрі на Таганці – «А світанки тут тихі…», «Гамлет», «Дім на набережній», «Висоцький» тощо стали театральними легендами. В посттаганський період для нього відкриють двері театри Італії (Театр Ла Скала, Мілан, Театр Сан Карло, Неаполь), Угорщини (Театр «ВИГ» (Будапешт)), Німеччини (оперні театри Мюнхена і Гамбурга), Франції («Гранд – Опера», Париж)), Англії (Міський театр, Лейстер), США (Лірик опера, Чикаго) тощо. Він був неодноразовим учасником міжнародних сценографічних виставок – Празькі квадрієнале. У 1971 р. його нагородили золотою медаллю, а у 1975 р. він одержав Grand prix. Народний художник Росії, народний художник України, лауреат Державної премії Російської Федерації (1998) та незалежної національної премії «Тріумф» (1994), член-кореспондент Російської академії мистецтв – усе це про Давида Боровського, людину, яка ще за життя була визнана класиком, майстром сценічної метафори.



Давид Боровський

Сценографія Д. Боровського до багатьох вистав ввійшла в золотий фонд театрального оформлення XX століття. «Якщо Й. Свобода є першовідкривачем нових, що спираються на досягнення техніки, естетичних можливостей засобів сценічної виразності (простору, кінетики, світла, різноманітних видів прекціонно-кінематографічно-лазерно-голографічної образотворчості, нарешті, різного роду сучасних фактур і матеріалів) і створив на цій підставі цілу низку масштабних сценографічних образів; якщо Р. Колтаї, використовуючи ці нові можливості (і перш за все фактури сучасної технології), створив на сцені свою особисту фантастичну і художньо досконалу Світобудову, то значення творчості Боровського полягає в тому, що саме воно втілило принципи системи дієвої сценографії не тільки найбільш послідовно та переконливо, але й в найширшому діапазоні її форм та функцій» [1, с. 255].

Починав він у Києві в театрі російської драми ім. Лесі Українки, куди прийшов ще підлітком у 1948 р. на посаду «учень декораційного цеху». Саме на київський період припадає процес становлення його як майстра, професіонала і людини.

Учасники круглого столу. К. Пітоєва-Лідер, М. Черкашина, Т. Котович

«Мені пощастило із самого початку, – скаже він пізніше, – тому що саме тут, у Російській драмі, наприкінці сорокових років XX століття, коли я починав працювати, була блискуча трупа. Це був оазис талантів. Отже, мене окрім декорацій, якими я займався, привертали великі особистості, вплив яких я відчував на собі щодня» [3, с. 4]. Свою першу виставу – «Брехня на довгих ногах» Е. де Філіппо він оформив у 1956 році, а далі буде співпраця із режисерами, учнями Вс. Мейєрхольда – Л. Варпаховським і В. Федоровим та режисерам школи Леся Курбаса – Б. Балабаном. Молодий художник відкриє для себе ігрові можливості конструкції, жорстку фактурність предметів, загострену образність оголеного сценічного простору і виразну мову образних перетворень. На сценах київських театрів у 1950-х – на початку 1960-х років ще працюватимуть Анатолій Петрицький, Вадим Меллер, Моріц Уманський… Він спостерігав, навчався, шукав нові можливості органічного образного існування сценографії у виставі, знаходив лише йому притаманне відчуття сценічної правди і миттєвого впливу на глядача, працював із реальними предметами, вводячи їх у нові взаємозв'язки в умовах сценічного простору. На початку свого творчого шляху Боровський «… зробив для себе деяке відкриття: художник – це не декоратор, тобто художник є і декоратором також. Просто наскільки є різноманітним театр, настільки різноманітними є і його сторони. Той сценічний чаклунський простір являє собою місце, де ми всі працюємо. Яким би воно не було. Цей простір можна зробити яким завгодно – привабливим і не привабливим, складним або простим, багатошаровим» [3, с. 54].

Художник йшов від однієї роботи до іншої, зростав, поступово відкриваючи внутрішні творчі можливості, й нерідко його сценографічні розроблення одразу, після прем'єри вистави ставали відкриттям. Він виходив зі свого відчуття правди, з уміння уважно «вживатися» у драматургію і головне – постійно вчитися, насичувати себе, зростати внутрішньо. Художник завжди створював образно насичене сценічне буття і воно розкривало свій внутрішній потенціал у ході сценічної дії, у взаємозв'язках з актором, світлом, словом, музикою, поєднаних режисерською концепцією. Боровський умів доторкнутися до суті будь-якої сценічної речі, виймаючи її зі звичних для неї взаємозв'язків, розміщуючи її у сценічних умовах, і розкривати невідомі до того її нові сценічні можливості. Він тонко знаходив взаєморозуміння із режисерами. М. Рєзникович, який неодноразово працював із Д. Боровським, скаже про нього: «Він не просто допомагав режисеру. Він вів його. Важко було лише роздивитися, почути його пропозицію, хоча нерідко це було зробити не просто, тому що необхідно було піднятися на рівень його розуміння п'єси» [3, с. 29].

Учасники круглого столу. Г. Зіськин, А. Варпаховська, Р. Кречетова

У Київському театрі російської драми Д. Боровський розпочне свій шлях сходження до вершин

професійної майстерності, й саме в цьому театрі він зробить свою останню виставу, тому не випадково, що Міжнародний театральний фестиваль, присвячений 75-річчю з дня народження видатного сценографа, відбувся саме у Національному академічному театрі російської драми ім. Лесі Українки, і сталося це у вересні 2009 року.

Свято відкрилося виставою М. Булгакова «Дон Кіхот. 1938 рік». Загалом Київський театр ім. Лесі Українки представив п'ять спектаклів: «Наполеон і корсиканка» І. Губача та «Насмішкувате моє щастя» Л. Малютіна (реж. М. Рєзникович), «Дерева вмирають стоячи» А. Касони (реж. І. Барковська), «Дядечків сон» за Ф. Достоєвським (реж. Р. Зіськин). Особливу увагу глядачів привернули вистави Санкт-Петербурзького Малого драматичного театру (Театр Європи) Льва Додіна, який показав киянам вистави «Дядя Ваня» А. Чехова та «Король Лір» В. Шекспіра. Окрім того, глядачі побачили спектакль «Бабине літо» А. Менчелла (спільна робота театру ім. Лесі Українки і Російського драматичного театру ім. Л. Варпаховського, Монреаль, Канада, реж. Г. Зіськин).

Запрошені на фестиваль театри презентували спектаклі в оформленні Д. Боровського. Митець вмів створити із поєднання простих елементів образи незвичайної проникливості. Ця фактурно-ритмічно та динамічно сконцентрована образність впливала на глядача миттєво, одразу підкорювала, втягувала в театральну гру, щоб потім, у ході вистави, відкривати тонкі нюансировки власних образних можливостей. Партитурність вистав Боровського діяла із розрахунку на мелодику акторської гри, музичний супровід спектаклю та взаємодію із самим сценічним речовим світом. Художні завдання Боровський вирішував вишукано і строго. Саме він підвісив стоги із сіном над сценою у додинському «Дяді Вані» і вдягнув короля Ліра у чорний шалик. Саме він був автором строгої, майже соборної ритміки березового органу у виставі М. Рєзниковича «Насмішкувате моє щастя», що так проникливо відтворювала сутність російської душі, і тонко одухотвореного світу Чехова. Звільняючи сцену, він змикав сценічні простори, концентрував образну енергію предметів і створював новий сценічний всесвіт, він міг бути бамбуково-прозорим, як у п'єсі «Дерева вмирають стоячи» А. Касони або ритмічно-обумовленим, як у «Наполеоні і корсиканці» І. Губича. Він перетворював сцену на живий, рухомий, сповнений тонким змістом одухотворений світ. Майстер який «... як відомо, ніколи і не зіскоблював з поверхонь текстів які-небудь шари. А розколював тексти, немов горіхи. Виявляв у них художню енергію театру. І пропонував уже режисеру-співавтору точний і надійний ключ для розкриття драматургічного матеріалу» [2, с. 14].

На честь фестивалю у фойє театру було відкрито експозицію «Простір Давида Боровського» (автори художньої концепції – заступник керівника літературно-драматургічної, інформаційно-аналітичної частини театру Н. Філіпченко та головний художник театру О. Дробна), що унаочнювала Театр художника. І під час цієї подорожі глядачі потрапляють у простір не тільки вистав Боровського, створених митцем у різні часи, а й на територію внутрішнього світу розумної, витонченостриманої людини.

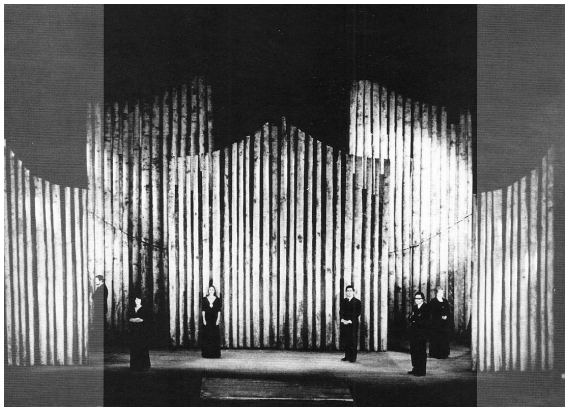
І простір, і час, змодельовані у фойє театру, існують за своїми театрально-сценічними законами. Все пластично обумовлено і взаємопов'язано між собою. Глядач може заглибитися у фото та епістолярну історію (стенди з фотографіями і архівними матеріалами, час, де у витоків становлення майстра стояли відомі режисери і художники), переглянути ескізні замальовки та макетні вибудови молодого Д. Боровського. Переміщуючись експозицією, у нього виникає прекрасна можливість відчути зародження тих або інших пластичних ідей, потрапити в середину речового світу вистав, відчути «живий дух» або історичність сценічного предмету, оцінити елегантну вишуканість або фактурну природність костюмів тобто визначити для себе віхи творчого становлення сценографа. Виставкові експонати та інсталяції презентують образно-технічні розробки Майстра («Поворот ключа» М. Кундери), дозволяють осягнути відкриту Боровським оголену розкріпаченість звільненого простору, оцінити ритмічну гру конструкцій і фактур, відчути грубуватість костюмних малюнків періоду неореалізму та «суворого стилю» (вистави 1960-х років). Глядач отримує можливість поринути у вишукано-натхненну ритміку березового органа («Насмішкувате моє щастя» Л. Малюгина) або, замикаючи сценічний та життєвий час художника, опинитися у сучасно-дизайнерському втіленні історії («Наполеон і корсиканка» І. Губача). Перехідним містком у нове для митця майбутнє (Київ-

Москва) стає в експозиції декорація до «Безприданниці» О. Островського. Виставка насичена фото і скульптурними портретами Боровського, макетами до його вистав, презентаціями театральних костюмів, епістолярною спадщиною. Окремо автори проекту відтворюють московську майстерню сценографа. Перед нами історія становлення Художника, подана у нерозривному зв'язку з історією його театру.

Учасники круглого столу. М. Рєзникович, Р. Балаян, Б. Куріцин, Н. Владимирова, О. Ковальчук

Саме у цьому театральному середовищі й відбувся «круглий стіл», темою якого став «Простір Давида Боровського». В експозиційну історію був включений ще один елемент-пам'ятник – старий ґанок, що вів колись до театру. На ньому актори Київської російської драми збиралися до і після вистав. Він не вцілів внаслідок архітектурних реконструкцій і був нещодавно поновлений за проектом Д. Боровського. Споруду не просто відновили, а й викарбували на лавах прізвища й імена всіх тих чудових артистів, які колись тут сиділи. Театральний ґанок, став тим умовним ключиком, який за задумом організаторів «круглого столу», був здатен повертати хід часу. На той умовний театральний ґанок й у виставковий простір Боровського були запрошені всі його учасники.

Як виголосили організатори і ведучі цього проекту театрознавець Н. Владимирова та керівник літературно-драматургічної, інформаційно-аналітичної частини театру Б. Куріцин, оточуюче учасників середовище це той сценічний простір, який народжувався і пульсував завдяки особі Боровського. Це саме той простір, який дарував Майстрові знаменні зустрічі, знайомства, зіткнення і конфлікти. Зрештою, це той простір, який, змітаючи всі існуючі координати будь-якої визначеної форми і долаючи Час, дає змогу не тільки повернутися у «прекрасне минуле» та зазирнути в майбутнє, а й відчути глибину особистості художника. У розмові взяли участь театральні діячі й мистецтвознавці з різних міст України, Росії, Білорусі: М. Рєзникович (генеральний директор, художній керівник Київського театру російської драми ім. Лесі Українки), А. Варпаховська (заслужена актриса Росії), Р. Зіськин (режисер Російського драматичного театру у Монреалі), Р. Кречетова (кандидат мистецтвознавства, Москва), А. Смелянський (доктор мистецтвознавства, ректор школи-студії МХТ ім. А. Чехова), Р. Балаян (кінорежисер, Україна), К. Пітоєва-Лідер (директор музею М. Булгакова, Київ), М. Черкашина-Губаренко (доктор мистецтвознавства, Київ), Н. Новоселицька (мистецтвознавець, режисер і автор програм про театр), Т. Котович (доктор мистецтвознавства, Білорусь), Н. Старосельска (театрознавець, головний редактор журналу «Иные берега» Москва), О. Ковальчук (кандидат мистецтвознавства, Київ).



Д. Боровський. «Насмішкувате моє щастя». Фрагмент з вистави

Відкривала вечір К. Пітоєва-

Лідер, яка зазначила, що Боровський з'явився у театрі у той знаменний період, коли відбувалася зміна поколінь, коли працювали відомі майстри, але вже заявляло про себе і молоде покоління на чолі із режисером І. Молостовою. Молодим був потрібен художник. Зростаючи творчо, Боровський відчув подих часу. Він запропонував… порожній простір, образна насиченість якого визначала не тільки лінію сценографії у виставі, а й впливала на режисерську ідею та акторську гру. Боровський зумів стати майстром, справжнім сценографом саме тому, що зреалізував себе як режисер простору.

К. Пітоєва-Лідер визначила, що пам'ятник театральному ґанку біля стін театру є на сьогодні одним з кращих пам'ятників Києва. На думку театрознавця, реалізуватися ця ідея могла тільки у виконанні Д. Боровського. У театрі Російської драми художник починав, тут склалася його творча особистість і до нього митець повернувся, щоб створити свою останню виставу. Для цього театру він зробив два пам'ятники. Один з них – це дивовижна авторська книга «Зникаючий простір». Вона змушує усіх людей театру не тільки зрозуміти, ким був Давид Боровський, а й зазирнути за лаштунки театру, пройтися по його цехах. Художник не забув тих людей, з якими починав у 1950-ті роки, він розповів про людей, поряд з якими став театральною людиною. А пам'ятник артистам – це і є пам'ятник театральному ґанку. Як усе в Боровського, зазначила К. Пітоєва-Лідер, цей пам'ятник містить властивості справжнього образу. Цю річ узято з життя, але осмислена вона художником як великий образ. Немов із тіла театру висунута рука – порожня, беззбройна, яка чекає відповіді. Цим запускається механізм не тільки пам'яті, дозволяючи зупинитися і пригадати, яким був цей театр, запускається механізм асоціацій, думок і, що особливо важливе для Давида Боровського, механізм людських відчуттів. Цей крихітний порожній ґанок, на який люди по сходах піднімалися немов до храму, сідали на лавки і готувалися до тієї місії, яку вони виконуватимуть. У цьому театрі було створено великі спектаклі, великі ролі. К. Пітоєвій-Лідер ґанок нагадує той час, коли по Пушкінській йшли розкішно одягнені, великі, талановиті люди. Хід артистів до ґанку та театру Російської драми у неї асоціюється з кадрами фільму Фелліні, коли йдуть люди до джерела, або він викликає асоціації із крихітною церквою, у якій збираються люди однієї віри. Багато що змінилося у житті театру, змінилася його стилістика, над чим працював і Боровський. Так й маленький квадратик, на думку К. Пітоєвої-Лідер – це той архітектурний квадрат, у якому він жив у Києві й працював у театрі, це пам'ятник, який треба внести до списку його діянь, його творів, цей крихітний квадратик, який, на думку мистецтвознавця, має увійти до міфології квадрата взагалі.

На думку авторів «круглого столу», вивчаючи минуле творчої людини, яка реалізувала себе в житті, завжди цікаво озирнутися на початок і згадати людей, які були біля художника на початку його творчої кар'єри, тим більше, що сам Боровський не раз і з великою вдячністю згадував про цей знаменний «прорив 20-х років» у своєму житті. Він розповідав: «Одного разу, наприкінці 50-х, я був у гостях у художників. Вони були старші за мене. А я був хлопчиком. Вони почали між собою говорити, і до мене донеслося прізвище Мейєрхольда. Я не знав тоді ніякого Мейєрхольда, але прізвище врізалося. Є в ньому щось, що зачаровує. А потім, вже пізніше, у нас в знаменитому Київському театрі з'явився прямий спадкоємець Мейєрхольда, його секретар, що відсидів 15 років у таборах, – Леонід Варпаховський. І ось я познайомився з ним в 1956 році…» [4, с. 2].

Про цю плідну творчу співдружність Д. Боровський–Л. Варпаховський розповіла А. Варпаховська (дочка режисера). Було піднято тему контакту молодого художника-початківця з режисерами мейєрхольдівського або курбасівського кола на початку його творчого становлення. А. Варпаховська пригадала низку «живих» фактів, пов'язаних з періодом створення відомого макета до «Оптимістичної трагедії» Вс. Вишневського. Режисер Л. Варпаховський та сценограф Д. Боровський, наполегливо шукали, а час був вкрай обмежений. Митці намагалися відійти від класичного, всім відомого рішення О. Таїрова. Працюючи в майстерні, Боровський щось різав, клеїв, переставляв. Нарешті визначився образ, який співавторам здався неординарним і надзвичайно цікавим. Цього ж дня у розмові із знайомим режисером, який, дізнавшись про їхню працю над класичною п'єсою, спробував визначити основні характеристики майбутньої сценографії та на здивування авторів, майже все вгадав, оскільки вказані деталі майже співпали з тими, які вони вигадали. Боровський повернувся до майстерні й почав по-новому шукати рішення.

Як зазначила А. Варпаховська, робота над виставою «Оптимістична трагедія» була для художника не тільки першим уроком у пізнаванні основ авангардної режисерської школи, а й відкриттям нового підходу в розумінні можливостей образних трансформацій порожнього сценічного простору у виставі, коли на сцені три площини, розташовані дещо під нахилом, перегорталися, перетворюючись і на окоп, і на палубу, і на штаб-квартиру. Саме тоді Боровський вперше відчув і назавжди усвідомив, що означає співпраця режисера з художником та акторами «по-мейєрхольдівськи».

Спогади про своє режисерське спілкування з Д. Боровським продовжив Г. Зіськин, якого з художником пов'язувала велика творча і просто людська дружба. Він наголошував, що до чого б не торкався Давид, було незвичайно, оригінально, дуже талановито і природно. Режисерові доводилося працювати із сценографом кілька разів. Ідею його першої дипломної вистави «Варшавська мелодія» Л. Зоріна в Ризькому російському театрі допоміг знайти Боровський. Художник намагався визначити для себе, чому у головних персонажів не відбулося, не вийшло життя. В результаті ним було запропоновано втілити на сцені ідею симфонічного оркестру, який так і не зіграв. Сценограф вважав, що потрібно створити таке середовище на сцені, ніби оркестр зіграв, вийшов на перерву і на сцені залишилися інструменти: розкритий рояль, справжній контрабас, скрипки, а на пюпітрах розкладені ноти. Вистава починалася з настроювання інструментів. У залі лунала друга частина симфонії Шопена, виходили герої, розпочиналася дія… Наприкінці розповіді Г. Зіськин висловив свою вдячність Д. Боровському, зазначивши, що для нього художник – це як Моцарт в музиці, це як Пушкін у літературі, це як Мейєрхольд в режисурі.

Продовжуючи тему «круглого столу», ведучі навели присутнім фрагменти з інтерв'ю Д. Боровського: «… в Києві був свій Мейєрхольд – Лесь Курбас, теж знищений. І мені доводилося у театрі Франка працювати з артистами зруйнованого курбасівського «Березоля». Іншими словами, в провінції, долучатися до забороненого минулого було навіть простіше, ніж у столиці. Тут же в Києві жив ще один великий класик авангарду – Анатолій Петрицький, який теж співробітничав з Курбасом.

Тему набування сценографічного досвіду, а конкретніше – тему Петрицький і Боровський – висвітила у своїй доповіді мистецтвознавець Олена Ковальчук. Вона відмітила, що автори експозиції «Простір Боровського» представили чудові таблиці з матеріалами про художника М. Уманського. Коли Боровський ще підлітком прийшов у театр, то творчий пошук самого себе, речей, які цікавлять і хвилюють із середини, відбувався саме через М. Уманського. «Я наслідував тільки його», – скаже Боровський пізніше.

Мистецтвознавець зазначила, що із самого початку Боровському пощастило подвійно, оскільки були ще живі не тільки режисери, а й художники – А. Петрицький, В. Меллер, які особисто працювали із Курбасом. Співпрацюючи з митцями такого рівня, початківець відкривав для себе нові пластичні можливості сценографічного простору.

О. Ковальчук розповіла про А. Петрицького, який у 1950-х – на початку 1960-х працював у театрі Російської драми над окремими постановками. Молодому Д. Боровському він був більш відомий своїми декораціями до оперних і балетних вистав. «Я сприймав його як художника музичного театру», – зазначить згодом Боровський. Подібні відчуття і характеристики виникали тому, що надзвичайні живописні таланти Петрицького в період війни з формалізмом могли повноцінно проявлятися тільки в декораціях музичного театру, де сама образна природа вистав давала змогу вийти на рівень емоційності, піднесеності й яскравої кольорової насиченості. В драматичному театрі – все по-іншому. В класичній постановці «Макар Діброва» в театрі ім. І. Франка український пейзаж, що присутній на сцені, є майже утопічно красивим для реалій радянського повоєнного села. Проте, якщо порівняти цю декорацію із пейзажними станковими творами Петрицького 1950-х років, стає зрозумілим, що ця подібність є наслідком емоційної кольорової натхненності митця, особливістю його живописної мови.

Продовжуючи розповідь про А. Петрицького, мистецтвознавець нагадала, що на ранньому етапі своєї творчості він був пов'язаний із Лесем Курбасом, який зростав і шукав разом з художником. Потім їхні шляхи розходяться. Петрицький їде до Москви, навчається у ВХУТЕМАСі, а згодом повертається в Україну вже конструктивістом. У 1920–30-ті роки він на сцені Харківської опери творить справжні мистецькі дива. Художник головував у виставі, перевтілював простір, вибудовував майданчи-

ки, платформи, конструкції, шукав рішення через фактуру і колір, йшов через динамічне і кольорове вирішення костюма. В творах молодого Боровського 1950–60-х років Петрицький відчув спорідненість своїм пошукам 1920-х років саме через роботу з відкритим простором, з конструкціями, кольором, фактурами, з неординарним підходом до образних рішень. Оформлюючи деякі вистави в театрі Російської драми, А. Петрицький з великим зацікавленням стежив за першими кроками молодого Д. Боровського, про «узнавання» в ньому себе в молодості метр напише на коробці із фарбами, які подарує сценографові.

О. Ковальчук зазначила, що в цей період у Києві працював Клуб творчої молоді, яким керував ще один учень Курбаса – Мар'ян Крушельницький. Він говорив своїм студентам, майбутнім режисерам, що у театрі Російської драми є художник, Давид Боровський, він нагадує йому молодого В. Меллера. Подібні паралелі були не випадковими, тому що на початку своєї творчої діяльності сценограф відштовхувався від творчих пошуків художників і режисерів 1920-х років, паралельно вивчаючи знахідки своїх сучасників – художників німецького театру Б. Брехта, сценічні експерименти англійця П. Брука, сценографічні пошуки художників театру Чехословаччини і Польщі та ін. З вивчення досвіду та осягнення новацій складався особистий стиль філософської сценографії Д. Боровського, який в остаточному варіанті визначатиметься за один із найкращих у мистецтві театральної декорації XX ст.

Д. Боровський працював не тільки в театрі, а й у кінематографі, тому не випадково серед учасників «круглого столу» був і кінорежисер Роман Балаян, який познайомився з Боровським ще у 1960-ті роки у С. Параджанова. Режисер розповів про особисті контакти зі сценографом, про творчий тандем, який вперше склався у 1975 році, коли на Київській кіностудії ім. Довженка знімали фільм «Каштанка». Працюючи над кінострічкою, сценограф запропонував чимало цікавих, творчих, неординарних ідей, починаючи від пропозиції взяти на головну роль іншого актора, що було зроблено в остаточному варіанті й визначило іншу стилістику фільму. Режисер зазначив, що Давид умів мінімальними засобами розповісти про масштабне і що він вважає його генієм. Декорації художника, іноді й без акторів, вміщують у собі зміст і філософію усього художнього твору.

Продовжила засідання «круглого столу» Н. Новоселицька, яку пов'язували із Д. Боровським тривалі приятельські стосунки. Боровський приходив до неї тоді, коли збирався в Угорщину ставити виставу «Три сестри» з Іштваном Хорваї (1972 р.). Художник звертався до неї тому, що вона займалася Чеховим усе життя і могла його зрозуміти, порадити. Боровський тоді багато розповідав, показував, а потім відлуння цих розмов вона побачила в гастрольних виставах угорського театру в Києві. Там було про те, як осінь і світло осені хоронять життя трьох сестер.

Н. Новоселицька пригадала великий спектакль Л. Варпаховського – Д. Боровського «Оптимістична трагедія» в театрі імені І. Франка. Вона пригадала, як колись у розмові, обговорюючи чиюсь виставу, вона сказала Боровському: «Це – класика, ось перший, потім другий акт». У відповідь він відрізав: «Не може бути першого і другого акту, може бути тільки образ, і цей образ має право змінюватися». Пізніше Варпаховський ставив цю виставу в Малому театрі з Царьовим, але, на думку Н. Новоселицької, франківський спектакль був кращим. Боровський представляв простір у сіруватих тонах. Це був незвичайно змінний простір, у центрі якого «грала» конструкція. Спочатку глядачі бачили майданчик у сцені проводів, потім – корабель, потім – каземат, і все це випливало з одного образу лише завдяки фізичній трансформації конструкцій. У виставі режисура Варпаховського і сценографія Боровського поєдналися. Вона пригадала, як на репетиціях спектаклю стався гумористичний випадок. Актори, що грали матросів, повинні були лягати на землю, але вони боялися забруднити костюми, і тоді Варпаховський у своєму прекрасному одязі з метеликом просто ліг на планшет сцени. Після нього всі лягли.

Перебираючи у пам'яті живі події театральної історії, Н. Новоселицька розповіла про речі, які відбувалися на репетиції вистави «В степах України» О. Корнійчука в театрі імені І. Франка, куди молодого Боровського запросили художником. Він виконав оформлення абстрактно, якось оголено-пристрасно. Корнійчук, побачивши на генеральній репетиції, що зробили з його нової п'єси, вийшов, приніс зелене листя і до кожного виступу на сцені приклеїв живий листок. У цій дії був весь О. Корнійчук, таким чином проявлялося його бачення сцени й театру. Д. Боровський потім усе це зняв.

Не менш цікава тема, на думку Н. Новоселицької, Боровський і книга. Вона визначила, що художник ставився до оформлення книжок творчо і неформально. Боровський розповідав їй, що коли він ще тільки починав працювати, у нього виникла думка, що герої, героїні твору і читачі повинні спілкуватися на сторінках цієї книги не тільки формально, не тільки через текст. Свої думки митець втілив у життя пізніше, коли вийшла знаменита книга про М. Романова.

Н. Новосельцька зауважила, що для Боровського кожна вистава була справжнім відкриттям. Вона ніколи не зможе забути свої відчуття від вистави Театру на Таганці «Злочин і покарання» за Ф. Достоєвським, коли простір «наступав» на клітинку Свідригайлова, якого грав В. Висоцький. Герой намагається вийти з клітинки, але простір Боровського не відпускає. Підсумовуючи, вона зазначила, що вся робота і все життя сценографа – це натхнення, і вона відчуває шалену нудьгу від того, що вже ніколи цього не побачить.

З інтерв'ю Д. Боровського М. Давидовій: «Я знаю прекрасних художників, які міркують приблизно так: ви там як хочете, а я вже все придумав. А, по-моєму, зберігаючи залежність, залишатися при цьому самим собою, це і є найцікавіше в нашій професії»[4, с. 3].

Про тенденції розвитку сучасного білоруського театру, які містять у собі чимало рецепцій творчих ідей Д. Боровського, цікаво і змістовно розповіла гостя із Вітебська Тетяна Котович.

Вона зазначила, що кожен з присутніх погодиться: назва книги «Зникаючий простір» є не просто художницькою метафорою Боровського, а власне сценографічною метафорою. Звичайно, тут присутня метафізика, і коли говориться про Боровського, це не є перебільшенням. Мистецтвознавець погодилася із К. Пітоєвою-Лідер, що завдяки Боровському театр змінився, змінилися співвідношення основних його елементів, змінилися взаємини художника і режисера. У цьому самому тандемі можна побачити очевидне, зрозуміти, хто першим стоїть у тому або іншому творі. Боровський мав значний вплив на все, що відбулося в білоруському театрі середини 1970-х років. Традиція білоруського театру є дуже карнавальною. Це певні досвітки, в Білорусії їх називають вячорки. Виникає якась дія, що театралізується: сценки, пісні, які можуть бути не пов'язані між собою якимось сюжетом. Цей карнавальний початок є основою професійного білоруського театру.

Т. Котович розповіла, що перша білоруська трупа, яка нині є Національним театром ім. Янки Купали, починалася у 1930 році саме на основі розробок батька білоруського театру Ігната Рудницького. Він цими самими вячорками починав театральну добу Білорусі в XX столітті. У середині 1970-х змінюється сама концепція і цього театру, і театру професійного, побудованого на концепції Станіславського. Оскільки після війни було створено Білоруський театрально-художній інститут, в якому навчали професійно, на основі цієї системи, але по-білоруськи. По-білоруськи це – та сама система, але з узагальненою характерністю, з буйством фарб в акторському виконанні, коли акторський ансамбль працює акторським сузір'ям, у котрому є вихідна арія у кожного актора. Природно, що білоруські драматурги працювали для цього театру, виходячи із особливостей трупи. Художнім керівником театру приходить Валерій Раєвський – учень Ю. Любимова, його сподвижник і співрежисер у спектаклі «А світанки тут тихі». Є абсолютно природним, що не тільки художницька традиція передається з Москви, з Росії і України, вона генетично передається з вуст у вуста, з рук у руки, передається ось це розуміння сцени, це розуміння простору.

Для театрознавця є дуже важливим, як змінив Боровський уявлення про театр. Усе, чим він займався, цей простір – це не просто сценографія. Це якась абсолютно жива реальність, яка є у виставі таким самочинним діючим компонентом, як і актор на сцені. Тобто акцент театрального твору переноситься на зовсім іншу структуру і в такому просторі актор виявляється таким же структурним елементом, як решта всіх складових спектаклю. Він більше не превалює, як в театрі реалістичному, на ньому не акцентують, як на головному елементі в класичному театрі – актор і довкола нього. Тут це не так, і тому в спектаклях В. Раєвського виникає це нове розуміння для білоруського театру того, що є сценічний простір: не сценічний планшет, не сценічний майданчик, не сценографія. Усі ці слова більше не підходять до того, що відбувається на сцені, що відбувається у сценічному творі.

У такій ситуації природно, що режисерові необхідний художник. І тандем В. Ра-

євський і Б. Герлован починають працювати впродовж цього часу від середини 1970-х і донині. У цій метафорі простір, що тікає, на думку Т. Котович, є щось відмінне від метафори порожнього простору, хоча до певної міри вони аналогічні, оскільки тут відчувається щось живе, що є естетично насиченим. У Боровського завжди присутній динамізм. У метафорі простору, що тікає, присутня динаміка живого простору не просто як метафора, як формула, а й ще і те, що воно дійсно органічно живе і в ситуації, що відбувається у розвитку білоруського театру. Б. Герлован бере на себе вирішальну функцію. Сценографія в створених ним спектаклях, тобто життя простору, виявляється таким, що превалює, стає структуротвірним, ця робота художника театру веде за собою усіх інших.

Режисер білоруського театру Борис Луценко тривалий час очолював інший національний театр – російський театр ім. М. Горького в Мінську. Він продовжував цю традицію, коли спектакль, перетворюється на виражальну структуру. Це абсолютна конструкція у своєму виконанні, в рішенні простору і в акторській роботі всередині цього простору. У білоруському театрі сталося так, що наступне покоління білоруських режисерів – це здебільшого ефросівська традиція, оскільки і В. Барховський і Н. Трухан є провідними режисерами наступного покоління. Вони пройшли через майстерню А. Ефроса і в них уже традиція вирішення простору сцени інша.

За свідченням Т. Котович, епоха одного й іншого покоління в білоруському театрі закінчилася. Раєвський і Луценко пішли з керівництва театрами майже в один рік. Зробив це коло пошани Боровського білоруський театр, повернувся до певної міри до свого початкового коріння, до тих самих народних традицій-карнавалів, про які говорилось вище, і новий режисер купалівського театру – Микола Книгін працює нині саме в цьому плані. Але дивовижне, на думку мистецтвознавця, тут полягає у тому, що роль художника виявляється надзвичайно важливою для таких рішень і таких конструкцій, і знову виникає новий тандем: М. Книгін – З. Марголін. Карнавальна стихія дуже властива для цих художників, і тут цей динамічний живий простір зникає. Він знову ставатиме живим, і вже проблема режисера – як буде цей простір працювати з актором.

Наступний учасник «круглого столу» Н. Старосельська згадала, як, будучи ще юним створінням, у 1968 р. потрапила до МХАТу на виставу «Дні Турбіних». Відтоді вона запам'ятала троє імен: Варпаховський, Боровський, Топчій. Актор Топчій – не найбільша зірка МХАТу і ніколи нею не був, але йому дуже пощастило, він зіграв Олексія Турбіна. Вона не забула цієї вистави, оскільки, для неї особисто і для її покоління це було потрясінням. Глядачі того покоління звикли до пишних, розмальованих задників, до колон на сцені, до величезної кількості різноманітних деталей. І раптом ось ця сцена – гімназія, двоповерхова конструкція, де на ногах ледь тримається дорогий рояль і юнкери піднімають його. Один з них починає грати «Ваші пальці пахнуть ладаном»... вони співають і спиною біля вікна стоїть Олексій Турбін. У виставі зійшлося все разом: Варпаховський, Боровський і Топчій. Тоді, ще не маючи ніякого відношення до театру, і взагалі, не маючи уявлення про те, чим займатиметься у житті, вона зрозуміла, що це зачарувало її назавжди, і вона ніколи не зможе від цього звільнитися. Бо на сцені існував якийсь неймовірно плотський образ, в якому п'єса і роман Булгакова «Біла гвардія» були пов'язані разом в єдиний простір. За висловом Н. Старосельської, нині дуже часто вимовляють слово простір і, звичайно, простір Давида Боровського це метафора, знак, це якийсь символ. Вона говорить про своє покоління, про те потрясіння, яким це було для них, коли, прийшовши на спектакль «Час пік», вони бачили маятник, на якому гойдався герой на тлі зовсім порожнього простору. Або це був знаменитий борт вантажівки у спектаклі «А світанки тут тихі»,... або це були знамениті двері в спектаклі «Злочин і покарання»... І кожного разу, вимовляючи слова «простір Боровського», вона думає, що справа не в просторі, а в абсолютній точності, в якійсь деталі, яку художник знаходив не тільки, щоб висловити свій світогляд, а й для того, щоб продовжити і збагатити світогляд режисера. Це у жодному випадку не зменшує роль тих режисерів, з якими він працював, тому що для сценографа це була робота у повній єдності, у повному взаєморозумінні із співпостановником.

Деякий час Д. Боровський працював з М. Лівітіним у театрі «Ермітаж». Це був зовсім інший простір. І кожного разу, виходячи на нову сцену, він думав і про архітектуру будівлі, про архітектуру сцени. Пізнаючи світогляд режисера, пізнаючи, чому тому або іншому режисерові потрібний той або інший сценічний простір, сце-

нограф ставив на сцені дивовижно точну фактуру, як це було в тих же «Дерев'яних конях» – знаменитому спектаклі театру на Таганці. Театрознавець могла б пригадати багато, але в її свідомості назавжди залишиться це чуттєво-плотське сприйняття, яке з'явилося на першому побаченому спектаклі «Дні Турбіних». Коли говорять про театр Давида Боровського, необхідно спробувати проникнути і зрозуміти ось це дивовижне відчуття театру, яке виникало в співдружності Д. Боровського з найрізноманітнішими режисерами. Низький уклін йому за це, бо для нашого покоління це був найреволюційніший художник, який приніс у театр все цілком нове.

З тексту на сайті Міжнародного об'єднаного біографічного центру: «Д. Боровський замислює і складає спектакль як партитуру. Його сценографія народжується з розрахунку на точну і органічну взаємодію з акторами, музичним рядом, змінним світлом. Володіючи явним режисерським даром, будучи справжнім художником-постановником, він не бере на себе функції режисера, але щасливий, коли той здатний побудувати спектакль партитурно» [4, с. 5]. Розмірковуючи над цим феноменом творчості майстра, доктор мистецтвознавства Марина Черкашина розповіла про музичні експерименти Боровського, приділивши особливу увагу питанню «партитурних» експериментів у сучасному європейському музичному світі.

Особливе зацікавлення викликала розповідь театрознавця Римми Кречетової – автора книги «Давид Боровський» (вийшла у 2002 р. у співавторстві з А.О. Михайловою) та «Любимов, Боровський, Висоцький» (видання 2005 р.). Р. Кречетова мала можливість багато років безпосередньо контактувати з художником. Вона поділилася своїми враженнями і спогадами про митця як про творчу людину, згадала про його відкритість та щирість, про вміння Боровського бачити внутрішню сутність подій та його талант театралізації життя. Р. Кречетова нагадала, що «… доля подарувала Давиду театр як професію, в якій він досяг безперечної компетенції, впливу на художній процес. Знайдене ним тридцять років назад і сьогодні відгукується в творчості молодого покоління сценографів. Перетворившись на сценічну класику, його вистави й сьогодні зберегли невичерпаність та авангардну чарівність. Театр ввів його в коло видатних сучасників, зв'язав з ними чимось більшим, ніж знайомство: загальною справою. Він подарував йому щастя єдиної команди (рідкісна ситуація для художника, зазвичай змушеного наодинці працювати у своїй майстерні). Дозволив відчути азарт колективної (небезпечної) боротьби, солодкість естетичного і суспільного сумісного протиставлення… Він легко міг стати режисером. Хіба його сценографія не перенасичена режисурою, хіба в ній не згорнуте у кожному своєму моменті вже побачена, підготовлена майбутня вистава? Він міг би» [3, с. 87].

Перша вистава Давида Боровського як художника-постановника – «Брехня на довгих ногах» у Київському театрі російської драми імені Лесі Українки. Остання – «Дон Кіхот, 1938 рік» на сцені цього ж театру. Про свою творчу співпрацю з художником розповів художній керівник Національного академічного театру російської драми ім. Лесі Українки Михайло Рєзникович. Він особливо підкреслив, що унікальність Боровського полягала в тому, що митець, як ніхто інший, умів перетворювати сценічне середовище, тобто саму фактуру реального простору, в якому відбувалася сценічна дія, на мистецтво. Боровський був за своєю суттю настільки справжнім художником театру, що в ескізах він завжди залишав частинку вільного простору, орієнтуючись на майбутніх акторів. «Велике щастя було працювати з ним, – напише про Д. Боровського режисер. – У чарівній скриньці його театрального макету все було… настільки природнім, що, здавалося, по-іншому не може і бути… Він бачив далі, мислив парадоксальніше, знаходив те, повз що проходили інші. У своєму просторовому задумі вистави він повною мірою володів могутньою зброєю образної театральної метафори, логікою життєвих закономірностей. Він – справжній талант і талант щедрий. Не перелічити режисерів, які повинні бути вдячні йому за рішення, що зробили їхні вистави подією, не перелічити художників, яким він, між іншим, у розмові, несподівано дарував просторові ідеї, які треба було тільки здійснити і вистава готова. Він створив не просто напрям, він заснував школу сучасної сценографії, у якій конкретне місце дії поступалося місцем образному середовищу, яке відтворювало головну, визначну думку автора і режисера, скоріше не режисера, а самого Давида Боровського. Визначна риса для сценографа» [5, с. 271].

«Похмурий і незграбний, такий, що може здатися чужій людині злим і цинічним, він тримався благородним мудрим старим», – писав про Боровського театральний критик Павло Руднєв. Процитувавши ці рядки, і чудово розуміючи, що розмова про

Давида Боровського може проектуватися в Простір нескінченності, організатори «круглого столу» запросили завершити розмову критика та історика театру – Анатолія Смелянського. Театрознавець, який багато років особисто знав художника, згадував про його московське життя, про те, як його шанували у сценографічному цеху, як він працював у МХАТі із О. Єфремовим. Боровський був живим барометром будь-якої фальші. Він міг сформулювати відповідь на запитанная про сутність будь-якої вистави з дитячою ясністю і майже бездонною простотою. Сцена була для нього живим простором, в якому є все: небо – верхняя частина (колосники), пекло – нижня частина і сам центральний сценічний простір – самодостатній, насичений енергіями, в якому можна змоделювати будь-який всесвіт. Коли Боровський, створюючи сценографію до вистави, знаходив правильне рішення, тоді глядач відчував неймовірну енергію і силу образності сценічного мікрокосму. Це могло було тільки у Боровського.

Згадав А. Смелянський співрацю О. Єфремова над «Івановим» А. Чехова. Боровський відмовлявся працювати над виставаю, тому що знаходився під значним впливом чеховської постановки, здійсненої у Празі. Але Єфремов запропонував іншу концепцію відомого твору. Його захопила думка про те, що в Європі люди кінчають життя самогубством від тісняви, а у нас від надмірності простору. І Боровського захопило, йому пригадався зруйнований поміщицький будинок із захаращеним садом, який він бачив колись під Санкт-Петербургом. У свідомості художника осінній будинок поєднається із голим гіллям осіннього саду. Майже миттєво склався образ, і в своєму сценічному варіанті мертве гілля проросте скрізь стіни. На сцені існуватиме будинок, хворий на рак. Жартома, Боровський в сплетіннях гілочок розташує невеличкі фото акторів театру, настільки невеличкі, що бачитимуть їх під час вистави лише актори. Гра продовжується…

Міжнародний театральний фестиваль, присвячений пам’яті Д. Боровського, відбувся. Традицію започатковано, простір відкрито, але постать відомого сценографа ХХ століття ще вимагає свого осмислення та філософського сприйняття.

1. Березкин В. Искусство сценографии мирового театра. Мастера XVI–XX ст. – М., 2002. – 293 с.

2. Вергилис О. Дядя Ваня умер от скуки. Боровский, Чехов, Додин и другие // Зеркало недели, № 36 (764), 26 сентября, 2009.

3. Киевская театрадь Давида Боровского: Буклет. – К.: Логос, 2009. – 103 с.

4. Программа «круглого стола».: Рукопись. – 10 с.

5. Гринишина М. Есть три эпохи у воспоминаний… К. Хохлов, В. Нелли, Н. Соколов, Д. Боровский. – К., Альтерпресс, 2001. – 308 с., ил.