

Отже, ескіз, виступаючи першим етапом на шляху матеріалізації театрального костюма, саме тоді, коли закладаються підвалини естетичного вирішення художнього образу вистави, є надзвичайно важливим і змістовним явищем у творчості театральних художників.

Анотація. У статті розглядається місце і роль ескізу в процесі створення театральним художником сценічного костюма. Автор вважає, що саме на стадії створення ескізу закладаються основи естетичного бачення художнього образу як окремого персонажа, так і всієї вистави.

Ключові слова: художник театру, театральний костюм, ескіз.

Аннотация. В статье рассматривается место и роль эскиза в процессе изготовления театральным художником сценического костюма. Автор считает, что именно на стадии изготовления эскиза закладываются основы эстетического видения художественного решения как отдельного персонажа, так и всего спектакля.

Ключевые слова: художник театра, театральный костюм, эскиз.

Summary. In the article the place and role of sketch in the process of creation of stage suit by theatrical artist are examined. The author considers that a foundation for the aesthetic vision of artistic solution of both the personage and the whole presentation is laid exactly in the phase of creation of a sketch.

Keywords: artist of theatre, theatrical suit, sketch.

Олена КОВАЛЬЧУК
старший науковий співробітник ІПСМ,
кандидат мистецтвознавства, доцент

СЦЕНОГРАФІЯ ЯК ФЕНОМЕН МИСТЕЦЬКОГО ОСМИСЛЕННЯ ТА ПЕРЕВТІЛЕННЯ ЖИТТЯ

Київський період у творчому житті Давида Боровського можна вважати формотворчим. Саме тут, у стінах Театру російської драми імені Лесі Українки, куди він прийшов ще підлітком, визначився майбутній професійний шлях сценографа, сформувалися мистецькі й особисті пріоритети, були закладені основи його довичного служіння театру.

Рівень фахової підготовки, в першу чергу необхідний будь-якому професійному художнику, у даній ситуації не міг бути високим. У мирний час процес виховання майбутнього майстра образотворчого мистецтва неодмінно розтягнувся б надовго, з огляду на потребу у тривалій, копійчій роботі, у ґрунтовності поступового вrostання художника у творчий матеріал. Проте війна внесла свої корективи, нав'язуючи зовсім інакші критерії оцінки. Фаза дитячого інфантілізму повоєнного покоління була зведена до мінімуму. Годі треба було просто виживати; саме тому миттєво активувалися фактори примусового, пришвидшеного дорослішання. Багато в чому це покоління виховувала вулиця. Вулиця ж сконцентрувала найсильніші риси, надаючи найбагатше тло життєвих вражень, які згодом будуть покладені в основу майбутніх творчих осмислень.

Для Д. Боровського цей внутрішньо пережитий, відчутий у найдрібніших деталях, зафіксований у свідомості болем чи радістю світ жорстких реалій назавжди залишиться провідним. Він видобуватиме з глибин власної пам'яті композиційну вертикальність верстових стовпів і ешелонну побутову правдивість людей, яких везуть в евакуацію («Ешелон» М. Рощина, 1975 р.). Вростаючи у трагедійну сюжетіку життя і загибелі дівчат-зенітниць («А зорі тут тихі», 1971 р.), із глибин власних спогадів він підніме образи полонених німців, колоритність пиларів дров, котрі відбудовували повоєнний Хрещатик, «підселяючи» до них свого старшину Васкова. Глибинно-внутрішньо пережиті реалії накладалися на сюжети творів, перетворювалися на його больові точки, закріплювалися в образно-композиційній ритміці дерев'яно-дошкового інструментарію, запрограмованого таким чином, щоб протягом всієї вистави віддавати свою образну конкретіку глядачеві.

Дерево, — його укоріненість, розмах його гілок, плавність ліній та їх раптові різкі перепади (больовим вигином, майже зламом), — стало головним ілюстративним образом у його книзі «Простір, що тікає». Змінимо ракурс бачення та із площинної паралельності спостереження вдивимосся у перспективу панорам художника. Зображення нанесено на глибину, де воно відкриває іншу варіативність своїх прихованих можливостей. І перед глядачем постають шляхи-дороги з їх потенційністю магістралей, грою ймовірних переплетінь і накладань, різким відходом від загальновизнаного сходження у невідоме, котре неможливо передбачити. Просторовість життєвих варіацій накреслено грубуватою ескізністю ліній, штрихами, інколи злегка затіненими і ледь відчутними, а інколи прокресленими кілька разів із розмахом наполегливої різкості.

Образно проникливий читач (чи глядач) здатен зчитувати біографічність запропонованої варіативної гри з її вертикалями й горизонталями, перехрестями і накладанням сенсів, відчуваючи не тільки парадність просування, але й больову неминучість тупиків. Текст і зображення чергуються згідно принципу по-східному мудрої художньої традиції. Осягнення Істини про Художника, Творчість, Покоління, Час подані поліваріативно, що дає змогу стороні, котрій призначено інформацію зображення-тексту, вибрати її будь-якими способами, приступними її сприйняттю. У цьому тексті є автор-Митець: людина, не схильна до категоричних суджень, надзвичайно делікатний безпосередній учасник життя, котрий інколи займає позицію дещо відстороненого спостерігача. Він відкритий всьому на початку життя і глибинно мудрий наприкінці.

Давид Боровський розгортає рухливу образність своїх роздумів як Матерію Життя, прожити, відчуту і переведену в фазу живого осмислення та споглядання. Перед читачем постає поліфонічність світів із витонченою мудрістю вищого рангу (Доля, Провидіння, котре направляє, веде, корегує). Тексту властиве болісне акцентування проблем внутрішньо-глибинних аспектів Буття. Із серединно-зовнішнього його пласта походить драматургія життя, яку автор проводить ланцюжком стоп-кадрів, даючи змогу читачеві вийти в той чи інший фрагмент Часу за допомогою його власної пам'яті. Тож ми прийнемо запропоновану сценографом гру, вдвляючись у сплетіння його долі, у перехрестя шляхів, у ракурсну варіативність різких поворотів.

Вростання художника у професійний художній досвід було і типовим, і в дечому нетиповим для його покоління. Складна родинна ситуація, — зокрема, відсутність батька, — спричинила період, сповнений гострими і ризикованими сюжетами вуличного життя. Зацікавлення образотворчим мистецтвом проривається у цю картину, як і в його свідомість, фрагментарно, невеличкими епізодами. Десь на узбіччях пам'яті залишаться короткочасні реалії відвідувань мистецької студії при Київському палаці піонерів. На той час контакт із мистецтвом відбувся, але дива не сталося, і вулиця залишилась у його житті чинником майбутніх небажаних потенцій.

Перехід «на бік цивілізації» відбувається у її ятому класі, тоді, коли мати майбутнього сценографа наполягатиме на його вступі до художньої школи, де, окрім навичок малювання, здобували знання із загальноосвітніх дисциплін. У повоєнні роки школа (разом із гуртком) тимчасово містилися при Художньому інституті, що в ситуації Д. Боровського було вкрай позитивним чинником, оскільки не обмежувало його спілкування лише колективом ровесників. Сусідство школи та інституту відкривало хороші перспективи, унаочнюючи майбутнє, до котрого треба було йти довго й наполегливо, але й із зацікавленням, поєднуючи своє зростання з засвоєнням професійної майстерності.

Контингент учнівського складу був досить різноманітним і складався з дітей міської та сільської інтелігенції, нащадків репресованих або загиблих батьків, а також сиріт із дитячих будинків. Школа об'єднувала дітей, в ній панувало відчуття значущості справи, котрою всі вони займалися. Тут працювала група однодумців із власними ціннісними пріоритетами, зразками для наслідування та творчою конкуренцією, вкрай необхідною для нормального формування молодих початківців.

У своїх спогадах Боровський зазначає: «Ця школа була при Художньому інституті, над Подолом. Інститут давав уявлення, ким ти можеш стати. Довкола ходили початківці — живописці, скульптори. У нас були натурщиці й натурники. Вже якесь богемне життя зароджувалось. Ми дорослішали швидше, ніж учні звичайних шкіл. Звісно, як і вони, пропадали на вулиці, бігали, грали у футбол, але у нас з'являлося ще якесь своє коло інтересів, пов'язаних з майбутньою професією» [4, с. 225]. Так він починав працювати у колективі, вчився відчувати смак до справи, що викликала зацікавлення.

Для тих, хто прийшов на навчання у 1940—50-х роках, учителями та зразками для наслідування у Київському художньому інституті були метри українського мистецтва, живописці Карпо Трохименко та Олексій Шовкуненко, скульптор Михайло Лисенко — люди високого фахового рівня, митці, глибоко переконані у правильності академічних методів навчання та в необхідності їх обов'язкового та ґрунтового засвоєння учнями. Згідно спогадів колишніх студентів, в цих викладацьких програмах нудні методики професійного зростання «перетворювалися не на засіб стримування, але розбудження молодих талантів; вони вміли запалити й повести за собою молодь» [8, с. 38—39], що і становило загальну творчу атмосферу навчального закладу. У Школі викладався академічний малюнок, вона закладала відчуття композиції, відкривала таємниці здобутків великих майстрів. Початківцям прищеплювали навички до систематичної, щоденної невтомної роботи, любов до вивчення навколишнього світу та його відтворення у формах реалістичного мистецтва. Д. Боровський згадував: «Учитися мені подобилось, але, правда, тільки малюванню» [4, с. 225].

Молодь завжди прагне чогось більшого, — її вавить заборонене. Рано чи пізно обов'язково з'являються інтереси, котрі виходять за коло обмежень шкільної програми, в ті часи надто тісно пов'язаної з традицією мистецтва передвижників. Тим більше, що події відбуваються у закладі, який як у 1920-ті роки, так на початку 1930-х активно культивував найкращі зразки авангардного мистецтва. Наприкінці 1940-х усі шпарини минулої вольності було задраєно, але у спогадах сценографа є невеличка характерна ракурсна замальовка: школярів (ще навіть не студентів!) допускають у бібліотеку Академії Наук, де у Кабінеті мистецтв їм надають для перегляду альбоми «абсолютно неймовірних художників» [4, с. 225]. Коментарі щодо імен — відсутні, але, враховуючи те,

що альбомні ілюстрації класиків образотворчого мистецтва можна було переглянути у бібліотеці самого інституту, можемо припустити, що мова йшла про мистецтво межі ХІХ — ХХ століття та, зокрема, про творчість авангардистів, чії твори перебували під категоричною забороною не тільки у повоєнні роки, але й значно пізніше.

Подібні маленькі дрібниці живих реалій відтворюють характерний колорит основ освіти Д. Боровського. І, хоча в подальшому житті митця ця фаза швидко мине, ми можемо припустити, що саме школа започаткувала його довічне зацікавлення композицією, виявила прагнення до самостійного мислення та недовіру до догматів, котрі назавжди стануть сильною стороною його творчості. Мабуть, уже в ті часи виявилось тяжіння художника до графічності мислення, до виразної «розмовності» ліній, які згодом будуть реалізовані у сценічних проектах та у книжковій ілюстрації. Але Театр у його житті залишиться домінуючим, і саме тому його графічна творчість виявиться наскрізь пройнятою театральними «ходами» та образними ремінісценціями.

Процес навчання Давида Боровського у художній школі був перерваний вкрай складними родинними обставинами. Доля вносить свої корективи, позбавляючи майбутнього сценографа можливості здобути повноцінну академічну освіту професійного художника з усіма позитивними та негативними властивостями цієї системи. Щоб елементарно вижити, він мусив шукати підробітки. Перехід на паралельне мистецьке перехрестя відбувається у віці 14-ти років, в юності — в часовому проміжку, дуже важливому і показовому в образотворчому мистецтві. Схема склалась майже класична. Приблизно у цьому віці починалося ремісничє творче вrostання у фах більшості відомих майстрів. Їх приймали до майстерень — колективу людей, які займалися однією справою, але мали різний віковий ценз та різний рівень відредагованої часом професійної підготовки. Загальне коло талантів обов'язково включало різноманітність особистісних уподобань та інтересів. Талановитий юнак, потрапляючи до кола однодумців, перейнявся правилами гри і з дитячою захопленістю й енергійністю включався у довготривалий процес вrostання у професійну майстерність.

У київських реаліях повоєнних років ХХ століття у мистецьких спрямуваннях Давида Боровського відбувається доленосна корекція. Художня школа з її нюансами та таємницями вирощування професійних живописців, графіків і скульпторів відступає на другий план, поступаючись місцем Театру. Після закінчення початкової освіти (без котрої професійний художник просто неможливий), все інше сценограф довершуватиме протягом життя. Він створить власний стиль, зрощуючи його на витонченій інтуїтивності, на вмінні спостерігати і глибоко осмислювати події. З глибин внутрішніх світів він виведе знання про сутність життєвих духовних істин, які змодельює в образних зорятиях драматургічних світів, виявляючи себе в якості режисера-сценографа з талантами дизайнера та архітектора.

А поки що чотирнадцятилітній підліток шукав підробіток. Перша спроба — Театр імені І. Франка, де претендент на роботу отримав відмову. Наступна спроба влаштуватись у Київський театр імені Лесі Українки завершилась вдало. Пізніше цей поворот власної долі Боровський вважатиме доленосним. Він визнає у своїх спогадах: «Мені пощастило, у театрі Лесі Українки в ті роки була унікальна трупа. І по культурі — найрізкісніша. Керував Костянтин Павлович Хохлов, якому якимось чином вдалося зібрати акторів московської та лєнінградської шкіл. Михайло Романов був у самому розквіті. Неллі-Влад, блискучий режисер, вцілілий «формаліст», ставив тоді чудові вистави. І я все більше й більше занурювався у цю атмосферу. Невідомо, як би склалась моя доля, якщо б я потрапив не сюди, а у театр Івана Франка. Ось така несподівана випадковість» [4, с. 226—227].

Після перегляду поданих ескізних матеріалів початківця прийняли на роботу. Зафіксуємо часові реалії ще не дуже розгалужених шляхів-гілочок — 1948 рік.

У його напівбезпритульному дитинстві не було мрії про театр. Ті рідкісні відвідування, які влаштовувала мати, були майже випадковими, не вражали та майже не фіксувалися у пам'яті. Довколишнє життя у районі київської Бессарабки та зруйнованого Хрещатика було яскравіше, драматичніше та конфліктніше. Треба було виживати, і вулиця розвинула в ньому самостійність, уміння діяти згідно з ситуацією, здатність приймати рішення, визначати міру припустимого. На цьому етапі театр захопив його одразу і повністю. Він став його майстернею, школою життя, школою його професійних цінностей. «Мені пощастило із самого початку, — зазначить Д. Боровський пізніше, — тому що саме тут, у Російській драмі, наприкінці 40-х років ХХ століття, коли я починав працювати, була блискуча трупа. Це була оаза талантів. Отже, мене, окрім декорацій, якими я займався, привертала видатні особистості, вплив яких я відчував на собі щодня» [7, б/с].

Починав Д. Боровський з нижчої спеціальності «учня декоратійного цеху» та з виконання найпростішої роботи з класики жанру — а саме з розтирання фарб, згодом із поступовим допуском до допоміжних творчих доручень різної міри складності. Школу опанування провідної риси театально-декоратійного мистецтва 1940-х років — майстерності «малювати задники» — він проходив під керівництвом завідувача декораторським цехом, головного художника-виконавця Миколи Савви. Для художника-початківця це був передусім курс підвищення власної живописної майстерності, з одночасним засвоєнням на практиці тонкощів образотворчої (кулісно-арочної) системи театально-декоратійного оформлення, що залишила в історії сценографії значний і ґрунтовний слід. Згодом застосовування тонкощів живописної образотворчості якщо і допускатиметься Боровським, то

тільки у певних межах, і з дуже конкретної точки зору, з котрої все мало свою історичну та психологічну обумовленість. Він пришов у театр у той період, коли сцена (особливо оперна) була перенасичена фальшиво емоційною, занадто «красивою» помпезністю. Внутрішнє відторгнення щодо цієї зовнішньо фальшивої живописності на сцені збережеться у Боровського назавжди. Домінантність графічного мислення тільки посилить цю позицію. Особистий підхід сценографа до мальовничості у театральному просторі буде стриманим, фактично конструктивістським. Художник гратиме на виразності чорно-білих контрастів і поєднанні фактур, допускаючи колір у загальний образний ряд лише в якості чиннику крапкового емоційного впливу. Вхідження, точніше, вростання Боровського в практику «живого» театру через реалії театральних майстерень повинно було активізувати його внутрішню схильність до роботи зі сценічним предметом, що заповнювала композиційними сполученнями простір сцени.

Наступним етапом осягнення професійної майстерності стало те, що Давиду Боровському, як молодшому по цеху, почали доручати прирізати макети декоративних розробок художників театру, в якому він працював, та відповідати за внесення поправок у макети запрошених майстрів. У процесі обговорювання проекту режисером і акторами був обов'язково присутній макетник, котрий неодноразово ставав свідком активних дискусій, які супроводжували цей процес. Постановники, відстоюючи сильні та слабкі сторони власних розробок, пояснювали, сперечалися, прагли взаєморозуміння. Усі разом шукали можливі варіанти посиленого впливу сценографії на глядача, пояснювали композиційну роль деталей, уточнювали майбутню партитуру світла та музики. Для «молодшого спеціаліста» Давида Боровського це був вихід із ремісничо-виконавської фази у вишукані плани майбутніх ідейно-образних рішень вистав. З'явилась чудова можливість оглянути складний світ взаємовідносин між режисером і художником, відчуття глибинний зв'язок між акторами і оточуючим їх образним простором, навчитися відчувати органіку їх фізичного буття у ньому.

Заглиблення у таємниці чиеїсь творчості було надзвичайно цікавим і неймовірно захоплювало, а з часом спричинило самостійні пошуки власних варіантів. Повернувшись увечері додому, Д. Боровський повторював макети для себе, — витинав, клеїв, аналізував запропоновані можливості, знаходив власні рішення.

Московський режисер Василь Федоров продемонструє у 1950–60-х рр. початківцю Давиду Боровському показовий урок складання режисерської експлікації в межах мейєрхольдівської традиції. Урок був настільки яскравим і пам'ятним, що й через багато років Боровський відтворить його в деталях: «В. Ф. просив мене приготувати до 11 годин ранку афішу театру, два-три аркуша ватману, кольоровий папір: жовтий, зелений, клей, ножиці, лінійку, циркуль, чорну туш, рейсфедер. Усі ці предмети я акуратно розклав на столі в репетиційній залі... Рівно об 11-й прийшов Федоров. Уважно переглянув, чи все на місці, і попросив мене зачинити двері. Я зачинив.

— Ні, ні! На ключ, — попросив В. Ф.

Ключ я не знайшов і засунув ніжку стільця у дверну ручку. В. Ф. вдягнув окуляри. Футляр поклав поруч. Футляр з рожевої пластмаси [...]. Я його багато разів бачив. Але тільки цього разу помітив, що всередині на кришці вигравірувано три прізвища: Комісаржевський, Станіславський, Мейєрхольд.

Довго дивився Федоров на білий листок, потім розташував лінійку по діагоналі й рішуче провів рейсфедером чорну лінію. Потім ще одну. Друга лінія перетинала попередню. Замислився... І ще одна, коротша, улягається горизонтально...

— Будь ласка, заклейте це місце жовтим...

Руки В. Ф. рухались усе впевненіше, здавалось, вони щось згадують...

— А тут, будь ласка, зеленим...

Почався сеанс (а для мене урок) супрематизму. Про те, що таке супрематизм, я дізнався значно пізніше. І про те, що Василь Федоров, художник і режисер, був одним з найталановитіших учнів Мейєрхольда, класика театального авангарду, мені також стало відомо пізніше, через багато років. І ще через багато років я зрозумів, чому Василь Федоров попросив зачинити двері на ключ» [4, с. 43–44].

З детальною розробленою графікою сценічної партитури прийде на київську репетицію «Оптимістичної трагедії» ще один учень Мейєрхольда — режисер Леонід Варпаховський, котрий тим самим дасть молодому художникові наочний урок дієвого осмислення постановником сценографічної композиції. Урок закріпиться назавжди, і в майбутньому Боровський буде також ретельно, в найдрібніших деталях продумувати режисерську партитуру власних сценографічних розробок, — що ніколи не скасовувало ні відкритості запропонованої ним образності, ні варіативності в робочих контактах з режисером і акторами.

Так поступово складатимуться внутрішні уподобання Давида Боровського. Із надбанням досвіду зростатиме його впевненість, посилюватиметься відчуття власних мистецьких пріоритетів. Час працює на нього, і саме в цей період у його житті з'являються непересічні особистості Майстрів мистецтва, людей вищої кваліфікації — художників та режисерів, які допомогли йому пройти важкий період творчого та людського зростання, бо, досліджуючи інших, він прислуховувався до себе, формував ту внутрішню програму, котра згодом визначила його особистісне бачення Театру.

За кожним з цих митців поставав всесвіт творчих пошуків, здобутків і втрат. Знайти внутрішні точки творчих уподобань у спілкуванні на рівні «вчитель — учень» в якості акту передавання Традиції, на нашу думку, можливо через осягнення характеристик їх доль та обраних мистецьких програм.

Сценографічний дебют Давида Боровського відбувся у 1956 році. Ставили виставу «Брехня на довгих ногах» надзвичайно популярного на той час італійського драматурга та актора Едуардо де Філіппо. Так на сцені вітчизняних театрів потрапляли п'єси представників італійського неореалізму — найвагомішого художнього явища повоєнних років, феномен котрого найбільш вагомо позначився у кінематографі. «У ті часи з усіх мистецтв найважливішим було італійське та французьке кіно, — напише пізніше Д. Боровський. — «Викрадачі велосипедів», і «Рим за одинадцять годин», і «Під небом Сицилії», і «У стін Малапаги»... Малапага, Малапага! Згадувати радісно» [1, с. 175]. «Успіх фільмів був безпрецедентним. Вони мали величезний вплив на глядача. «Викрадачів велосипедів» я дивився у залі Будинку актора, — згадував режисер Анатолій Ефрос. — Тоді ще про цей напрям у мистецтві у нас знали мало. Публіка зібралася випадкова. Всі ставилися до того, що відбувається на екрані, без справжньої серйозності. Чулися якісь безглузді репліки. [...] Коли натовп йшов після фільму сходами до роздягальні, люди посміювалися: пропав вечір. [...] Мені було дивно все це чути, але я був настільки схвилюваний, що мені було байдуже. В усякому випадку, зовсім не хотілося розмовляти чи сперечатися. [...] Я був упевнений, що, якщо почну говорити, то розриваюся. Взагалі говорити про це було якось соромно, [...] тому що будь-яке базилання здавалося блюзнірством. Треба було просто зберегти в собі це почуття і це враження» [10, с. 267].

Вони дивували, страшенно захоплювали, вчили новому відчуттю правди. «З екранів дихала нова естетика реального життя. Глядачі опинялися перед реаліями жакливіої правди буття з його глибоко гуманним змістом. Знято всі контролюючі бар'єри; у п'єсі або у кіносценарії публіка бачила відтворені трагедії та біди простих людей, стежила не за «історією», а за Історією, поданою в цілковитому обсязі її подій та їх впливу на звичайну людину. В якості основи для творів неореалізму найчастіше обирали якусь справжню подію, — можливо, реальний факт з газетної хроніки, тощо. У п'єсі драматург нерідко вказував не тільки місто, де відбувається дія, а й адресу з номерами будинку та помешкання. Глядача вводили у світ простих, нічим не помітних людей, і головною особою фільму ставав будь-який італієць (конкретна людина) та члени його родини, «взяті навмання з телефонної книги» [3, с. 24–26].

Теза «Ніяких поступок зовнішній красивості!» стала лозунгом нового мистецтва. Кінокамера виходила з павільйонів на площі та вулиці зруйнованих міст. Фільми знімали у документальній манері, в тих місцях, де відбувалися реальні події. На екранах і сценічних майданчиках виникали скромні помешкання; нетрі; укриття у підвалах руїн, що залишилися від бомбардування, всі — відтворені до найменших дрібниць. Не менш значна роль відводилася й загальному тлу дії, на котрому кожен персонаж був представлений у конкретній, звичній, притаманній лише йому обстановці. У зовнішньому відтворенні подій найбільше значення відводилось дрібним побутовим подробицям. Постановники прагнули досягти максимальної життєвої правдивості та природності за допомогою найпростіших стриманих засобів, що надавало фільмам документальної достовірності, безпосередності та свіжості. Вони задавали тон, вчили справжньому відчуттю часу, уважному ставленню до дрібниць, шукали відчуття нового підходу до справжності, витягнутої з глибин, не замулених зовнішньою красивістю. Працюючи над матеріалом Едуардо де Філіппо, Боровський черпав свої відчуття «італійської справжності» з фільмів італійського неореалізму. «З певною досадою я ставився до того, що от виходить італійський фільм, такий живий, такий натуральний, такий різкий своєю життєвістю. І я думаю: образливо, що наша школа іноді перетворюється на якусь академічну, нудну творчу манеру. В цей час багато хто почав будувати свою роботу, якщо бажаете, у полеміці з цією традиційною формальною побутовою манерою. Але ця полеміка була своєрідною. Хотілося ставити сьогодні таку ж виставу, як «Три сестри», щоб була така ж правда, така ж точність психології, така ж достовірність, як у «Трьох сестрах», але тільки про нове. [...] Метод Художнього театру залишався для нас непорушним, треба було тільки вдмухнути у нього певний новий зміст, нові образи, нові характери» [10, с. 139–140].

У підготовчому періоді «художні пошуки» Давида Боровського крутилися довкола квартирного питання. Юнак, обтяжений досвідом проживання у радянських комуналках, ніяк не міг збагнути, яким чином в одному будинку (нехай і на різних поверхах) могли жити одночасно і заможні, і бідні родини. Можливі варіанти роздумів: одна квартира — маленька, інша — велика, або в одній квартирі живе велика сім'я, в іншій — одна людина, або мусить бути присутнім якийсь фактор, який різко знижував вартість одного з помешкань... У остаточному варіанті головного героя із сестрою сценограф планував оселити на верхньому поверсі, під скляним дахом будинку 30-х рр. Родзинка образного ходу — своєрідна конструкція мансардного приміщення (у XIX ст. в них найчастіше жила челядь), удосконалена архітектором-конструктивістом до більш-менш прийнятнього житлового варіанту.

Це був павільйон з цікавою архітектурною знахідкою — зрізаним варіантом великого вікна-стелі. Сценограф грав з ритмами: лівим — активним, напруженим, кутовим, котрий затискав скляні решітки, та центральним і правим — інтер'єрно-ігровими. Простір останнього варіювався горизонталями та вертикалями кутів стін, дверей, розвішаними на стінах картинами (художник власноруч малював абстракції!), нечисленними меблями. Композиція приміщення була чітко виведена та прорахована до деталей. Прикрістю, що безнадійно псу-

вала помешкання, були «солідних розмірів реклами американської «Коли» (часів повоєнної Італії), три гігантські літери якої утворюють в скляний ліхтар житлової частини. До того ж увечері, як і годиться рекламі, літери загоряються неонем і нервово блимають у синкопічному ритмі. От, власне, і все» [4, с. 17–18]. Футуристично-вихрясті неонові спалахи активно посилювали агресивність віконно-мансардного куточка.

У цьому інтер'єрі відчувалася сконцентрована сценографічна думка. Це було житлове приміщення з власною драматургією: інтер'єр із зовнішнім і внутрішнім світами, із переконливими дрібницями. Його наповнювали речі, що належали членам родини, котрі відображали смак та нюанси поведінки їх власників. У цей інтер'єр не були допущені бутафорські речі, — бо вони не мали біографій, були «порожніми», не випромінювали життєвої енергії. Художник спроектував архітектурно-інтер'єрну вигородку, дійшовши до висновку, що зосередження кутових та похилих площин (концентрація площин та планів) у їх ритміці й світлотіньовій грі надають активну зорову динаміку сценічному майданчику та відкривають чудові перспективи для режисерських мізансцен.

Проблема виникла, власне, з «режисурою» другого інтер'єру. Не вдалося відтворити реалії помешкання заможнього сусіда: «Здавалося, найскладніше вже позаду, і от — затримка. Нічого не можу склеїти. Вже накопичилася гора павільйонів. Нудно і невиразно» [4, с. 15–18]. І саме у цей момент в майстерні з'явилася людина, зустріч з якою була в подальшому вирішальною для художника: «Леонід Вікторович Варпаховський [...] зайшов до макетної, коли я тупо дивився в пусту дірку «чарівної коробочки». Зацікавився, над чим я працюю. [...] Я показав макет першої декорації. Очі Л. В. виблиснули та звузилися. Він похвалив. Потім я почав 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 неймовірно правильно та просто» [4, с. 15–18].

В остаточному варіанті в образній пропозиції сценографа містилася своєрідна режисерська заявка, запрошення до гри, активний сценографічний хід, котрий викликав відчуття тонко знайденої справжності й зречисованості дії. У такому інтер'єрі, залежно від ситуації, можна було обіграти будь-що, — загострити або, навпаки, комікувати дію, що взагалі притаманно Едуардо де Філіппо.

В ескізах костюмів до вистави вбачався активний вплив кінематографа. Де ж ще, як не у фільмах італійського неореалізму, художник міг підглядіти кумедну «італійськість» поведінки, з її схильністю домовлятися за допомогою жестів, та певні особливості вбрання. Наприклад, таке не радянське поєднання пуловерів із піджаками; франтувата зав'язані на голих шиях шарфики; підозріло звужені брюки; нетуточно манеру носіння м'яких беретів. У замальовках відчувалося свіже повітря Неаполю, яким натхненно торгували хлопчики у відомій італійській комедії.

Створюючи ескізи костюмів, Давид Боровський, пропонуючи акторам та режисерові характерну типажність, із задоволенням і помітною долею гумору грає, перевтілюється, вибудовує психологічну образність персонажа, виходячи з нюансів власного розуміння цього героя та маючи на увазі його майбутнє втілення у акторському матеріалі.

Ігрова образність ескізів не виключає ретельності кравецько-фактурної розробки та мусить включати інформацію, необхідну для виробничих цехів. Художник вимальовує особливості крою та силуету. Може обіграти мішкуватість силуету чи навпаки, холоднувату манеру презентації вищої елегантності, або «розхристаність» молодості. Він занурюється у дрібниці одворотів лацканів, вирішує проблему розташування гудзиків у два чи чотири рядки, обирає між модною клітинкою чи більш демократичним малюнком вовняної тканини, осягає особливості перукарської майстерності.

В ескізах домінує певна стриманість колористичної гами, — хоча Боровський не відмовляє собі у використанні рідких крапель невеликих кольорових «плям». Вони «гратимуть» у виставі, показуючи характерність героя на загальному сценічному тлі. У малюнках виявляється найулюбленіший композиційний прийом сценографа — подання характерної силуетності персонажа у поєднанні з графічними розчерками підписів. Додатково у композицію впускається прикріплений клаптик тканини — для виробничих цехів. Так поєднується образність і техніка, психологічне перевтілення і точність деталей, професійна майстерність, виявлена на рівні як справжнього ремесла, так і власне мистецтва.

Вчителем Давида Боровського з режисури був носій мейєрхольдівської традиції — Леонід Варпаховський. Михайло Резникович, котрий багато працював із сценографом, писав: «В його професійному становленні, безумовно, дуже важливу роль зіграли тодішні стовпи російської режисури в Україні — Володимир Олександрович Неллі та Микола Олексійович Соколов, а згодом — київські зустрічі з відомими учнями і соратниками Вс. Мейєрхольда — Василем Федоровичем Федоровим у роботі над виставою «Соло для флейти» І. Микитенка (1958 р.) та Леонідом Вікторовичем Варпаховським при постановці «Оптимістичної трагедії» Вс. Вишневецького у Театрі імені І. Франка (1961 р.). Сам Давид Львович також додавав «курбасівця» Бориса Олександровича Балабана. І все ж, на мою думку, прямих вчителів у нього не було, були радше впливи. І, як кожний надзвичайно талановитий людині з яскраво вираженим образним мисленням, йому достатньо було кількох сильних вражень, щоб відштовхнутися від них у пошуках і виборі особистого шляху, виробити, викристалізувати своє в мистецтві» [6, с. 269].

Художник наполегливо сприйматиме цю школу, випустатиме її у свій внутрішній всесвіт, проектуватиме на власні здібності її уподобання, завжди дослухаючись до особистісних глибинних імпульсів. Його цікавить світ людей, переплетення їх взаємин, їх співіснування з навколишнім простором; саме тому він ніколи не погодиться на порожній зміст театральної картини, і його оформлення ніколи не буде пасивно вдягати сцену. Боровський робитиме те, до чого він завжди мав внутрішню схильність: шукатиме внутрішні контексти сценографії. Але їх треба сконцентрувати, скристалізувати в собі, навчитися накладати режисерську доміную на речовий світ сцени. В житті художника із здібностями режисера мав з'явитися режисер-учитель.

Подібні вистави активізували його схильність до глибинного психологічного підходу. Але декорація, яка додавалася до цього контексту, нерідко зупинялася на межі цілковитої поверховості. Художника це не влаштувало. Боровський був інтуїтивно підготовлений до глибокого творчого контакту з режисером, до пошуків більш глибинної ігрової варіативності на сцені, до чогось, що виходить за межі прямого, ілюстративного відтворення життя на сцені. Деякі можливі відповіді на поставлені питання приходять саме через режисера.

Давид Боровський, працюючи із предметним світом сцени, режисерував його, закладаючи в нього пластичні закони драматургічного матеріалу. Він був відкритим для співробітництва і надавав постановникові ті важелі, за допомогою котрих ці закони розкривалися. Якщо ж з боку режисера не відбувалася глибокого проникнення у підтексти «наволокишнього середовища», сценічні всесвіти художника залишалися на сценах програмами із невечерпанями змістами.

Далі буде співпраця із режисером, учнем Вс. Мейєрхольда, — Василем Федоровим, та режисером школи Леся Курбаса — Борисом Балабаном, а також продовження співпраці із Іриною Молостovou. З нею Давид Боровський співпрацюватиме у виставі «Коли квітне акація» Н. Ванникова (1956 р.). Він рішуче відмовиться від захаращеності сцени, відкриє її простір, скомпоує певну умовну поетичність. Все це було тоді на часі.

Відступаючи від побутових деталей, молодий художник відкриває для себе театральної стилістики театру 1920-х, пробує «на смак» ігрові можливості конструкції, фактурність предметів, образність оголеного сценічного простору та виразну мову образних перетворень. Колись ще К. Станіславський зауважив, що декорація повинна починатися з підлоги. Для Боровського цей досвід стане аксіомою. «Підлога — це головне. Все інше — тло» [4, с. 381]. Він почне із різновеликих майданчиків своїх ранніх вистав і продовжуватиме пошуки різних фактур до 1980—90-х років (земля, пісок, тирса, дошки, паркет, тощо).

Сценічний простір у цій виставі Д. Боровського був незвично порожнім; він немовби дихав «вільним повітрям». Сцену по колу задньої стіни огортала тканина, зібрана у великі складки, котрі задавали ритми спокійних вертикалей. Їх «архітектурна» заданість та варіації кольорових нюансів впроваджували до дії партитуру освітлення та давали змогу грати у зміни емоційних підтекстів дії.

Планшет сцени був оформлений системою сходів-півклі, котрі склали програму вертикальної ритміки, закладаючи основи під майбутню «пластичну клавіатуру» акторських рухів і мізансцен. Сходові ритми вели до кола центрального майданчика, предметну визначеність котрого можна було доповнювати деталями. В залежності від розвитку дії, на ній майже миттєво можна було збудувати або, навпаки, прибрати ринг. На сходах можна було поставити ліжка, поряд з ними — стіл із характерними для тих часів речами (скляна карафка з водою, механічний будильник). Партитура умовного узагальнення та побутової реальності співіснували та легко переходили одна в одну, піднімаючи або занижуючи образне звучання п'єси. Знімаючи документальну суворість сценічного майданчика, верхню частину сцени прикрашала дванадцятиметрова акація з білими квітами. Вона не просто зависала над сценічним майданчиком: у певні моменти дії (можливо, більш ліричні або відверті), її опускали донизу. У сценографії були задіяні додаткові нюанси освітлення, котрі працювали на «великі плани» мізансцен; це були характерні ознаки того періоду, коли театр, наслідуючи кінематограф, так любив «перевіряти на справжність» своїх героїв.

У його творах відіб'ється образність не тільки італійського неореалізму, котра домінувала на тогочасних екранах кінотеатрів, але й поетична узагальненість вітчизняних кінематографістів, — калатозівська поетика, котра так причаровувала світ. Водночас вносило свою долю впливу телебачення, з його особливостями глядацького сприйняття розширеної картини світу. Художник дослухався до поетичних рядків поетів-шестидесятників, автори котрих збирали величезні зали. Сприймаючи узагальнену поетичність, він шукатиме відповідну їй образну сценографічну мову. Все це прийде згодом, а на початковому етапі творчого становлення у професію Д. Боровського вводили саме режисери, не тільки розкриваючи питання існування сценографії у сценічному просторі, але й закладаючи широкі основи входження у матеріал, у підготовку роботи, засади виховання власної творчої особистості, вміння відчувати добу, вловлюючи її ритми та енергії.

Театральне покоління сценографів 1960-х лише до певної міри увібрало досвід конструктивістських новацій. Вони вже починаючи з 1950-х були добре обізнані з проблемами театру, і для них була взагалі неприйнятна поверхова, нерідко напівпрофесійна сценічна живописна неправда. Рятуючись від необхідності відтворення «реалістичної» подібності, вони відкидають поверхову сюжетність оформлення, категорично виступають проти зайвої бутафорії та помпезної театральної декорації 50-х років. На першому етапі представники цього покоління

знаходять порятунок у вивченні досвіду конструктивістських пошуків на сценах 1920-х — початку 1930-х. Художники з великим зацікавленням опановують тривимірні можливості сценічного майданчика, вивчаючи ритміку конструкцій, образні і фактурні можливості сценічної речі. Але згодом і цього вже недостатньо: повоєнну публіку не задовольняти творчими іграми з ритмами, фактурами та об'ємами.

Епатажні експерименти заради ефекту, трюку, шоку залишилися у минулому. Глядач, який пережив війну, мав загострену моральну свідомість, складний, нерідко зламаний внутрішній світ, особливу чутливість стосовно правди та справедливості. Відчуваючи це в якості запиту часу, художники нерідко складно і конфліктно розпочинають пошуки нової мови сценографічної образності, — цієї нервової домінанти моральної загостреності живописно-пластичної програми на сцені. Це було покоління з особливо гострим відчуттям істини, з власними спробами відшукати відверті відповіді на актуальні питання часу, з високими вимогами до власної професійної честі, з болючими реакціями на брехню та трафаретність офіційного мистецтва. Завдяки їх праці у 1950–60-ті роки роль образотворчого мистецтва в театрі набула нового змісту.

У виставі «Четвертий» за К. Симоновим (1961 р.), котра стала значною подією для театрального Києва, художник грав із значно серйознішими речами: його захопив драматизм, трагічна психологічна колізія сюжету. Драматург визначив болючі проблеми покоління, і вони повинні були «прорости» в живих глибинах сценічного майданчика. У газетних рецензіях писали про «сувору мужність оформлення», котру Боровський створив із ретельно підібраних деталей. У глибині сценічного буття художник вводить через елементи порталного оформлення сценічної коробки архітектурні підтексти. Прологом була велика тема, частинки якої, розбиваючись на площини, пандуси, прями й кутові комбінації, спрямовувались у чітко визначені місця сцени. Перша з них зависала над лівою кутовою площиною (у сценічних реаліях — варіацією даху), спрямовуючи рух у глибину. Інші ритми падали важким акордом центрального пандусу, розбігалися у глибинах вертикалями електричних дротів і завертали енергію всередину зустрічним рухом трьох рядків металевих перил. І освітлене коло повного місяця, завершуючи загальну композицію, з'являлося у чітко визначеній частині композиційного змісту. Абстрагуючись від дії, ми одержуємо образне рішення, чіткості та визначеності котрої позаздрили б конструктивісти. Але сценограф імпровізує не лише з ритмами та фактурами. Коли головні контури матеріального навантаження сцени вже визначено, у дію повинні включитись закодовані ним психологічні нюанси, завдяки котрим працюватиме образна енергія глибинних підтекстів.

Градації глибинних образних характеристик працювали у виставі на різних рівнях. Залежно від ситуації, сцена була реальним місцем дії, — то транслюючи фрагменти сучасного міського життя, то відкриваючи панораму злітної смуги. Але в кульмінаціях дії втаємничений простір випромінював «інореалії». Завдяки грі освітлення кутова межа пандуса перетворювалась на тонку грань між минулим і сьогоденням, на болючу зону морального випробування людини. Елемент часу «вмикався» за допомогою настільного вентилятора. Дивлячись на нього, герої згадував минуле, і «м'яке дзиччання обертових вентиляторних лопатей переходило у гуркіт моторів. У глибині сцени відкривалися рими візуальних образів: контури крила літака, злітна смуга. Майданчик стрімко здіймався у темне небо. На ньому із небуття виникали освітлені контражуром постаті загиблих товаришів «Четвертого»» [2, с. 23–24].

На обговоренні макету оформлення Д. Боровський, відкриваючи закладені у сценографії образні потенції, обігравав смужку паперу: «бігова доріжка в руках художника ставала дибки, перетворюючись на пагорб. Пізніше у виставі з-під нього з'являлися тіні героїв Борисова, Анурова, Філімонова — тіні загиблих пілотів, друзів «четвертого». Світло встановили таким чином, щоб його друзі раптово виникали з-під гори та зненацька зникали. Коли Боровського починали вихвалити, він увесь немов стискався, втягував голову. Не знав, як врятуватися. У цей час він завжди нагадував зворушливу черепашку» [5, с. 17].

Доопрацьовуючи деталі костюму, який не сподобався актрисі своєю скромністю, художник на її очах зробив компенсацію. Він вирізав з яскравих ілюстрацій журналу «Америка» гострі трикутники і скрутив їх у веретено, а через деякий час приніс актрисі готове намисто. «Дивовижно, — паперове, — загнувала Надія Батуріна, — воно нагадувало прикрасу з напівкоштовного каміння» [5, с. 17].

Вже тоді, на початку свого творчого шляху, Давид Боровський зробив для себе 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 є місцем, де ми всі працюємо, яким би він не був. Цей простір можна зробити яким завгодно — привабливим і непривабливим, складним або простим, багатощаровим» [7, б/с].

На зміну темам сучасності приходить класичний матеріал. Опанувати глибини російської драматургії — п'єсу О. Островського «Ліс» (1962 р.) — Боровського запросить Михайло Романов. Цей режисер давно спостерігав за молодим початківцем, і, як помітили колеги, «до його думки ставився з такою ж увагою, з якою вдивлявся в роботи майстрів Вадима Георгійовича Меллера та Анатолія Галактіоновича Петрицького» [9, с. 132].

Працюючи над виставою і формулюючи власні почуття, М. Романов писав: «Хочу умовну фантастику, так я визначаю» [9, с. 133]. Сценічне середовище, на його думку, мусило бути скупим за формою і глибоким та при-

страсним всередині. На сцені повинна бути єдина художня форма, яка не розбивала б дію на фрагменти, а дала образність єдиним рішенням.

Робота була непростюю. Визрівання образу проходило через декілька етапів. Занотовуючи їх у своєму щоденнику, режисер писав: «Боровський показував креслення декорації у макеті — я проти «дороги». [...] Треба дати акторові грати на підлозі. Особливо — ліс» [9, с. 134]. Пошуки тривали, і нові розробки художника обнадіювали режисера: «Складно — оскільки ліс, а лісу не хочеться! Але без дерев щось не виходить. Він пропонує умовні дерева, але справа у фактурі, — цікавій в освітленні. А з апаратурою у нас — швах...» [9, с. 134].

Поступово почав вимальовуватися образний хід вистави. Режисер фіксує процес: «мені здається — дуже добре. Нове, красиве і з думкою. Це може бути ліс, якщо знайде фактуру» [9, с. 135]. Фактура, запропонована сценографом, була дивною, незвичною для шістдесятих років. Використовуючи штучне хутро, Боровський зробив не стільки ліс, скільки його відчуття — у найпохмурішому варіанті. «Розуміючи, що треба дотримуватися вказівок драматурга, художник визначив основні положення задуму — будинок і ліс. Відчуття лісу похмурого, захаращеного, глухого створювала [...] волохата, вкрита мохом фактура штучного хутра. Із цієї фактури було виконано задник, килим, куліси, традиційний одяг сцени, яку Боровський використав у цій виставі. Будинок Гурмизької проступав крізь отвори у фактурі штучного хутра» [2, с. 24].

На сцені панувала пуша, бір, дрімучі нетрі, вносячи у виставу відповідні психологічні підтексти. Саме Романов підтримав на худраді макет Боровського до вистави з його макетом-абстракцією «лісу життя». А от костюми були реальними. В них поєднувалися різноманітність стриманого колориту та знання соціальних реалій щоденного життя персонажів О. Островського, і костюми виглядали яскравими елементами на тлі помірною лаконізму сценічного майданчика.

Ця вистава мала велике значення як у творчості Д. Боровського загалом, так і у сценографії згаданого періоду зокрема. Вперше у реально відтвореному побуті зростає, викристалізовувався інший світ, котрий переводив розуміння п'єси у глибші площини. Декорації не просто оточували героя: вони несли в собі образ сили, скерованої проти людини, символізували владу і згори встановлений порядок, котрий намагається знеособити її. Переглядаючи роботи Д. Боровського, розумієш, що він начебто мав здатність перевтілюватись, говорити кожного разу іншою мовою.

Сценографія не домінує у виставі, а лише відтворює образні асоціації та підказує потрібні ракурси, — для того, щоб, ненав'язливо поглиблюючи акценти, обрані режисером, поступово перетворитися на рівноправного учасника вистави.

Потім буде вистава «На дні» М. Горького, зроблена з режисером Л. Варпаховським (1963 р.). Саме під час роботи над нею Д. Боровський «відчув та усвідомив уперше, що художник у театрі не тільки оформлювач сценічного простору, котрий він мусить чимось заповнити, але й що його робота здатна багато що визначити у виставі. Саме тоді він зрозумів, що може зробити художник у театрі. У нього змінилося ставлення до професії» [4, с. 244–245].

Макет до вистави «На дні» потрапив на виставку сценографії; його фотографії друкували в театральних журналах. Про Боровського заговорили; перед ним відкрились певні перспективи; його почали запрошувати до співпраці московські театри. Але він був ще прив'язаний до Києва, і його робота у Київському театрі російської драми поки що залишалася провідною.

У «Повороті ключа» М. Кундери (1963 р.) Боровський співпрацює із М. Резниковичем, котрий завжди цінував його талант та вміння бачити світ по-особливому, — дослухаючись до реалій, розмірковувати над складними питаннями життя та заражати предметний світ своїми роздумами. На думку постановника, художник «не просто допомагав режисерові, — він вів його. Важливо було лише розгледіти, почути його пропозиції, хоча нерідко це було не так просто зробити, оскільки необхідно було піднятися на рівень його розуміння п'єси та його естетики і далі зуміти реалізувати його художні ідеї. Він був безмежно щедрим, розмірковуючи про минуле, цінував минуле і людей минулого» [7, б/с].

Саме у цій виставі виникла ідея маятника. Головним героєм п'єси був колекціонер годинників, тому художник збирає на сцені композицію з годинників різноманітних форм, конфігурацій і фактур. Їх хід, бій, гучність їх існування втручалися у виставу, позначаючи визначні моменти подій. Разом із тим все відбувалось у житловому помешканні. Побутові рівні сценографії мали здатність органічно переходити у глибини внутрішніх підтекстів у сценах психологічного буття героя.

Фізично все вирішувалося дуже просто: стіни розсувалися, і герой потрапляв у простори власних іновірів. Ритми вічності відмірював велетенський маятник годинника. Саме з ним наодинці залишає Боровський свого героя в ескізному варіанті вистави, представляючи квінтесенцію задуму. Людина, котра осягнула виміри вічності, вибудовує себе згідно ним. Можливо, саме тут, у цій виставі художник втілює цю знайдену образність високого звучання, віднайшов своєрідний ключ для відкриття як вічності, так і внутрішніх глибин, за законами котрих існував він сам. Тому його сценографія завжди зачіпала глядача, передавала йому енергію глибоких всесвітів.

Тема маятника ще виникатиме у майбутніх постановках Боровського. Як справжній художник, він повертатиметься до неї, вводячи її у складніші контексти письменницьких світів і внутрішніх глибинних програм.

Простір вистави «Йду на грозу» Д. Граніна (режисер М. Резникович, 1963 р.) був металевим. Гігантська увігнута форма охоплювала простір сцени. Неврівноважений велетенський металевий щит ледь втримував рівновагу на загрозливо тонких опорах власних кутів. Втрутившись у металевий простір, чиясь рішуча воля відсікла еліпс, котрий під невеличким кутом був покладений на підлогу. На цьому майданчику художник поставив побутові речі; тут гратимуть актори; тут прийматимуться рішення персонажів. Уся конструкція — формула «залізної доби» — тримає рівновагу, але це рівновага повітряного акробата на дроті. Все може впасти у будь-яку мить, і стійкість металевого полотна пов'язана смертельним зв'язком із нахилом сценічного майданчика. Цю рівновагу здатна порушити тільки людина. Існуючи на межі просторів і втручаючись у таємниці енергій, чи завжди вона здатна опанувати наслідки власних вчинків? Гостре питання в епоху закоханості у фізику, її сміливий підхід до життя, її господарське ставлення до природи. Художник не просто ставить питання: він досліджує їх разом із театром та глядачами. І тоді на величезному екрані металевого всесвіту постають проєкції рухливих хмар, виблискують чийсь очі, триває процес дослідження права людини та реалій її існування у другій половині ХХ століття. Це було просте, яскраве та сміливе рішення, котре відповідало реаліям молодості й реаліям театру.

Давид Боровський реалізував свій мистецький потенціал у буремному, сповненому протиріч часоному відтинку другої половини ХХ століття, з його кардинальними історичними зламами, гострими больовими проблемами минулого та неясними перспективами на майбутнє. Він був з тих, хто вивів театральну декорацію у ранг глибокої філософської концепції багатовимірності пластики сценічного простору та підняв її значення до феномену, здатного спонукати глядача до переосмислення та мистецького перевтілення життя.

1. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра // Сценографы России: Давид Боровский. Даниил Лидер. — М., 2008. — Т. 6.

2. Березкин В. И. Открытая сцена Давида Боровского. Летопись творчества в контексте сценографии мирового театра второй половины ХХ — начала ХХІ века. — М., 2009.

3. Богемский Г. Судьба неореализма // Кино Италии. Неореализм / Пер. с итал. — М., 1989.

4. Боровский Д. Убегающее пространство. — М., 2006.

5. Вергилис О., Журавлева Л. Портрет художника в юности. Боровский. Итог сезона // Зеркало недели. — 2006. — № 23 (602). — С. 17.

6. Гринишина М. О. Есть три эпохи в воспоминаний: К. Хохлов, В. Нелли, Н. Соколов, Д. Боровский. — К., 2001.

7. Киевская тетрадь Давида Боровского: Буклет. — К., 2009.

8. Лисенко Л. Мій кращий твір — це мої учні // Мистецтвознавство України: Зб. наук. праць. — К., 2006. — № 6/7. — С. 32–52.

9. Романов Михаил Федорович.: Статьи. Письма. Дневники: Статьи и воспоминания о М. Ф. Романове / Ред.-сост. и автор примечаний В. А. Халиф; вступ. статья Л. Танока. — М., 1985.

10. Эфрос А. Репетиция — любовь моя. — М., 1975.

Анотація. В статті Олени Ковальчук «Сценографія як феномен мистецького осмислення та перевтілення життя» розглянуто початкові етапи становлення індивідуального стилю Давида Боровського в якості майбутнього засновника сценографічної пластичної режисури. Авторка підіймає питання про роль сценічного предмета в образних інтерпретаціях художника, як складової частини його мистецької концепції.

Ключові слова: Давид Боровський, становлення пластичної режисури, авторська інтерпретація вистави, сценічний предмет.

Аннотация. В статье Елены Ковальчук «Сценография как феномен художественного осмысления и преобразования жизни» рассмотрены начальные этапы становления индивидуального стиля Давида Боровского в качестве будущего основателя сценографической пластической режиссуры. Автор статьи рассматривает вопрос о роли сценического предмета в образных интерпретациях художника, в качестве составляющей части его художественной концепции.

Ключевые слова: Давид Боровский, становление пластической режиссуры, авторская интерпретация спектакля, сценический предмет.

Summary. The article of Helen Kovalchuk «Scenography as a Phenomenon of Artistic Reflection and Transformation of Life» is considered the initial stages of the individual style of David Borowsky as the future founder of scenographic plastic directing. The author raises questions about the role of stage object in imaginative interpretations of the artist as the part of his artistic vision.

Keywords: David Borowsky, formation of plastic directing, the author's interpretation of the play, theatrical subject.