

Давид-строитель

Памяти художника

Культура — 2006 — 6 июля — с. 12

Можно сколько угодно говорить, что это перст providения, воля судьбы, так ему было предопределено, что это легчайший уход из жизни. Можно сплести вместе любые слова и говорить, говорить, убеждая, успокаивая, убаюкивая, но все равно криком кричать хочется. Зачем? Почему? За что? Все равно это несправедливо и жутко.

Уход Давида Боровского — обвал, трагедия, катастрофа для людей театра.

В буквальном смысле опустела театральная земля. Он был не только высшим художественным профессиональным авторитетом. Он был совестью театра. Театра как такового, как явления искусства, и совестью в соприкосновениях с людьми театра и их взаимоотношениях, гением театральности как таковой. Он был не только великим сценографом, он был сценографом-режиссером, и, положив руку на сердце, скольким режиссерам, включая Любимова, дарил он грандиозные режиссерские решения, которые становились основой спектакля.

Я общался с ним десятилетия. Мне посчастливилось в Киеве, Москве, Санкт-Петербурге сделать с ним семнадцать спектаклей, включая последний его спектакль “Дон Кихот” по М.Булгакову, который выйдет в начале будущего сезона.

Он был моим учителем. Вторым после Г.А.Товстоногова. Но только недавно я осознал и сложил для себя, что же главное в подходе Давида к театру. К спектаклю. Решения Давида были всегда талантливы, подчас ошеломительны, очень помогали, неожиданно просто и талантливо выстраивали всю зрелищную ткань будущего спектакля, им необходимо было лишь следовать, хотя это всегда было не так-то просто. Для режиссера и артистов возникала непростая задача поверить в его зрелищные предложения, освоить их, зажить в них, осознать при этом соотношение в них условного и безусловного, а значит, впитать в себя то, что он увидел в пьесе и выразил.

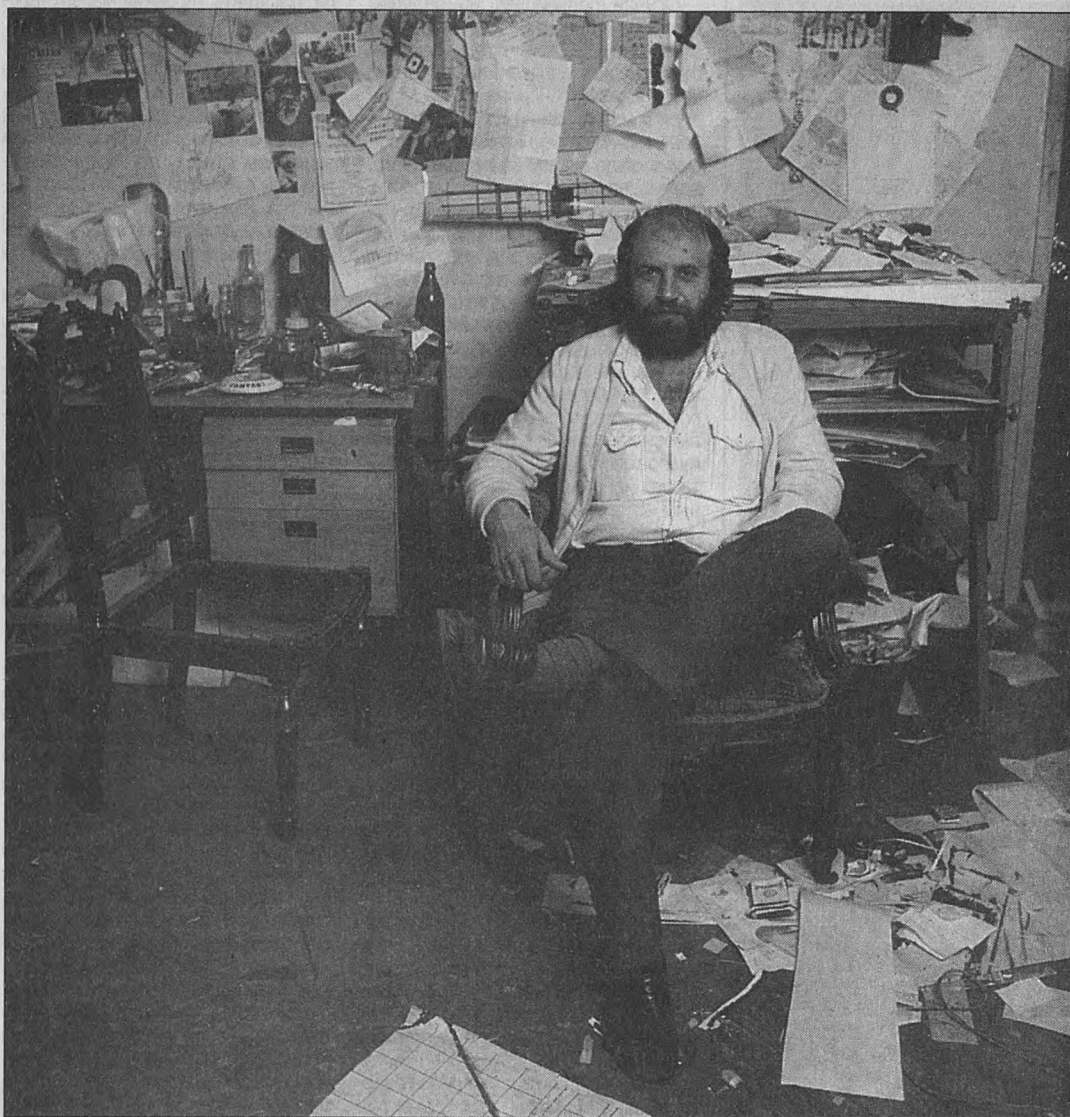
Мне казалось, я понимал и даже формулировал отличие стиля Давида Боровского от всех иных художников театра. Я был убежден, что и предмет, и фактура среды у него существуют всегда не сами по себе, а вырастают в обобщенный, наглядный художественный образ, который властно втягивает зрителя. Сфера этого притяжения не просто эмоциональная, а какая-то волшебномалическая.

Его последователи — сценографы — тоже работали с фактурой вещи, предмета, но в подавляющем большинстве случаев в их декорациях предмет так и оставался предметом, не более. Возникла лишь предметная среда, и в нее попадал артист. Так они и существовали порознь, рядом — артист и среда.

У Боровского предмет вспыхивал ошеломительной и неожиданной метафорой, выражающей самую суть конфликта в пьесе, становился эмоцией, будил воображение. Возникал некий взрыв пространства. А артист каким-то непостижимым чудом всегда оказывался центром этого образного решения. Художник брал предмет и высекал из него образ. Художник замечательно додумывал, как этот предмет может стать частицей вечности.

Что же лежало в основе его метода? В истоке? В направлении мысли? Разгадка, ну мне, во всяком случае, так показалось сейчас, оказалась неожиданно прозрачна, но чтобы уяснить ее, мне потребовалось сорок лет.

У него было абсолютное чувство ПРАВДЫ, чутье на ПРАВДУ и понимание в спектакле острозрелищного эквивалента этой ПРАВДЫ. ПРАВДА предмета, явления возникала в абсолютно условном мире театра и давала потрясающий эмоциональный и смысловой эффект. Он черпал эту ПРАВДУ из жизни и представлял ее



Д.Боровский

на театре в обличье образа, обобщения, метафоры. Это был дар. Никто кроме него не мог так.

Откуда возник этот дар? Как развивался? Или развивать и не надо было — просто так он мыслил, видел, ощущал. Только недавно я понял это его важнейшее отличие от всех иных художников театра. И совсем по-иному для меня звучали слова Ф.М.Достоевского о том, что правда выше Некрасова, выше Пушкина, выше народа, выше России.

Стало яснее, куда надо стучаться, читая пьесу, что пытаться увидеть в ней, что пытаться найти.

Он видел то, мимо чего иные проходили. Ювора о Боровском, вспоминают занавес в “Гамлете”, грузовик в “Зорях”, бороны в “Деревянных конях”. Можно продолжить.

Иные темы волновали Давида долгие годы. Одна из них — ВРЕМЯ! Движение времени. Беспощадность времени. Стремительность исчезающего времени. Время и человек. Его жизнь. Его страсти.

Еще в первом моем спектакле в Киеве — “Поворот ключа” Милана Кундеры (1963) — Давид решил, что в воспаленном мозгу героев, в их наплевых времени — воспоминаниях — должен возникнуть огромный маятник как зримое выражение исчезающего времени, стремительно сметающего жизнь героев. Впоследствии, для Биеналле в Праге, он написал эскиз, где от декорации оставил только маятник и человека рядом.

Однако наиболее ярко и законченно тема эта нашла свое выражение в одном из первых спектаклей Боровского на Таганке — “Час пик” Е. Ставинского, где маятник стал главным образным и смысловым центром спектакля, в буквальном смысле отсчитывающим часы и минуты в жизни героя, которые он еще может прожить по-прежнему.

“Хочу быть честным” Войновича в Театре К.С.Станиславского (1967) — сдача прорабом жилого дома — и возник лестничный пролет, на который взбирается с баллоном газа герой, он

доходит до конца лестничного пролета и вдруг площадка пролета неожиданно опускается, становится основанием, и вновь герой тащит баллон вверх. И вновь, и вновь. В этом поступке прораба, так просто и так замечательно, зрелищно решенном Боровским, протест не только против лени и равнодушия рабочих, которые ждут, когда им привезут кран, потому что самим лень вчетвером тащить баллон с газом на четвертый этаж, но и протест против всей системы жизни, порождающей и безответственность, и равнодушие, против того, что в конечном счете привело к распаду нашего общего — в прошлом — государства.

Куда он тащит этот баллон, один из донкихотов XX века? К небу? К Богу? Эмоциональная и смысловая кульминация спектакля.

Он рождал жанр спектакля, указывал режиссеру, артистам, что и как играть. В сатире П.Загребельного “Кто за? Кто против?” (1965), где весь спектакль шло заседание жюри, он увидел ироничную ноту — и, по знаку секретарши, из станка медленно возникал шестиметровый стол заседаний, за которым и решались все проблемы жюри. В финале стол исчезал, а горе-начальник лишался единственного орудия в своей жизни — стола.

В свое время шумели “104 страницы про любовь” Э.Радзинского. Пьеса шла по всей стране. Однако никто не обратил внимания на простейшее: пьеса — это листочки о любви двух молодых людей, Евдокимова и Наташи, — странички. В спектакле Давида (1964) в воздухе, в пространстве сцены возникал одинокий листик белой бумаги, многократно увеличенный, время от времени на нем проявлялись слова героев о любви, об их отношениях, их любовный сленг, их остроты, а в момент гибели Наташи на нем возникало лицо юной девушки, какой ее запомнил герой, счастливое, смешное, отчаянное — листик этот начинал медленно кружиться, и в памяти Евдокимова, в памяти зри-

теля снова и снова возникали моменты жизни Наташи.

Из смысла пьесы, из ее конфликта, фактуры, атмосферы он умел не просто отыскать предмет, который выражал бы нечто главное в ней, но добиться того, чтобы предмет этот зазвучал как зрелищное, эмоциональное, глубинное обобщение.

Параллельно с “Живым” на Таганке Боровский работал над “Подrostком” Ф.М.Достоевского в Театре им. К.С.Станиславского. Спектакль этот тогда тоже был под угрозой запрещения. В “Московской правде” вышла зубодробительная статья, где и спектакль, и его сценография подверглись сокрушительному разному.

В “Подrostке” Давид придумал лабиринт разных — около ста — бытовых ширм того времени, скрепленных по десяти на одной устойчивой оси и разлетающихся, если нужно, гармошкой в разные стороны. Декорация была удивительно красива, неожиданна и передавала жуткий и странный мир города, в котором мечется наивный,

в пьесе есть эпизод — празднование Наполеоном годовщины коронации: в тюрьме, в конюшне, к стати, именно из-за этого факта — Наполеон англичане содержали в бывшей конюшне — Давид и решил работать над “Корсиканкой”. Его грело: влатель полумира заканчивает жизнь в конюшне с крысами. Так вот когда император и генералы отмечали годовщину коронации, на стол ставили несколько канделябров со свечами. Мы не могли выбрать, какие они должны быть. Давид попросил принести несколько бутылок темного стекла, воткнул в них огарки свечей и снова — ПРАВДА. Какие в конюшне канделябры? Свеча в пустую бутылку — вот и весь канделябр. Решение вроде рядом, так естественно. Гений Давида — в этой потрясающей простоте решений, которые мог предложить только он. Впоследствии, когда решение уже найдено, возникал во-

только начинал разговаривать медленнее. Иногда казалось, и говорить ему неохота. Неохота доказывать, что такое “дважды два” по шкале гения.

Боль утрат, обид глубоко хранил внутри себя, а два спектакля в Киеве — “Наполеон и Корсиканка” и последний “Дон Кихот” по М.Булгакову, который мы репетируем сейчас, — может быть, неосознанная потребность вернуться к истокам, в родной с детства город, где ему когда-то было хорошо.

Оказалось, что люди в столице, так сильно в молодости идеализируемые им из Киева, впоследствии не все и не во всем выдержали испытания его дарованием, его нравственностью.

Он знал что-то самое главное в жизни. Правду реальных человеческих бедствий. Их жуткую реальность, У него были очень нелегкое детство, юность. Он на себе испытал истину: “Не сотвори себе кумира”. Самые сильные удары он получил от самых, самых столичных мэтров.

А сколько раз он соглашался работать с режиссерами, и в процессе работы наступало отчаяние от их непонимания или недобросовестности. Все это выкалывало его, закалило. Он старался меньше обобщаться и по возможности не волноваться — идти своим путем. Думаю, лучше его никто не знал ТЕАТР как таковой, артистов, цеха, психологию людей театра, и никто так не знал режиссеров — их фанаберию, капризы, порой беспомощность, однозначность.

Во взаимоотношениях с людьми он научился укрощать чувства, оставлять айсберг чувств на дне души.

В последние годы он был, в самом замечательном значении этого понятия, независим творчески — в коллективном искусстве редко встречающаяся роскошь — и мог позволить себе великое счастье необщения, то есть он мог сам выбирать, с кем ему общаться, а с кем не общаться — в работе, и тем самым избавлял себя от массы отрицательных эмоций. Может быть, это высшее счастье для всякого, кто посвятил свою жизнь театру.

В последний раз он приехал в Киев в 20-х числах марта, мы поставили декорацию “Дон Кихота” на сцене — практически он провел прикидочную монтажную работу, ответил на массу вопросов, решил многие проблемы, оставив что-то сознательно до сценических репетиций в июле, в которых планировал принять участие.

Лет тридцать назад в Киеве мы случайно прочли слова Михаила Светлова: “Смерть — это присоединение к большинству”. И поразились простоте этой мысли. Никто не ожидал, что все произойдет так ошеломительно быстро.

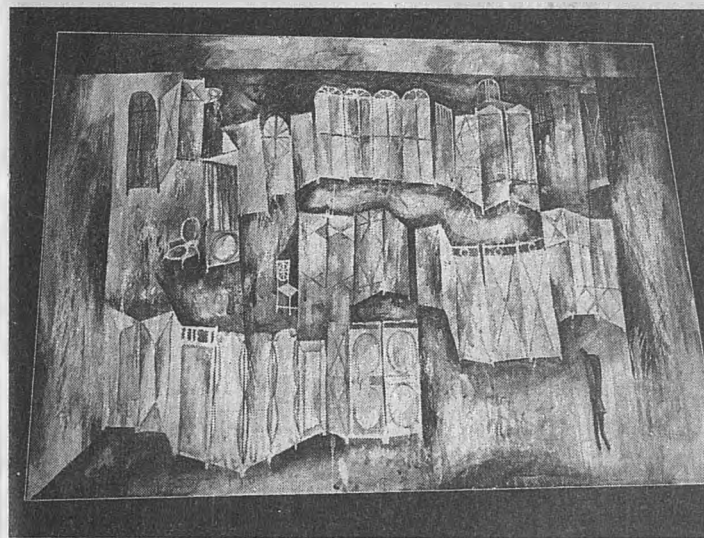
Я открываю книгу, подаренную мне Давидом. Книгу о нем. Вглядываясь в фотографию, и чем больше вглядываюсь, тем отчетливее ощущаю взгляд Давида. И мне начинает казаться, что он смотрит на меня с укором, ведет со мной безмолвный разговор: мол, что же ты?

И комок подкатывает к горлу не только от жуткого и ясного понимания, что я уже никогда не смогу сказать ему хоть два слова, но еще и от острого чувства вины перед ним, чувства, которое охватывает меня все явственней, все отчетливей. За дешевую суету буден театральной жизни, которой поддавался, за то, что во взаимоотношениях с ним не всегда и не во всем соответствовал его нравственной жизненной планке, не всегда выдерживал тот кодекс чести, по которому он жил... и еще за то, что не смог, не сумел удержать его от той поездки. Может быть, чувство это не покидает не только меня?

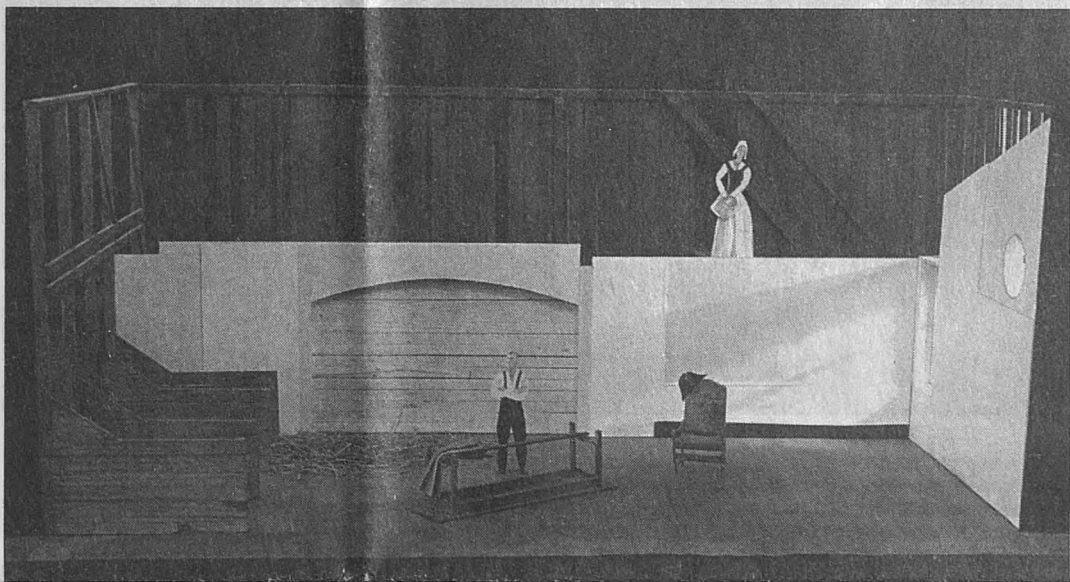
Михаил РЕЗНИКОВИЧ

Фото Валерия ПЛОТНИКОВА

и Ирины СОМОВОЙ



Эскиз оформления спектакля “Исповедь молодого человека” (“Подrostок”). Театр им. К.С.Станиславского. Москва



Макет к спектаклю “Наполеон и Корсиканка”. Театр им. Леси Украинки. Киев

телий снова и снова возникали моменты жизни Наташи.

Из смысла пьесы, из ее конфликта, фактуры, атмосферы он умел не просто отыскать предмет, который выражал бы нечто главное в ней, но добиться того, чтобы предмет этот зазвучал как зрелищное, эмоциональное, глубинное обобщение.

Параллельно с “Живым” на Таганке Боровский работал над “Подrostком” Ф.М.Достоевского в Театре им. К.С.Станиславского. Спектакль этот тогда тоже был под угрозой запрещения. В “Московской правде” вышла зубодробительная статья, где и спектакль, и его сценография подверглись сокрушительному разному.

В “Подrostке” Давид придумал лабиринт разных — около ста — бытовых ширм того времени, скрепленных по десяти на одной устойчивой оси и разлетающихся, если нужно, гармошкой в разные стороны. Декорация была удивительно красива, неожиданна и передавала жуткий и странный мир города, в котором мечется наивный,

росток, то есть и спектакль.

Я не знаю другого такого театрального художника, который так щедро и бескорыстно помогал режиссерам насыщать спектакль подробностями человеческого поведения, деталями, с помощью которых вдруг все на сцене становилось живым.

В “Наполеоне и Корсиканке” И.Ю-бача генералы отдают Наполеону свои сбережения — деньги, чтобы он мог откупиться от Корсиканки. Но откуда достать спрятанные деньги? Давид предложил, чтобы монеты хранились у генералов в сапогах — верный способ спрятать их от англичан. И вот, чертыхаясь, проклиная Корсиканку, которая у них печенках сидит, генералы начинают снимать сапоги, им это с трудом удается, они достают монеты, монеты катятся, проваливаются в щели дощатого пола конюшни. Вся сцена доставания денег неожиданной становилась одним из интереснейших эпизодов спектакля, в котором проявлялась его жанровая особенность.

прос: как же мы сами не додумались, ведь это так просто?

В той же сцене в “Корсиканке” он предложил, чтобы Корсиканка и генералы на наших глазах рвали английский флаг и превращали его во французский, добавляя полоску белого цвета флага из нижней юбки самой Корсиканки. Снова это стало смысловым и эмоциональным зрелищем.

Мне кажется, в последние годы он был творчески почти одинок. Работы было много, но режиссеры внутренне меньше откликнулись на его идеи (Додин — исключение). Тайная неудовлетворенность, тоска все больше одолевала его. Он примирялся с тем, что многие не выражают его идеи так, как он хотел, что задуманное и в плане зрелища, и в плане взаимоотношений людей в его пространстве далеко не соответствует тому, что он видит и как он видит. Но у него была Марина, сын, был круг близких друзей.

Внешне он никак не менялся,