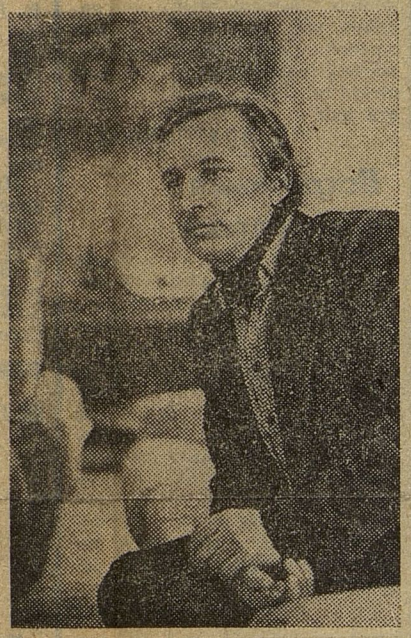
«СМЕНА»
г. Ленинград

СКОЛЬКО томительных, счастливых мгновений пережил каждый, кому хоть раз довелось сидеть перед закрытой занавесом сценой. Здесь действовала магия неведомого, обаяние таинственного. Но вот занавес поднят, и в один миг вся масса зрителей, независимо от настроения, возраста, от дара воображения, переносилась в то время и в ту единственную точку пространства, что замыслились авторами спектакля. Мало того, одного взгляда на открывшийся мир было достаточно, чтобы определить, пойдет ли речь о веселых событиях или предстоит увидеть драму, а может быть, и трагедию.

Зрительская осведомленность — это одна из забот театрального художника, или, иными словами, сценографа. Это его задача — подготовить зрителя к спектаклю, настроить его, ввести в атмосферу будущего действия.

САМИМ СОБОЮ БЫТЬ...



Воскресный гость «Смены» — театральный художник Эдуард Степанович КОЧЕРГИН

Мы начали разговор с воспоминания о занавесе. Но в современных драматических спектаклях, и, может быть, особенно в спектаклях, оформленных Кочергиным, занавес в начале спектакля можно увидеть не часто. Почему так? В его декорации надо вглядываться без помехи, без суеты. Это ключ к спектаклю. Но одного понимания мало. Надо ощутить поэзию созданного им мира. Ведь и трагическая дисгармония кричащеголых берез, замкнутых в пустом пространстве из «Насмешливого моего счастья», и лучезарно испепеляющая атмосфера в «Мольере», и жуткая смертоносная безысходность «Господ офицеров» — все это создано художником по законам красоты.

Главный художник АБДТ имени Горького, лауреат Государственной премии Кочергин — один из ведущих сценографов страны. Профессия его не выверена веками, но, вероятно, в самом характере человека заложена какая-то прочность, сила, свобода, что вызывало в памяти светлое слово — мастер.

— Эдуард Степанович! Известно, что сценическое искусство складывается из многих компонентов. Театр — это и литература, и режиссура, актеры, музыка, свет, костюмы, сценография. Но ведь так было не всегда...

— Перемены неизбежны в любом виде искусства. Мог ли предположить Моцарт, что диссонансы получат в музыке права гражданства. Или, к примеру, попробуйте мысленно вооружить Рафаэля пульверизатором — орудием многих современных художников, а сколько времени потребовалось для того, чтобы вывести на сцену женщину-актрису?

Поиски новых средств выразительности — закон искусства. В античном театре не могли в полной мере использовать искусственный свет, не было большого разнообразия в оформлении спектаклей, но разве сам полукруг гигантского амфитеатра и открытое пространство сцены не определяли характер представления, ту степень условности, которую утверждали и маска, и котурны, и декламационный стиль исполнения. Тем не менее оформительское искусство прошло долгий путь развития. Ведь было время, когда декорации заказывали оптом на все случаи театральной жизни. Они кочевали из спектакля в спектакль, выполняя функции указателя места...

— Наверно, рождение вашей профессии в современном понимании произошло гораздо позже, когда театру потребовался не просто оформитель, а художник-сопостановщик, определяющий решение спектакля в целом...

— Я не знаю, насколько правомерен разговор о художнике-сопостановщике. Как бы привлекательна ни казалось мысль о собственной решающей роли, думаю, соотносить свои задачи с режиссерскими не стоит. Концепцию, ту главную мысль, ради которой ставится спектакль, определяет, безусловно, режиссер. Дело художника — понять его идею и точно выразить ее средствами своего искусства. Правда, сценограф один из многих, кто стоит у самых истоков замысла спектакля, ведь декорации не только внешний образ, это та среда, в которой будут жить актеры, которая задает условия их существования.

— И все же, как ни пытаетесь вы ограничить собственные задачи, очевидно, что трудно определить, где кончается работа художника и в свои права вступает режиссер. Наверное, вы согласитесь со мной, что Театр на Таганке — это не только Любимов, но и Боровский, что ваш собственный дом, как бы ни были заманчивы предложения, приходящие извне, все же в здании на Фонтанке!

— Преданность одному театру — результат приверженности определенной художественной системе. Работа без взаимного понимания, именно понимания, а не полного совпадения взглядов, немыслима. Но если художник театра становится неуправляемым в своих устремлениях, выход один — ему надо менять профессию. Вспомните, сколько мастеров нашего цеха оказались впоследствии прекрасными режиссерами — взять хотя бы таких корифеев, как Козинцев или Акимов.

— А не приходилось вам самому жалеть о выборе такой, казалось бы, зависимой роли?

— Сейчас уже говорить об этом трудно. Театр — организм загадочный, он не терпит ни беспорядочной свободы, ни абсолютного подчинения диктату. Чем больше самобытных индивидуальностей собирается под его крышей, тем интересней результат. Поэтому «самим собой быть» в театре, может быть, и сложно, но так же необходимо, как и в любом другом виде творчества.

— Скажите, пожалуйста, в чем вы видите главную трудность вашей работы?

— Конечно, у каждого художника своя, выработанная годами система, у каждого и свои трудности. Казалось бы, самое сложное — найти зерно образа спектакля, ту систему, на которой строится вся сценическая модель. Каждый раз поиски идут по-новому. Например, идея оформления спектакля «Дом» по повести Федора Абрамова возникла еще до появления сценической редакции. Выбор главного образа был подсказан сюжетным ходом — героиня повести Лизка оказывается придавленной коньком от старого дедовского дома, который она пыталась приладить к дому своему. Конек — венец дома, символ прочности, надежности крестьянской жизни — становится вдруг орудием мщения, уничтожающим самое чистое, непорочное существо, воплощающее в абрамовском повествовании душу деревни. Поэтому исходной точкой стал конек. Сцена в Малом драматическом театре небольшая, а повесть требовала обилия картин. Выход был один: организовать единую пространственную среду. Так и явились на свет пять коньков, составивших общую крышу, которая в финале спектакля всей своей силой и тяжестью обрушивается вниз.

— Вы рассказали уже о результате. Но ведь воплощению задуманного вами образа предшествовала огромная работа!

— И причем не только моя. Сначала был эскиз. Я не умею, в отличие от других художников, предлагать несколько вариантов. Решение всегда единственное. Здесь предусмотрены и архитектурная организация пространства и фактурная основа — то есть материал, из которого будут созданы декорации, колористическое решение и свет. Позже, когда эскиз уже принят в работу, приходится многое вырисовывать отдельно, объяснять, как сделать ту или иную деталь. Но у меня есть прекрасные помощники — макетчики, к примеру, Михаил Николаев. Один из лучших специалистов в стране, он, как немногие, чувствует рисунок и умеет найти точное его воплощение в материале. Неоднократно даже на зарубежных выставках я замечал, что выполненную им работу разглядывают с удивлением и восхищением. Отточенная временем, целая культура открывается в остроумно найденных соединениях и чистоте линий, независимо от того, видны они зрителю или нет.

— Значит, сценограф — это, по сути, и архитектор, и инженер, и живописец. Сколько, оказывается, знаний самого различного рода требуется тому, кто посвятит себя искусству театрального художника.

— Так получилось, что этот путь я выбрал для себя почти неожиданно. После художественной школы подумывал заняться графикой, и вдруг решительный поворот — поступаю на театрально-постановочный факультет. Нельзя сказать, что театр в моем восприятии оставил к тому времени значительный след, но на спектакли Товстоногова в Ленкоме я ходил с удовольствием и до сих пор, бывает, вспоминаю Лебедева — Бабу-Ягу в «Аленьком цветочке».

Но на выборе моем сказалось, конечно, не это. Личность Акимова, притягательная сила его таланта, его новаторство — вот что было определяющим. Однако после пяти институтских лет сложившимся специалистом я себя все еще не чувствовал. На счастье мое практику пришлось проходить в Малом театре оперы и балета. Много старых мастеров застал я в этом театре — макетчиков, бутафоров. Химик Булатов, великолепный столяр Сильвестров, театральный инженер Негибауэр... И не будь этой школы, неизвестно, как сложилась бы моя судьба. Отказавшись от распределения художником в театр, я вернулся в Малый и стал работать помощником начальника мастерских. Работа была чисто исполнительская. Я учился натягивать холст, грунтовать, строить станки, узнавал технологию. Именно здесь обрел я достаточную уверенность и свободу. Правда, в начале своей уже чисто художнической карьеры свободой я иногда и злоупотреблял, стремясь экспериментировать и поражать, но лихие замыслы иссякли, а навыки помогают и поныне.

— Эдуард Степанович! Вы работали во многих театрах страны, оформляли и зарубежные спектакли. В чем интерес и в чем сложность работы в разных коллективах!

— Разные театры — это разные возможности. Во-первых, чисто технические — величина сцены, техническая оснащенность, даже материальная база. Во-вторых, каждый театр — это режиссерская индивидуальность, традиции, которые надо учитывать и уважать. Из своего опыта могу сказать, что с Товстоноговым мне работать легко не только благодаря 12-летнему сотрудничеству, это режиссер, который всегда знает, зачем берет ту или иную пьесу, и очень точно формулирует задачу, исходя из идейного конфликта. Товстоногов идет в своей работе от актера, от психологии драмы. С режиссерами, в театрах которых превалирует форма, приходится идти иным путем. Мою задачу в «Ревизской сказке», созданной по гоголевским «Мертвым душам», Любимов, к примеру, определил так: найти возможность воплотить фразу Достоевского: «все мы вышли из гоголевской шинели». Так возникла мысль о сукне, покрывшем всю сцену. Персонажи появляются снизу, из мертвого небытия, скрытого шинельной тканью. Сначала даже не ясно, что означает странная, растущая на глазах выпуклость, и только потом, как жуткая фантасмагория, рождается голова, и, все продолжая увеличиваться из подполья, из того мира, откуда только и могут появляться мертвые, вырастает уже не просто очередная мертвая душа — Коробочка, а целый памятник ей, гигантский и страшный.

— Некоторые исследователи подчеркивают ваше пристрастие к деревенской тематике...

— Исследователям, конечно, виднее. «Деревенских» спектаклей в моем послужном списке действительно немало. Может быть, объясняется это тем, что я неплохо знаю материальную культуру села. С рюкзаком исходил наши северные области. Сейчас в таких походах я уже не рисую, но фотографировать самое интересное стараюсь. Это не от недоверия к памяти, а для убедительности, ведь документ — лучший аргумент в разговоре с режиссером.

— Эдуард Степанович, известно ваше любимое выражение: «художник — это биография». Как вы объясните это на собственном примере!

— Ну, тут много всякого. Моя биография — это и автобус с дырами от снарядов, увозивший меня четырехлетним пацаном из осажденного Ленинграда, и послевоенные изуродованные инвалиды-«кобрубки», и художник Георгий Николаевич Мосеев с его приверженностью к русскому народному искусству, и Лесков. И собратья - художники, с кем легко сговориться и двинуть в какой-нибудь заповедный уголок. А еще трудности, препятствия, непонимание — это ведь тоже помогает жить...

Н. НОВАК