

Вет. Ленинград. 1983, 18/16

# ХУДОЖНИК-ПСИХОЛОГ

## ШТРИХИ

## К ТВОРЧЕСКОМУ

## ПОРТРЕТУ

О ТЕАТРАЛЬНОМ художнике Эдуарде Степановиче Кочергине много говорят, и о его работах пишут. Никто из критиков, размышлявших о «Насмешливом моем счастье», спектакле Театра имени В. Ф. Комиссаржевской, декорации для которого создал Кочергин, не мог не сказать о них, передававших шемящие чувства горечи и грусти, которыми был полон духовный мир Чехова. У каждого, кто в этом же театре видел спектакль «Принц и нищий» в оформлении Кочергина, запечатлелся в памяти абрис старинного замка с башенными вышками, изданный и строгая по линиям конструкция, перед которой становился особенно выразительным причудливый рисунок мизансцен. Не однажды говорилось, что художник в своем творчестве аскетичен, но отбор деталей в его спектаклях не только концентрирует самое главное для темы той или иной пьесы; множественность оттенков характерна для придумываемой художником сценической обстановки, какой бы лаконичной она ни оказалась.

Ветвь дерева, иногда дерева без листьев — постоянный образ, которым пользуется Кочергин. Но как различен бывает смысл этого образа в том или ином спектакле! В «Насмешливом моем счастье» ветви — как нервные руки, распростертые на своеобразном фоне; ткани, в которые одета сцена, будто вибрируют; все в целом передает ощущение одухотворенности и печали; в деревьях, кажется, затаена как бы опаленная пожаром внутренняя жизнь героя пьесы. А в новой работе Кочергина — в декорациях к пьесе «Свои люди — сочтемся» на сцене ленинградского ТЮЗа — сухие, жесткие ветви брошены на планшет сцены; им не ожить, они мертвы. Ассоциация совершенно иная.

Никто не мог не заметить пламя свечи на авансцене в спектакле «Царь Федор Иоаннович» (тоже в Театре имени Комиссаржевской). Оно было одиноко, это легкое желтое пламя, — ничего не стоило его задуть; оно было таким же нестойким, непрочным, как душевный мир Федора. И в сочетании с

суровой стеной, поблескивавшей тускло и таинственно, как блестящий металл, покрытый патиной десятилетий и веков, пламя казалось почти нереальным и вместе с тем притягивало к себе. Однако не надо думать, что Кочергин тяготеет к аллегориям. Как ни емка, как ни лаконична деталь в его декорациях, она всегда воспринимается как знак живой жизни, многогранной психологии, знак жизни души человеческой, сформированной в определенных, обоснованных жизненных обстоятельствах. Кочергин — не рационалист; он эмоционален. Только его эмоции неотделимы от интеллекта. Воплощаемый им на сцене мир и волнущий, и объясня-

Так история несчастной, обездоленной американки Бланш Дюбуа, вернее финал ее горестной жизни, показанный в пьесе «Трамвай „Желание“», которую в декорациях Кочергина играет Театр драмы и комедии, протекает в обстановке, которая позволяет многое угадать в противоречивом характере героини. Конструкция воспринимается как множество ящиков; большой чемодан Бланш переполнен ее убогими и нарядными туалетами; она готова непрерывно менять платья, словно это поможет ей скрыть правду ее изломанной, искверканной жизни. На верхнем этаже квартиры ее сестры — предметы, оставшиеся от их детских лет; истрепанные нотные тетради, выветшенная кукла, измятые картонки; на всем лежит печать долгого времени, но старые, уже давно ненужные вещи не выброшены, и они напоминают о той девочке и девушке, фантазерке Бланш, которая жила в мечтах и, играючи, не заметила, как оказалась на краю пропасти. А на са-

мом веру, на чердаке, художник ставит корзину цветов; на них в финале падает луч прожектора, и тогда, искусственные, они чудятся живыми. Как бы ни была обнажена жестокая истина падения Бланш — душа ее не отivelа, а измять ее так же легко, как сорванный цветок с нежными лепестками. Впрочем, все вокруг непрочно, — непрочно и то пристанище, на которое Бланш напрасно понадеялась, приехав к сестре; конструкция сценического оформления мгновениями кажется картонной коробкой с разными отделениями, коробкой, не способной ни защитить, ни укрыть, ни спрятать обитательницу бедного квартала на окраине огромного американского города.

Совершенно другой образ характерен для декораций к «Прощанию в июне», оформленному Кочергиным спектаклю Московского драматического театра имени К. С. Станиславского. Здесь уже сама фактура декораций показывает совсем иной человеческий мир. Преобладает чистое, неокрашенное дерево — дощатый забор, скамьи, перекрытия простого деревянного здания — и зелень ветвей дерева, зелень вьющаяся, наконец, нежная зелень едва пробившейся травы. Герои спектакля — по преимуществу молодые люди с нехитрыми судьбами, в чьей обыкновенности, однако, таится глубокий нравственный смысл, подобно тому как в обыкновенной истории главного действующего лица пьесы (студента) — в его компромиссе содержится серьезный нравственный урок. Ах, как осторожно надо ступать по зеленой гряде, по нежной зелени, которую старается вырастить молодой мечтатель; как хрупка ветвь молодого дерева; как надо беречь зеленую поросль — светлую поросль юношеских чувств, светлую силу первой любви, ничем еще не замутненной. Художник приковывает мысль и чувства зрителей к прелести простых, неотполированных деревянных поверхностей, к обаянию зеленых, как

будто не вполне раскрывшихся листьев вьющегося растения. Его декорации к «Прощанию в июне» и просты, и значительны. Для значительного найдено выражение бесхитростное, но не в этом ли его особый, соответствующий пьесе смысл?

В «Мольере», одной из недавних работ Кочергина, выполненной в Академическом Большом драматическом театре имени М. Горького, принцип лейтмотива, столь характерный для его творчества, выразился опять по-иному. Если искать музыкальные аналогии (а благодаря своему удивительному ритму декорации Кочергина истинно музыкальны), то здесь возникло своего рода симфоническое декорационное решение. На сцене главенствуют люстры, заполняющие все сценическое пространство. Это свет как бы оркестрованный, его партия многогранна, в нем будто есть и могучая сила играющих в унисон скрипок, и резкий ударный, и тонкие звучания арф или флейт. Люстры во дворце у короля — князливое, капризное деспота — горят торжественно и ослепительно; их колеблющееся красноватое пламя стелется низко над планшетом сцены в эпизоде, происходящем в потаенном помещении лицемерной «кабалы святош»: они гаснут, чтоб сцену заполнило пепельное облако сумерек, когда жизнь Мольера охвачена тревогой, — теперь улавливаются лишь их строгие контуры; художник хорошо знает, что такое печаль угасших огней.

С удивительной точностью умеет Кочергин отобрать и использовать предметы для характеристики действующих лиц спектакля. Художник понимает, что такое вещь на сцене, что такое обаяние вещи или ее грубость, что такое вещь как свидетельство конкретной эпохи, среды, характера или настроения действующих лиц. Так, в «Мольере» предметы обихода из поблескивающего металла — серебряные

королевские кубки или медный кувшин, из которого льет воду Мольер, — вносят в обстановку спектакля живую достоверность и каждый раз свой, особый смысл.

Кочергин требователен и изыскан как художник, создающий театральные костюмы. Разве одежды персонажей «Короля Генриха IV» в Большом драматическом театре имени М. Горького не передавали жестокость века, суровость темы и сюжета шекспировского творения? Разве в «Мольере» не достигнут подлинный эффект важного для содержания спектакля контраста сверкающих платьев короля и его окружения и благородных линий одежды актеров мольеровской труппы? Причем здесь сказались и дар Кочергина-выдумщика, театральность его художественного мышления. Он нашел такую фактуру ткани, которая сделала костюмы к этому спектаклю неповторимыми, непохожими ни на какие до сих пор виденные и известные. В «Гамлете» на сцене Красноярского ТЮЗа в эпизоде мышеловки головной убор Офелии — как призрачное белое оперение, как невесомое газовое облако — способствовал ощущению трагедийного конфликта; в удушливой атмосфере Дании-тюрьмы, показанной как странная пещера, как звериное логово, возникало существо, чудесное в своей прелести, полное чувств высоких и юных.

Искусство Эдуарда Кочергина примыкает к тем традициям театральных художников, которые в своих творческих решениях являются режиссерами. Он из тех, кто все более и более расширяет понятие современной режиссуры, как расширяют его и многие современные актеры. Он в такой же мере психолог и аналитик, как психологами и аналитиками должны быть все подлинники мастера нынешнего театра — искусства синтетического. Но мыслит он такими сценическими категориями, как «конструкция», «кolorит», «освещение», «платье», «вещь» — категориями сценографа, театрального декоратора в том высоком значении, которое приобрела эта профессия на современной сцене.

Ю. ГОЛОВАШЕНКО