



**ЭДУАРД
КОЧЕРГИН**





В.Н. Кулешова

ЭДУАРД КОЧЕРГИН

Ленинград
«Художник РСФСР»
1990

85.4
К 90

Кулешова В. Н.

К 90 Эдуард Кочергин.— Л.: Художник РСФСР, 1990.—248 с, ил.

ISBN 5—7370—0066—4

Эдуард Кочергин — народный художник РСФСР, лауреат Государственных премий, член-корреспондент Академии художеств СССР, главный художник Ленинградского академического Большого драматического театра имени М. Горького. В его произведениях получили яркое и самобытное воплощение наиболее значительные открытия искусства советской сценографии 60—80-х годов. Его творчество, уже давно находящееся в центре внимания советской и зарубежной критики, нашло полное и глубокое выражение в книге В. Н. Кулешовой.

4903000000-008

к **М 173(03)90** 8—90

© Кулешова В. Н. 1990

ISBN 5—7370—0066—4

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эдуард Степанович Кочергин — один из ведущих художников современного советского и мирового театра. В его творчестве получили яркое и глубоко индивидуальное выражение наиболее плодотворные тенденции искусства советской сценографии второй половины 60-х, 70-х и начала 80-х годов. Его лучшие произведения были отмечены дипломами и премиями всесоюзных и всероссийских театральных фестивалей и смотров, высшими наградами самых ответственных выставок искусства сценографии, как отечественных — Прибалтийская триеннале, так и международных — Пражская quadriеннале и триеннале в югославском городе Нови Сад.

Его творчество — в центре внимания театральной и художественной критики, оно рассматривается в плане самой разной проблематики искусства театра и сценографии. Статьи о Кочергине публиковались в журналах «Театр», «Декоративное искусство СССР», «Творчество», в газете «Советская культура», в специализированных изданиях «Художник, сцена» и «Советские художники театра и кино». Библиография о его творчестве составляет довольно внушительный список.

Об общественном авторитете Кочергина свидетельствует избрание его секретарем правления Ленинградского отделения Союза художников РСФСР, членом правления Союза художников СССР, председателем секции сценографии Ленинградского отделения Всероссийского театрального общества, членом Советского центра Международной организации сценографов (ОИСТАТ).

В его послужном списке более ста пятидесяти спектаклей. Многие из них стали произведениями истинно новаторскими, сочетающими глубокую идейность содержания, подлинную художественность формы, образную завершенность и высокое мастерство воплощения.

ГЛАВА I НАЧАЛО

Он родился в Ленинграде за четыре года до начала Великой Отечественной войны. Самые ранние впечатления, естественно, не сохранились в памяти, но ноябрь 1941 года запомнился на всю жизнь. Он тогда не мог понять смысла многих слов, произносимых взрослыми: война, фашисты, блокада, эвакуация... Но вот пришел этот день эвакуации, и он понял, что его увозят от родного дома, от

Дети войны — сколько горечи и сколько невзгод выпало на их долю! Как рано им пришлось познать тяготы жизни, как выросли они с каждым новым испытанием, какими умудренными опытом «старичками» становились они в свои семь-восемь лет! Война и обстоятельства, вызванные ею, формировали их души, их сознание, их отношение к жизни. Впоследствии, когда Кочергин станет уже известным художником, он скажет свой емкий, подтвержденный жизнью афоризм: «Художник — это биография». В его биографии первая существенная зарубка, как линия отсчета последующему, была сделана в зиму 1941 года.

Как и многих других детей, его эвакуировали из блокадного города, и он оказался в детском доме Омска. Здесь он прожил до конца войны. Как и все остальные, учился. Особых способностей, в том числе и художественных, по его воспоминаниям, у него тогда не наблюдалось. Однажды только он увидел у оформляющего какой-то стенд человека цветные карандаши. В это трудное время, когда не было даже простых тетрадок, карандаши, да еще цветные, были невиданной роскошью. Их яркая радуга заморозила мальчика, он решил завладеть этим чудом и... ночью карандаши уже лежали у него под подушкой. Но, видимо, не он один хотел быть счастливым обладателем карандашей, ибо на следующий день они пропали бесследно.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АБДТ — Академический Большой драматический театр имени М. Горького

Акв. — акварель

Б. — бумага

ГЦТМ — Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина

Кар. — карандаш

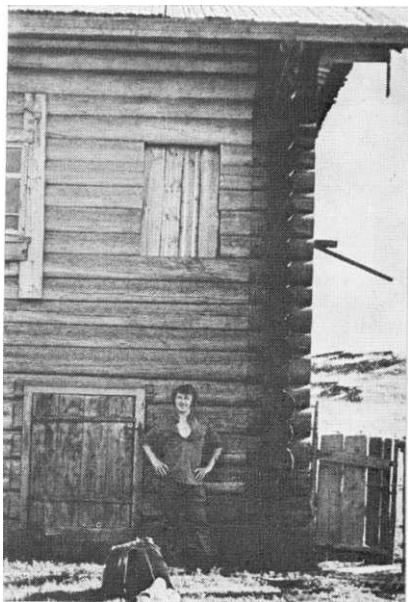
ЛГТМ — Ленинградский государственный театральный музей

ЛОСХ — Ленинградская организация Союза художников РСФСР

Собр. — собрание

Цв. — цветной

Работы, местонахождение которых не указано, принадлежат Э. С. Кочергину.



Э. Кочергин во время пешего путешествия по Русскому Северу. Фот. 1960-х гг.

Ему уже шел девятый год, когда мысль о разлуке с домом, нестерпимая, как боль, стала буквально преследовать его. Домой! В Ленинград! К маме! Почему не везут? Он решил добраться до Ленинграда самостоятельно. И никому ничего не сказав, убежал из детского дома.

Начался трудный, затянувшийся на годы, путь возвращения домой. Уже давно кончилась война, дети оставшихся в живых родителей вернулись домой, страна восстанавливала разрушенное хозяйство, а он все шел и ехал, ехал и шел. Кто только не встречался ему на пути — и добрые, сердобольные люди, которые кормили и мыли в баньке, и разношерстный сброд, ночующий на вокзалах... До Ленинграда он добрался лишь в 1948 году.

В общеобразовательной школе он чувствовал себя неловко, ибо сильно отстал от своих сверстников. Да и его «жизненный опыт» не способствовал простому ребяческому контакту. Годы скитания развили в нем способность видеть, наблюдать, взвешивать обстоятельства, замечать каждую мелочь, быть бдительным, потому что на каждом шагу тогда его подстерегала опасность. Теперь, когда все стало позади, не надо было все время быть начеку, наблюдательность, цепкость зрения, способность из множества явлений выделить существенные осталась. Эти качества характера десятилетнего мальчика заметил преподаватель рисования, с которым у него установились отношения доверия и взаимного уважения. Как-то однажды он показал учителю пейзаж, где изобразил грязноватый снег. Похвала учителя запала в мальчишеское сердце, поощрила его, и он стал много рисовать, ощущая радость и от самого процесса, и от того, что у него получалось. Он начинает подумывать о поступлении в художественную школу.

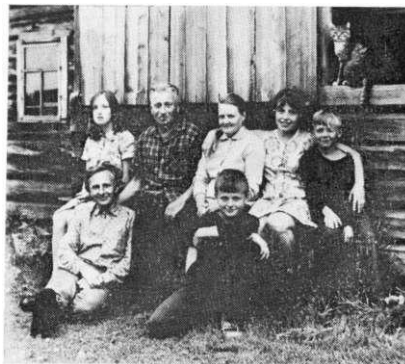
Одной из самых замечательных художественных школ в Ленинграде, славившейся ос-

новательностью профессиональной подготовки, была (да и остается до сих пор) СХШ — Средняя художественная школа при Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина.

Решив поступать именно сюда, Кочергин познакомился с некоторыми учениками школы и поехал вместе с ними на их летнюю этюдную практику. А осенью он сдал вступительные экзамены, и его приняли сразу в третий класс (соответствующий седьмому классу общеобразовательной школы).

Годы, проведенные в СХШ (1952—1954), для Кочергина незабываемы, как незабываемы они в жизни каждого из ее воспитанников. О воздействии на сознание будущих художников самого здания с его узкими коридорами, чугунной витой лестницей, с музеем слепков античной скульптуры, с атмосферой творчества в каждом уголке упоминают всегда, когда пишут или говорят о художнике, учившемся когда-либо в Академии художеств. К этим общим благоприятным в формировании личности обстоятельствам для учеников СХШ прибавлялись и другие, специфические, характерные именно для детской среды и тоже оставившие глубокий след в сознании каждого. Во взаимоотношениях между ними критерием ценности становилась «профпригодность», выражавшаяся в умении лихо закомпоновать лист, бойко нанести «солому», взять точное цветное пятно. Кочергин выдержал и это испытание, получив «добро» от своих однокашников.

Рисунок в СХШ вел художник А. А. Шолохов, стремившийся научить своих питомцев крепкому, конструктивному композиционному построению формы. В. В. Лебедев преподавал живопись. «СХШатики», как их называли старшие, не боялись никого, в том числе и педагогов. Владимира Васильевича Лебедева, человека необычайно мягкого, внимательно-



Э. Кочергин (слева) в период своего пешего путешествия по Русскому Северу. Фот. 1960-х гг.

го, чуткого, педагога божьей милостью, глубоко уважали. Он учил видеть красоту в простых и обыденных предметах, из которых сочинял постановки, учил тонкому искусству акварельного письма. «В четвертом классе,— вспоминает Кочергин,— я сделал деревенский натюрморт (кувшин, лапти, картошка), где мне удалось тональные и фактурные отношения. Владимиру Васильевичу понравилась эта работа»

¹ Запись беседы автора с Э. С. Кочергиным. Далее в тексте цитаты из этих записей, сделанные в 1970—1982 гг., не отмечаются сносками.

Зимой Кочергин занимался анатомией, рисовал в академическом музее античные гипсы, делал многочисленные рисунки интерьеров; летом ездил на этюды — в Новгород, Псков, Печору, Изборск, Михайловское, которые еще тогда произвели на него неизгладимое впечатление. Общение с русской природой, с памятниками архитектуры, с бытом крестьян стало необходимостью, насущной потребностью на всю последующую жизнь. И уже зрелым художником он каждое лето с этюдником будет ходить по знакомым или еще нехоженным дорогам, городам, селам и деревням, учиться у самой жизни, вникая во все составляющие ее потребности — будь то закономерности архитектоники древнего сооружения или логика функциональности плетеного пестеря, особенности человеческого характера или извечный секрет изготовления деревенского пива... Он будет искать между ними связь. А тогда, в юности, он привозил из летних поездок этюды и рисунки, а также крестьянскую утварь, лапти, туески.

Но и в условиях города, за стенами Академии зоркий, цепкий глаз видел многое. Андреевский рынок, находившийся рядом с Академией, и уличная бытовая жизнь Васильевского острова навсегда оставили в душе и памяти колоритные и горестные картины и сюжеты послевоенного ленинградского десятилетия. Впоследствии они воплотятся в яркие устные литературные новеллы, кото-

рые Кочергин будет рассказывать своим друзьям. Юношеское обостренное мировосприятие сыграет свою роль в его человеческом становлении.

Кочергин не доучился в СХШ: не позволили семейные обстоятельства. Надо было работать и учиться. В 1955 году он окончил среднюю общеобразовательную школу и одновременно вечернюю Художественную школу имени В. А. Серова на Таврической улице. Получив аттестат зрелости, он намеревался поступить на графический факультет Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина. Но затем передумал и подал документы в Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии, на постановочный факультет.

Этот факультет возглавлял Н. П. Акимов. Необычайная популярность Акимова — художника, режиссера, публициста, оратора, человека редкостной, разносторонней одаренности, обаяние его личности и его творчества в те годы очень много значили для всех ленинградцев, к какому бы общественному слою они ни принадлежали. В его театр¹ шли с наибольшим интересом, и каждая премьера становилась заметным событием в культурной жизни города.

Театрально-постановочный факультет, созданный Акимовым в 1954 году, провозглашенная им программа² имели огромную притягательную силу для молодого человека, мечтающего посвятить себя искусству. Увлекал романтический пафос, звучащий в этой программе, глубокая убежденность мастера в возможности ее осуществления. «Наша цель,— говорил Акимов,— научить вас не только усвоить все то, что уже известно каждому грамотному театральному работнику [...] но и быть готовым к решению тех новых задач, которые будут возникать по ходу развития советского театра»³. Мастер искренне верил

¹ В 1954 г. Акимов вновь, после пятилетнего перерыва, становится художественным руководителем Ленинградского государственного театра комедии.

² См.: Н. Акимов. Цели театрально-постановочного факультета.— В кн.: Н. П. Акимов. Театральное наследие. Т. 1. Л., 1978, с. 183.

³ Там же, с. 183.



Г. Лорка. «Кровавая свадьба». Эскиз занавеса. 1959. Б., темпера, акв. ЛГТМ

в то, что воспитанники его факультета, получив необходимые знания по рисунку, живописи, композиции, поняв основы режиссуры («Театральный художник обязан в какой-то мере [...] быть режиссером»¹), по-настоящему полюбив свое дело, осмыслив специфическую его природу, смогут в дальнейшем «на карте» театрального искусства открыть «неоткрытые земли», разгадать тайну «белых пятен». Эта вера Акимова относилась не только к молодым людям, вступающим на поприще творчества, но и ко всему советскому театральному, в том числе и декорационному искусству, к открывшимся перед ним в то время перспективам. Оптимистический пафос выступлений Акимова был отражением благотворных изменений во всех сферах общественной жизни страны, наступивших в середине 50-х годов и вызвавших «взлет творческих исканий»,

предопределенный «идейным обогащением искусства, его углублением в суть духовных явлений жизни, философским постижением современности и истории»¹.

А чуть позже, в своем программном выступлении на первом Всесоюзном съезде советских художников, Акимов вскрыл конкретные причины, тормозившие на протяжении долгих лет ход развития советского театрально-декорационного искусства. Одну из них (производную от более общих и главных) он видел в бытовавшей тогда системе «обучения молодых кадров, одностороннее их развитие, навязывание им одной манеры, отгораживание декорационных факультетов от практики и проблем современного советского театра»². Мастер не скрывал трудностей, которые предстояло преодолевать его будущим воспитанникам, не обещал им легких побед, не давал никаких гарантий, но звал к напряженной и целеустремленной работе, к овладению знаниями и профессией.

В 1956 году Кочергин поступил на постановочный факультет. Руководила курсом Т. Г. Бруни, курировал Н. П. Акимов.

Началось планомерное постижение основ профессии, освоение постановочного дела, занятия живописью, рисунком, изучением театральной художественной и материальной культуры. А «с третьего курса,— вспоминает Кочергин,— особенно серьезно занимался вопросами композиции». Причем занимался самостоятельно, потому что этим вопросам тогда в практике профессиональной подготовки студентов в художественных институтах все-таки не уделялось должного внимания. Методика преподавания композиции (как, впрочем, и других художественных дисциплин) была очень далека от требований, которые диктовались временем.

Кочергин, изучая самостоятельно композиционные принципы построения художест-

¹ История советского драматического театра. Т. 6. М., 1971, с. 11.

² Н. Акимов. О театрально-декорационном искусстве.— В кн.: Н. П. Акимов. Театральное наследство. Т. 1, с. 208.

венной формы, выработанные в прошлом, пришел к выводу, что существуют некоторые их общие закономерности. Ритмическая организация плоскости, статика и динамика направленного ритма, решение тех же задач в пространстве осваивались им на первых порах интуитивно, в форме экспериментов на спичках, на простейших геометрических фигурах. Впоследствии этот опыт, апробированный и обогащенный конкретной творческой практикой, сложится уже в некую теоретически осмысленную систему, которая станет основанием для его собственной художественной деятельности и моделью для его педагогической практики. Однако даже когда у Кочергина были уже свои ученики и практическая работа в театре, когда он стал сопоставлять свой метод с методами отечественных и зарубежных школ, с практикой обучения архитекторов и дизайнеров, он называл свою практику все равно «экспериментальной», «как всякий опыт, требующий доработки». Вместе с тем он будет настаивать на том, что важно «конкретно и доказательно объяснить студентам, что законы композиции существуют, добиться того, чтобы знание этих законов стало для них азбукой [...] Это так же необходимо будущему художнику, как актеру правильная речь, дикция»¹.

¹ Э. Кочергин. Жизнь — это композиция.— В кн.: Художник, сцена. М., 1978, с. 56—58.

А пока в стенах института идет поиск, и направлен он на овладение опытом культуры прошлого, идет отбор самого существенного и постижение тех истин, которые значительно позднее Кочергин сформулирует следующим образом: «Сценическая композиция — это жизнь, сама действительность. В сценической композиции есть своя завязка, кульминация, развязка [...] Вертикали и горизонталы для художника — язык совершенно реальных чувств, а не некая отвлеченность»².

² Э. Кочергин. Театр любит точность.—Творчество, 1978, № 1, с. 20.

Первая самостоятельная работа — эскизы декораций и костюмов к драме «Кровавая



свадьба» Федерико Гарсиа Лорки — были сделаны Кочергиным на третьем курсе.

Осмыслить всю содержательную глубину и многослойность произведения Лорки под силу лишь испытанному мастеру. Но обладая редкой способностью, природным даром из множества мотивов пьесы почувствовать самые существенные, Кочергин в «Кровавой

Г. Лорка. «Кровавая свадьба». Эскиз женских костюмов. 1959. Б., темпера, акв. ЛГТМ

свадьбе» острее всего ощутил народный, фольклорный характер этой «крестьянской трагедии». В Эрмитаже он изучал живопись испанцев, стараясь осмыслить особенности их колористического мироощущения. Смотрел различные издания по истории костюма и народного испанского искусства. Но более всего источником вдохновения для него был его собственный (пока еще небольшой и интуитивный) опыт познания русского народного творчества, накапливаемый пытливым и неослабевающим чувством во время поездок по древнерусским городам, знакомство с музеями и экспозициями выставок, с изданиями по народному искусству.

В эскизе занавеса, в котором Кочергин хотел концентрированно выразить основную мысль пьесы Лорки и своего пластического решения, он выбрал для центра композиции древнейший мотив «предстояния» — извечный для многих видов народного творчества. Дерево-цветок — символ жизни — и две симметрично стоящие по обе его стороны фигуры. В данном случае фигуры влюбленных, одетые в испанские костюмы. Занавес решался как лубочная картинка, как русская картинка на испанскую тему. Отсюда интенсивный, почти локальный цвет, резкие и контрастные сочетания, нарочитая их грубоватость, аппликативность отдельных деталей.

В сохранившемся небольшом наброске гуашью к пейзажной сцене — то же корпусное письмо, но служит оно решению уже колористической задачи. Черный, белый, красный цвета — как цветовая завязка, как предощущение драматической коллизии в самой природе. Но здесь это также и предощущение конкретных пейзажных форм: красный вертикальный затек может воплотиться в вечерний кровавый свет солнца на деревьях, белая горизонталь — в пещеру. Белесо-голубые мазки ложатся там, где должно быть небо;

синие, желтые, розоватые, сероватые краски — словно стелющийся горный туман; серо-желтый нижний край уже несет в себе ощущение колорита выжженной солнцем земли.

В следующем эскизе эти предощущения обретают большую конкретность, сохраняя то же эмоциональное напряжение. Здесь уже холод мрачного сине-серого неба нависает над коричнево-черными, теплыми в оттенках (словно нагретыми за день) горами. Как резкий контраст, как крик в ночи — огненно-желтый вход в жилище и фигура, закутанная в красную одежду.

В этих эскизах к «Кровавой свадьбе» ничто будто бы не предвещало той изобразительной манеры, той пластической «лексики» зрелого творчества Кочергина, к которым более всего будут применимы эпитеты «тонкий», «изысканный», «хрупкий», «субтильный», «графичный». Они интересны другим — тем, что это были первые попытки осмыслить национальное художественное наследие и выразить к нему свое отношение. Осознание же сложных функциональных, конструктивных и эстетических связей и закономерностей народного творчества придет позже.

А пока было свойственное юности максималистское желание объять необъятное. Поэтому «плоское письмо», идущее от народной живописи, а иногда от вышивки, аппликации, соседствует с пастозной, эмоциональной колористической живописью в духе постимпрессионизма.

Серия подготовительных рисунков к этой работе, где разрабатывались отдельные моменты интерьеров и варианты на некоторые темы (жилище-дом, природа, горы), наоборот, отличается какой-то рациональностью, аналитичностью¹.

Для своей дипломной работы Кочергин взял две русские народные драмы: «Царь Максимилиан» и «Мужик и барин». Живые впе-

¹ В эти годы Кочергин исполнил акварель «В парке», проникнутую ретроспективно-романтическим настроением, в работе ощутимо влияние импрессионизма.



«Царь Максимилиан». Эскиз занавеса. 1961. Б., темпера

чтления от произведений древнерусской живописи, народное искусство и тексты — таковы источники, которыми руководствовался дипломант. Весьма полезной для художника оказалась книга П. Н. Беркова «Русская народная драма XVII — XX веков», в которой даны описания народных представлений.

Свою работу он решал в двух планах. В занавесе к «Царю Максимилиану» он использует приемы мастеров икононого письма: разномасштабность фигур (царь Максимилиан на троне в центре во всю высоту эскиза, а рядом фигурки, равные высоте его голени), символическое изображение пейзажа в виде пяти притененных гряд в обратной перспективе, расположившихся за тронем царя. Для пущей верности «образцу» написал он все это яичной темперой, изготовленной им самим.

Декорация сцены, где царь Максимилиан производил свой суд над непокорным сыном Адольфом, и в изобразительном, и в функ-



циональном плане носила игровой характер. Пузатенькие «колонны»-грибки со шляпками-капителями — это кабаки, а чтобы не было никаких сомнений — тут же висела табличка — «Кабак». Справа и слева сцены — дощатые площадки на колесиках (в другом варианте — на бочках). На одной из них — русская печь, на другой — царский трон. На березе растет клюква. И все это на охристо-коричневатом фоне с притененными грядами земли.

В эскизе к бытовой сатирической драме «Мужик и барин» Кочергин шел от своего понимания народного ярмарочного балагана — со стенами, расписанными зеленовато-розовыми ромбами, со «зрителями», смотрящими на действие сверху, с расписным ковром, закрывающим вход в балаган. Эта игра доставляла ему самому явное удовольствие; он обращался к рисуночной технике выжигания по бересте и дереву, к росписям деревянных крестьянских поставцов, сундуков (цветом, без

«Царь Максимилиан». Эскиз декорации. 1961. Б., темпера

графического контура) и русской живописной вывеске.

В последующем творчестве Кочергина эта форма непосредственного обращения к народному искусству проявится еще лишь однажды. В 1963 году в Ленинградском театре драмы и комедии он оформит спектакль-сказку «Царь Водокрут» Е. Шварца (режиссер А. Коковкина). В этом спектакле он изобразит «лес» с лубочными деревьями-цветами (сине-голубыми, фиолетовыми, розовыми и зелеными), с «лещадными горками», изобразит Диво-девицу (то ли «Рыбу Мелузину», то ли Медузу), венчающую, как капитель, колонну во дворце Водокрута, сделает целую серию вариантов этого мотива, где будет стремиться к самым ярким и острым цветовым сочетаниям. В одном из них ровный плотный кобальт заполнит все пространство, и «загорятся» малиновая морская раковина и такая же морская звезда, а ярко-оранжевая Мелузина расположится на изумрудной колонне. В другом — в кобальте «воды» забороздят ультрамариновые волны, а Дива приоденется в малиновые краски, зеленым ковриком распластается у подножья колонны морская звезда.

В такой же лубочной манере задумает он и костюмы. И потому оденет царя Водокрута (лубочного Нептуна) в зеленую сатиновую рубаху, в ярко-зеленый чешуйчатый «колет», в желтое трико и зеленые сапоги — то ли лягушачьи лапы, то ли современные ласты. Он подумает о плавном ритме «голубых туманов», и оденет актрис в бязевые одеяния, и они покажутся на фоне яркой декорации бестелесными, а пастух царя Водокрута в коротких штанишках галопом проскачет на красном морском коньке (на палочке, увенчанной головой конька). Остроумно решит художник и костюмы серебристо-красных раков: на руки актерам наденет огромные краги-клешни.



Весь этот спектакль будет данью искреннего увлечения Кочергиным народным искусством, простотой выражения и мудрой ясностью мировосприятия его мастеров.

Но вернемся к дипломной работе. Официальным оппонентом у Кочергина был Г. Н. Мосеев, замечательный ленинградский художник, ученик В. В. Дмитриева. Творчество Мосеева, общение с ним сыграли заметную роль в формировании взглядов Кочергина на искусство, на жизнь, на профессию. Старший товарищ, доброжелательный наставник, готовый помочь практическим советом, поделиться своими знаниями и профессиональным умением, Мосеев

Е. Шварц. «Царь Водокрут». Эскиз декорации «Лес». 1963. Б., темпера. Собр. О. С. Кара-Дамур, Ленинград

ев рассказывал юноше о своем понимании искусства В. В. Дмитриева, о законах творчества театрального художника, о законах композиции. Многое влекло Кочергина к Мосееву, но, может быть, более всего в те годы ему импонировала эрудиция Мосеева в области народного художественного творчества, искренняя и глубокая любовь к нему, умение в народном искусстве черпать вдохновение для своей конкретной работы. Так, еще в 1957 году Мосеев создал декорации и костюмы к балету «Ивушка» О. Евлахова (Государственный академический Малый театр оперы и балета), где действие было сродни действу потешников, а решение художника — близко к лубочной картинке. И хотя Кочергин увидел этот спектакль гораздо позже, совершенно естественно, что его дипломная работа «Мужик и барин» выражала ту же тенденцию художественных исканий конца 50-х годов, которая столь ярко проявилась в декорациях Мосеева к «Ивушке».

Е. Шварц. «Царь Водокрут». Эскиз костюмов. 1963. Б., акв.



Поэтому не удивительно, что работа выпускника Института театра, музыки и кинематографии Кочергина понравилась его официальному оппоненту. Защита диплома прошла успешно. Представленные эскизы, макет, чертежи отвечали той степени профессиональной грамотности, которая давала право на диплом художника-постановщика. Кочергин получил путевку в самостоятельную творческую жизнь.

ГЛАВА II ПУТЬ К СЕБЕ

В. Ф. Рындин как-то сказал, что «декоратора формирует не только и не столько академическая школа. Его подлинная школа — это театр, со всей сложностью своего механизма, с самой черной работой во всех производственных цехах»¹.

С «черной работой» Кочергин вплотную столкнулся, когда проходил еще студенческую практику в Малом Государственном академическом театре оперы и балета. А в 1960 году по окончании института он получил распределение в этот же театр на должность заместителя заведующего художественно-производственных мастерских.

Более двух десятков лет прошло с тех пор, но и сегодня, когда Кочергин вспоминает этот период своей жизни, он как-то по-особенному воодушевляется. С его языка не сходит слово мастер.

«Уже тогда я понял важность всех этих профессий, на практике увидел работу этих замечательных мастеров».

На всю жизнь сохранил он память о прекрасном художнике-исполнителе В. Н. Мешкове (ученике Д. Н. Кардовского), обладавшем высочайшей профессиональной культурой, работавшем еще в 20-е годы рядом с А. Я. Головиным, В. В. Дмитриевым, В. М. Ходасевич. С М. П. Зандиным, другим представителем того же поколения (художником-исполнителем и автором собственных декорационных решений), Кочергин познакомился еще в студенческие годы. Эти два человека были для него живым воплощением прошлого театра, примером преданности искусству, ответственности, творческого отношения к своему делу и неизбывной доброжелательности к молодому начинающему художнику.

Кочергин вспоминает также Сильвестра Савицкого, называя его «плотницкого дела мастером», Б. Э. Нейгебауэра, заведующего производственными мастерскими — театраль-

¹ В. Рындин. От жизни — к сцене. — В кн.: Художники театра о своем творчестве. М., 1973, с. 240.

ного инженера; мастера на все руки — скульптора и изобретателя, макетчика и бутафора И. К. Власова, аппликатора П. А. Штерич и художницу-трафаретчицу Н. З. Ланде, портних Н. Г. Морозову, М. Л. Сафонову, Н. И. Родионову; знаменитого К. К. Булатова — заведующего красильно-химическим цехом, создававшего краски по собственному рецепту.

Работа в художественно-постановочных и производственных мастерских стала для Кочергина действительно второй серьезнейшей школой профессионализма. Именно здесь он постиг простую, но самую главную заповедь: «В настоящем хорошем театре произведением искусства должно быть все — начиная от эскиза художника и кончая мельчайшими деталями бутафории и реквизита»¹. Постиг и уверовал на всю жизнь. И сегодня, в своих зрелых произведениях, решая сложнейшие содержательно-художественные задачи, Кочергин особое внимание уделяет воплощению на сцене своего замысла, добивается предельно точного и совершенного технического и технологического исполнения каждой детали декорационного решения. Именно об этом говорил Г. А. Товстоногов в своей статье, посвященной работе с художником: «Кочергин во всем — профессионал высокой пробы. И в своих проектах, и в осуществлении этих проектов. Сооружение и монтаж декораций, изготовление бутафории, подбор аксессуаров, шитье костюмов — все совершается при его неотступном и яростно-требовательном контроле. И тем, кто имеет непосредственное отношение к исполнительскому делу, приходится порой нелегко. Кочергин не потерпит никакой халтуры, не примет ничего приблизительного. От его бдительного ока не ускользнет ни одна, даже самая пустяковая неточность. Он не поверит, что это сделать нельзя: он все просчитал, выверил технологически, он знает, что сделать можно. И добьется

¹ Ю. Пименов. Заметки о работе художника. — В кн.: Художники театра о своем творчестве, с. 196.



Е. Шварц. «Царь Водокрут». Эскиз костюма. 1963. В., акв.

максимального. Знаю, что точно так он работает и в других театрах. Ситуация, когда художник, сдав макет, исчезает, не являясь даже на монтировочные репетиции,— а мне приходилось с ней сталкиваться в своей многолетней практике — для Кочергина немислима. Он все доводит до конца и не позволяет вынести на зрителя спектакль, где по его части что-то не завершено»¹.

Однако работа в Малом оперном театре не только многому научила, но и поставила вопросы, решать которые предстояло художнику уже в непосредственной творческой работе. Дело в том, что в рукотворном, рукodelьном мастерстве столяров и плотников, аппликаторов и театральных изобретателей Кочергин увидел не только сохраненную и донесенную до наших дней традицию всеумения и профессионального этического отношения к делу, но и нечто большее. И это большее состояло в том, что их театральные поделки были сродни творчеству народных умельцев, которое Кочергин так любил, изучал, его произведения собирал, не переставая им удивляться. Он понимал, что пестери и туеса, резные наличники и крестьянская утварь функциональны и художественны одновременно: функциональны по своему назначению, художественны — по своей форме, материалу, технике, декору. Почему же все, что предназначается для спектакля в качестве его материально-вещественной «оболочки», не может быть также произведением искусства в буквальном смысле слова? Почему? Ведь столяр Сильвестров чувствует фактуру дерева и конструкцию предмета ничуть не хуже деревенского плотника. А аппликации? Они сами по себе представляют художественную ценность, как произведения декоративного творчества. А бутафория? Разве нельзя добиться такого совершенства, чтобы имитировать материал, стремясь к идентичности с подлинным? А поче-

¹ Г. Товстоногов. Надежный союзник.— В кн.: Художники театра и кино, № 6. М., 1984, с. 208.



Е. Шварц. «Царь Водокрут». Эскиз костюма. 1963. В., акв.



**Е. Шварц. «Царь Водокрут». Эскиз
декорации «Подводное царство».
1963. Б., темпера**

му надо имитировать? Разве сами фактуры, которые так широко употребляются в крестьянском творчестве, не прекрасны сами по себе?

В 1961 году Кочергину — двадцать три года, он полон энергии, ощущения таящихся и готовых к реализации творческих сил, когда неукротимо желание самостоятельной работы. Но одно дело желание, а другое — реальные возможности. Кочергин не знал сладостных мгновений ранних триумфов. Путь его был очень не прост: нужны были терпение, упорный труд и вера в свои силы.

В 1961 году он поступает в творческую группу Художественного фонда и работает на договорных началах, оформляя спектакли и эстрадные программы в различных домах культуры Ленинграда: работников просвещения, имени С. М. Кирова, «Красного Выборжца», имени Ленсовета... Мало кто помнит эти спектакли, редко скупые рецензии на них, где о художнике ничего не говорилось вообще. От этого периода сохранились лишь немногочисленные эскизы, черновые наброски, рисунки, которые рассказывают о том, что изгладилось в памяти, ушло из жизни...

В одной информативной заметке о ленинградской выставке театрально-декорационного искусства 1961 года есть такие слова: «С каждым днем появляется все больше народных театров, и художники поняли, что работа в них — большое, серьезное дело»¹. К Кочергину эти слова имеют прямое отношение. Народные театры, маленькие сцены на первых порах стали для художника творческой лабораторией, дали реальную возможность практической работы, неограниченную свободу воплощения своей фантазии. Именно неограниченную, ибо только изобретательность художника могла спасти спектакль в условиях плохо оборудованных сцен и материальной бедности этих театров. Часто именно особенности неудобной сцены или ее миниатюрные размеры, мизерная смета на приобретение материалов для декораций стимулировали фантазию художника.

В каждом из этих спектаклей Кочергин ставит перед собой ту или иную творческую задачу. Много позднее, обладая уже солидным творческим опытом, он скажет: «С годами начинаешь легко приспосабливаться к различным сценам и уважать их особенности, даже любить их. Они заставляют думать, подсказывают неожиданные решения. Для меня особенность сцены — категория, которой нужно

¹ Выставка в Ленинграде.— Театр, 1961, № 10, с. 122.

¹ Э. Кочергин. Художник, сценография, сценическая техника.— Сценическая техника и технология, 1975, № 5, с. 7.

² Г. Товстоногов. Работы с художником.— В кн.: Г. Товстоногов. Зеркало сцены. Т. 1. Л., 1984, с. 274.

³ Ю. Завадский. Об искусстве театра. М., 1965, с. 207.

⁴ Г. Товстоногов. Ук. соч., с. 275.

⁵ Ю. Завадский. Ук. соч., с. 206.

⁶ С. Юнович. Так думаю.— В кн.: Художники театра о своем творчестве, с. 369.

⁷ Н. П. Акимов. Театральное наследие. Т. 1, с. 269.

⁸ А. Васильев. Стиль времени.— Театральная жизнь, 1960, № 10, с. 10, 11.

овладеть уже в самом начале работы над оформлением»¹.

Одной из первых самостоятельных работ Кочергина было оформление спектакля «Океан» А. Штейна в Драматическом театре Прикарпатского военного округа. Шел 1961 год, по сценам Москвы и Ленинграда «гуляли» проекция и пластический аналог ее — фотография. Это был кульминационный момент в поисках декорационного лаконизма. Режиссеры радовались, у них появилась возможность «сосредоточить все внимание на людях и их сложных отношениях»², переключить внимание «с общей картины на человека, на мизансцену»³. Они радовались в одном случае тому, что «черно-белые фотографии подлинных кают и комнат, шлюпок и воды (в спектакле «Океан» того же 1961 г. на сцене БДТ имени М. Горького.— В. К.) [...] обозначали место действия и условно и достоверно»⁴, а в другом, что «декорации, в сущности, представляли собой условный намек на место действия; они создавали лишь некую среду, в которой легко воспринимались события и человеческие судьбы»⁵. Режиссеры радовались, а художники (те из них, кто более всего ценил в системе театрального синтеза искусство изобразительное) искренне негодовали.

«Но почему,— спрашивала С. М. Юнович,— фотография—это современно, а писаная занавеска, если она выразительна и очищена от всего лишнего,—несовременна?»⁶ «Можно конечно (все можно!),— писал Акимов,— и без изобразительного искусства. Но мне кажется это очень обидным. Меня такая постановка вопроса абсолютно выключает как художника»⁷.

Но были и другие художники, которые искренне верили в проекцию как в панацею, которая «приведет к чистоте, освободив театр от многометровых пыльных холстов, залежей бутафории и долгих перестановок на сцене»⁸.

Уже из этих выборочных высказываний очевидно, что однозначного взгляда на проекцию в те годы не было. Молодому же художнику для того, чтобы принять позицию одной из сторон, надо было «переболеть» проекцией, как корью. Кочергин переболел ею в спектакле «Океан».

Он применил в этом спектакле все виды проекций, известные ему тогда и допускаемые театральной техникой, имевшейся в его распоряжении: статичную и динамическую, прямую, обратную и даже теневую. Стремился создать на сцене ощущение контраста иллюзорного изображения в проекции и предельно условного вещественного решения: абстрагированные от какой-либо конкретности косые плоскости (разнобедренные трапеции) и качающийся горизонт, проекционно воспроизводящий волнующееся море, которое должно было качивать зрителя...

Знаменательно то, что в этом спектакле художник первый и последний раз применил проекцию. Несмотря на эффект и силу воздействия, которые ему удалось извлечь и из движущегося горизонта, и из различной световой интенсивности диапозитива, он понял, что больше работать с проекцией не будет. Сегодня легко объяснимо это решение: его индивидуальности, мироощущению противопоставлена любая механистичность, любые эффекты, технологичность, искусственность приема. Рукодельность и рукотворность произведения (как результат деятельности художественной), апеллирующего к сознанию и чувственному восприятию непосредственно — своей композицией, пропорциями, ритмом, материалом, фактурами, цветовым строем, пластикой, — вот к чему он будет стремиться. Будет искать путь к себе самому.

Каждый из оформленных им спектаклей начала 60-х годов, как бы ни неблагоприятны были условия работы, становился для него

лабораторией целенаправленного поиска. И пусть спектакль в целом не был откровением ни в масштабах страны, ни города, ни просто сезона, найденное, апробированное в нем художником, кирпичиком за кирпичиком откладывалось в профессиональный творческий арсенал.

Так, в спектакле «Кандидат партии» А. Крона (1964, режиссер Е. Шифферс) главными и существенными для него были два обстоятельства.

Первое — создание оптической иллюзии необычности пространства через соединение прямой, геометрической перспективы конструкции и обратной перспективы пространственного «разложенного» плоскостного голубого горизонта. Двойная перспектива была рассчитана и на эффект неожиданности: актер в этой ситуации мог казаться непомерно большим в глубине и непомерно маленьким на первом плане.

Второй момент, интересовавший художника, — это цвет. Именно цветом он стремился выразить душевные коллизии главного героя, у которого они соответствовали состоянию трех времен года. «Лето» (так обозначено первое действие в пьесе) — пора удач героя. «Осень» — сгустившиеся над ним неблагоприятные обстоятельства. «Зима» — медленное, тягучее время, но обещающее наступление весны...

Приметы и времен года, и состояния драматического напряжения художник выразил цветом опускающихся стенок, каждая из которых соответствовала времени года.

Спектакли «Живая тень» Д. Пристли и «Красавец-мужчина» А. Островского предназначались для выездных представлений. Художнику надо было сделать легкую в монтажке и переменах, транспортабельную декорацию.

В «Живой тени» Кочергин с помощью стенок, асимметрично поставленных под углом

друг к другу, стремился к достижению оптической иллюзии глубины и тревожного пластического ритма.

В спектакле «Красавец-мужчина» на маленькой сцене в восемь квадратных метров он создал «театрик», порталом и декорациями которого служили фигурные занавесы самой различной конфигурации. Строя из них различные композиции, художник то разрежал пространство, то, наоборот, как бы заполнял его целиком. Собранные и подобранные в прихотливые фестоны и складки, то мягко ниспадающие, то чуть раздернутые, то закрытые, драпировки на протяжении всего спектакля меняли пластические ситуации.

В архиве художника сохранилось около десятка небольших эскизов-вариантов к этому спектаклю, где видны искания цветового решения. Сочетания коричневатых, зелено-изумрудных тонов («плотных осенних тонов», как говорит сам художник), бархатных драпировок зеленовато-умбристого фона холста изысканно красивы и лиричны.

Вспоминая сегодня эту работу, Кочергин говорит, что в этом спектакле ему «особенно важно было выстроить композицию, определить масштаб и пропорциональные соотношения декорации и человека», но при этом самой главной оставалась «эксплуатационная» задача: декорация должна была поместиться даже в самолет.

Проводя в своих маленьких сценических «лабораториях» серии экспериментов с пространством, Кочергин шаг за шагом, от спектакля к спектаклю постигал художественный образный смысл подлинных фактур, реальных вещей и предметов.

Так, в одной из новогодних эстрадных программ он построил лес бабы-яги из настоящих метелок. В спектакле «Приключения Маши-снегурочки» сочинил двухплановый занавес из серебристых и золотистых атласных

лент, создавая ощущение атласного «девчончьего» мира сказки. В моноспектакле В. Харитоновна «Сергей Есенин» в 1964 году впервые как самостоятельный мотив появляются домотканый холст и сухие безлистные ветки, четким графическим силуэтом контрастирующие и с фактурой холста, и с коваными металлическими деталями оформления, и с черным бархатом. А все вместе — одна из ранних попыток передать свое ощущение России, создать настроение одиночества и неприютности, созвучные поэзии Есенина.

Все эти находки еще никак не выделялись на фоне общих театральных и художественных исканий того времени, но для творчества самого Кочергина являлись существенными и значимыми. Многое из того, что в этот период только вызревало, станет главным и неповторимым в его методе, языке, в способе художественного обобщения.

Одной из первых работ, в которой соединились поиски и находки четырех первых лет творческой практики, стало оформление спектакля театра драмы и комедии на Литейном «Маклена Граса» М. Кулиша (1964, режиссер Е. Шифферс).

Спектакль этот был «неожиданностью» для ленинградской театральной и художественной общественности по многим причинам. Во-первых — ленинградским зрителям 60-х годов впервые стало известно имя, судьба и пьеса Микола Кулиша¹.

Во-вторых, в этой пьесе, рассказывающей о событиях времени экономического кризиса рубежа 20—30-х годов в Польше, режиссер увидел и акцентировал брехтовское начало, обнажил «социальную обусловленность действия героев»², что определило особую манеру актерской игры, пластики мизансцены.

Обращение постановщиков пьесы Кулиша к Брехту было выражением общей тенденции, имевшей место в советском театре в эти

¹ Драма «Маклена Граса» написана в 1932—1933 гг., впервые поставлена в харьковском театре «Березиль» (1933, режиссер Л. Курбас, художник В. Маллер), а затем вплоть до 60-х годов не шла на сцене.

² В. Сахновский - Панкеев. Через три десятилетия.— Театр, 1965, № 8, с. 82. Такое прочтение пьесы Кулиша оправдывалось ее характером. «Он писал драму интеллектуальную,— отмечает исследователь творчества М. Кулиша Н. Кузякина,— драму героев, вражда которых обусловлена различием идеологических взглядов. Каждый из персонажей пьесы — фабрикант Зарембский, маклер Зброжек, старый безработный Граса и бездомный музыкант Пазур — стремится постичь мир как систему идей в столкновении и борьбе» (Микола Кулиш. Пьесы. М., 1980, с. 31).

годы, когда осваивались, творчески осмыслились театральные принципы великого немецкого драматурга и режиссера.

И, наконец, третьей «неожиданностью» было решение Кочергиным сценической среды. Оно казалось странным и слишком дерзким, совершенно несоответствующим привычным представлениям о декорациях. Такого оформления ленинградские зрители еще не видели.

Это была единая установка с помостом в центре сцены, на котором в тревожном ритме выстроились то ли кронштейны, то ли деревья, напоминающие виселицы, опутанные проводами с изоляторами. Такие же кронштейны-виселицы стояли по обеим сторонам портала. На одном из них висел кусок рельса, в который ударяли, призывая к забастовке. На другом — красный фонарь, заживавшийся в страшную для Маклены Граса минуту отчаяния. Раскрытая, оголенная в арьерсцене кирпичная, повидавшая виды стена с железными лестницами замыкала композицию. Создавалась зловещая картина, напоминающая завод, бездуховный по своим фактурам мир (кирпич, ржавое железо, рваные провода), противостоящий всему живому.

У Кулиша нет ремарок, указывающих на место действия. О том, где оно происходит, становится понятно из самого текста пьесы. Нет изображения места действия и у Кочергина. Брехтовский «эффект остранения» помогает художнику противопоставить два социальных, непримиримых, взаимоисключающих мира посредством фактур. Простая мешковина слева — мир нищеты, мир людей, выселенных в подвал. А справа — чопорный темно-зеленый бархатный мир Зброжека. Между ними — ощерившаяся графика общей конструкции, они по разные стороны ее. Соединяет эти два мира (а, может быть, разъединяет) собачья будка пса Кунда на авансцене — послед-

нее пристанище музыканта Игнатия Падура.

Спектакль начинался с темноты, в которой голос диктора рассказывал об авторе пьесы. Заканчивался же спектакль уходом Маклены в свое будущее: на сцене, залитой полным светом, в глубине поднималось огромное «солнце», грохоча и скрежеща, иронически вызывающе «золотом» консервных банок.

«Маклена Граса» — если не этап, то серьезная веха в творческой биографии Кочергина. В этом спектакле он впервые работал рука об руку с режиссером, для которого не безразличен характер сценической среды. Гротесковая резкость актерской пластики в изображении отрицательных персонажей (пан Зарембский, Зброжек) находила свое обоснование и подтверждение в пластике среды сценической. Этот уродливый, ощерившийся виселицами мир может породить только монстров, подобных пану Зарембскому.

Во всех предыдущих спектаклях художник для режиссеров был просто декоратором, от которого требовалось так или иначе оформить сцену. В этих обстоятельствах Кочергин, естественно, сосредоточивался на своих, сугубо профессиональных проблемах. Здесь же он был соавтором спектакля, создавал среду в соответствии с режиссерским замыслом.

Однако справедливости ради следует сказать, что сценографическое решение Кочергина не полностью умещалось в режиссерскую концепцию Шифферса. Так, в частности, лирическое начало пьесы, связанное с образом Маклены, художник выражал через простую, ясную фактуру холста или мешковины (мир бедных людей), противопоставляя ее железу, камню, урбанизированной и жесткой конструкции. А в дальнем углу этого холщового закутка находилась маленькая дверца, ведущая в реальный сад за стенами театра, — оттуда (во время дневных спектаклей) должен был пробиваться дневной, а то и солнечный свет.

К сожалению, в спектакле этого мотива не было, но в замысле художника он, так же, как и фактура холста, противостоял жесткости, неся в себе интонацию живой жизни, что существенно для мировосприятия Кочергина. Реальная жизнь во всем многообразии ее проявлений, гармония ее реальных форм — это то, что волновало тогда Кочергина.

Спектакль «Маклена Граса» был, пожалуй, первой работой Кочергина, которую увидела и постаралась оценить ленинградская критика. Решением сценографической среды он как бы дал основание считать себя художником остросоциальным, говорящим «языком суровых символов»¹. Считать его таковым дадут основание и некоторые другие последующие работы раннего периода его творчества, в которых драматургический материал и режиссерская концепция потребуют решения жесткого, вскрывающего сущность социальных контрастов.

Однако в целом «жесткие символы», «мрачные гримасы», «уродство среды» чужды лирической натуре Кочергина, его аналитическому уму, нацеленному на «вычисление» формулы совершенства и гармонии. Все последующее творчество будет наглядным доказательством тому, что ему чужда любая однозначность и прямолинейность художественного высказывания. Его сценические образы будут апеллировать к сознанию и чувству, к сложному ассоциативному восприятию тонко и ненавязчиво, как бы исподволь. Он откажется от акцентирования конфликтных ситуаций, имевших место в некоторых ранних произведениях. Он будет стремиться к образам гармоническим, поэтическим по своей структуре, глубоко лирическим по своему настроению, обретающим, по собственному выражению Кочергина, смысл «поэтического храма». Но все это впереди.

Вместе с тем если посмотреть с этой пози-

¹ М. Любомудров. Языком суровых символов.— Советская культура, 1977, 21 июня. Впервые это словосочетание по отношению к творчеству Кочергина было применено критиком в статье «Эдуард Кочергин» (Театр, 1969, № 8).

¹ М. Любимуров. Эдуард Кочергин.—Театр, 1969, № 8, с. 68.

ции на уже созданное художником к 1964 году, то мы отчетливо увидим и здесь проявления этого главного направления его творческого поиска. Так, в спектакле «Сергей Есенин» для него не столько важен был «конфликт» («столкновение России деревянной, крестьянской и железной, городской»¹), сколько желание выразить через подлинность материала, композицию, реальные элементы природы (он бродил часами по лесу, чтобы найти для своей композиции единственную в своем роде сухую, с острографическим силуэтом ветку) близость поэзии С. Есенина к своей земле, к неяркою ее красоте. Минимумом деталей художник стремился передать тему одиночества поэта. Может быть, все это не получилось в полной мере так, как бы хотелось художнику, но так ему хотелось.

В спектакле «На смерть поэтов» (1964) Кочергину прежде всего важно было создать ощущение классической стройности графической композиции — своеобразного зрительно-пластического парафраза эмоциональной чистоты поэзии Лермонтова и Петефи. Отсюда строгий ритм черных вертикалей на серебристом фоне, как образ стройности поэтической речи их произведений.

В спектакле «Интеллигенты из Одессы» (1968) не прямолинейная символика, а расчет на ассоциативность восприятия подлинных фактур, на выражение в них лирической сущности каждого из трех поэтов, о которых рассказывал моноспектакль В. Харитонов. Шинельное сукно — сценическое пространство Бабеля (тема гражданской войны), холст — Багрицкого (конечно, Россия) и изнеженный фиолетово-синий бархат — пространство Саши Черного.

В 1966 году главный режиссер Театра имени В. Ф. Комиссаржевской Р. Агамирзян, начавший в этот момент реорганизацию своего театра, пополнение его коллектива творче-

ской молодежью, приглашает Кочергина сделать оформление к спектаклю «Господин Пунтила и его слуга Матти» Б. Брехта. Художник, естественно, принял его предложение, ибо заманчивыми казались и намечающиеся в театре творческие перспективы, и его общая атмосфера. К тому же интересной была и возможность поработать (после «Маклены Траса», ориентированной на брехтовский эпический театр) над пьесой самого Брехта.

В этом спектакле Кочергин последователен и точен в выполнении указаний драматурга: не создавать «исчерпывающую иллюзию» реальной обстановки и времени действия, а найти им изобразительный и вещественный эквивалент— «намек» (по выражению Брехта).

По теории «эпического театра» структура оформления должна состоять из двух главных частей, автономных и соединяющихся на сцене монтажно. Это, во-первых, собственно место действия, оформленное с помощью «подвижных элементов», то есть вещей, предметов, необходимых актерам. И, во-вторых, декорации, «повествующей» об окружающем персонажей мире. И то и другое должно отвечать «требованиям функциональности, обусловленной характером действия и имеющей целью «излагать, выражать, представлять»¹ фабулу сценического повествования.

Функциональный предметный мир — место действия — Кочергин строит на шестигранной площадке в центре сцены, где последовательно, соответственно формуле, показывает то «кухню» с грубыми табуретами и столами (а на веревках соответственно спускается полка с кастрюлями, сковородками, бутылками), то сауну, для определения которой выдвигается бревенчатая стенка и деревянная бадья, то ресторан, когда на станке появляется стол, накрытый скатертью, и т. д.

Повествование об окружающем мире (а это в представлении постановщиков— бревен-

¹ Термины и определения, взятые в кавычки, принадлежат Б. Брехту, в том или ином контексте они употребляются им в разных теоретических статьях.

чатый, грубый, преувеличенный в размерах материальный мир финского помещика) ведется через систему огромных ворот, арок, порталов, дверей из натуральных бревен, досок, деревьев. Время суток определяется серпом металлической луны на веревочке — соответственно указанию Брехта:

А если понадобится ночь.

Можно, порой, намекнуть на нее

Луной или лампой¹.

¹Б. Брехт. Из цикла «Покупка меди». — В кн.: Бертольд Брехт. Театр. Т. 5/2. М., 1965, с. 452.

Существенным компонентом декорационного решения этого спектакля являлись и фактуры, функциональность которых — в стимулировании совершенно определенных зрительских ассоциаций. Вспомним еще раз Брехта:

К тому же еще покажите

Все, что к показу относится, — то, например.

Что всегда вы стремитесь помочь

Смотренью и выбрать для зрителя угол

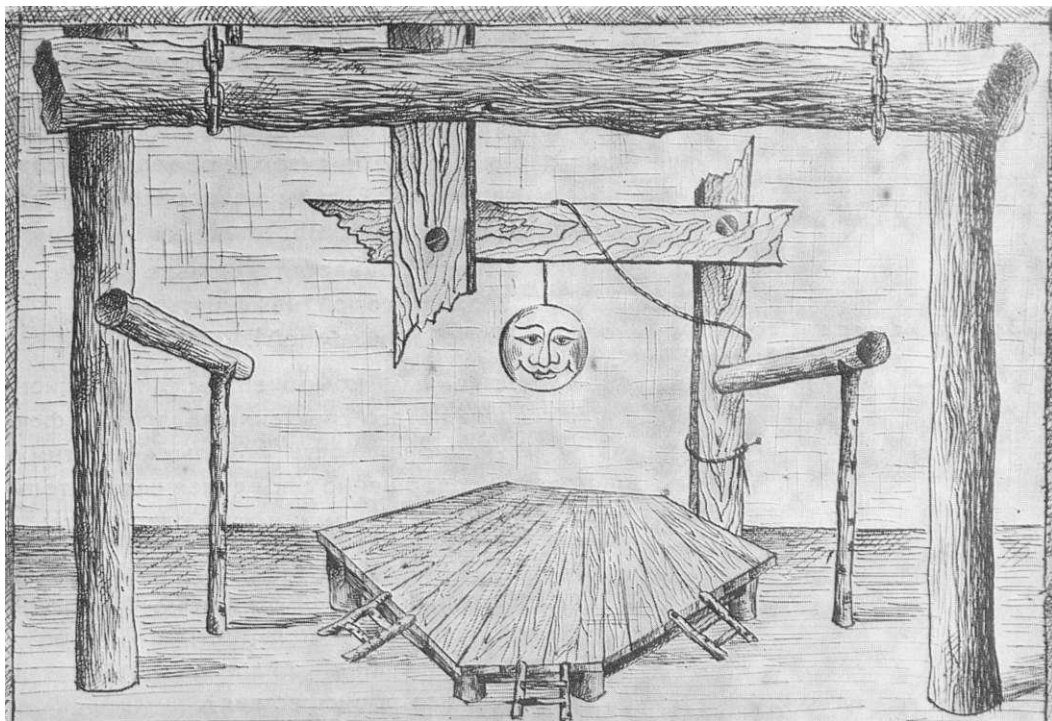
Зренья на все происшествия².

²Б. Брехт. Ук. соч., с. 459.

Холст (зернистость которого была «укрупнена» живописью), примененный художником в качестве задника, дерюжный интермедийный занавес (убирающийся на глазах у зрителей в поперечную балку) вместе с натуральными фактурами дерева были знаком (не образом), или признаком деревенской, в данном случае, финской среды действия.

И все-таки несмотря на то что художник грамотно и профессионально справился с заданными драматургом требованиями «показа повествования», программирования определенности ассоциаций, это был не тот путь, по которому развивались основные искания художника.

Красноречивым свидетельством того, насколько художник в спектакле подчинил себя требованиям драматурга и режиссера, является его эскиз, существенно отличающийся от макета и декорации на сцене. Эскиз глубоко драматичен по своему настроению.



Ритм могучих горизонтальных и вертикальных бревен и пристроившихся к ним тоненьких бревнышек создает ощущение внутренней и внешней неустойчивости конструкции. Поперечная балка портала держится не на опорах, а на цепях и таит в себе потенциальную энергию двигаться, раскачиваться. Вторая арка из досок (как рефрен первой) обломана, держится лишь на одной опоре. И заключает эту композицию прямоугольник картины с прихотливым, изломанным рисунком рамы, повисший в воздухе безо всякой опоры. Формы, развивающиеся в глубину, уходят на убыль, как бы стремясь дематериализоваться совсем. Драматизм пластической ситуации передают и детали, сознательно акцентированные рисунком, масштабом, формой. Это крохотный шарик лампы-светильника, примостившийся на тоненьком завитке-кронштейне

Б. Брехт. «Господин Пунтила и его слуга Матти». Рисунок сцены. 1966. Б., кар. ЛГТМ

к дереву-косяку; это цветок, как жук, заползший на станок, это крохотный венский стульчик-лилипутик, приютившийся у самого основания бревенчатого портала. Драматично сдвинулись, потеряли покой зеленые занавески, по углам притаились тени. И Брехт, и его драма с островыраженным обнажением социального конфликта, с приемами условной игры, с остранением декорационных элементов здесь как бы и ни при чем. Это психологическое (а не плакатно-гротесковое, как, казалось, должно было бы быть), драматическое решение эскиза показало, что эстетика и поэтика театра Брехта далеки от интересов художника. И не случайно то, что в его репертуаре больше никогда не будет брехтовской драматургии.

После премьеры спектакля «Господин Пунтила и его слуга Матти» Кочергин становится главным художником Театра имени В. Ф. Комиссаржевской.

1968 год для Кочергина оказался знаменательным в том плане, что накопленный им в практической работе профессиональный опыт, знания и умение получили реальную возможность интеграции в пьесах М. Горького «Старик» (Театр имени В. Ф. Комиссаржевской, режиссер Р. Агамирзян) и «Последние» (театр на Литейном, режиссер К. Гинкас).

Это была первая встреча художника с драматургией Горького и с русской классикой вообще (если не считать спектакля «Красавец-мужчина» А. Островского, над которым он работал еще в условиях передвижного театра).

Известный ленинградский критик Н. Зайцев в рецензии на спектакль «Старик», отмечая «добротную и умелую режиссуру, выявляющую два полюса конфликтного напряжения» («садистское сладострастие Старика» и «совестливую доброту и мягкость Мастакова»), в то же время выражал свою неудовлетво-

ренность работой художника: «Очень уж все в нем (в декорационном решении.— В. К.) сгущено, почти навязчиво: грязно-серая стена с облупившейся штукатуркой—в качестве занавеса, а когда он поднят — опять налезает одна на другую красно-бурые кирпичные стены, уходящие в колосники. Перекладины строительных лесов со свисающими веревками, подобные виселицам, словно напоминают о сгустившейся над Мастаковым угрозе. Тесно и в коричневой мгле квартиры Мастакова.

Единственным светлым пятном в этом мраке белеет небольшая картина в раме, по-видимому, проект училища, которое строит Мастаков.

Вся эта чрезмерность во имя одного — проиллюстрировать слова Старика: «Ишь, как застроились, псы! И небушка не видать. Все от бога отгораживаются, собаки! В кирпич да камень душевную гнусь свою прячут, беззаконники». И критик задает вопрос: «Стоит ли так верить на слово Старику?»¹.

Для нас эти рассуждения Н. Зайцева интересны прежде всего в той их части, где критик рассказывает о непосредственном своем впечатлении от живого спектакля. Что же касается сомнений и недоумений по поводу работы художника, то они понятны и объяснимы.

Основным и главным критерием в оценке рецензентом декорации являлась степень точности (желательно максимальной) в следовании художником авторской ремарке, указывающей на конкретный характер места действия. Сказано у автора: «Сад, кустарник, большая комната» и т. д., и рецензент непременно хочет их видеть на сцене. Если же этого нет, тогда «с декорационным решением хочется спорить» — это в лучшем случае. И спорят, и упрекают, а иногда и хулят художников за то, что не точно воспроизвел, не понял, исказил, и не очень утруждают себя

¹ Н. Зайцев. В споре со злым пророком.—Театр, 1968, № 8, с. 9.



Б. Брехт. «Господин Пунтила и его слуга Матти». Эскиз декорации. 1966. Б., темпера. ЛГТМ

заботой проникнуть в существо замысла художника и созданного им образа.

Не было точного следования ремаркам у Кочергина в его декорациях к «Старику», хотя он и создавал здесь сценическую среду в форме конкретного места действия (стройка, квартира Мастакова). Главной же его задачей (а в этом спектакле он наиболее последователен и целенаправлен в ее воплощении) являлось создание образа, который был бы пластическим выражением самой существенной для него мысли и пьесы и сценического ее воплощения.

Действительно, художник создал на сцене замкнутое, тесное, не имеющее выхода пространство из кирпичных стен и строительных лесов, с площадками и мешками. Но сделал он это не ради того, чтобы «проиллюстрировать» слова Старика, а с намерением выразить социальный и нравственный смысл дея-

тельности Мастакова. Тема именно Мастакова становится главной для художника.

В замкнутости сценического пространства, в мрачных стенах, поднимающихся до колосников («небо заковал в кирпич»,— говорит сам художник),— нравственная безысходность Мастакова. Он «в кулаке зажат» не только Стариком. Несвобода его predetermined и обстоятельствами, и всем укладом жизни, и прежде всего, конечно, запрограммирована в произведении самого Горького. «Выхода,— пишет исследователь творчества писателя Ю. Юзовский,— в обстоятельствах, предложенных в пьесе, [...] не было»¹.

В представлении Кочергина «благие» деяния Мастакова обречены по объективным и субъективным причинам. Поэтому на сцене образ то ли хаотичного строительства, то ли разрушения: кирпичные, не имеющие определенного характера, стены (стена арьерсцены тоже включена в композицию), временки — леса, деревянные мостки, бочка, колесо, лестница. Где-то начали штукатурить стену и бросили, подвесили на леса бадью и оставили, хотели связать доски веревкой, но забыли, и как-то безвольно повисла она, расслабляя горизонтально-вертикальную графику лесов.

Есть в решении Кочергина и еще одна необычайно существенная для него тема, во многом и определившая «чрезмерность» и пластически фактурную остроту сценического образа. Это глубоко личная, мировоззренческая для Кочергина тема природы и взаимоотношения с ней человека. О том, какое место в творчестве художника занимает природа, как через мотивы ее он выражает свое отношение к миру, подробно будет говориться позже. Здесь же подчеркнем то, что художник совершенно сознательно отказался именно от тех указаний в ремарках, в которых говорится «о деревьях, кустарнике, саде»². В представлении Кочергина действия Маста-

¹ Ю. Юзовский. Максим Горький и его драматургия. М., 1959, с. 171.

² Н. Зайцев. Ук. соч., с. 9.

кова обречены еще и потому, что он, вырубив лес, искалечив природу, лишил себя существеннейшей нравственной опоры, совершил тяжкий проступок. Отсюда на сцене искалеченный, мертвый обрубок дерева на первом плане, отсюда — эта бездуховная и не очень напоминающая об осмысленной деятельности человека «грязно-серая» среда обитания героев, «коричневая (как показалось рецензенту, а на самом деле зеленая.— В.К.) мгла квартиры Мастакова»¹ и т. п.

¹ Там же

Острое социальное содержание этого сценического образа, раскрываемое художником посредством экспрессивного столкновения графики деревянных конструкций с подлинными предметами, естественными материалами, было закономерным продолжением его ранних художественных исканий и прежде всего решения спектаклей «Маклена Граса» и «Господин Пунтила...» Однако если в названных спектаклях Кочергин в силу разных обстоятельств (и категоричность режиссерских требований, и еще не совсем ясно определившаяся собственная позиция) решал все-таки те или иные частные проблемы, то в «Старике» перед нами законченное произведение с глубоким идейным содержанием и адекватной формой художественного воплощения.

Над спектаклем «Последние» Кочергин работал вместе со своим сверстником, талантливым ленинградским режиссером Камой Гинкасом, который станет близким художнику по своему мироощущению, по образу и характеру поэтического театрального мышления. Начавшееся в «Последних» их творческое сотрудничество продолжается до настоящего времени.

Тему разрушения, распада, разложения старого мира, раскрываемую в пьесе Горького, Кочергин решил как среду существования семьи Коломийцева. Именно среду существования, а не жизни, потому что и по замыслу

режиссера все Коломийцевы — отцы и дети — последние не только в социальном, но и в нравственном смысле. Именно среду, а не место действия, не дом Коломийцевых, создает художник, ибо весь вещественно-материальный мир этого спектакля неотделим от персонажей, он есть как бы материализованное выражение смысла и содержания их бытования на сцене, их нравственной и социальной несостоятельности.

Составляющими этой среды, ее «ингредиентами» является множество разностильных (как оставшихся от далекого прошлого этой семьи, так и более поздних) вещей и предметов, скомпонованных по законам художественной, а не бытовой логики. Своим соседством они акцентируют чужеродность друг другу (как враждебны и ненавистны друг другу персонажи спектакля), но в то же время их многое и объединяет. В содержательном контексте спектакля — это общность их судьбы. Они (кресла, диваны, стулья) пролежены, продавлены, просижены, обивка их уже не блестит, а лоснится, от долгого их употребления появились «плешины» и протертости. Им тесно от скученности, но они как бы «цепляются» друг за друга, ибо изначально обречены на совместное существование. Пластически их объединяет и общая мягкая фактура, напоминающая стеганое одеяло, поднимающаяся во всю высоту сцены, рассчитанная на ассоциации, связанные с уродливостью человеческих отношений в этой семье.

Объединяет их и цвет—розоватый, красноватый, крапчатый, но не локальный, не откровенный и не постоянный, а то возникающий, то затухающий, как бы просвечивающий через что-то: кисею покрывала, занавесы, через прозрачный тюль, и вызывающий нужные ассоциации.

Смысл и фантазмагорическое содержание пластической среды раскрывались лишь в

процессе действия, сущность ее проявлялась и находила оправдание лишь в логике актерского поведения, в характере и рисунке мизансцен, выстраиваемых К. Гинкасом. До начала действия — это красивая, даже изысканно красивая композиция, где графика отдельных деталей (кровать с усложненным орнаментом на первом плане, сухие, засохшие цветы, контуры рам и рамок) и реальные вещи, различные их фактуры (атлас, натуральное дерево, кисея, тюль) объединены цветотональным ритмом. Инфернальность этого образа вызвала предчувствие, которое оправдывалось в процессе сценического действия.

Спектакль «Принц и нищий» по М. Твену Кочергин оформил в 1967 году на сцене Театра имени В. Ф. Комиссаржевской. Здесь он работал с режиссером В. Ленцевичюсом.

Если в горьковских спектаклях как бы соединились, закрепились те линии творческих исканий предшествующих лет, которые художник вел в направлении создания образа среды, являющейся (в каждом спектакле по-разному) пластическим выражением драматических обстоятельств реального существования сценических персонажей, то в решении «Принца и нищего» он как бы возвращается к самому началу своего творчества, когда его увлекал театр сказки, игрового действия, когда источником вдохновения для него было народное искусство.

Но это не было возвращение к чему-то забытому или на время оставленному. В годы работы над произведениями, разными по жанру, по глубине художественной проблематики Кочергин не только не забывал, но стремился выявить, где это было возможно, театральную, игровую сущность пластического образа, создаваемого им на сцене. Так, еще в 1961 году многообразием проекций в спектакле «Океан» он хотел не столько создать иллюзию реальной действительности, сколько под-

черкнуто-условным театральным приемом, по своему игровым, вызвать у зрителя ощущение морской качки. В спектакле «Красавец-мужчина» он захвачен игрой с фигурными занавесами. Игровым был лес бабы-яги из дворничих метелок, серпантин шелковых лент. В «Господине Пунтиле...» же игровой характер вещественной среды был запрограммирован изначально, самой пьесой.

Что касается отношения художника к народному творчеству, то процесс его постижения и осмысления никогда не прекращался. Только проходил он в органической и диалектической взаимосвязи с осмыслением закономерностей профессионального художественного творчества.

Первое десятилетие работы Кочергина в театре (60-е годы) — это период существенных качественных изменений, свойственных всему советскому искусству, в том числе и декорационному. Характерной и самой, может быть, общей приметой этого десятилетия является взаимовлияние, взаимообогащение разных жанров искусства. Декоративные и прикладные виды художественного творчества, еще в середине и конце 50-х годов «вырвавшиеся» вперед, «открывшие» (хотя и не впервые в искусстве XX века) новые материалы, новые закономерности пространственных построений, естественно, были восприняты и другими видами творчества, в том числе и театром. Восприняты, ассимилированы, наполнены театральным содержанием, осмыслены в соответствии с традицией и спецификой искусства сценографии. Эти и целый ряд других объективных обстоятельств, обусловленные ими внутренние процессы, проходившие в творчестве каждого художника, в итоге позволили сценографии перейти в новое качественное состояние, занять среди других искусств одно из ведущих мест.

В спектакле «Принц и нищий», задуманном

и осуществленном как веселое театральное представление, с естественным для сказки переодеванием, неопределенностью времени действия, разоблачением низменных человеческих пороков и торжеством справедливости, Кочергин создает декорацию, смысловое значение которой может быть определено как «большая игрушка». Эта игрушка — керамическая плитка, увеличенная до размеров сцены, изображающая (естественно, условно, как и положено для декоративного творчества) старинный замок с островерхими башнями и зубчатыми завершениями галерей.

На сцене эта «игрушка» может быть Тауэром, где живет принц Эдуард, где золотая парча и бархат драпируют двери, проходы, проемы. Но если те же проемы и двери завесить рваным тряпьем, сеткой, апплицированной так, что она будет напоминать рубище нищего с заплатами, если вместо дворцового трона приволочь сюда, к стенам этого Тауэра, сломанные стулья, полуразвалившуюся дверь, колесо, плетеные корзины, — то это уже будет «Двор отбросов», место, где живет Том Кенти.

Актерам играть можно было и перед декорацией, и за ней, использовать двери и арочные проемы. Все в этой театральной игре сказочно-условно и все — сказочно-прекрасно. Бедность и богатство эстетически уравниваются в своих правах: общий занавес спектакля сочетает в себе как художественно равноправные и равнозначные золотую, местами поблескивающую, местами прописанную гуашью парчу — с веревками и рваньем, изысканное кружево — с драными сетями и заплатками. Сама декорация-игрушка своей формой, своей фактурой, своей незамысловатой прелестью композиции как бы восходит к народному творчеству, бесхитроственному и мудрому одновременно. Этот керамический «черепок» мог быть когда-то сделан руками загрубелыми, но тон-

ко чувствующими материал, послушный и мягкий, лепящий живую и пластичную вещь.

Время действия спектакля — далекое прошлое — выражается через «бывший» цвет: блекло-зеленоватая, зеленовато-коричневая, серовато-зеленая черепица на крышах, распавшийся «бывший» цвет стен с просвечивающей глиняной основой, общая охристо-зеленовато-терракотовая гамма. Все это как бы говорит о том, что вещь эта могла очень долго пролежать в земле. И вот кто-то откопал ее, отскреб, отмыл и принес в спектакль, в котором не столько рассказывается о Лондоне, сколько играют в Лондон.

Спектакля давно уже нет в репертуаре театра, и декорацию на сцене мы уже увидеть не можем. Тем более не можем оценить детали, кропотливое и рукодельное творчество художника, каким оно предстало перед зрителями. Но обо всем этом напоминают нам эскиз к этому спектаклю и макет. Мы доверяем им абсолютно, потому что театральная, профессиональная этика Кочергина состоит в том, чтобы проект будущего спектакля и его сценическое воплощение были идентичны даже в мелочах.

Эскиз дает нам представление прежде всего о колористическом решении спектакля. Золотистый фон эскиза, прописанный маслом, сочетает желтовато-зеленовато-коричневые оттенки. В спектакле он воплотился в апплицированный золотистый задник, который просвечивал сквозь ажур конструкции, через окна, окошечки, бойницы и двери замка. Конструкция, высветленная в центре, чуть затемненная по краям, в эскизе воспринимается и плотной и ажурной одновременно. Изображение двух персонажей подчеркивает соразмерность пропорций декорации человеку — одну из существеннейших особенностей всех композиционно-пространственных сценических решений художника.

Макет, выполненный в материале, близком к сценическому, делает реальным и осязаемым и характер пространства спектакля, и сценическое предназначение макета, его функцию — быть вещью, с которой можно играть, импровизировать, и, конечно, качества и особенности пластического моделирования этой конструкции-игрушки, единой установки...

По существу же это художественный образ, многозначный и глубокий. Это образ чудесного сказочного мира, ассоциативный образ изысканного по форме, цвету, фактуре предмета народного творчества, это образ, соединяющий в себе понимание красоты прошлого через призму настоящего, а все вместе — образ гармонии, чистого и благородного творчества.

Работа над спектаклем «Насмешливое мое счастье» (1968, сценический роман в письмах в двух частях Л. Малюгина, режиссер-постановщик Р. Агамирзян, режиссер К. Гинкас) стала для Кочергина этапной. Здесь, пожалуй, впервые нашли свое убедительное воплощение его целенаправленные искания в сфере художественного содержания, которые являются сущностью его творческого мировоззрения. Это была первая, как мы бы сейчас сказали, по-настоящему «кочергинская» работа — по пониманию задач художника в сценическом ансамбле, по умению выразить пластическими средствами главную существенную тему спектакля, разработать ее лейтмотивы. Это была, наконец, работа, где он позволил себе рассказать о том, что волнует, на «родном языке», лексику которого составляют (тщательно отобранные из множества) природные и бытовые реалии, осмысленные и композиционно выстроенные не в повествовательный ряд, а в поэтическую строфу.

Именно после этого спектакля о Кочергине заговорили как о художнике самобытном, своеобразном, обладающем индивидуальным

видением и неповторимым творческим почерком. Начиная с этого спектакля почти ни одна его работа не остается незамеченной, а многие из них становятся явлениями в художественной жизни не только нашей страны, но и международной сценической практики.

«Насмешливое мое счастье» — спектакль о Чехове, литературную основу которого составляли письма писателя, дневниковые записи, письма его корреспондентов, близких ему людей. Постановщики, принимая во внимание характер эпистолярного материала и тем более мысли, записанные Чеховым «для себя», создавали спектакль-исповедь, «исповедь великого человека». От этой исходной постановочной идеи рождалась и сценическая среда, метафорическая по своему характеру, многозначная по смыслу и содержанию.

Сцена замкнута с трех сторон мощными, с подчеркнутым объемом, высокими, уходящими к колосникам, стенами, образуя пространство, напоминающее по своей архитектонике и пропорциям внутренность бесстолпного храма. Акцентированная вертикальность стен, их симметрия и взаимоуравновешенность как бы предполагали невидимую вертикаль в самом центре объема, ось, держащую основное силовое напряжение пространства. На планшете сцены этот центр, как подкупольный круг, остается пустым. Это место, куда выйдут персонажи спектакля с наиболее сокровенными своими раздумьями, где они остаются с ними «наедине». Все предметы, вещи как бы располагаются вокруг этого центра. Канифоль, круглый столик, садовая скамейка, конторка; два венских стула лишь на первый взгляд создают ощущение хаоса и беспорядочного существования, на самом деле они выстроены по второму, большему кольцу. Они, эти вещи, изолированы друг от друга, каждая живет своей отдельной жизнью и в этой круговой композиции служит задаче — быть точной и

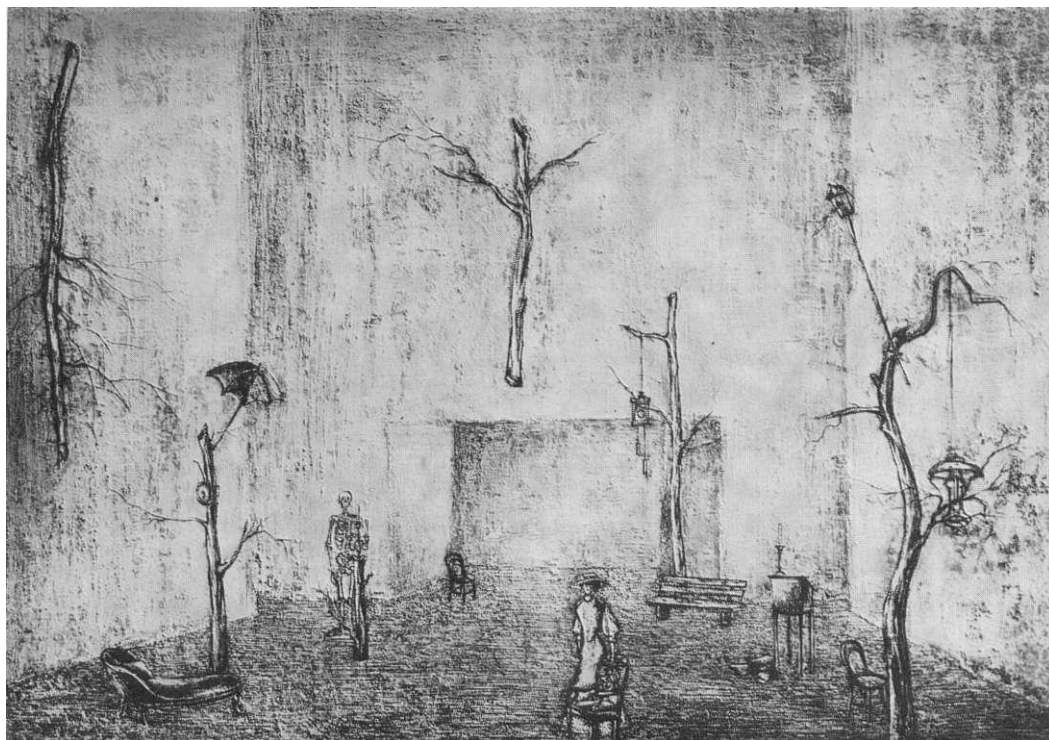


«Принц и нищий» по М. Твену. Эскиз декорации. 1967. Б., темпера. ЛГТМ

достоверной приметой чеховского времени, своеобразным музейным экспонатом. Все вместе они как бы образуют «музей вещей».

В основе архитектурно-планировочного пространственно-композиционного построения, в системе организации всей большой формы лежат закономерности, предопределяющие поэтическую структуру этого произведения.

Образная мысль художника выводит его к обобщениям еще более глубоким, когда он наполняет пространство пластическими мотивами, как бы материализуя в конкретно-чувственную форму мотивы творчества и жизни Антона Павловича Чехова.



Тему России и русского мировосприятия писателя художник воплощает как многозначную систему пластических лейтмотивов, взаимосоподчиненных, взаимообусловленных и неразделимых. Это прежде всего фактурно-цветовой строй поверхности самой конструкции, прописанной пастозно, даже рельефно¹. Если мы назовем это чистым белым пространством, то это будет не совсем точно, ибо в нем и серые, и коричневатые, и серебристые оттенки, которые усложняют тональное состояние этой гомогенной, однородной среды и стимулируют чувственные ассоциации. В восприятии зрителей возникает ассоциативный образ русского «березового пространства», в какие-то моменты спектакля элегически грустного, в иные — пустынного и отчужденного, а порою — трагически безысходного. Именно об этих моментах сам Ко-

Л. Малюгин. «Насмешливое мое счастье». Эскиз декорации. 1968. ЛГТМ

¹ «В декорации, т. е. в природе,— говорит Кочергин,— эта рельефность сделана сложной аппликацией марлей и тюлем по толстой отбеленной двунитке и сверху местами прописана сжатая марля. Но количество аппликаций так распределено по тряпке, что создает ощущение фактуры стены храма, неровности, шероховатости стены или коры».

чергин говорит: «Белая жуть, страшнее черной».

Тема России получает развитие в предметно-вещественной среде, каждый элемент которой в этом архитектурно-живописном пространстве звучит как графический лейтмотив. Особая роль в этом вещественно-предметном ансамбле принадлежит реальным деревьям, вырубленным в лесу и поставленным или подвешенным на сцене. В общей сценической композиции они образуют (по отношению к архитектурному центру) еще один круг или, если быть более точным, выгораживают некое круговое пространство: в медленном ритме «кружат» деревья свой грустный «хоровод». Они — реальность и иносказание, в пластическом композиционном сюжете — поэтическая метафора.

Каждое из этих деревьев в отдельности (с обрубленными кронами, лишенное корней, с голыми ветками) — это образ, это «судьба», в чем-то схожая с человеческой, схожая с судьбой чеховских персонажей. Острый выразительный графический рисунок каждого из этих деревьев подчеркивает, акцентирует драматизм судьбы. Они — реальная природа, но выполняют не свою естественную функцию — расти, цвести, плодоносить, а как раз наоборот: на одном из них вместо кроны — черный раскрытый зонтик и портрет в овальной рамке; на ветке другого — часы; на третьем — керосиновая лампа с абажуром, а два дерева, обрубленные и укороченные, служат подставками-колонками для подсвечников. Не так ли нелепа и безысходна жизнь чеховских персонажей? Даже лучшие из них, которые пытаются «участвовать в жизни так или иначе» (Тузенбах), добродетелью почитают «умение терпеть», то есть жить не так, как мечталось, а «нести свой крест».

Своеобразная «антропоморфность» образа в целом и отдельных деталей опирается на

образную символику в творчестве самого Чехова, составляющую не только аналогии человека и природы, но и тождества их судеб. Эта образная символика звучит в названиях пьес («Леший», «Чайка», «Вишневый сад»), она — и в метафоричности высказываний персонажей («Душа моя высохла», — говорит Раневская, будто душа это пруд или дерево, или «мама идет по саду... нет, это белое деревцо...»), она, наконец, в словах самого писателя, звучащих уже в спектакле «Насмешливое мое счастье»: «Бедные деревья, за все лето не получают ни одной капли воды... Так бывает, что и люди не получают за всю жизнь ни одной капли счастья».

В сущности, и спектакль, и сочиненная для него пластическая среда были об этом — о «счастье», взятом в кавычки.

В образном строе пластической сценической среды, созданной Кочергиным, огромную роль играет художественно-выразительная деталь, перешедшая на сцену из эскиза и макета, многократно (еще до спектакля) выверенная в рисунке, в пропорциях, в пластическом соотношении с рядом находящейся деталью, занимающей только ей одной принадлежащее место в общей композиционной структуре. Так, острый графический силуэт раскрытого зонтика¹ воткнутого в «обезглавленный» ствол березы, тонкая ее ветка, словно высохшая рука смертельно больного человека и своеобразное украшение — медальон с портретом, — сколько чувственных и смысловых ассоциаций несут в себе эти детали! А раскрытый зонтик — это еще и знак ненастья, предвещающий и непогоду, и трагедию смерти, он и первая драматичная нота в пластической теме сценического действия. В момент похорон Чехова все персонажи, одетые в черные костюмы, открывают свои черные зонты, и эта «бело-черная жуть» завершает спектакль.



Л. Малюгин. «Насмешливое мое счастье». Эскиз костюма. 1968. Б., кар.

¹ «В перепончатости зонтика, — говорит художник, — есть что-то от летучей мыши или какой-то птицы, поэтому он, хотя и в контрасте, но смотрится на дереве. Зонтик, кстати, тоже антикварный — того, чеховского времени. (У современного нет такой «перепончатости».) И часы — точно как у Чехова в усадьбе под Москвой».



Л. Малюгин. «Насмешливое мое счастье». Эскиз костюма. 1968. В., кар.

¹ Э. Кочергин. Театр любит точность.— Творчество, 1978, № 1, с. 20.

Или такая деталь, как часы: если бы они были повешены на стенку павильона или поставлены на планшет, они обозначали бы лишь часы в интерьере, предмет мебели, подробность обстановки. В пластическом же сюжете Кочергина часы, запутавшиеся в ветвях березы,— это уже иная и содержательная, и художественная категория. Антикварная вещь, относящаяся к концу века, является как бы одним из экспонатов «музея вещей» и выражает свою непосредственную причастность к чеховскому «заблудившемуся» времени. В соединении же рукотворной, конкретной вещи с «природой» рождается пластическая метафора времени — сиюминутного и непреходящего одновременно.

На сцене нет деталей случайных, каждая из них — необходимый смысловой и пластический элемент строго и точно организованной композиции. Сама же сценическая композиция для Кочергина — категория мировоззренческая: с одной стороны, это «сама жизнь, сама действительность», с другой — сценическая композиция с ее «завязкой, кульминацией, развязкой», со «своим развитием сюжета», это предельное обобщение содержательного, пластического и духовного начал «самой жизни и самой действительности»¹. Характер этого обобщения выражается метафорическим, но очень точным по существу понятием «поэтический храм», которое часто возникает при разговоре о творчестве Кочергина и которое по душе самому художнику. «Храм» — ибо сценографическое произведение художника — это синтетическая структура, смысл которой в соединении образа, выражающего духовный, лирический мир героя (или героев) спектакля. «Поэтический» — указывает на характер структуры произведения.

В последующем творчестве, в каждом конкретном случае образ поэтического храма, его характер, конкретность выразительных

средств будут определяться конкретностью стоящих перед художником задач: литературным первоисточником, жизненным материалом, лежащим в его основе, режиссерским прочтением, жанром спектакля, условиями сценической площадки.

Сценографическое решение спектакля «Насмешливое мое счастье» завершало первый период творчества Кочергина, оставляло позади юношеские «перепутья», становилось вехой отсчета зрелого искусства художника. Когда в 1971 году, три года спустя после премьеры Театр имени В. Ф. Комиссаржевской привез этот спектакль, наряду с другими, в Москву, то автор рецензии на эти гастроли назвал работу художника кратко, но категорично — «прекрасной»¹, имея на то все основания.

В том же 1971 году макет к спектаклю «Насмешливое мое счастье» был показан на второй Пражской квадриеннале — самом представительном в наше время смотре международного сценографии.

Макет сразу привлек к себе внимание художников и критиков из разных стран. Именно эта Пражская квадриеннале-71 с большой очевидностью и впервые показала, что в советском сценографическом искусстве определилось новое направление, выражающее качественно новую ступень развития этого вида художественного творчества.

Имена Д. Боровского, Э. Кочергина, Д. Лидера, М. Китаева и других с этого момента встали в один ряд. На основе индивидуального целенаправленного поиска каждого из них рождалась сценография «большого стиля».

Лауреатом квадриеннале-71 стал Д. Боровский. А на квадриеннале 1975 и 1979 годов в числе лауреатов будет уже и Кочергин, занявший в следующий, зрелый период своего творчества положение одного из ведущих мастеров современной мировой сценографии.



Л. Малюгин. «Насмешливое мое счастье». Фрагмент сцены из спектакля

¹ С. Никулин. Впечатления от успеха.—Театр, 1971, № 12, с. 26.

ГЛАВА III МАСТЕР

В творческой жизни Кочергина годы 1969—1975 можно назвать периодом зрелого мастерства. Каждый из оформленных им спектаклей (а их за этот период было более сорока) раскрывал ту или иную грань его дарования, показывал определенность творческой позиции, ясность мировоззрения. Большинство из них становились подлинно художественными и воистину новаторскими произведениями, не просто созвучными времени, но являющимися необходимостью и потребностью этого времени.

Достаточно перечислить лишь некоторые из работ Кочергина этих лет, принесших художнику известность и открывших славную страницу нашей сценографии, чтобы убедиться в правомерности определения этой главы — «Мастер». Это — «Село Степанчиково» по роману Ф. М. Достоевского, «Монолог о браке» Э. Радзинского в Ленинградском академическом театре комедии, «Гамлет» У. Шекспира — в красноярском ТЮЗе, «Свои люди — сочтемся» А. Островского — в ленинградском ТЮЗе, «Борис Годунов» А. Пушкина — в Псковском драматическом театре, «Разбойник» К. Чапека и «Вкус меда» Ш. Дилени — в Малом драматическом театре, «Мольер» М. Булгакова, «Прошлым летом в Чулимске» А. Вампилова, «Кошки-мышки» И. Эркеля, «Энергичные люди» В. Шукшина, «Борцы» С. Караса, наконец, «История лошади» по повести Л. Н. Толстого «Холстомер» — в Академическом Большом драматическом театре (БДТ) имени М. Горького.

В этот период художник работает с режиссерами Р. Агамирзяном и В. Голиковым, К. Гинкасом и Е. Падве, В. Фокиным и Л. Додиним, становится союзником одного из крупнейших режиссеров советского театра Г. А. Товстоногова, пригласившего Кочергина на пост главного художника БДТ имени М. Горького.



У. Шекспир. «Генрих IV». Эскиз костюма солдата. 1969. Б., акв., перо



У. Шекспир. «Генрих IV». Эскиз костюма. 1969. Б., акв., перо

В союзе с этими режиссерами раскрылся во всей полноте творческий метод художника, проявились неповторимые качества индивидуальности, определились его театральные профессионализм, манера и почерк.

Каковы же особенности творческого метода Кочергина, именно особенности, определяющие неповторимость его искусства?

Прежде всего, следует подчеркнуть то главное и существенное, что составляет основу театрального мировоззрения художника и его творческой позиции. Это — точное и четкое осознание им «коллегиального статуса как главного закона театра. Будучи глубоко «внутренним человеком» театра, чувствующим локоть партнера по сотворчеству, видя конечную цель своей работы в осуществлении спектакля, беря на свои плечи равную с постановщиком ответственность за результат, он, как истинный театральный профессионал, в условиях этой коллегиальности обретает и подлинную свободу. Свободу не в смысле художнического эгоистичного произвола, а как наилучшую возможность (в условиях творческого контакта и единомыслия с режиссером) проявления своей индивидуальности.

В предыдущей главе разговор закончился на самом общем определении главного направления творческих исканий Кочергина: создания «поэтического храма». На этой кардинальной для всего творчества художника сценографической идее следует остановиться более подробно.

«Поэтический храм» Кочергина — это характер и способ решения сценографического пространства, это форма и возможность разрешения задач содержательного порядка, это условие для осуществления целого комплекса художественных проблем.

Театральное пространство, как известно,



НАЙТИ ПЯТЫЙ УГОЛ

У. Шекспир. «Генрих IV». Эскизы костюмов. 1969. Б., акв.



с тех пор, как появился театр (то есть — актер и его зритель), делится на пространство сценическое (место, где действует актер) и пространство зрительское (то, в котором располагаются зрители). Современный художник, если он работает в условиях сцены-коробки (а он может работать и в условиях всего театрального пространства), создает еще одно пространство — сценографическое или художественное. Это сценографическое пространство находится в определенных отношениях с пространством сценическим. В самой общей и, естественно, очень схематичной форме характер этих отношений может быть следующим:

а) сценическое пространство может быть использовано художником как место для игры, для действия. Выстраиваемые художником сценографические «аппараты» для игры (динамичные или статичные) в этом случае как бы независимы от пространства сцены. Но оно само может стать элементом структуры сценографической. Этот тип, характер, качество взаимоотношений пространств сценического и сценографического свойствен, к примеру (одному из многих примеров), творчеству Д. Боровского в его работах «Гамлет», «Зори здесь тихие», «Час «пик», «Товарищ, верь» и т. д.;

б) художник преобразует пространство сценическое в пространство реальной жизненной среды существования персонажей спектакля (дом, сад, зал заседаний, усадьба и т. д.). Примером этого может служить творчество того же Д. Боровского на сцене МХАТ, его сценографические решения к таким спектаклям, как «Наедине со всеми», «Все конечно», его декорации к постановкам «Продавец дождя» в московском Драматическом театре имени К. С. Станиславского или «Игра в джин» на сцене БДТ имени М. Горького. К этому же ряду относятся также такие спектакли, как «Яков Богомолов» и «Три сестры» В. Сереб-



ровского, «Душа поэта», «Инцидент» и, конечно, «Евгений Онегин» И. Иванова и многие другие спектакли 80-х годов, в которых создание жизненной среды (независимо от того, образуется ли она формами самой жизни или средствами изобразительного искусства) является сознательным и даже программным актом художественной деятельности;

в) сценографическое пространство (пространство реального спектакля) мыслится и осуществляется художником, а затем воспринимается зрителем как новая эстетическая реальность — как объемно-пластическая структура, автономная по отношению к пространству сценическому. Ее физический объем чаще всего не совпадает с физическим объемом сценического пространства, она — целостная система, и как система строится на согласовании и взаимоподчинении ее составляющих¹.

Вот к этой третьей категории взаимоотношений сценографического пространства со сценическим тяготеет большинство работ Кочергина.

«Сцена сама по себе — замкнутое пространство, а пластическое решение спектакля — выход из напряжения пространства. Художник ощущает себя загнанным в четыре угла, а задача — найти пятый», — так формулирует Кочергин² свое изначальное субъективное ощущение сценического пространства, в котором ему предстоит создать сценографическое, художественное пространство, характеризует свой побудительный мотив, который заставляет работать мысль, чувства. Его метафорический «пятый угол» как реальное разрешение проблемы и состоит в организации особого художественного пространства, очертания которого будут тяготеть либо к прямоугольным, либо к полукруглым формам. Такое художественное пространство, представляющее собой сценографическую «архитектуру» его «поэтического храма», — это целый



У. Шекспир. «Генрих IV». Эскиз костюма. 1969. В., акв.

¹ Подчеркнем еще раз, что такое деление на три категории взаимоотношений сценического и сценографического пространств условно. Оно лишь в самой общей форме характеризует работу художника. Все в конечном счете определяет внутреннее наполнение сценографического решения, его содержательный и художественный смысл.

² Э. Кочергин. Ук. соч., с. 19.

мир, в котором находит отражение жизненное содержание пьесы, спектакля в его предельном обобщении, на уровне философского его осмысления. Вещественно-предметный мир, внутренний мир сценографической «архитектуры» (о котором пойдет речь ниже), является ее продолжением и развитием. Он полностью подчинен ее структурно-ритмическому строю, неотделим от нее в спектакле, является условием раскрытия того же содержания, но на уровне уже среды жизни персонажей спектакля. Однако в этой нерасторжимости, взаимообусловленности и соподчиненности «архитектуры» и предметной среды жизни персонажей ведущее положение остается за первой.

Вспомним еще раз «Насмешливое мое счастье», в котором сценографическая «архитектура», представляя собой самостоятельный пластический объем, с прямоугольной конфигурацией, своими масштабами, архитектурной, ритмами, определенностью фактурно-живописного решения поверхности восходила к понятию России в его духовно-нравственном аспекте, становящемся синонимом Родины, с которой у писателя Чехова — связь кровная. В спектакле 1970 года «Село Степанчиково» по роману Ф. М. Достоевского замкнутое, дощатое прямоугольное пространство («архитектура») напоминает то ли колодец, то ли деревянный загон, выражая одну из главных мыслей, лежащих в основе замысла режиссера В. Голикова, — об изолированности этого невежественного мира от реальной действительности, о нравственной безысходности его обитателей, о консервативном укладе этой жизни.

В «Борисе Годунове» для Псковского драматического театра (1973) художник также, выстраивая прямоугольное сценографическое пространство по типу народного площадного театра (дощатый помост, стволы деревьев, как конструктивный остов, и растянутое ме-



У. Шекспир. «Генрих IV». Эскиз костюма Фальстафа. 1969. Б., акв.

жду ними рядом¹), предлагает еще одну театральную и художественную версию темы России. В основе ее — понимание, с одной стороны, самой пушкинской трагедии как драмы, по словам Белинского, истинно народной, рисующей народ как основное действующее лицо, с другой — отношение художника к основополагающей в поэтике Пушкина мысли о драме, которая родилась на площади. Исходным моментом, архитектурным модулем в решении сценографического пространства для художника становится псковская храмовая архитектура с ее своеобразными приземистыми пропорциями, некоторой распластанностью форм, архаизированной естественностью их пластики. Художник представлял себе возможность использовать эту сценографию не только в условиях театральной сцены-коробки, но и на открытом пространстве площади, подчеркивая тем самым как ее содержательный, так и функциональный смысл.

К какому бы спектаклю Кочергина мы мысленно не обратились, в сознании прежде всего возникает специфичная для художника форма пространственного решения его сценографической «архитектуры» и существенная, самая важная мысль, воплощенная в ней.

Это прямоугольное пространство спектакля «Борцы» С. Караса (1974), сшитое из лоскутков каких-то тентов, выжженных солнцем, — как материализованная метафора выжженной, выцветшей судьбы женщин, героинь пьесы. Это «замкнутое» пространство, сплошь заполненное поблекшими от времени фотографиями в спектакле «Кошки-мышки» И. Эркеля (1973), — то ли «склеп», то ли безысходный мир бывшей красавицы Сольбега, а ныне прикованной параличом к креслу старухи Гизы. Страна воспоминаний, где реально существуют только бесчисленные дагерротипы — свидетели далекой и невозвратной жизни. Это «полуротонда», окруженная стеной

¹ «Рядно — грубый деревенский холст по реденькой основе... идет на мешки и на подстилку...» (В. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. М., 1982, с. 120).





У. Шекспир. «Генрих IV». Фальстаф в игровых ситуациях. 1969. Б., тушь

с высоким цоколем и с колоннами, выстроившимися по строгому, классическому ранжиру, — холодный, чопорный мир дельцов и чиновников из мюзикла «Дело» А. Колкера (1978). Сценографическая «архитектура» к этому спектаклю, хотя и выстроена с соблюдением всех правил классической архитектуры, несла в себе откровенную ироничность, рассчитанную на гротескно-ироничный характер музыки А. Колкера. Выражалось это в подчеркнутой статике, жесткой графичности, одинаковости элементов, в отсутствии хотя бы малейшего живого штриха. Стереотипность колонн — главного элемента, организующего сценографическую композицию, жесткая механистичность их ритма, их «бутафорская» сущность, маскирующаяся под классику, являлись откровенной изобразительной метафорой унифицированного чиновничьего мира, где за благопристойной внешностью, за приличием и чистотой зеленых мундиров и блеском надраенных пуговиц скрываются картонные души. И хотя подобная прямолинейность, изобразительная жесткость Кочергину не свойственны изначально, она служит примером, подтверждающим особенность метода художника в отношении организации сценографического пространства даже в таком, нетипичном для него спектакле. Нетипичном, ибо жизнь в бесчисленных ее проявлениях (природа ли это или душевное состояние людей, город ли с его покоем и суетой или человеческая судьба, малое и большое, мелочное и величавое, драматичное и лирическое) находит в его произведениях толкование многозначное, раскрывается во всей ее сложности, противоборстве внутренних сил, мыслится художником как процесс (даже в самом, на первый взгляд, статическом образе), постигаемый лишь в течение спектакля, и все это воплощается каждый раз в единственной и неповторимой

форме, выстроенной по законам гармонии.

Таким емким и многозначным, сложно про- живающим сценическое время, передающим тончайшие оттенки и нюансы настроения, яв- ляющимся объективным выражением эмо- ционального напряжения сценического дей- ствия, стало сценографическое пространство, созданное Кочергиным к спектаклю «Дачни- ки» М. Горького в постановке Г. А. Товстоно- гова (1976).

И здесь в плане — полуокружность, и здесь сценографическое пространство отъ- единено от сценического, но на сей раз «вол- нообразным» во всю высоту сцены «горизон- том» (не хочется называть его стеной, хотя он будет выполнять в спектакле и функцию стены тоже). Одежду «архитектуры» состав- ляют два слоя прозрачной гардинной сетки, расписанной анилином, легко принимающей и пропускающей свет, создающей ощущение глубины, миража дальних планов. Когда ху- дожник говорит, что его задача «скомпоно- вать воздух сцены», то ярким примером та- кой своеобразной композиции воздуха явля- ется решение этого спектакля.

Сложная партитура света, восприимчивая к нему шелковистая фактура ткани (в расчете на их взаимодействие художник и создавал эту сценографию) вызывали ощущение аква- рельной нежности весенней зелени, солнеч- ного света, атмосферы, напоенной тончайши- ми прозрачными красками, будто ароматом трав и цветов. В дымке этого воздуха робко высвечивались тоненькие стволы белых бе- рез, почти невесомых, почти бестелесных — как мотив, как русская мелодия, как тема, близкая художнику и так многоаспектно им используемая.

Эта столь одухотворенная среда, своим лиризмом, своей культурной памятью восхо- дящая к Чехову и предназначенная для сце- нического воплощения одной из острейших



У. Шекспир. «Генрих IV». Фальстаф в игровых ситуациях. 1969. В., тушь, кар.



социальных пьес Горького, была еще одним свидетельством утверждавшегося в театральной эстетике представления об отсутствии барьера, «непроходимого водораздела» между Чеховым и Горьким. Чеховская среда в этом спектакле — это мир женщин, подобно трем сестрам, воплощающим в себе духовность и красоту. Окруженные ничтожными и мерзкими мужчинами-дачниками, утратившими духовную цель в жизни, именно они, женщины, переживают в спектакле Товстоногова и Кочергина драму нравственного вакуума, обреченности на одиночество, в окружении всепоглощающей пошлости и мелочности бытия. Прекрасная чеховская среда, созданная художником, обречена (именно из-за своей изысканной духовности) точно так же, как и светлые порывы женской души, — она не выдержит грубого натиска, ее сломают, растопчут, разрушат...

Во второй части спектакля среда будет медленно затухать, из нее, словно из живого существа, уйдут краски, свет. Она потеряет прозрачность, рассеется, как мираж, и обернется своей противоположностью — плотной, задрапированной муаром темной стеной. Иллюзиям приходит конец, остается ощущение замкнутости, безысходности.



У. Шекспир. «Генрих IV». Фальстаф в игровых ситуациях. 1969. Б., кар., тушь



КОМПОЗИЦИЯ

Понять особенности сценографического пространства Кочергина (как, впрочем, и весь образно-художественный строй его произведений) невозможно, не проникнув в самую суть его метода, основу основ его работы — в его композиционную структуру.

Выше уже говорилось о том, что цель всей деятельности художника — спектакль, а в спектакле, как он сам утверждает, — эмоциональная атмосфера, подлинность чувств, сплетение чувств... Эмоциональная атмосфера в понимании Кочергина чрезвычайно емка и необъятна по своему содержательному наполнению. Она вберет в себя лиризм русской природы как выражение мироощущения героев спектакля. Она покажет скорбь и страдания целого народа. Она станет радостной атмосферой игры в ее истинно театральном, исконном смысле, обернется трагедией или светлым, прозрачным воздухом надежды, будет глубокой болью или тихой радостью. Все определяют «предлагаемые обстоятельства», продиктованные пьесой, режиссерским замыслом, а, главное, собственным их восприятием. Воплощаться же в конкретный образ,

в конкретную сценическую форму все это будет на основе строгой композиционной логики. «Не рациональный ход, — говорит художник, — хотя могу повторить: все рассчитываем, строим с математической точностью [...] несделанность всегда обнаруживается в спектакле как просчет»¹.

В начале этой главы уже говорилось о том, что создаваемое Кочергиным новое художественное пространство, его сценографическая «архитектура» будет (в большинстве случаев) в своих очертаниях стремиться, тяготеть либо к полукруглым, либо к прямоугольным формам. Этот момент необычайно важен для художника. Он дает ему возможность установить точные границы «силового поля» и характером рисунка, очерчивающего пространство, как бы запрограммировать степень его напряжения. Овальная линия на планшете очерчивает пространство, подобно дуге лука, по-разному изменяющейся при различном натяжении тетивы. Степень ее упругости создает не только определенное физическое напряжение (узкое, широкое, замкнутое, распахнутое) пространства, но и предопределяет напряжение сценического действия.

Так, к примеру, плавное «движение» волнообразного горизонта в «Дачниках», создающее ощущение простора, кажущейся беспредельности световоздушной среды, определяет замедленный ритм мизансцен. И, наоборот, упругая линия, очерчивающая сценографическое пространство в «Тихом Доне» (1977), подобная отрезку крутой спирали, создает внутри этого пространства огромной силы потенциальную энергию, работая на напряженность сценического действия.

Отрезок окружности, переломанный, сгибающийся со своего пути, путающийся в направлении своего движения в «Чулимске» (1974), подчеркивал мысль об окружившем человеческое жилье лесе, о зависимости че-

¹ Э. Кочергин. Ук. соч., с. 19.





У. Шекспир. «Генрих IV». Фальстаф в игровых ситуациях. 1969. Б., тушь, кар.

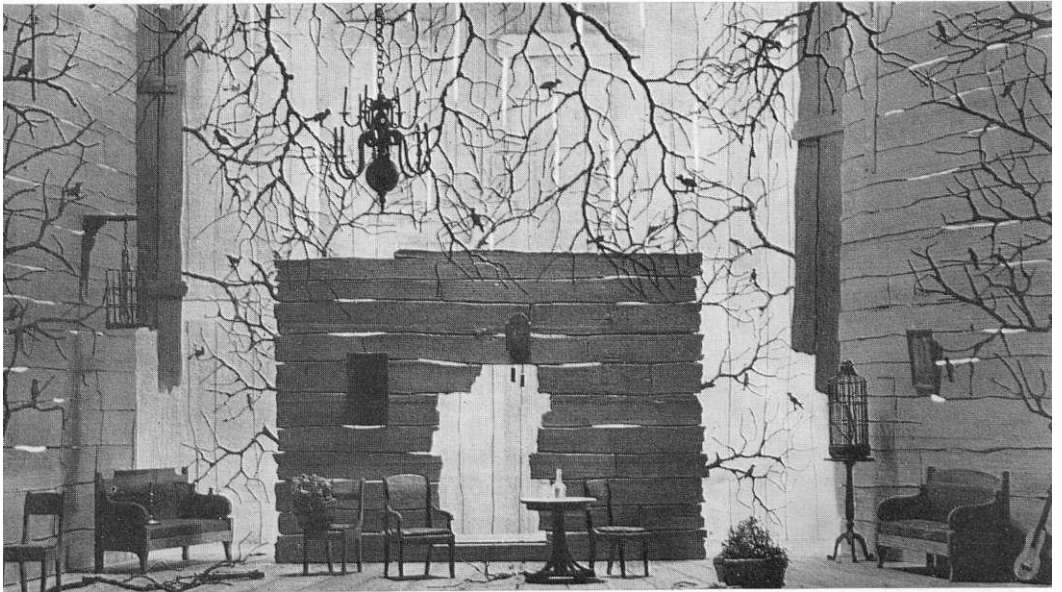
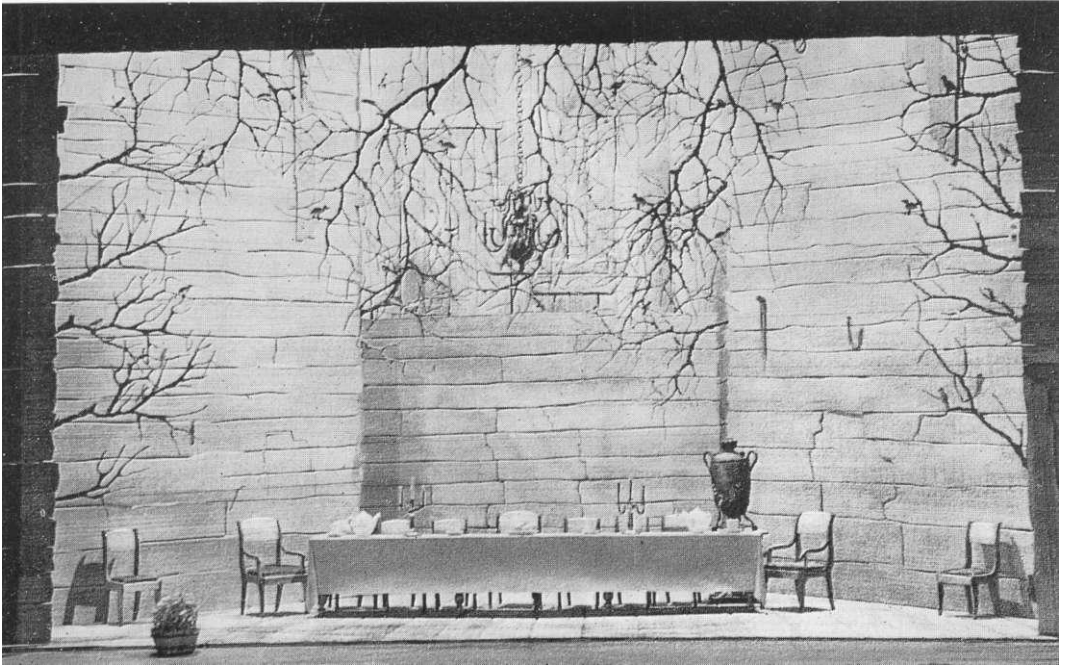
ловека от естественных законов природы.

Спокойная, словно по циркулю проведенная дуга (центр радиуса которой где-то в зрительном зале) сценографического пространства в «Оптимистической трагедии» (1980) определяет его эпическое, почти мемориальное звучание.

В пространственных композициях, тяготеющих к формам прямоугольным (типа курдонера), для художника важен центр, который является и формальным отсчетом координат, и смысловым центром, рассчитанным на сценическое действие. Пространственная композиция может быть статичной, как в «Насмешливым моем счастье», но предполагающей ритмическое «движение» предметной среды, «кружащейся», словно по спирали, все выше и выше (вспомним круг реальных, «музейных» чеховских предметов, затем круг деревьев, стоящих на полу, затем круг деревьев на стенах), — это движение начинается от центра композиции и возвращается к нему: он главная точка, он исповедальный круг.

Пространство в этой системе координат может быть и динамичным. Задача этой динамики также — создать ощущение сгущения напряжения или разреженности его. Вспомним, как в «Селе Степанчикове» замкнутое со всех сторон стенами пространство, напоминающее колодезь, само по себе создавало напряжение. А нагнетаемое «изнурительным пустословием Фомы Фомича, его удивительной эстетикой, очень пригодной для выпотрошенных птиц»¹, — в критические моменты пространство еще и сжималось, незаметно для зрителей стены двигались к центру, создавая ощущение предельной ситуации. Мы помним, как она находила свое разрешение: в эпилоге Фому выбрасывали через пролом в стене. Это физическое действие — разрушение стены и изгнание Фомы — вносило некоторое облегчение, хотя и неполную, но разрядку ат-

¹ Н. Берковский. Село Степанчиково и его обитатели.— Театр, 1971, № 4, с. 21.



мосферы сгустившегося до предела дурмана.

Столь же существенны в композиционной структуре художника его вертикальные и горизонтальные координаты. «Вертикали и горизонталы,— пишет Кочергин,— язык совершенно реальных чувств, а не некая отвлеченность». Вертикаль и горизонталь — извечные ориентиры любой деятельности человека, строил ли он жилище или изобретал солнечные часы, создавал ли усыпальницу или мастерил люльку для новорожденного. Вертикаль неба и горизонталь земли — вечные категории для всех живших и живущих. Для художественной деятельности вертикаль извечно ассоциировалась с помыслами о духовном, возвышенном. Горизонталь теснее связывалась с делами житейскими.

Большинство сценографических решений Кочергина основано на композиции, в которой и конструктивно организующим, и смысловым началом являются вертикальные ее компоненты. Так, в целой группе (довольно большой) существенных для его творчества спектаклей сознательно акцентируются, обнажаются, выявляются опорные части конструкции, ее остов. Это чаще всего деревья, вырубленные в лесу, одиночные или скрепленные друг с другом. Они в определенном ритме выстраиваются художником по круглящейся или ломающейся линии на планшете. Между этими опорными вертикалями так или иначе натягивается (или крепится как-то по-иному) ткань или другой мягкий (или твердый) материал и... готов театр. Ошарашивающе просто! Так, на кольях растягивалось рядно, рубище нищего, сермяжная российская фактура в «Борисе Годунове». По этому же принципу создавалась пластическая конструкция спектаклей «Прошлым летом в Чулимске», «Таланты и поклонники», «Свои люди — сочтемся», трилогии А. К. Толстого, «История

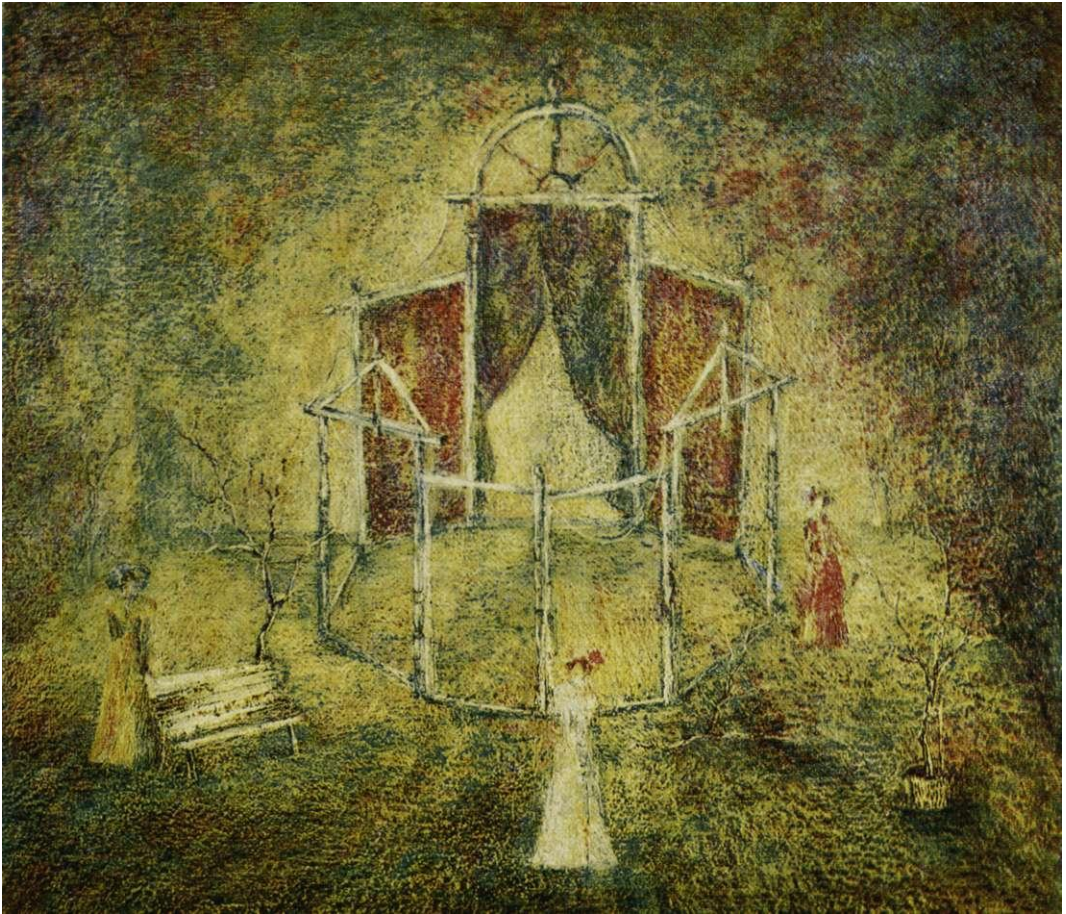
лошади», «Возвращение на круги своя». Сколь непохожи друг на друга спектакли! Сколь разнообразны они по своей содержательной и эстетической проблематике, по характеру сценического воплощения! Объединяет же спектакли то, что в основе их — русская драматургия (классическая или современная), российская действительность (прошлая или настоящая), бесконечно близкая художнику, глубоко личный мотив его творчества.

В русской литературе, в русской драматургии художник определяет для себя существенные ее качества и особенности: ее подлинную народность, «личное авторское ощущение связи с природой, вообще со средой»¹. В произведениях Пушкина и Островского, Толстого и Салтыкова-Щедрина он ощущает глубинную и естественную культурную преемственность народного мироощущения, народного понимания духовности, нравственности, отношения к красоте. В своем творчестве понятиям нравственности, красоты, духовности он находит пластические эквиваленты в самой природе (деревья, ветки), в простейших тканых материалах, своей технологией восходящих к истокам трудовой и художественной деятельности, создает композиции естественные и логичные, простые, как жизнь, и мудрые, как жизнь.

Так рождается единственная и неповторимая форма кочергинского российского театра на кольях, театра, изначально связанного с игрой и решающего сложнейшие современные социальные, нравственные, психологические проблемы.

Еще в 1971 году на сцене ленинградского Малого драматического театра Кочергин создал одно из поэтичнейших своих сценографических решений — декорации к пьесе «Таланты и поклонники» А. Островского (режиссер Ю. Ермаков). В этой работе много предвосхищений, много мотивов, которые нашли свое

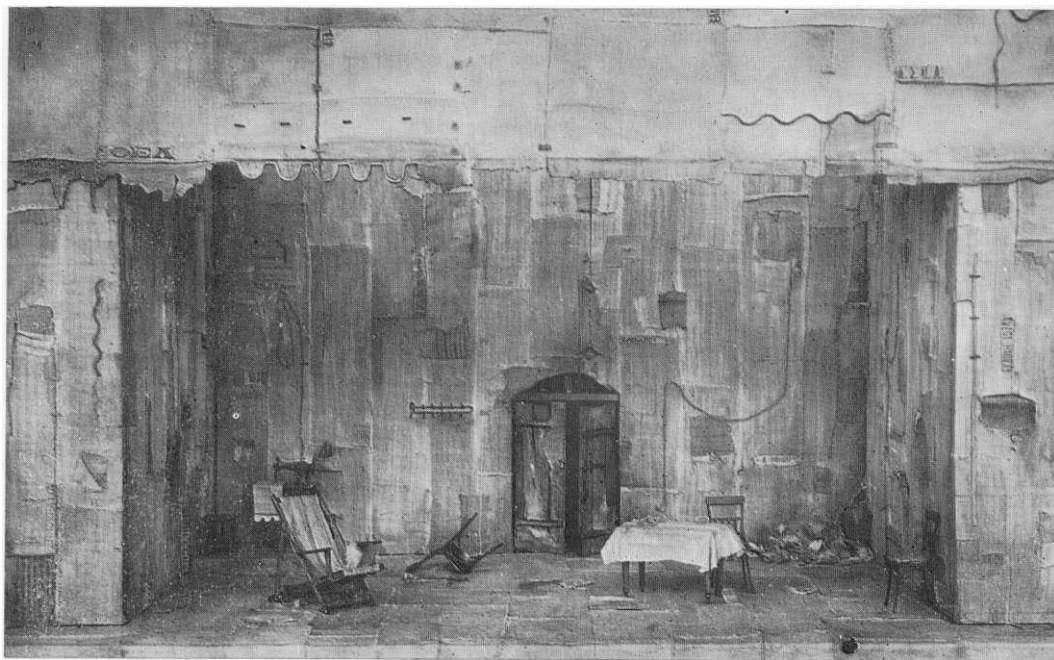
¹ Э. Кочергин. Ук. соч., с. 19.



А. Островский. «Таланты и поклонники». Эскиз декорации. 1971. Б., темпера. ЛГТМ

развитие в последующих произведениях художника.

Определить композиционную сценографическую форму этого спектакля можно одним словом — ширма. Остов этой ширмы, ее каркас составляют вертикали, которые частично — просто березы, иногда с корой, иногда уже без нее. Кое-где еще торчат веточки, на одном из обломанных деревьев примостилось птичье гнездо. Некоторые из деревьев кто-то, может быть, какой-нибудь умелец из бывших крепостных, начал обрабатывать, но не хватило ратения или времени. Так и остались



С. Карас. «Борцы». Макет. 1974

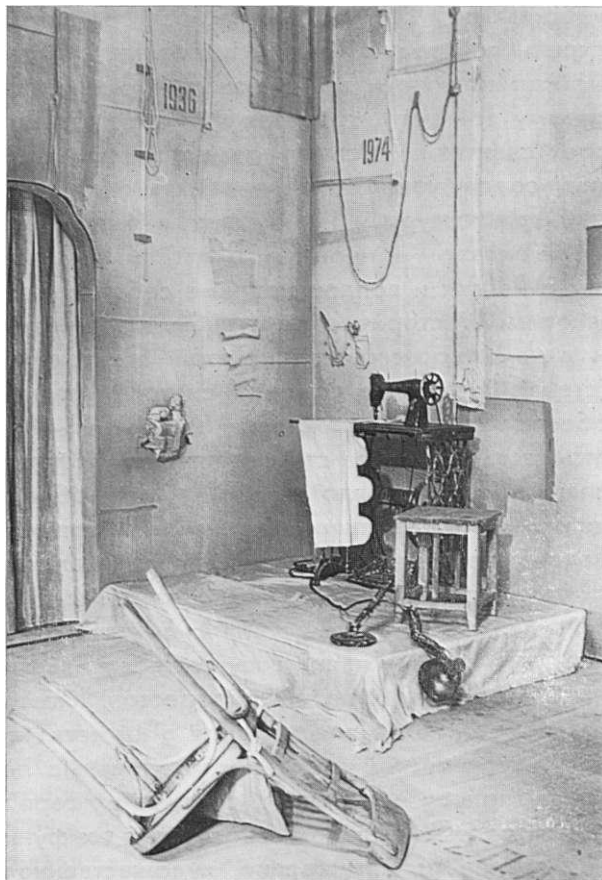
они: внизу просто дерево, а начиная от середины — затейливые ромбики, бусинки, пузатенькие кругляши. Все пошло в дело, и был построен театрик на кругу. Между вертикалями-стояками натянули ткань, повесили ламбрекены, расставили мебель. «Потешник», который руководил представлением, вместе с актерами перемещал ширму, придавая ей то открытую (интерьер), то замкнутую (экстерьер) форму.

В пропорциях, в композиции створок ширм, установленных на разных высотах (особенно, когда они в финале смыкались, образуя подобие маленького храма), угадывался, ощущался (и это ощущение программировалось художником) русский архитектурный провинциальный классицизм.

Тема женской судьбы (а здесь русской провинциальной актрисы) выражалась нежными красками трех времен года — весны, лета и осени. В нежные акварельные тона (зеле-

новатые, золотисто-желтые) были окрашены ткани на ширмах и фон. Графичность решения вертикальной основы конструкции, да еще сломанные (то брошенные на землю, то зацепившиеся за ширму) голые ветки, вносящие тревогу, еще более подчеркивали нежность красок ширм и фона. Человек и природа, природа и театр — одно неотделимо от другого и все взаимосвязано — такова была тема сценографического решения этого спектакля.

И не от этого ли ощущения родства женской судьбы и чистоты русской природы созреет впоследствии совсем иное, более драматичное решение «Дачников»? Не здесь ли

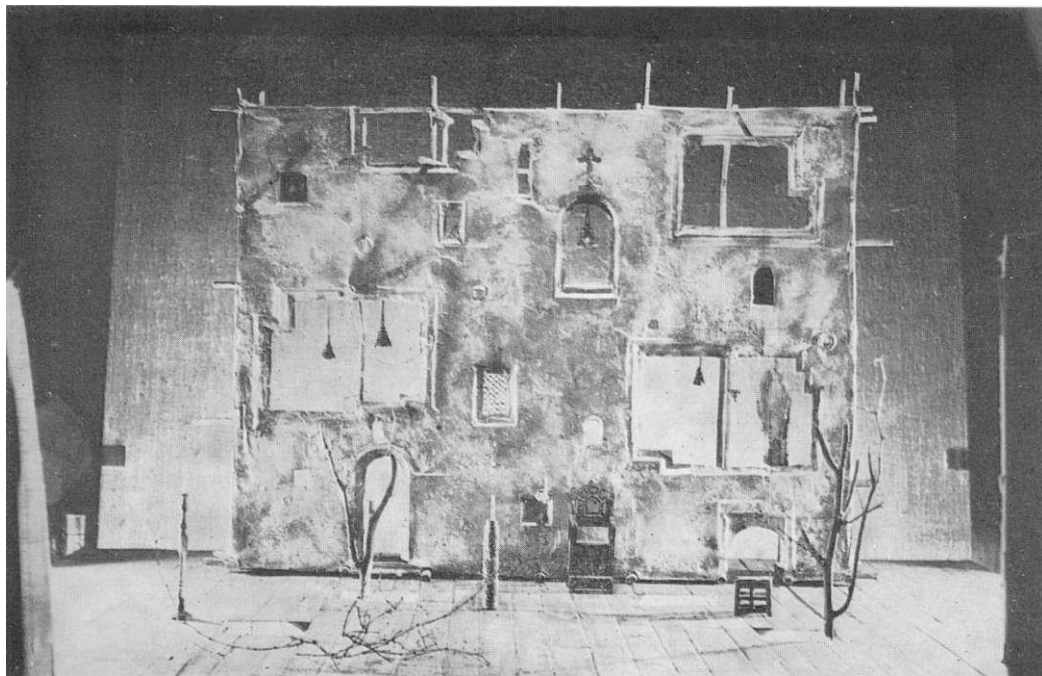


тятся истоки графичности чулимской природы, не здесь ли начало крестьянского сермяжного театра псковского «Бориса Годунова»? По-видимому, есть все основания задать эти вопросы. Одно несомненно — вертикаль как основа композиции, деревья, поставленные, воткнутые, вбитые в землю, — пол сцены, и растянутая между ними ткань — это цельная пластическая и театральная концепция, последовательно претворяемая и развиваемая художником в его наиболее значительных произведениях.

И даже там — к примеру, в трилогии А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович», «Царь Борис» в Театре имени В. Ф. Комиссаржевской, — где, кажется, можно было бы обойтись без этого остова, скрыть его традиционной театральной системой креплений, и там художник не изменяет своему принципу, создавая в единой для всех трех спектаклей установке многозначный образ, соединяющий в себе память о крепостной архитектуре и иконостасе с металлическим окладом и иконами, о дворцовых палатах и кельях и воплощающий в себе силу неумолимой исторической судьбы. Статические и динамические состояния этой архитектуры (стена), богатая ее пластика, световой режим, обеспечивающий сложность ее бытия, — все это само по себе становилось атмосферой спектакля, соединяло в себе время и образы истории с сегодняшним днем. Но художнику надо было через горизонтально-вертикальную систему выразить и более емкую мысль — о России, то ли строящейся, то ли разрушающейся, о возможности сосуществования этих двух взаимоисключающих процессов. Поэтому и вводит он в конструкцию в качестве ее архитектурной основы «строительные леса» из кольев и деревьев, одевает их серебристо-золотым окладом, акцентируя их функциональное (и, естественно, художественное)



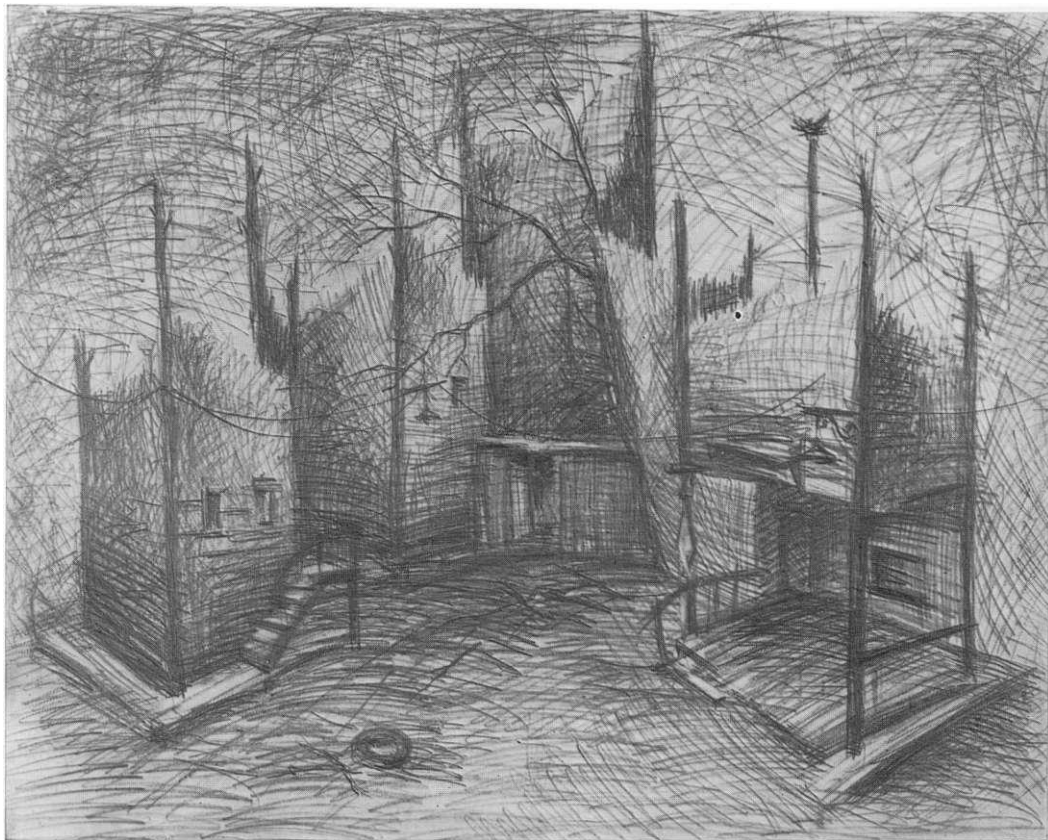
А. К. Толстой. «Царь Федор Иоаннович». Эскиз костюма. 1972. Б, акв. ЛГТМ



А. К. Толстой. «Царь Федор Иоаннович». Макет. 1972. Ленинградский государственный театр им. В. Ф. Комиссаржевской

содержание, создавая еще один вариант «российского театра на кольях», где вместо холста и дерюги, вместо мягкой ткани — металл.

Существенным и главным содержательным мотивом при сочинении пластического объема к спектаклю «Прошлым летом в Чулимске» был мотив вечного, непреходящего своеобразия таежной природы, выражающегося в вертикальном ритме, с которым связана сама деятельность людей, пристраивающихся, встраивающихся в эту тайгу, обживающих ее будто бы по своим правилам, но вынужденных согласовывать свои действия с ее устойчивым величием. Чулимская тайга ассоциируется в сознании художника с архитектурной готикой. «Готика леса» — такова изначальная мысль пластического замысла пространственного сценографического решения пьесы А. Вампилова, современного автора, писавшего о современности. Кочергин и не



подозревал, что сто сорок три года тому назад Н. В. Гоголь в статье «Об архитектуре нынешнего времени» уже соединил эти два понятия: «готика» и «лес», архитектура и природа. Вот что он писал: «В готической архитектуре более всего заметен отпечаток, хотя неясный, тесно сплетенного леса, мрачного, величественного, где топор не звучал от века. Эти стремящиеся нескончаемыми линиями украшения и сети сквозной резьбы не что другое, как темное воспоминание о стволе, ветвях и листьях древесных»¹.

Когда начиналось сценическое действие спектакля «Прошлым летом в Чулимске», когда актеры входили в это пространство и воплощались в вампиловских героев, завязы-

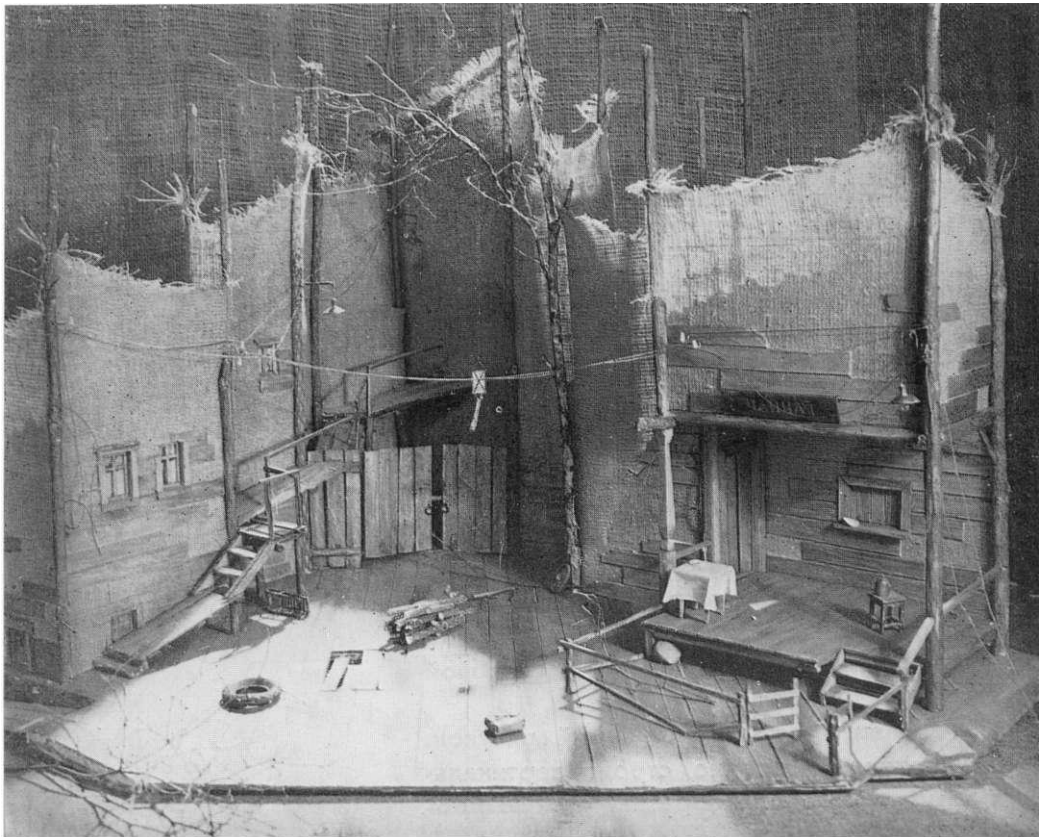
А. Вампилов. «Прошлым летом в Чулимске». Эскиз декорации. 1974. Б., кар. ЛГТМ

¹ Н. В. Гоголь. Собр. соч. в 6-ти т. Т. 6. М., 1959, с. 48.

вали свой диалог со средой, камертоном эмоционального и содержательного наполнения характеров, действий и поступков героев становилась «готика леса», созданная художником. В этом понятии — и масштаб сибирских лесов («Куда ни повернись — тайга в любую сторону на сотни верст», — говорит Анна), и представление о «тесно сплетенном лесе, где топор не звучал от века», в этом понятии — вампиловская глухомань, выразившаяся в его названиях: Чулимск, Потеряиха, Табарсук, Ключи.

«Готика леса» и жилище людей (Чулимск) — в этом соединении уже изначально предопределен и кочергинский театр на вертикальных кольях.

А. Вампилов. «Прошлым летом в Чулимске». Макет. 1974. Музей АБДТ



Несколько карандашных рисунков — первоначальных эскизов — дают нам возможность проследить рождение пространственно-пластического решения, его развитие и конечный результат. Пропуская промежуточные звенья, остановимся только на трех рисунках, соответствующих трем стадиям творческого процесса.

В первом из них еще нет конкретности, нет и намек на предметный мир будущего спектакля. Рисунок, выполненный черным и коричневым карандашами, динамичен в своих размашистых штрихах, в них ощущается волевая моторность движения руки, формирующая пока еще эмоцию. Круглящиеся штрихи то сгущаются, то разрежаются, создавая где-то ощущение сильного напряжения, где-то ослабления его. Черный карандаш доминирует, коричневый как бы вторит ему. Но в этой пока чисто интуитивной то ли работе, то ли игре уже есть предощущение развивающейся в высоту и в глубину пластики (пока только ее) суровой таежной фауны.

В следующем рисунке эмоциональную графическую стихию уже укрощает конструктивная логика. Тринадцать вертикалей (они пока еще не деревья, это еще только сильно акцентированные вертикальные карандашные штрихи) выгораживают пространство в центре листа, замыкают его с трех сторон, пытаются организовать ритм. Расстояние между вертикалями заполняется мягкой, однонаправленной штриховкой, обозначая плоскость (но еще не стены домов — это еще не фактура). Кое-где появились намеки на окошечки, крылечко, ворота. Но рисунок как-то расползается, в нем угадывается направление мысли, но нет еще определенности и цельности, нет масштабной четкости — работа продолжается.

И, наконец, третий карандашный рисунок. Рука художника уверенно строит вертикальную композицию. Она обретает четкую про-

странственную конфигурацию с жестковатым абрисом объемов, выстраивающихся по полукружности, теснящихся, плотно прижимающихся друг к другу, наползающих друг на друга, создающих ощущение тесноты и как бы сжимающих со всех сторон будущую сценическую площадку.

А затем, уже в макете, художник воплотит свой замысел в материале: найдет фактуры, создаст среду, которая в тончайших вещественных приметах разовьет главную смысловую и пластическую идею, основным носителем которой станет тянущаяся вверх конструкция, композиция «готики леса». Она и сформирует сценографическое пространство уже реального спектакля — пространство театра Кочергина, в котором на сей раз будет разыгрываться пьеса А. Вампилова.

СОИЗМЕРЯТЬ С ЧЕЛОВЕКОМ

Сценографическое пространство Кочергина, создаваемое им для спектакля, глубоко гуманистично не только потому, что является пластическим выражением «жизни человеческого духа», тем, что оно выражает высокие нравственные идеалы, заложенные в литературном первоисточнике, тем, что, будучи средой жизни сценических персонажей, рассчитано на физический и духовный контакт с актером-исполнителем, но и по своей соразмерности с человеком, находящемся в этом пространстве.

Среди произведений художника мы не найдем гипертрофированно преувеличенных форм, которые «подвигли» бы актера на ложно экзальтированную интонацию, а в сознании зрителя родили бы ощущение гиперболы. В основе его построений те «три сажени — миллионная доля земли», о которой говорит Андрей Вознесенский в стихотворении «Пропорции», как о самой соразмерной с челове-



И. Эркель. «Кошки-мышки». Декорация. 1973

ком доле, которая и в основе венцового сруба русской избы и русского храма. Для Кочергина, с детства влюбленного в народное творчество, в котором исконно и извечно все живое и созданное руками меряется пядью, локтем, саженью,— эта «система мер» не просто органична, она — основа основ его изысканного, духовного, гармоничного искусства, она — свидетельство не только непрерывности его связей с народной мудростью, но новый, более высокий (по сравнению с его юношеским восприятием) этап ее осмысления.

Когда Кочергин говорит, что он должен «соизмерять все построения с человеком,

с масштабом его фигуры», понятно, что за этими словами стоит не просто формальный ход. В его композиционной структуре человеческая фигура — модуль соизмеримости всех ее составляющих: будь то высота, глубина, ширина пространства или предметы мебели, реквизита, элементы живой природы.

Актер в композиционной системе художника — это и «вертикаль», помогающая выявить ее особенности. «Эта вертикаль, — говорит Кочергин, — еще и ходит по пространству, развивает ритмы изначальной пластической композиции, преобразует форму»¹.

Еще одна существенная особенность композиционного построения пространства Кочергина, в которой кроется смысл этого преобразования человеком композиции, состоит в создании так называемого перцептивного² пространства (оговоримся для точности: не везде, не во всех спектаклях, но в большинстве из них), в котором параллельные прямые не пересекаются, даже в мыслимой бесконечности, отношения между дальними и ближними планами сознательно утрируются. Привычному для нашего зрения и восприятия сценического мира, как «окна» в мир, с естественными перспективными сокращениями предлагается пространство с обратной перспективой, точки схода лучей которой где-то в зрительном зале.

Так, еще в одном из ранних своих спектаклей «Кандидат партии» в 1964 году художник, применив этот принцип, выстроил на сцене пространственный «горизонт» из пяти стоящих параллельно рампе, друг за другом на расстоянии полутора метров плоскостей. Дальняя от зрителей — самая большая, ближняя — самая маленькая.

Художник сознательно вызывал оптическую иллюзию «пространства наоборот», считывая на наше зрительное восприятие и сталкивая тем самым две перспективы: пря-

¹ Э. Кочергин. Ук. соч., с. 18.

² Перцептивное пространство (от слова «перцепция» — восприятие) или субъективное пространство. Об этом см.: Б. В. Раушенбах. Пространственные построения в древнерусской живописи. М., 1975, с. 9 и далее.

мую — зрительскую и обратную — сценографическую. Когда из глубины сцены (от самой дальней и самой большой плоскости) выходил актер и приближался к авансцене, он на глазах у зрителя как бы уменьшался. И, наоборот, уходя в глубину, он столь же быстро увеличивался. Так взаимообуславливали зрительское восприятие вертикальные компоненты сценографического пространства и «вертикаль» актера. И делалось это совсем не ради демонстрации эффектного самоцельного приема. «Сбои композиции актером, конечно, планируются,— говорит художник,— формальный расчет, стало быть, становится основой эмоционального приема»¹, то есть они необходимы для спектакля, для эмоциональной окраски действия, для раскрытия того или иного его смыслового содержания.

Выстраивая трехчастную композицию (и варьируя ее по вертикали и горизонтали) в спектакле «Фиеста» по роману Э. Хемингуэя (1982) по принципу той же обратной перспективы—увеличивая объем каждой из частей по мере удаления ее от рампы,—художник создавал впечатление вырастающих на глазах экстерьера и интерьера одновременно. Что же касается «преобразования» актером пластической композиции, то и здесь иллюзия увеличения масштаба на задних планах позволила создать видимость и переполненных лож в цирке, и человеческой тесноты в баре при сравнительно небольшом количестве участников спектакля.

Круглящиеся формы композиций Кочергина—явление глубоко закономерное. Художник опирается на свое понимание композиционных принципов древнерусской культовой архитектуры, прежде всего — принципа ее центрической композиции и симметрии. И в культовом ритуале (своеобразном, веками отработанном «театрализованном» действии) с его логикой симметричности распре-

¹ Э. Кочергин. Ук. соч., с. 18.



**М. Горький. «Дачники». Макет. 1976.
Музей АБДГ**

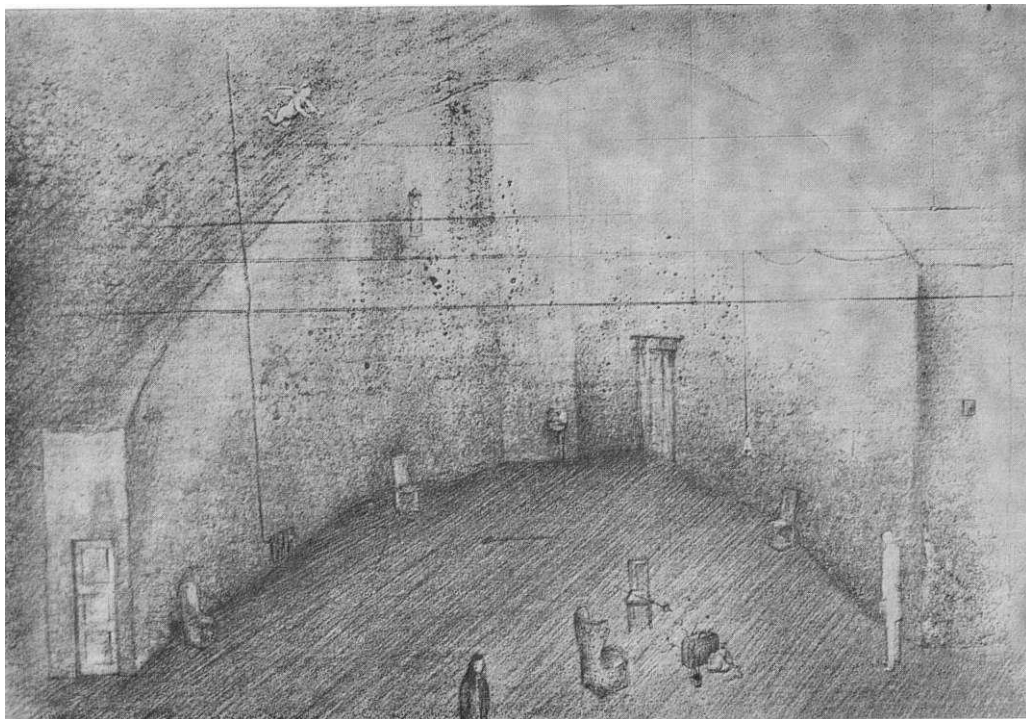
ления пластических масс (вертикали «протагониста» и «хора») художник видит для себя возможность творческого использования и творческого переосмысления некоторых его приемов в соответствии, разумеется, с решаемыми им задачами.

Симметрия как основа композиции большой формы нужна художнику для концентрации зрительского внимания, для выражения метафорической ясности и большей определенности сценографического образа. Она может воплощать гармонию поэтической среды прекрасной природы («Дачники»), может создать ощущение соразмерности испанского готического собора («Фиеста»), мемориального величия («Оптимистическая трагедия»), видимости покоя и стабильности, разрушающейся в процессе спектакля («Последние», 1980), наконец, трагедийной панвселенской гармонии бытия и духа («Возвращение на круги своя»).

Другие же произведения говорят о том, какие возможности художник видит в сознательном нарушении симметрии, какие сложные, конфликтные драматические ситуации он при этом извлекает. Яркий пример тому — сцениграфическое решение спектакля «Похожий на льва» Р. Ибрагимбекова (1974, режиссер К. Гинкас). Круглящаяся линия, очерчивающая пространство на планшете, имеет сильный «сбой» вправо. Линия эта плывет, подчиняя себе всю среду, лишая ее симметрии, а тем самым — устойчивости, определенности.

Все здесь зыбко, как на палубе покривившегося судна. «Жилье без углов» — так сформулировал свой пластический замысел художник. Но «жилье без углов» — это еще и выражение самого существа содержания пьесы и спектакля, рассказывавших о бесприютности, неустроенности жизни героев, о невозможности обрести свое душевное равновесие. Спектакль сталкивал на этой площадке четырех героев, вступивших в сложные (но вполне житейские по своей внешней форме) отношения. В их основе, с одной стороны, прагматизм (Солмаз, Рамиз), а с другой — чистая вера в бескорыстие и любовь (Мурад и Лена). Логика поступков героев состоит в желании преодолеть во что бы то ни стало сложившуюся в их жизни ситуацию. Но победителя, торжествующего свою победу, здесь не будет. Не победит ни практицизм Солмаз, старающейся удержать мужа, заставить его жить, как живут «нормальные люди» (делать карьеру, поступиться во имя ее своей любимой работой, идти на компромисс с совестью, а главное, не нарушать установленного порядка их семейной жизни). Но не победит и Мурад, решившийся стать «похожим на льва», выйти из «клетки» навстречу любви: он умрет от непосильного груза «преодоления».

Состояние этого постоянного преодоления нравственного напряжения художник про-



Р. Ибрагимбеков. «Похожий на льва».
Эскиз декорации. 1974. Б, кар. ЛГТМ

граммирует формой сценографического пространства, его асимметрией и «косым» рисунком планшета, чуть поднимающегося от авансцены в глубину. Направление же движения актеров все время было вопреки этой расчерченности планшета. При «кривизне» контурной горизонтали и действии сил обратной перспективы создавалась иллюзия изменения массы актера: он казался меньше на первом плане сцены и «прилипал» к стене, когда уходил в глубину. Эти рассчитанные и выверенные художником (и воплощенные в сценическом действии режиссером) состояния пластических масс, направленные «на преобразование актером формы», работали на образ, на главную мысль спектакля: ни в одной из точек сценографического пространства персонаж (в кочергинской композиции — «вертикаль») не мог обрести устойчивости.

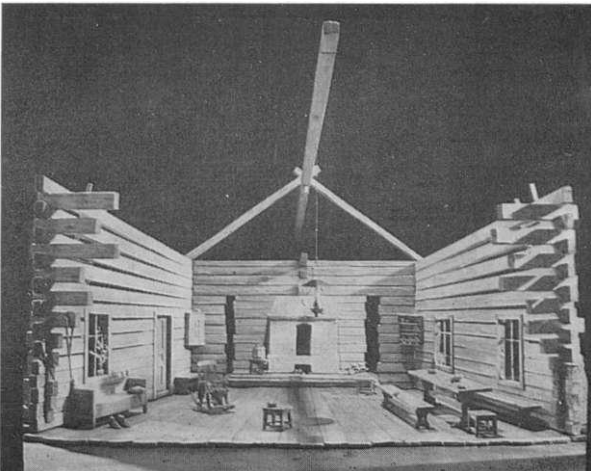
ФАКТУРЫ

Памятуя все время о том, что сценографическое пространство Кочергина, его «поэтический храм» в своем законченном виде — система целостная, неделимая, в которой все взаимосвязано и взаимоопределяюще, подчеркнем еще раз условность рассмотрения ее составляющих по отдельности.

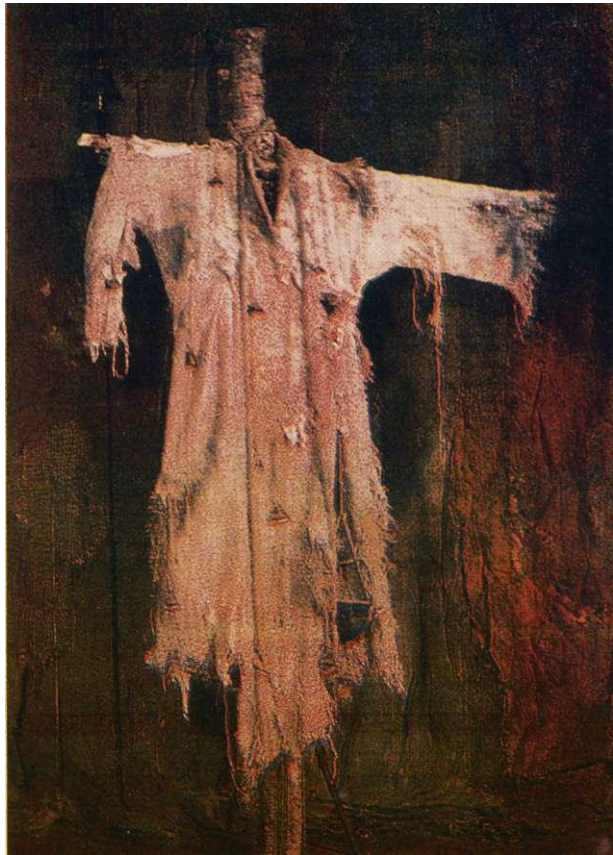
«Для живописца «повторяемость» часто кажется достоинством, верностью самому себе,— говорит художник.— И в театре подчас апробированные «ходы» могут помочь сделать нечто совершенно новое»¹. Одним из подтверждений верности Кочергина самому себе является использование им излюбленных фактур: холста, дерева, кружева, других естественных «живых» материалов; обращаясь к ним, художник ведет свой непрерывающийся поиск все новых и новых выразительных возможностей.

Фактура в сценографической композиции Кочергина — это ее «плоть» и «кровь», это многозначно воплощенная в ней жизнь, это пластическая структура, способная не только к сценическому диалогу, но к «сопереживанию» душевного состояния героев спектакля. Она, наконец, может сама быть выражением эмоционального состояния сценического дей-

¹ Э. Кочергин. Ук. соч., с. 20.



Х. Вуолийоки. «Молодая хозяйка Нискавуори». Макет. 1976. Музей АБДТ



А. Пушкин. «Борис Годунов». Костюм Юродивого. 1973

ствия. Она может быть статически неизменна на протяжении всего спектакля, но будет при этом «проживать» сценическое действие, ибо весь смысл ее — в расчете на это действие. Она может быть динамичной и функциональной и вторгаться в действие. Она может апеллировать к сознанию зрителя, к его эмоциональному чувству, но может воздействовать на подсознание, вызывая ощущение холода, вязкости, зыбкости, хрупкости...

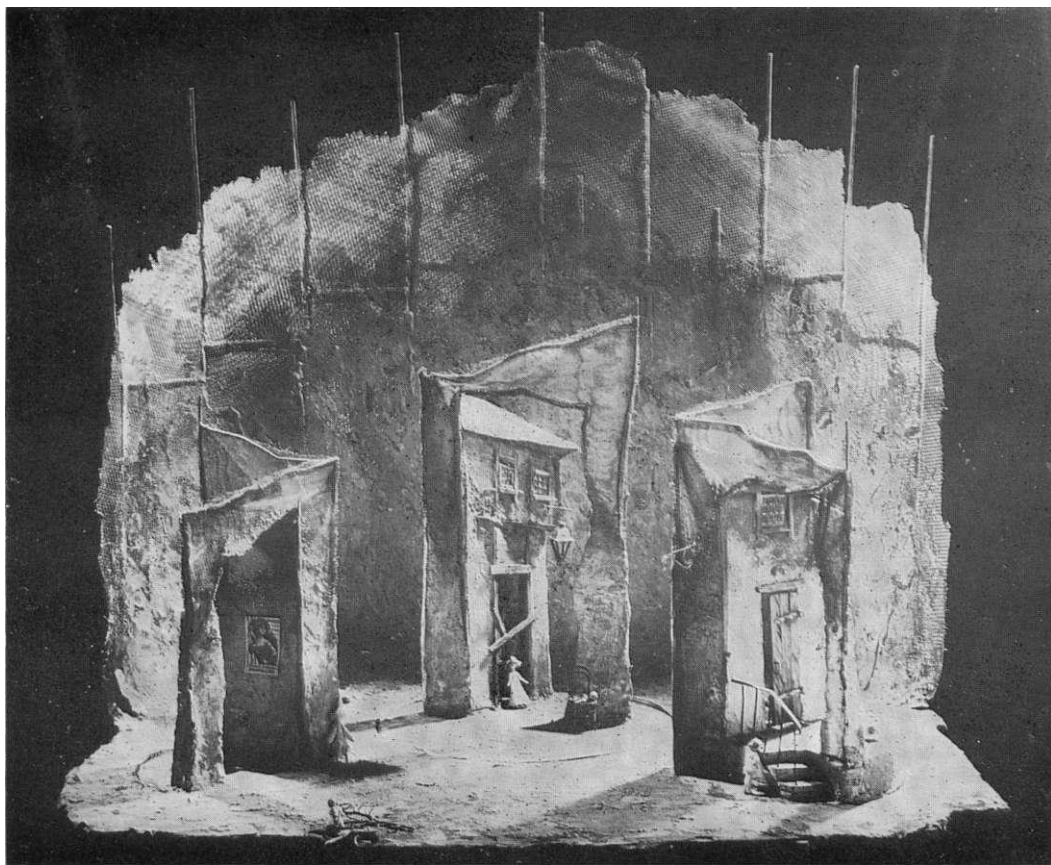
Обратимся к конкретным примерам.

Как определяет для себя его содержательный смысл художник, «холст — это сама закодированная природа», подразумевая под этим и то, что ткется, создается холст из волокон растений (лен, конопля), и то, что его «уток» и «основа» — извечные горизонталы и вертикали, и то, что в этой технике воплотились первородные формы человеческой деятельности (ткачества, в том числе), и то, что он несет в себе ощущение живой жизни, естественности, целесообразности, мудрости рукотворного дела.

Но в слове ХОЛСТ для творчества Кочергина есть и оттенок условности! Этим понятием объединены те множественные фактуры, в основе которых простейшая продольно-поперечная техника ткачества. Это будет и собственно холст суровый и беленый, рядом и дегрюга, мешковина и брезент, ткани льняные, хлопчатые, джутовые, пеньковые, мелкозернистые и с крупным плетением, плотные и редкие, гладкие и шероховатые, мягкие и жесткие, теплые и холодные... Но какими бы ни были они по своему характеру — они часть живой природы: их породила почва, их согрело и взрастило солнце, они впитали в себя запахи и краски земли.

Тот высокохудожественный смысл, который художник извлекает из этих фактур в своих произведениях, — результат многолетнего душевного труда, непрекращающейся работы над постижением и тайн природы, и законов народной художественной деятельности, глубокого понимания их ценности для современного творчества. Эти открытия Кочергина очень личностны, они выражают неповторимость его духовного мира и делают его произведения столь уникальными и по своему содержанию, и по художественной форме.

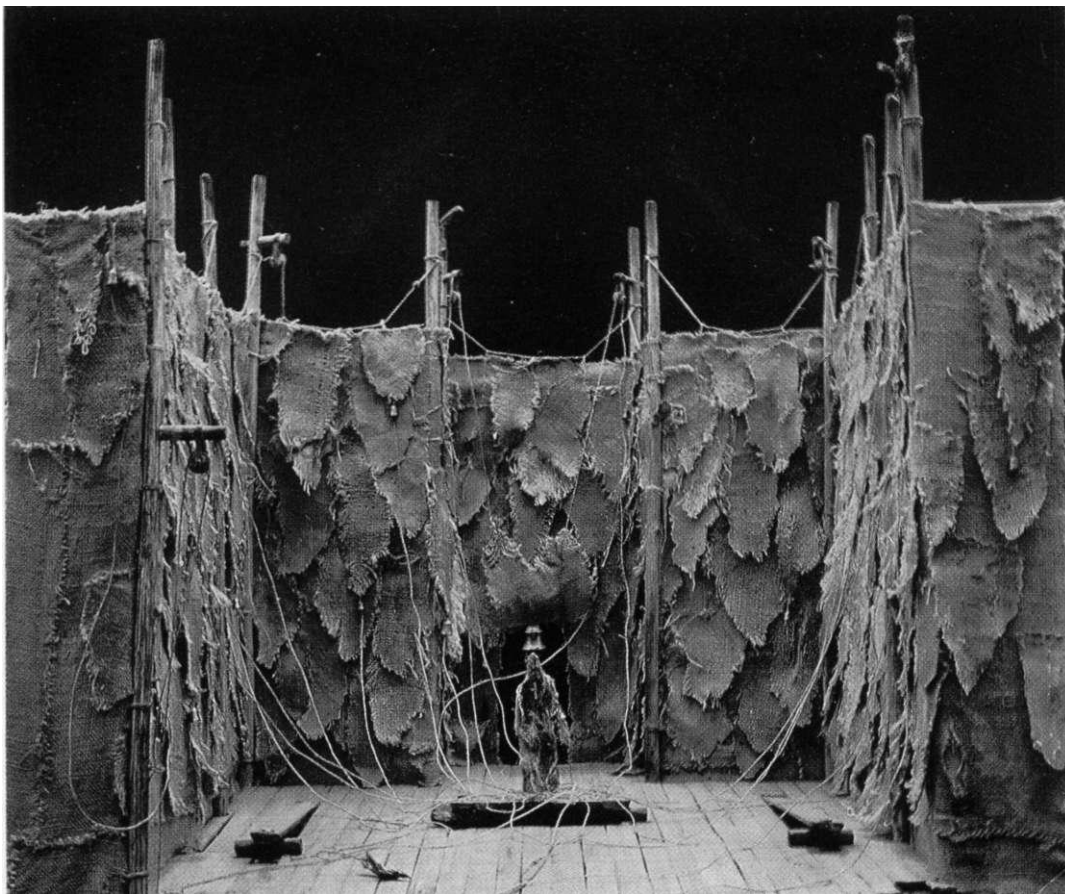
Такое особое миропонимание начало складываться еще в военном и послевоенном трудном детстве, когда лицом к лицу Кочергин



Ш. Дилени. «Влюбленный лев». 1969.
Макет. ГТЦМ

столкнулся с жизнью и вынес из нее и взрастил в себе то, что приняла его душа. Затем — профессиональное постижение основ народного творчества в общении с его наставником Мосеевым и ежегодная «практика» — хождение по русским деревням, без чего и сейчас художник не мыслит своей жизни. Отпуска он ждет с нетерпением, а уход свой в лес, по русским деревням зовет «праздником».

Тайну ХОЛСТА он понял давно. Вспомним его ранние произведения («Сергей Есенин», «Маклена Граса», «Господин Пунтила...»), где присутствует эта фактура, и как он пытается через нее выразить определенное состоя-



ние среды и передать в ней даже географические особенности и приметы.

В период зрелого мастерства приходит осознание фактуры холста как универсального средства художественной выразительности. Творческий процесс Кочергина в работе с холстом подобен работе скульптора с материалом, ибо он ищет характер пластики формируемой им поверхности. Этот процесс сходен и с творческим процессом живописца, создающего из красок, выдавливаемых из тюбика на палитру, колористическую гармонию целого. Наконец, он подобен работе современного прикладника, творящего пространственную

**А. Пушкин. «Борис Годунов». Макет.
1973. ГЦТМ**

композицию, увязывающего многообразные по ритмам элементы в единый образ.

Так — одновременно и как скульптор, и как живописец, и как художник прикладного искусства — работал Кочергин с холстом, создавая сценографию спектакля «Борис Годунов», «одевая» конструкцию фактурой. Это рядно. Составленное и шитое из кусков, многослойно апплицированное лоскутами разной плотности плетения, оно ассоциировалось с рубищем юродивого, становилось образом посконной России и одновременно народного «храма» (вспомним, что в основе конструктивно-планировочного решения лежали пропорции псковских церквей). К лоскутам-«заплатам» (вырезанным в форме так называемого лемеха, то есть в форме использовавшегося испокон веков на северной Руси покрытия, сначала деревянных шатровых, а позже луковичных церковных куполов) прикреплялись медные колокола, от языков которых тянулись веревки. Главный же колокол помещался в центральной «апсиде», в «царских воротах», а на самом деле — в дыре этого «рубища», служившей и главным выходом для актеров.

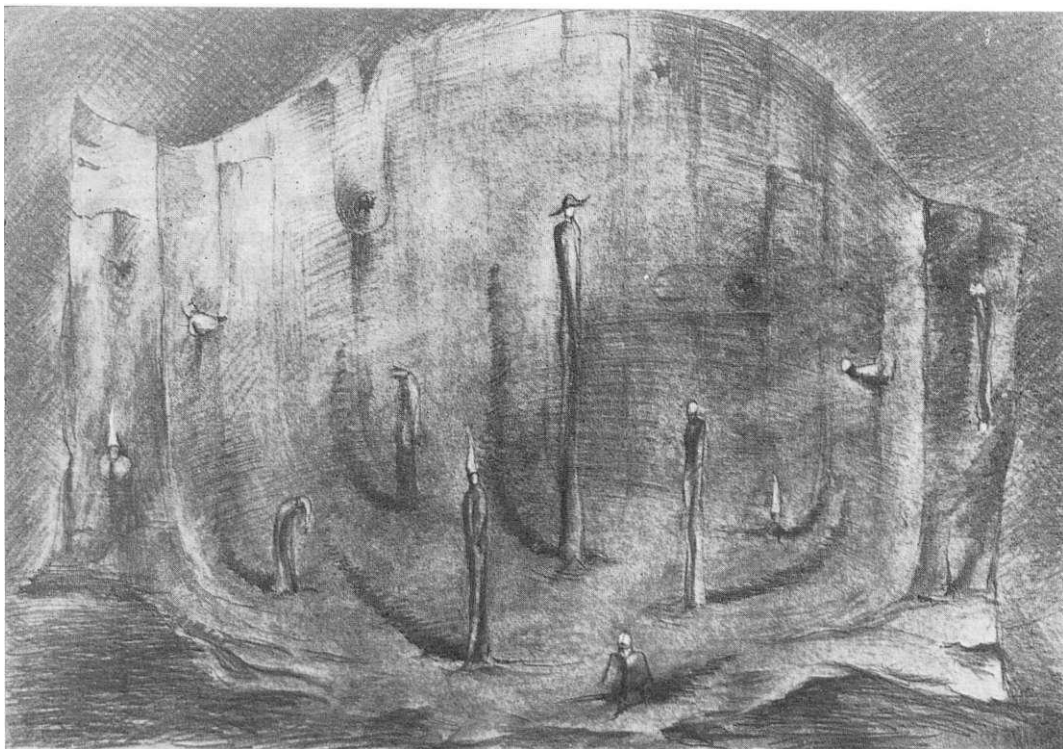
Богатая фактурная пластика этой среды жила на сцене по законам драматического действия. Когда начинал работать свет, когда вливался сюда народ (в таком же посконном одеянии), когда входили сюда в парчовых одеждах бояре и царь, среда реагировала, приобретая тональность и колорит то охры, то золота иконы, то бесприютной осенней природы с жухлой листвой.

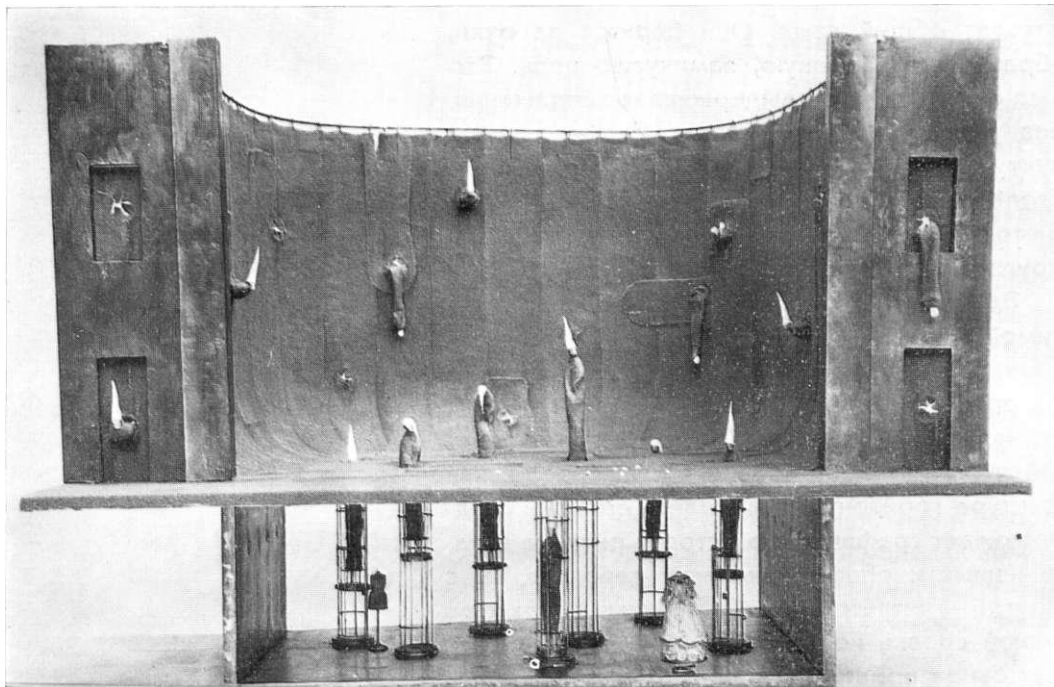
В спектакле «Свои люди — сочтемся» мотив фактуры холста используется совершенно в другом содержательном и художественном аспекте. Образный смысл этой фактуры извлекается здесь из рисунка холста и его технологического принципа: основы и утка.

На сцене ленинградского ТЮЗа Кочергин создает как бы «двухслойное» пространство:

дальнее от зрителей (горизонт) и ближнее (ширмы). Дальняя стена — это чистая серебряная мешковина, работающая на протяжении спектакля как фон. Ближний же план, организованный ширмами, и есть собственно сценическое пространство, которое вместе со всем своим предметно-вещественным наполнением создает среду жизни персонажей этого спектакля. Смысл «одевающей» эту среду фактуры гораздо шире, чем просто полотно, холст. Материал, покрывающий пол, натянутый на створки ширмы, обтягивающий диваны, кресла, пуфы, накинутый на столы (скатерти), сплетен продольно-поперечным способом, подобно берестяному лукошку, пестерю, туюску, а, может быть, и лаптю. Ячейка этого плетения, его модуль равен (на половине) пяди мужской руки и благодаря такому масштабу виден как с первого, так и с

**«Ревизская сказка» по Н. Гоголю.
Рисунок декорации. 1978. Б., кар.
ЛГТМ**





**«Ревизская сказка» по Н. Гоголю,
Макет. 1978. ЛГТМ**

последнего ряда; на ширмах — полпяди, на креслах и скатертях — и того меньше. В результате создается образ холста, определивший фактурное и колористическое единство среды, ее тональное богатство, игру разнонаправленного ритма текстуры (образуемой расположением створок ширм, расставленной по-разному мебелью, компоновкой иных объемов и т. д.).

В самом общем значении — это исконно российская среда, в которой живут большовы и подхалюзины, даже не осознавая ее истинной красоты, «украшая» ее на свой лад, в соответствии со своими представлениями (поэтому здесь же их руками повешены нелепые ламбрекены с еще более нелепыми карнизами, занавесками в цветочек — идеал купеческого уюта, размалеванные ходики, часы с кукушкой и т. д.). Однако мир оскверняемый ими красоты терпелив до поры. Пора наступает в финале спектакля, когда «свои люди»

находят общий язык. Они берутся за руки, образуя неразрывную, замкнутую цепь. Это уже сила. Среда не выдерживает напряжения, она рушится: стягивается в бесформенную кучу половик, падает ткань со створок ширм, оголяя их каркас — сухие стояки, бывшие когда-то деревьями. По два, по три жмутся они друг к другу, сиротливо и беззащитно...

Здесь, в финале, становится зримой и осязаемой главная тема спектакля — дикость и варварство влекут за собой опустошение и разорение. Но здесь же, в финале, начинает звучать и другая тема. Ее выразителем становится тот второй план — чистая российская фактура горизонта. Она, с одной стороны, подчеркивает графическую остроту рисунка искаленных и обезображенных деревьев, а с другой — читается как обобщенный образ еще одной среды, которая все время находилась как бы за пределами непосредственного сценического действия, то есть за пределами жизни персонажей спектакля. Она для них недоступна. Паразитируя на отторгнутом для своего существования куске пространства, они не в силах «поглотить» весь мир. ..

В спектакле «Прошлым летом в Чулимске» фактура холста приобретает совсем другое значение. Это крупнозернистая мешковина, что идет на изготовление прочной тары. Материал не качественный, а потому дешевый. Ткали его, пуская в дело отходы, толстые и тонкие волокна вперемешку, причем оборванные их концы так и останутся свободно висеть — не до красоты.

И вот пришли когда-то в тайгу люди, натянули эту мешковину на колья, даже не закрепляя ее как-либо по-особому, а просто прорывая дыру. Разлохматился в месте прорыва материал: ничего, сойдет, мешковина — вещь крепкая, выдержит. Затем «облицевали», «зашили» образовавшиеся из этой мешковины «стены» досками понизу. Хорошо, если

дойдут доски до середины «стены», а не дойдут — тоже ничего, держаться-то все равно будут. И держатся, и стоит этот Чулимск со времен купца Черных, то ли строится, то ли разрушается. Да вряд ли может разрушиться этот хотя и нелепый, но обоснованный житейской логикой целесообразности мир. Здесь все как бы срослось друг с другом, зацепилось друг за друга, одно является продолжением другого (мешковина — досок, доски — мешковины и т. д.). Но главный закон прочности, общности уклада жизни, характера людей здесь тайга (как говорит старый эвенк Еремеев, «здесь закон-тайга»). И все, что показывает на сцене художник, лишь ипостаси одной материальной и все определяющей субстанции — тайги. Отсюда — суровая, прекрасная «готика леса», отсюда несколько угрюмая, взлохмаченная, простовато-грубоватая, но цельная фактура, отсюда, наконец, — сибирский вариант театра на кольях.

ХОЛСТ — фактурная лейттема творчества Кочергина. Этот материал так или иначе проходит чуть ли не через все произведения художника. Даже там, где решаются иные фактурные проблемы, холст все равно внесет свою интонацию. То он появится в легком дачном мужском костюме («Дачники»), то придаст еще большую естественность «меховой среде» («Закон вечности»), то будет существенным дополнением деревянной обстановки «Хозяйки Нискавуори», то притворится роскошью стильных костюмов в «Мольере» или станет выражением простого и мудрого мира тетюшки Руцы в спектакле таллинского русского театра «Птицы нашей молодости». Но наивысшего образного, содержательного и эстетического смысла холст достигает в этапной работе Кочергина — «История лошади», разговор о которой будет завершать эту главу.

Творя свои сценографические миры по законам красоты, привлекательнейшими из них

Кочергин почитает законы самой природы, по которым создаются формы чудесной целесообразности и удивительного совершенства.

Взять хотя бы дерево — какое неисчерпаемое богатство таит оно и как объект эстетического переживания, и как материал для художественной деятельности. Какое множество диковин создали живущие на земле люди, чувствующие его красоту, человечность его масштаба (на земле нет деревьев, не соразмерных человеку, будь то карликовая береза или гигантский баобаб), его форму, текстуру, его мягкость, твердость, его цвет...

ДЕРЕВО для Кочергина необычайно существенный (хотя, может быть, и не в такой степени, как холст) материал. Оно — емкое средство художественной выразительности.

Если поставить в один ряд все сценографические композиции Кочергина, представляющие собой «театр на кольях», то можно увидеть, что при общности их принципа это будут совершенно разные «колья», по-разному работающие на раскрытие замысла спектакля, в каждом случае несущие иное эмоциональное содержание. Так, в «Борисе Годунове» это не очень большие в диаметре, почти одинаковые стволы деревьев разной высоты, поделовому окоренные, с обрубленными сучьями. Их предназначение — прежде всего функциональное. Их можно вкопать в землю и растянуть между ними ткань «рубища». Они, эти вертикали, не камуфлируются, а скорее наоборот — подчеркиваются, как и вся система креплений. В фактурном же ансамбле спектакля «колья» «ведут свою мелодию» стройно, в унисон с главной здесь фактурой холста.

В спектакле «Прошлым летом в Чулимске» — это уже как бы сами деревья тайги, приспособленные для крепления на них мешковины — «стен» для жилья. Это и ели, и сос-

Дерево



«Село Степанчиково» по Ф. М. Достоевскому. Эскиз декораии. 1970, Б., акв.

ны, и березка. На них живая кора. И хотя люди, использовавшие их для организации пространства своей жизни и в качестве опорных столбов, в том числе и электрических, пообрубили их кроны, деревья продолжают стойко бороться за свою жизнь, оставшиеся в глубине земли корни питают их, и, возможно, ветки когда-нибудь и отрастут и снова зазеленеют. А если и не отрастут, то все равно простоят они здесь еще долго, ибо они — часть могучей сибирской природы.

В «Своих людях...» колья — это искаленные, изуродованные бывшие деревья, жалкие калеки. Тонкие и беззащитные, они и жмутся-то друг к другу, потому что по одиночке не в силах ни стоять, ни удерживать

даже легкие ткани ширмы. И в том, что эта ширма, поддерживаемая ими, служит жильем купца Самсона Силыча, унижительность их роли. А в «Талантах и поклонниках» они — естественное соединение природной фактуры и ремесла, тема графической хрупкости природы, и строительный материал для гармоничного дома и даже храма (в финале).

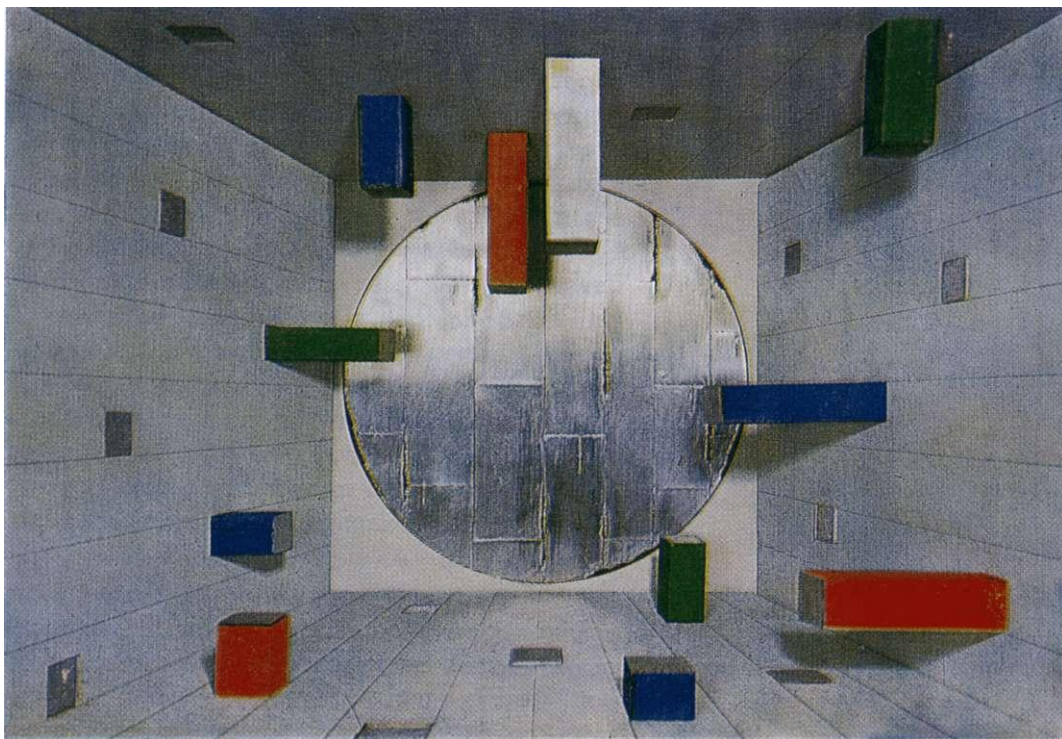
Мы увидим дальше, как в спектакле «Возвращение на круги своя» «колья» обернутся гармоничным стройным хороводом, изысканной графикой тонких деревьев с веточками и кронами, соединят в себе мысль о бытии и духовности.

Если «русский театр на кольях» — это глубоко личный мотив художника, особенность его театрального мироощущения и метода, то деревянная дощатая сценографическая среда связана с явлением более широкого порядка. Она свойственна не только Кочергину. Интерес к этой выразительной фактуре вообще характерен для советской сценографии середины 60-х и 70-х годов. Вспомним произведения Д. Лидера («В день свадьбы», 1965; «Страница дневника», 1966; «Горячее сердце», 1973), М. Китаева («Город на заре», 1970; «Гроза», 1971; «Три сестры», 1974; «Летние прогулки», 1974; «Унтиловск», 1978; «Доктор Стокман», 1979), В. Серебровского («Мое сердце в горах», 1970; «Мера за меру», 1971), Э. Стенберга («Чайка», 1969; «Человек из Ламанчи», 1972), И. Блумбергса («Жанна д'Арк», 1972; «Бранд», 1975), А. Фрейбергса («Легенда о Каупо», 1973) и другие. Но более всего (и ранее всего) деревянная дощатая фактура получила воплощение в искусстве Д. Боровского («На дне», 1964; «Катерина Измайлова», 1966; «Бесприданница», 1970; «Сказки старого Арбата», 1970; «А зори здесь тихие», 1971; «Дон Жуан», 1973; «Продавец дождя», 1973; «Три сестры», 1973; «Иванов», 1976; «Чайка», 1983). Подобно тому как для Кочергина

одним из самых основных фактурных мотивов является холст, так для Боровского дерево едва ли не главное средство выразительности. И если Боровский, создавая свои сценографические миры, утверждает ясную, открытую, строгую, мужественную красоту этого материала, то Кочергин (и в этом особенность его мироощущения) творит свой «деревянный храм», в котором тонки (до утонченности) и сложно взаимосвязаны тектонические и текстурные качества этого материала. Они выявляются и акцентируются под воздействием сложной световой партитуры, преобразуются под действием контрового света, подобно холстам, проживают свою чуткую ко всему рядом находящемуся жизнь.

Так, в спектакле «Село Степанчиково» деревянные стены среды — лишь на первый взгляд просто дощатая коробка. Но посмотрим, что это за доски. Они все разные: в одной текстура порезче, поотчетливее, в другой — потоньше, помягче; одна — чуть золотистее, другая — имеет более холодный оттенок, но вместе — это колорит старого дерева. А как прилажены доски друг к другу: вот «целиковая» доска, а рядом она собрана из двух, а то и трех кусков; где-то разошлись швы, и вот уже скрепляются доски поперечинами. Что это — жанровый мотив, долженствующий указать на недостаточную прочность этой крепости-колодца? Пожалуй, и это имел в виду художник. Но главное для него — его вертикально-горизонтальная композиция и самих досок, и графических «швов» между ними, и поперечин, и продольно-поперечного рисунка текстуры, и игры цвета и света. И нет противоречия здесь в том, что этот душный и безысходный мир с нравами «сумасшедшего дома» строится (как и в других спектаклях) по законам гармонии.

Сценографическое решение спектакля «Трамвай «Желание» Тенниси Уильямса (1972)



не стал заметной вехой творческой биографии художника. (Кстати, были у Кочергина и другие такие решения, которые ушли из жизни вместе со спектаклями, не оставив по себе особой памяти ни у людей, видевших их, ни у самого художника. Это нормальный творческий процесс для любого мастера, и Кочергин не является исключением.) Для нас здесь оно интересно тем, что пластическая среда создавалась тоже из досок, а, вернее, из дощатых ящиков-контейнеров различной величины, обозначая задворки большого города, где ютится беднота, где живет Стелла и куда попадает Бланш. Ничего особенного, оригинального в этом решении не было. Но все, что предложил художник, оказалось адекватно возможностям театра (ленинградского театра на Литейном): скромно и по-своему красиво. Поражала в этом решении одна находка

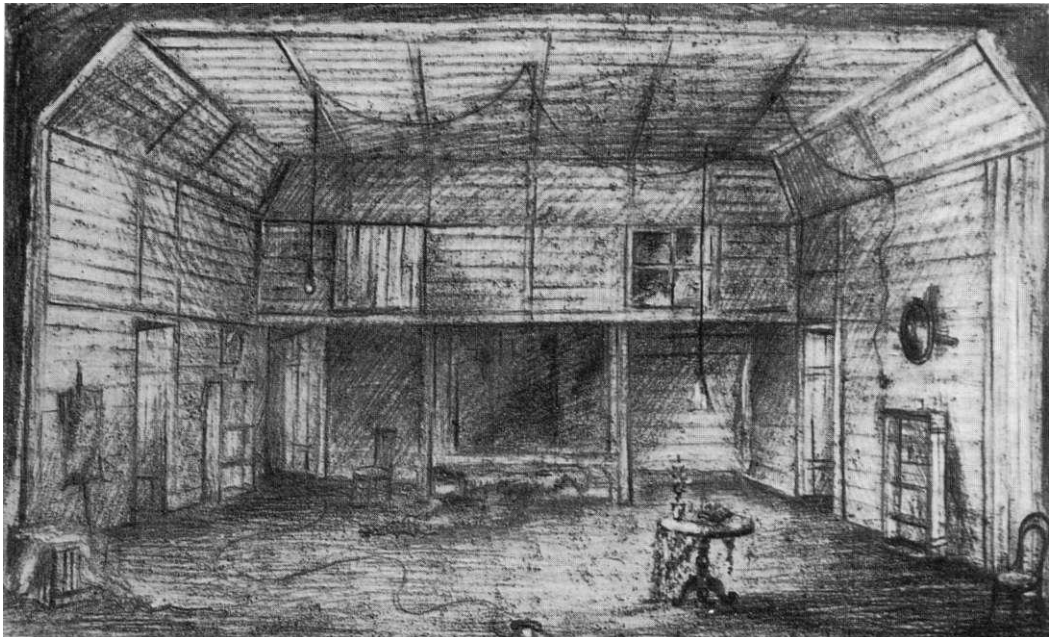
М. Розовский. «Высокий». Макет. 1979

художника: контровой свет, пропущенный через щели неплотно пригнанных друг к другу досок. Эти светящиеся щели и просветы между ящиками совершенно преображали сценическую среду, создавая ощущение инфернальности, связанное с воспоминаниями героини о своем прошлом и ее иллюзиями в реальном ее положении. В данном спектакле эта находка была только опробована, но не прозвучала так, как этого хотелось бы художнику.

В 1976 году Кочергин к ней снова вернулся, использовал контровой свет как средство преображения деревянной среды в спектакле «Молодая хозяйка Нискавуори». А спустя еще год, в спектакле «Влияние гамма-лучей на бледно-желтые ногти» П. Зиндела, поставленном на малой сцене БДТ, контровой свет и доски стали основным средством выразительности.

Художник создал среду в виде большого, во всю сцену, дощатого помещения. Здесь еще недавно, возможно, был склад овощной

П. Зиндел. «Влияние гамма-лучей на бледно-желтые ногти». Рисунок декорации. 1977. В., кар.



лавки, теперь его приспособили для жилья. Выбеленные доски, образующие стены, крепятся с некоторым «заходом», зазором, создавая пробелы, щели, невидимые зрителям.

Поначалу зритель воспринимал это сценическое пространство как обыкновенное жилище. Нехитрые предметы мебели говорили о некоторой сумбурности быта и пристрастиях живущих здесь людей — матери и ее дочерей. По мере развития действия мы узнаем, что младшая дочь Тилли мечтает стать ученым: она заботливо ухаживает за кроликом (кроличья клетка — деревянный ящик — здесь же, в комнате) и ставит опыт над бледно-желтыми ноготками, стремясь доказать возможность их быстрого искусственного роста под воздействием энергии атома. Когда она говорит об этом своем эксперименте, зрители начинают замечать проникающий сквозь невидимые щели дощатых стен «поток движущихся частиц», подобно светящемуся водопаду, возникающему в этой среде. И становится как-то не по себе, охватывает чувство тревоги, ощущение опасности, таящейся в этом, на первый взгляд, невинном, школьном опыте. И не случайно цветок, над которым девочка экспериментирует, художник сделал откровенно бутафорским — он как бы уже получил свою долю гамма-лучей и обречен.

Но пьеса о том, что можно поставить опыт и куда более простыми средствами, как это делает другая девочка — соперница Тилли по школьному конкурсу, которая препарировала кошку и собирается препарировать собаку. Во время ее доклада (этот эпизод в школе происходит на авансцене, перед наглядными пособиями: с одной стороны, изображение кошки, с другой — собаки) зрители вдруг ощущают изменение, произошедшее в сценической среде. Комната, казавшаяся такой естественной в начале спектакля, обрела белую мертвенность лаборатории. Солнечный свет,

бывший сквозь щели досок, обернулся каким-то холодно-фиолетовым свечением. Оно как бы поглотило все живое на сцене (в кроличьей клетке, которая воспринимается теперь как та же комната, только в малом масштабе, открыта дверка, но жизни там уже нет). Оно проникает и в зрительный зал, уже коснулось каждого зрителя, оно действует на наше подсознание, и мы словно становимся объектом проведенного опыта — облучения.

Таковы только три аспекта работы художника с деревянной фактурой. Можно было бы здесь рассказать еще о его «театре заборов» в спектаклях «Прощание в июне» (1972) и «Вагончик» (1982).

Можно было бы специально остановиться на том, как интересно и многообразно использует Кочергин фактуры дерева в одном и том же спектакле, можно, можно... неисчерпаемым кажется его творческий потенциал, неустанен художник в своих поисках. Но есть в этих поисках и открытия фундаментальные, как бы подводящие итог предшествующим работам и намечающие новые перспективы. Таким произведением Кочергина, построенном на использовании деревянной дощатой фактуры, стал спектакль «Дядя Ваня» (1982).

Ветки

В структуре сценографических композиций Кочергина особая роль принадлежит сухим веткам, тем, что не нальются весенним соком, не покроются листьями, не прорастут, ибо жизнь ушла из них безвозвратно. Чем же привлекают они художника, почему с такой последовательностью вводит он мотив веток чуть не в каждое второе свое решение, не боясь повториться?

Ответ на этот вопрос не может быть однозначным, и кроется он в эстетическом и этическом отношении художника к природе и в его творческом методе (в основе которого су-

ществнейшими являются преемственность культурной традиции, культурной памяти).

Поэтическое мировосприятие Кочергина помогает ему увидеть в безлистной ветке чудесное творение природы, в котором он определяет для себя такие качества, как графичность и ажурность силуэта, хрупкость фактуры, ритм. Ветка становится в руках мастера категорией художественной, способной выразить, подчеркнуть, акцентировать мысль, эмоцию, настроение в структуре его художественного произведения. В его черновых альбомах огромное количество рисунков, изображающих ветки, в которых художник с истинным графическим мастерством как бы исследует индивидуальную характерность каждой из них, выявляет, извлекает настроение, ритмическое состояние, образ. На сцене же он использует настоящие ветки, дабы не нарушать фактурной гармонии произведения.

«Для художника видеть, — писал Сезанн, — это постигать, а постигать — значит компоновать»¹. Кочергин, постигнув смысл природной графической выразительности деревянного кружева, дает ему вторую жизнь в своих сценических композициях.

Сухие деревья и ветки, соединенные с овчинами в спектакле «Святая святых», будут тянуть свои тонкие ветви словно руки, взывая о милосердии ко всему живому, становясь главной пластической лейттемой и композиционным стержнем пластического образа спектакля. Сухие обломанные ветки с какой-то безнадежностью будут цепляться за деревянный остов конструкции в финале спектакля «Свои люди — сочтемся». Поверженные общим разрушением, упавшие на пол, графикой своих линий они подчеркнут мотив обреченности. В жесткой фактурной среде спектакля «Валентин и Валентина» безлистные деревья проиграют «мелодию» хрупкой и беззащитной красоты, которой угрожает наступающий

¹ Поль Сезанн. Переписка, воспоминания современников. М., 1972, с. 307.

на нее урбанизированный мир. Изысканное ажурное кружево деревьев и графическое их совершенство — единственная возможность противостоять этому миру.

Наибольшего звучания мотив сухих веток достиг в спектакле «Село Степанчиково», где ветки уже не только тема, а многочастная пластическая соната. В каждой из картин художник, поднимая и опуская ветки, дополняя ими те или иные пространственные планы, создает различные по смыслу, эмоциональному состоянию и графическому напряжению композиции, которые (подчеркнем это еще раз) задуманы как единая с деревянным «колодцем» среда. Спускаясь чуть ли не до планшета, как бы стремясь заполнить все пространство, подобно своеобразному интермедийному занавесу, эти ветки выражают в самой общей форме мотив «глухомани», физической отъединенности от мира, которая обернется в спектакле, как говорит сам художник, «атмосферой сгущенного до фантасмагории духовного рабства». Атмосфера дремучей патриархальности, почти обломовской сонной тишины предстает в сцене на «заднем дворе» или в конюшне, где все уже давно обрело неподвижность, подобно старой барской карете с единственным колесом или никогда не поющим муляжным птицам, намертво прикованным к веткам.

Мотив паучьих тенет звучит в спектакле как драматичная кульминация и финал сценической жизни веток, в ажур которых как бы «вползает» люстра-паук, становится их центром, подчиняя себе и концентрируя в себе казавшийся дотоле свободным ритм веток.

Здесь нет необходимости подробно останавливаться на всех тех работах, в которых художник использует эту фактуру, извлекая из нее бесчисленное множество состояний, настроений, содержательных и эмоциональных аспектов. Но есть в этих мотивах нечто общее, что связывает их между собой и роднит

с культурной традицией, несмотря на то что это сугубо индивидуальный, присущий Кочергину мотив творчества, ставший одной из особенностей его поэтики.

Сухое старое дерево, сиротливые осенние ветви, скинувшие листву, умершие или затаившие дыхание жизни до новой весны деревья— извечный мотив мировой и русской поэзии, живописи, графики, навевающий раздумья о вечном круговороте жизни, о смерти и возрождении, о незащитности (а может быть, мужественности) старости, о хрупкости жизни, о своеобразии красоты, таящейся в засохшей ветке. Д. С. Лихачев в книге «Поэзия садов» пишет: «Дряхлый пук деревьев» ценил Пушкин. Характерно, что и Н. В. Гоголь ценил красоту мертвых деревьев. В статье «Несколько слов о Пушкине» он писал: «Меня много занимал писанный мною пейзаж, на первом плане которого раскидывалось сухое дерево»¹. Окрашенные каждый раз личным отношением высказывания на эту тему можно найти у Тургенева и Толстого, Чехова и Пастернака. Так или иначе мотивы сухих деревьев, графика безлистных ветвей затронуты в творчестве почти каждого художника, обращавшегося к природе. Свойственны они и декорационному искусству, становясь иногда камертоном эмоционального состояния декорационного образа. Вспомним хотя бы «черный силуэт одинокой ветки на зареве пожара в окне»² у М. Добужинского в спектакле МХТ «Николай Ставрогин».

Все эти примеры (их ряд мог бы быть и дополнен) приводятся здесь не для усложнения метода Кочергина, они нужны, чтобы наметить звенья культурной памяти, показать моменты преемственности (иногда и не до конца осознанные) в поэтическом мировосприятии каждого из художников.

Возможно, что в формировании сценографической поэтики Кочергина вообще и част-

¹ Д. С. Лихачев. Поэзия садов. Л., 1982, с. 283.

² В. Дмитриев. Работа художника.— В кн.: Советские художники театра и кино, 76. М., 1978, с. 195.

ного ее проявления (поэтического видения природы в ее изысканной графичности, хрупкости, ассоциируемых с подобными качествами души человека) не последнюю роль сыграла близлежащая к нашему времени традиция — творчество почитаемого Кочергиным В. В. Дмитриева, который, «как никто другой, умел постигать суть драматургии и раскрывать ее средствами искусства художника»¹.

¹ Э. Кочергин о Дмитриеве. — В кн.: В. И. Березкин, В. В. Дмитриев. Л., 1981, с. 289.

Не углубляясь сейчас в эту проблему, обратимся к решению Дмитриевым финальной картины спектакля МХТ «Три сестры» с поникшими тонкими ветвями берез, утонченными до изысканности графическим их изображением (особенно видно на эскизе). Это — единственный в истории декорационного искусства пример, когда художник мотив хрупкой ветки делает столь значимым для выражения содержания своего произведения. Недаром Дмитриев выдвигает их на первый (верхний) план, недаром с таким художественным тщанием определяет их общий безвольный ритм, созвучный душевному состоянию чеховских сестер.

В лирическом, поэтическом видении мира Кочергиным, в одухотворенности его сценографических образов, в стремлении выявить неуловимую изменчивость красоты природы и духовного единения с ней человека видится близость его к миропониманию Дмитриева. И хотя язык произведений Кочергина иной, а задачи, решаемые им в спектакле, определены иным временем, родство их с культурной традицией и традицией национального декорационного искусства неоспоримо.

Есть в творчестве Кочергина решения, в которых фактура уникальна. Вызванная к сценической жизни основополагающей мыслью пьесы, спектакля, она становится ее выразителем, ее единственно возможной для художника формой материального воплощения.

Такой фактурой стала белая бумага в спек-



**Э. Радзинский. «Монолог о браке».
Макет. 2 состояния. 1973**

такле «Монолог о браке» (1973). «Предлагаемыми обстоятельствами», исходным моментом для художника, во-первых, была предложенная драматургом форма сценического повествования (воспоминания главного персонажа об истории его любви, о том, как она началась, как возникали между Им и Ею ссоры и примирения, опять ссоры и снова примирения, а затем наступил конец их любви. Этому периоду их жизни сопутствовали разные малосущественные обстоятельства и, естественно, целый круг людей, так или иначе вторгавшихся в их жизнь. Стереотипный сюжет, пустяковые, в сущности, конфликты, непрочные, как говорит сам художник, «ненадежные, ненастоящие, «бумажные» отношения).

Во-вторых, таким исходным моментом был режиссерский замысел К. Гинкаса, который пытался углубить и обобщить характер чело-

веческих отношении и ситуации и воплотить их средствами поэтической театральности.

Эти моменты и определили выбор фактуры бумаги как материала непрочного, априори недолговечного, не требующего даже особых усилий для того, чтобы быть разрушенным.

На сцене в самом начале спектакля — чистая белая, очень торжественная композиция: то ли нарядная коробка из-под дорогих конфет с характерным украшением из бумажного кружева, то ли упаковка для свадебного платья... Однако ослепительная «белая жуть» этой огромной (во все зеркало сцены) коробки, как-то безвольно и обреченно свисающие то там, то тут белые гирлянды бумажных цветов, едва заметные надрывы краев бумажного поля (будто открывали эту коробку второпях), белые хризантемы в белых горшочках





Э. Радзинский. «Монолог о браке».
Финальная сцена спектакля

говорят скорее не о радости свадебного праздника, а о торжественности иного рода — о том, что все прошло, а, возможно, и умерло, и мы присутствуем на «похоронах любви». Белый наряд сценического пространства (а здесь белое все — и пианино у правого портала, на котором во время всего действия играл тапер-импровизатор, и стулья, и туго накрахмаленные, тоже будто бумажные, скатерти, и колпачки-абажурчики) настраивал на восприятие отнюдь не беглой жанровой зарисовки на современную тему о любви и браке и тем более не «пьесы-шутки» (как обозначил жанр своего произведения автор). Этот наряд вызывал раздумья более высокого порядка.

Когда герой (Он, или Вадим Жариков) начинал вызывать из своей памяти участников этой истории, они появлялись прямо из белой стены, со скрежетом, каждый по-разному рас-

крывая бумагу то тут, то там. Таким способом приходит Она, «прорвется» из стены его приятель по прозвищу Нептун, появятся его родители, официантка Галя и еще группа «одиноких Галь». Эти невероятные выходы персонажей на сцену здесь естественны: а почему бы им не появляться таким образом, ведь стена — это еще и как бы материализованное воплощение памяти, из которой и с реальной нашей жизни воспоминания именно прорываются, поначалу кусками, фрагментами, а последовательность их — это уже следующий этап работы сознания.

Кочергин работал в «Монолог о браке» с бумажной фактурой впервые. Она появилась в его творчестве как объективная необходимость, требуемая для воплощения конкретной режиссерской концепции. Однако некоторые нюансы художественного содержания, вскрытые Кочергиным в этой фактуре, имели для него и более общее, выходящее за пределы данного спектакля значение — они были связаны с его сугубо профессиональными художественными исканиями. Его давно интересовали такие категории фактуры, как плотность и разреженность, мягкость и твердость, хрупкость и вязкость, блеск, звонкость и «глухота» материала и т. д. Эти качества фактур он очень тонко ощущает и по-разному использует. И не просто использует, а сознательно стремится к выявлению и даже подчеркиванию этих качеств фактур, стремясь таким образом воздействовать уже на чувственные ощущения зрителей, на их подсознание.

Так, в «Монолог о браке» он задумывает не просто бумажную среду, но белое и протяженное пространство, способное вызвать ощущение холода не только там, на сцене, но и в зрительном зале. Это ощущение еще более усиливалось зубчиками-фестонами кружев, которые, подобно изморози или фигурным сосулькам, свисали сверху, с «карниза»

коробки, с бахромы скатерти, с белого покрытия подмостков импровизатора, с чехла пианино. Непрочность бумаги художник передавал не только тем, что зрители видели, как ее разрывали, но и слышали этот хрустящий звук разрыва. Когда до начала спектакля, еще до выхода на сцену актеров, мы разглядывали декорацию, уже тогда подсознанием угадывали в ее белой торжественной строгости какое-то неблагополучие, какой-то изъян. Такое воздействие на зрительское подсознание было художником запрограммировано: в обрывах с боков и сверху сначала идут фестончики кружевной «изморози», потом — «щель», а дальше тоже фестончики, но только уже не от ножниц, а будто бы от крысиных зубов. Разрушение этого бумажного мира началось раньше, чем оно началось в спектакле.

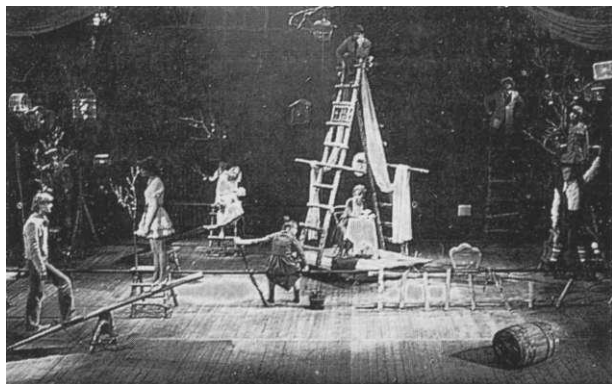
Таких деталей, конечно, можно не заметить в спектакле, более того, зритель и не должен на них специально фиксировать свое внимание, но они обязательно воздействуют, потому что Кочергин из тех художников, которые рассчитывают именно на это.

За два года до «Монолога», в 1971 году, Кочергин, оформляя спектакль «Валентин и Валентина», применил в качестве главной фактуры металлические сетки, подобные тем, которыми огораживают спортивные площадки и теннисные корты. Он создал из этих сеток многоплановую (а в основных своих очертаниях — курдонер) композицию, стремясь через фактуру передать впечатление урбанизированного пространства: это городская стандартизированная в своих пропорциях и ритмах среда. Она просвечивалась насквозь в любом своем уголке, не давая возможности укрыться влюбленным от направленных на них взглядов. Иногда железная сетка «работала» как клетка, в которую, казалось, буквально загнаны герои спектакля. Эта композиция соединяла в себе экстерьер и интерьер, давая

возможность для симультанного построения действия и одновременного использования разных планов пространства. Мы еще вернемся к этому спектаклю, здесь же подчеркнем умение художника работать и с такой «равнородной» фактурой, как металлическая сетка, из которой он смог создать художественную среду, раскрывающую глубинное содержание сценического действия, активно «вторгающуюся» в действие. Открыв все возможные в условиях данного конкретного спектакля выразительные качества этой фактуры, выявив их из сопоставления с другими фактурами, из соединения с вещами и предметами, высветив ее прямым и контровым светом, создав тем самым впечатление то прозрачности, то плотности и даже «глухоты» сценической среды, Кочергин больше уже к этой фактуре в своей творческой практике не возвращался. Таким образом, металлические сетки (подобно бумаге в «Монолог о браке») были вызваны к жизни конкретной постановочной задачей, решив которую художник как бы поставил точку.

Кружевная фактура занимает особое место в творчестве Кочергина. Если холст для него такой материал, из которого он извлекает бесчисленное множество состояний, выражая часто взаимоисключающие понятия (цельность и разрушение, локальная чистота и колористическое богатство, убогость и царственность), то кружево, с его легкостью, прозрачностью, нежностью узора, с таящимися в нем таинством и непостижимостью секретов плетения — это пластическая лейтмотивная для многих спектаклей художника фактура, выражающая тему женской душевной тонкости, красоты и незащитности одновременно.

Так, в спектакле «Разбойник» (1974), создавая хрупкий мир среды действия («Ведь ценности Профессора столь же легко подвержены разрушению, как и ценности «Разбойника», -

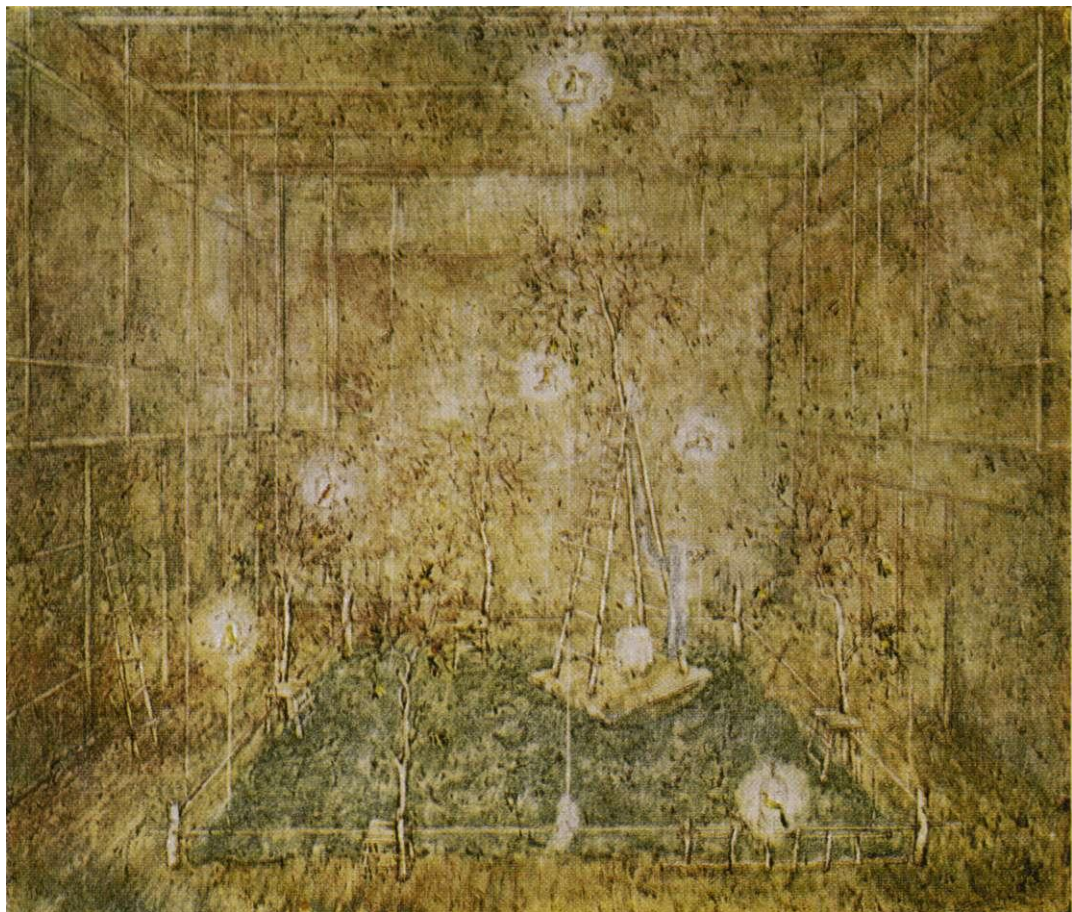


К. Чапек. «Разбойник». Сцена из спектакля

— так формулирует идею спектакля его режиссер Л. Додин¹), художник особое внимание в этой «подвешенной» и «качающейся» среде (с качелями, клетками, где вместо птиц — цветные лампочки, с тонкими деревцами, с лесенками...) уделяет кружеву. Многозначно использованное кружево создает такую полифонию пластических ситуаций, что становится существенной лирической темой в этой хрупкой и глубоко эмоциональной среде. Оно мягко и как-то очень плавно обвивает грубоватую конструкцию качелей, составленных из двух деревянных лесенок, оно прозрачно и прихотливо прикрывает деревянный круглый столик; кружевное платье с воланами, кружевная шляпа героини Мими и даже кружевное одеяние куклы, застрявшей на дереве, — во всем этом выражена мысль о женской нежности, о любви, преображающей мир, — мысль, такая существенная для пьесы К. Чапека.

В муаровом пространстве «Дачников» кружевной мотив является парафразом, вариацией основной темы, раскрываемой пространственной композицией: прекрасного, непрочного, как сон, как мираж, мира женской души, красоты ее, которую можно легко погасить (что и происходит в конце спектакля). Кружева в виде фигурного интермедийного занавеса

¹ О. Савицкая. Л. Додин. Театральное действо сегодня. — Творчество, 1979, № 9, с. 7.



К. Чапек. «Разбойник». Эскиз декорации. 1974. Б., акв. ГЦТМ

начинают спектакль. Нежный их орнамент и бледно-зеленый колорит словно предваряют нежность и колористическую гармонию пространственной среды. Кружево пройдет в этой сценографической композиции также в виде воздушных занавесей, спускающихся с березовых тонких карнизов, тонкого ручного плетения дорожки, наброшенной на крышку рояля, прозрачного абажурчика настольной лампы. В кружевные одежды художник одевает своих героинь, они покрывают свои головы кружевными шляпами, прячутся от солнца под кружевными зонтиками и осушают слезы кружевными платочками.

Особенно острого звучания мотива ненужности и обреченности красоты достигает художник в сцене пикника, когда тонкие фигурки женщин, одетые в нежные кружевные одежды, окажутся среди обезображенной природы: корявых пней, гнилого сена, обломков деревьев. В последний раз сверкнут своей красотой кружева в финале, на фоне потухшей, ставшей душной муаровой среды; в этой среде и они сами как бы тоже потеряют свою прозрачность, станут просто декоративным украшением.

Если в «Разбойнике» и «Дачниках» кружево являлось существенным, но все же дополнением к созданной художником сценографической среде, то в спектакле «Фантазии Фарятьева» (1976) кружево полностью образует среду. Это «павильон»: его потолок затянут узорчатым тюлем, стены — гардинным кружевом. И даже спинки стульев здесь задекорированы кружевом. Но кружево в этом спектакле как бы стремится быть незаметным, оно не имеет какой-либо особой характеристики (в отличие от «Дачников», где каждый предмет, будь то абжур, шляпа, салфетка и т. д., имеют свой рисунок, фактуру, цвет, плотность). Здесь оно унифицировано — это фабричная стандартная гардинная ткань, что продается в магазинах. И в этой унифицированности — примета провинциальной современной жизни персонажей пьесы: ее действие происходит в Очакове, где Фарятьев работает зубным врачом. Точно найдено художником и соединение этой гардинно-тюлевой среды со стандартизированными деталями быта персонажей — ширпотребовскими стульями, дверями, багетной рамочкой, абжуром. ..

Художник последователен в отношении сценического смысла используемой им фактуры. И здесь кружевная среда — это тоже прежде всего мир женщин. Павел Фарятьев

живет среди них (это единственная мужская роль в спектакле), у него настоящее духовное родство со своей теткой, он искренне любит Александру, мир ее он приемлет, как приемлет всех окружающих его людей, ибо неистребима его вера во всеобщее взаимопонимание. Гардинный мир словно объединяет всех четырех женщин — это общий для всех них мотив видимой устойчивости жизни, надежности их женского счастья. Именно эту общность и хотел подчеркнуть художник, когда поместил их всех в одну декорацию...

Но эта же кружевная среда — и мир фантазий самого Фарятьева: именно для него и только для него стены этой комнаты прозрачные, через них он прозревает инопланетный мир, постигает смысл звезд и смысл человеческой жизни здесь, на земле.

цвет

В первой главе говорилось об увлеченности в начальный период творческой деятельности художника живописью. Тогда он считал, что путь образно-живописных, колористических исканий близок ему. Вспомним целую серию его темпераментных эскизов, сделанных еще в институтские годы к «Кровавой свадьбе», его акварели. Трудно, естественно, предполагать, что было бы, если бы он пошел по пути создания живописных сценических композиций. Однако он избрал другое направление художественных исканий.

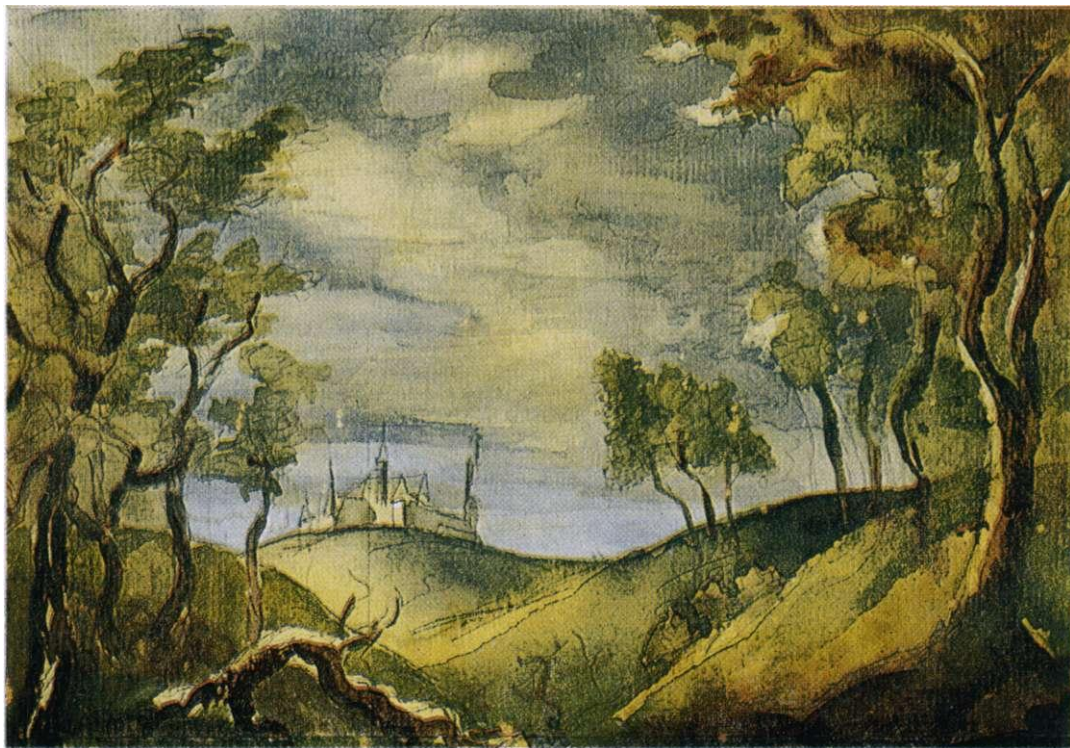
Писаных изобразительных задников, писаных декорационных фрагментов мы не увидим в большинстве его произведений (исключение — «Генрих IV», 1979), но чувство цвета, живописности сценической композиции как единого колористического, тонального, тепло-холодного целого характеризует почти каждый из созданных им образов. Его природная одаренность цветового видения мира претворяется в конкретном творчестве в гар-

монические цветковые миры, где все выстроено на тончайших цветковых и тональных нюансах.

Если на раннем этапе театрального творчества художника привлекал цвет локальный, открытый, взятый в больших отношениях («Царь Водокрут», «Последний уличный бродяга»), то в последующих своих работах он все более склоняется к выявлению тональных отношений, оттенков цвета, его качеств теплоты-холодности, его полутонов. Особенностью творческого метода зрелого Кочергина является то, что цвет в его произведениях неотделим от фактуры. Цвет и фактура — два взаимосвязанных понятия, одно не мыслится без другого. Цветовой строй сценической среды — это цветофактурная живопись, где фактура и цвет — единая субстанция.

Цветофактурная живопись Кочергина в конкретных его произведениях имеет как бы три аспекта своего воплощения:

а) когда художник сочиняет цветовую фактуру, необходимую ему для выражения определенного содержания, эмоционального настроения, состояния и т. д. Примером может служить «белая» (а на самом деле выстроенная на сложном и очень тонком сочетании зеленовато-коричневых, голубовато-серых, а также теплых и холодных тонов) фактурная (почти рельефная) живопись основного пластического объема в спектакле «Насмешливое мое счастье». По этому же принципу создавалось и фактурно-цветовое решение в «Принце и нищем», где через рельефную пластику поверхности конструкции и через сложные сочетания (даже напластования) охры, изумрудной зелени, умбры натуральной художник добивался ощущения старой глиняной игрушки. К этому же ряду цветофактурных решений можно отнести такую его работу, как «Влюбленный лев» (1968), где на реальную фактуру железной сетки наносился еще один слой

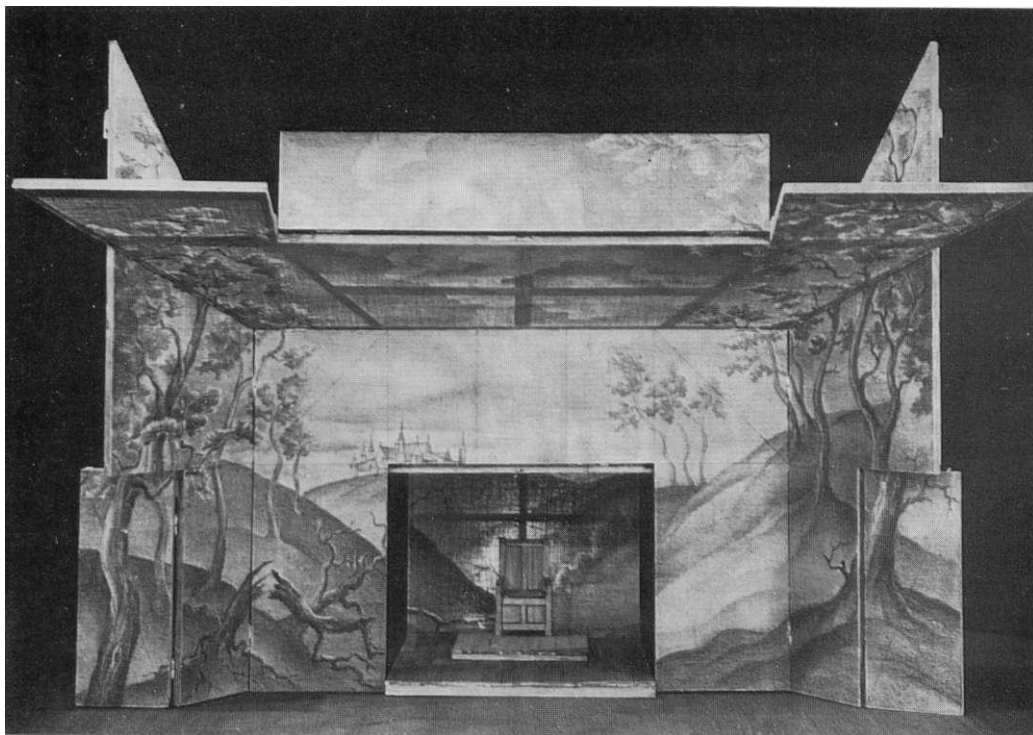


Л. Пиранделло. «Генрих IV» Рабочий эскиз декорации. 1979 Б., акв.

сложносочиненной фактуры, сочетающей в себе хроматические и ахроматические тональные отношения;

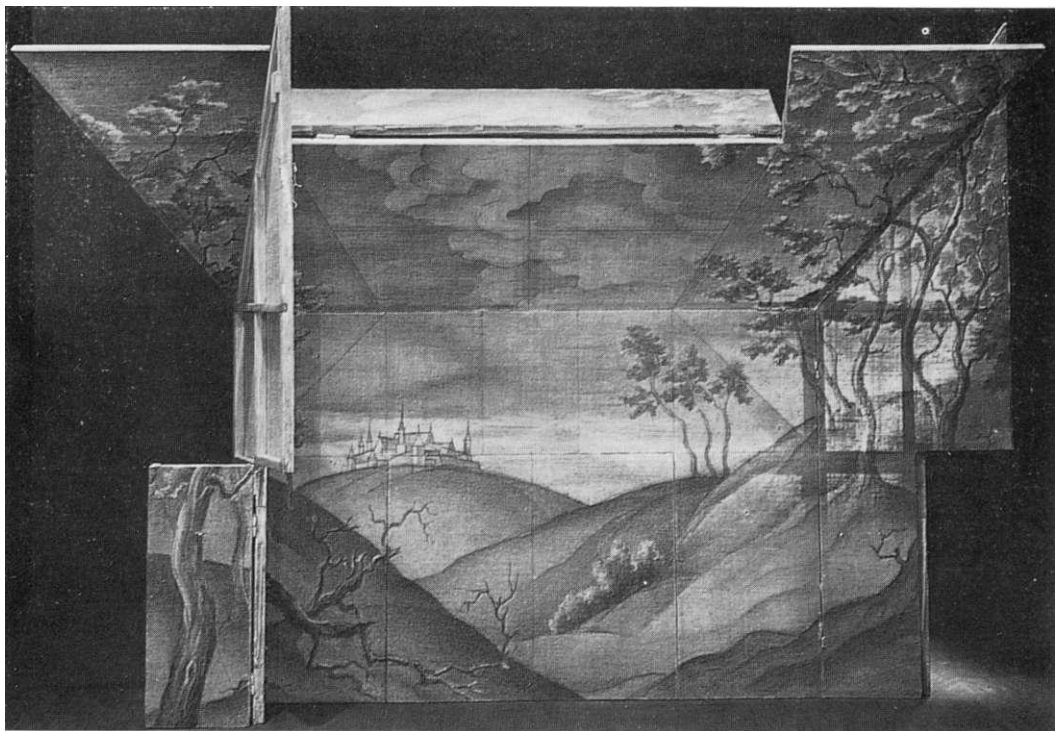
б) когда художник строит свою цветовую композицию, учитывая естественный колорит реальной, живой фактуры, будь то холст, доски, кора дерева или дерево совсем без коры, железо, или фактуры готовых производственных материалов: атласа, кружева, бархата. Используя цветовые оттенки и пластические особенности даже одной фактуры или их сочетаний, он строит свою композицию по законам цветовой близости, а иногда (что бывает реже) — контраста.

Ярким и очень характерным примером тонкого понимания цветовых свойств материала и умения создать многообразную нюансированную цветовую игру поверхности может служить дощатое пространство «Села Степанчи-



ва». Серебристо-пепельные, охристо-золотистые, местами будто выбеленные солнцем и ветром, местами «пожухшие» естественные краски фактуры досок, кроме своей чисто эстетической задачи, решают еще и проблему временную, образную: они — стены старогородского дома. И совсем не случайно в живописном эскизе на тему финала этого спектакля художник создал прежде всего цветовой, колористический аспект своего видения сценической среды. Это — тончайшая по ощущению цвета работа. Нежный, чуть зеленоватый, чуть желтоватый цвет в центре начинает «притеняться» к левому переднему углу и к правому верхнему, неуловимо, незаметно переходит от холодного к теплему, коричневому; справа — холодный желтый становится совсем белесым и как бы обрывается, оставляя незаписанным загрунтованный нижний угол.

**Л. Пиранделло. «Генрих IV». Макет.
2 положения. 1979**



Цветовая жизнь этого пространства в эскизе зыбка, она может изменяться при другом направлении светового луча. Это будто бы остановленное мгновение ее жизни, подвижной и многозначщей, выявляемой в спектакле партитурой света.

Примером цветофактурной гармонии естественных материалов является и сценография спектакля «Прошлым летом в Чулимске», где качество суровости среды создается не только сочетанием грубых фактур, но и их цветовыми особенностями: холстов, досок, дощечек (коричневатые — теплые, серебристые и зеленватые — холодные, а где-то — светлая охра свежей дощечки...); это краски суровой природы, сдержанные и прекрасные в своей бесконечной множественности оттенков.

Создавая среду, выражающую тему нравственного и физического распада в спектакле

«Последние» (1968), художник как бы объединил все нюансы цвета вещественного и костюмно-предметного мира холодновато-розовой атласной, стеганой, как одеяло, фактурой, из которой словно ушел естественный для нее яркий блестящий цвет. Оттенки этого розового в иных тональностях и с разной степенью интенсивности звучали то в том, то в другом уголке общей сценографической композиции. А чтобы они звучали в унисон, не вырываясь локальными «окриками» из общего цветового строя, художник приглушил их «сфумато» кружева или кисеи.

Он извлекал осенние грустные тона из бархата теплых и холодных оттенков в «Красавце-мужчине», «вырывал» блеск золота и серебра и выявлял зелень патины из металла конструкции — оклада в «Царе Федоре Иоанновиче» и других постановках трилогии А. К. Толстого, сочинял тонкую игру тональных отношений из единого зеленого цвета офицерского сукна в «Господах офицерах» (1981), подчеркивал яркую праздничную интонацию игровой театральной стихии в набойном зеленом и розовом шелке с розочками и цветочками в спектакле «Волки и овцы» (1980);

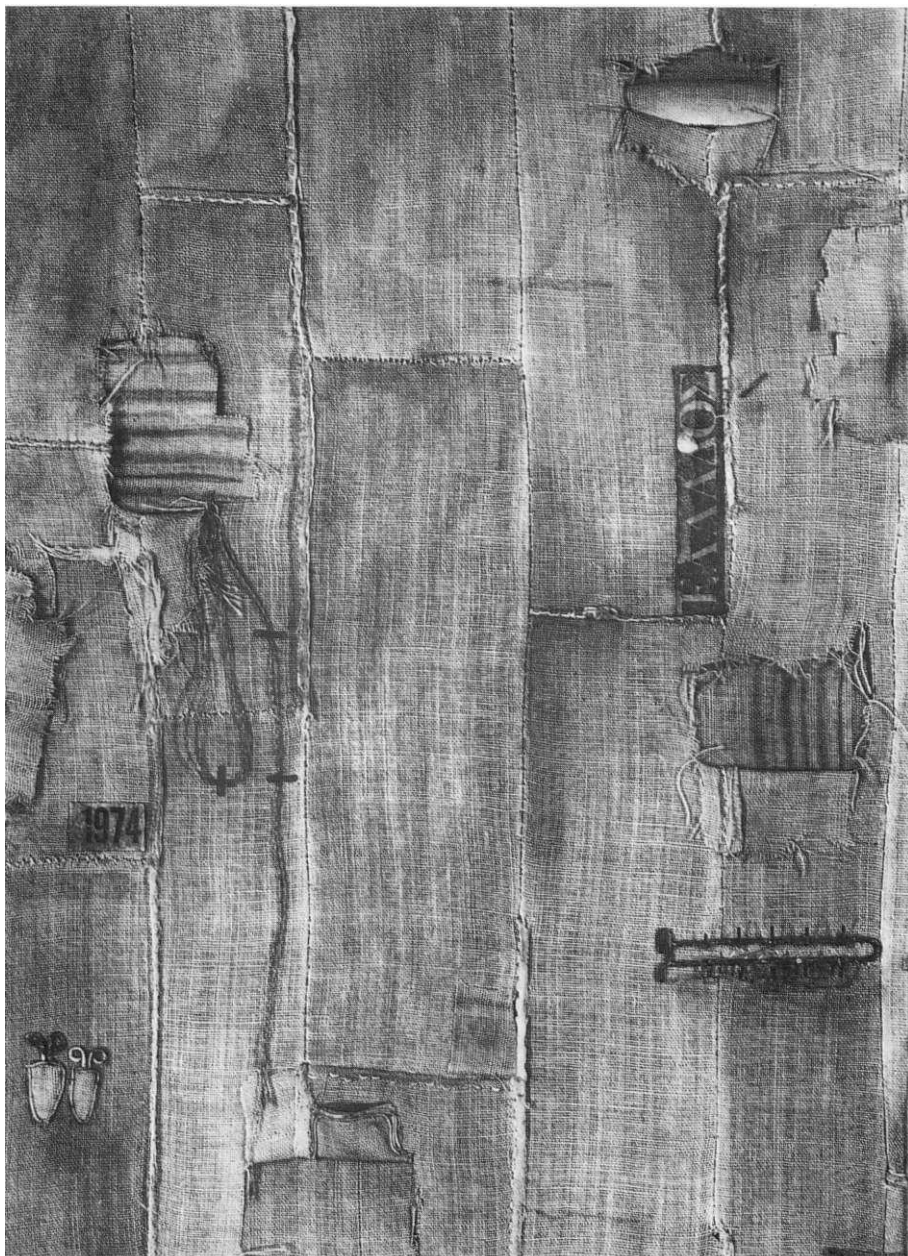
в) когда преобразует естественный природный цвет фактуры. Так было в «Борисе Годунове», где он создавал «рубище» декорации аппликативным способом. Каждая из аппликативных форм (вспомним, что в ее основе была форма треугольного лемеха или «чешуи» для покрытий шатровых и купольных церквей) имела свою тональность: наряду с естественным цветом фактуры, художник прописывал отдельные части и даже вкрапливал кусочки золотистой парчи с целью создать фактурно-живописную игру поверхности.

В спектакле «Похожий на льва» Кочергин не только преобразует цвет фактур, но и сталкивает их между собой. Сценографическое пространство он выгораживает из листов

фанеры, материала непрочного, промежуточного в любом строительстве. Покрывая фанеру серебром, художник создает ощущение холода. Снизу, от пола, на эту фанерную основу как бы наползает (а, может быть, наоборот, сползает сверху, где оно уже разрушилось) гардинное кружево с ярким цветным тканым узором, нанесенным художником. Претенциозная цветность этого кружева мертва (ибо не работает на просвет) и создать уюта не может, а столкновение ее с холодной посеребренной фактурой фанеры еще более усиливает ощущение обреченности.

Одной из тончайших по цветопластическому решению, по эмоциональной глубине является сценическая среда в спектакле «Борцы» (1974). По ремарке драматурга должна быть показана комната бедных портних. Кочергин создал среду, как бы сшитую руками самих этих женщин из отходов их производства, из разновеликих и разнокачественных кусков (тентов, палаток), соединенных между собой и машинной строчкой, и прямо через край от руки; прорвавшиеся дыры залатаны так и сяк заплатами, куски с греческими надписями и датами тоже пошли в дело. А все вместе — большой сшитый коллаж-аппликация — среда жизни героинь.

Каждый кусочек либо прописывается и тонируется, чуть оттеняя соседствующий с ним или продолжая его цветовую тональность. Иногда в колористической мелодии используется цвет самой фактуры, иногда в него вшивается иной цвет другой фактурной ячейки или заплатки, прерывающей основной тональный ритм. Создается впечатление прозрачного акварельного письма, своим эмоциональным наполнением вызывающего ощущение выцветших от жаркого греческого солнца, выбеленных, когда-то имевших иной, более интенсивный цвет, тканей. Это цвет «выцветшей одинокости судьбы» (выражение самого худож-



С. Карас. «Борцы». Фрагмент декорации. Фактура

ника) этих женщин, живущих в постоянном и безнадежном ожидании. Голубоватые, розоватые, серовато-белесые тона, цвет в которых едва теплится, словно истаивающая надежда, еще способны реагировать на свет, создавая ощущение то сероватого неба, то исчезающей материальности. В финале спектакля, когда надежды полностью исчерпаны, когда физически женщины вытеснены из того последнего, что у них было, — из сшитого ими самими пространства, тончайшая живопись уходит навсегда, оставляя для глаза зрителя белесое зрелище. Здесь с еще большей остротой проявляется резкая графика деталей: одинокий силуэт швейной машинки в углу, свисающие с потолка и стен веревки, швы, скрепляющие лоскутки...

Работая с фактурной живописью, Кочергин создает световые партитуры с расчетом на максимальное выявление тех или иных фактурно-цветовых особенностей его сценографического решения. Известно, как трудно хорошо осветить скульптуру, чтобы выявить все особенности ее формы, как непросто высветить нюансы пластики скульптурного рельефа. Перед Кочергиным стоит, в сущности, очень близкая задача: ведь фактура — это тоже рельеф, только еще более тонкий и чуткий к свету. А если учесть, что необходимо также выявить и цвет этой фактуры, то задача усложняется вдвойне. Поэтому главным для художника способом сценического освещения является свет внутренний, боковой, система подсветок — это для фактурной живописи, о которой здесь идет речь, и свет контровой — для общей сценографической конструкции, общего пластического объема, о чем говорилось ранее.

Предметный и вещественный мир, бытовая среда жизни персонажей спектакля, «внутренний» мир сценографической композиции — это одно из составляющих целостной системы, важное и невычленимое звено в структуре художественного образа. И если здесь предметный и вещественный мир рассматривается отдельно, то (как и в предшествующих разделах главы) совершается операция искусственная, вызванная желанием более наглядно показать те или иные особенности метода художника.

Вещественно-предметный мир мыслится Кочергиным, с одной стороны, как часть общей композиционной структуры, продолжает и развивает ее содержательный смысл, ее архитектонику и ритм, ее пластику, наконец, ее фактурную и цветовую характерность. Отдельные вещи и предметы в композиционной структуре Кочергина точно занимают свое положение. Любое малейшее нарушение ведет за собой нарушение композиционной гармонии. Вещи и предметы дают возможность подчеркнуть пластическое равновесие среды, а иногда сознательно организованную художником «пустоту» или плотность, акцентируют ритмы, уточняют их характер.

Ориентация художника на естественные фактуры, извлечение из них глубокого смыслового, эстетического содержания распространяется и на «внутренний» мир сценографического пространства: его всегда составляют вещи подлинные, относящиеся к тому или иному времени действия пьесы, хранящие в своих формах, пластике, рисунке, фактуре память об этом времени. Но органично входя в композиционную структуру создаваемого Кочергиным произведения, они обретают уже новые художественные связи, живут на сцене по законам, установленным для них содержательной эстетической программой спектакля.

С другой стороны, та часть предметной среды, которая предназначена для действия

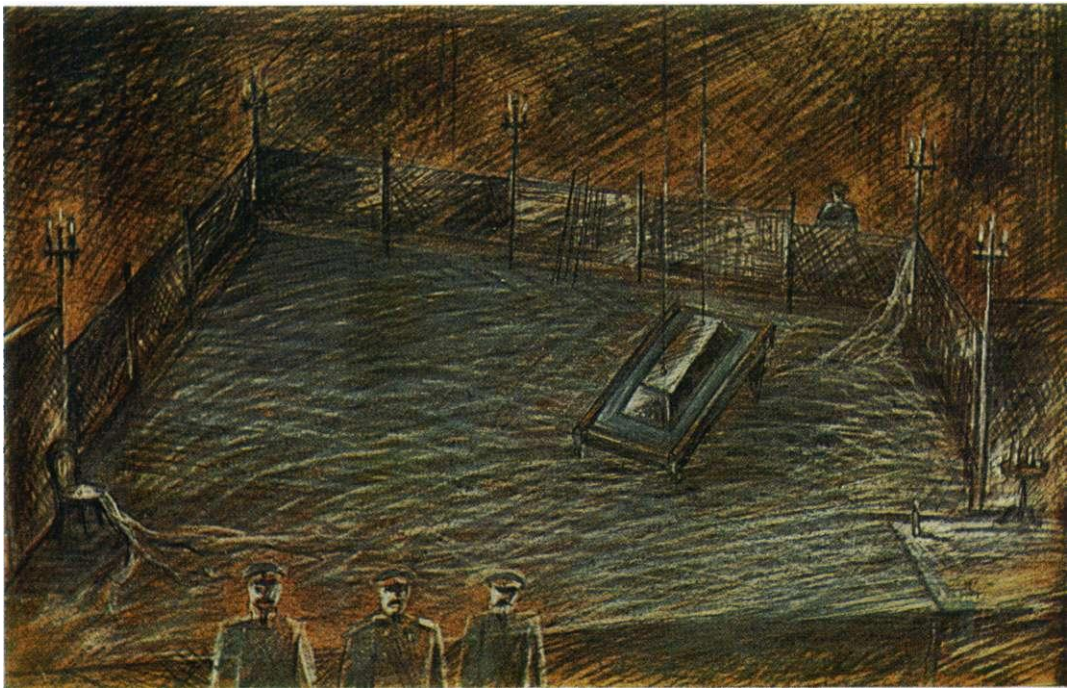
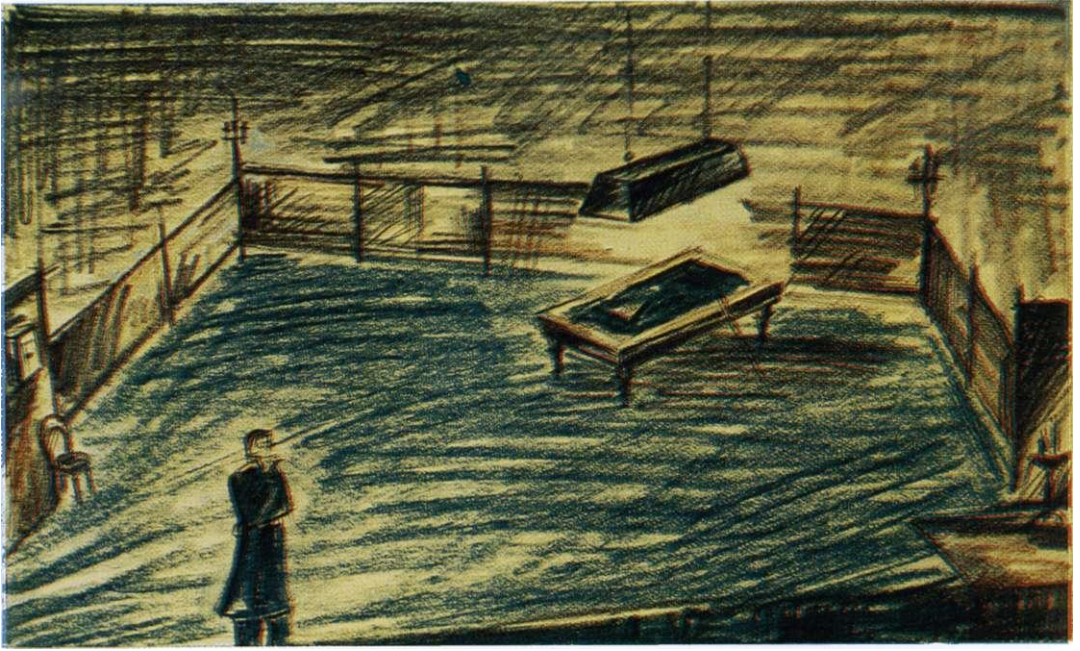
в ней актеров, для их непосредственного с ней общения, выполняет и функциональную задачу— конкретизировать место происходящего на сцене действия: в комнате, на кухне, в поезде, в гостиной, в саду, на улице. Это функциональное качество предметного мира обретает в творчестве Кочергина универсальный характер, оно присуще большинству его произведений, включая самые условные, как, например, «Монолог о браке», где белая бумажная композиция конкретизировалась предметами мебели для кафе «Вареники». Окрашенные в белый цвет, являясь органичной частью пластического целого, они в то же время несли в себе точные приметы данного места действия.

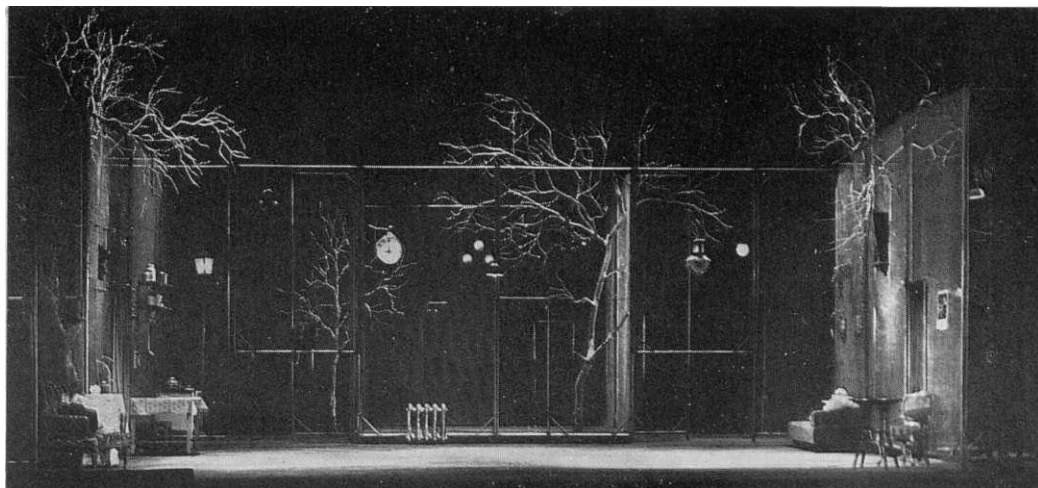
Двуединая сущность сценической жизни предметно-вещественного мира может быть рассмотрена на примере любого произведения художника, к какому бы из них мы ни обратились. В спектакле «Валентин и Валентина» образный смысл сценографического решения, как уже говорилось, раскрывается в композиции из натуральных, жестких металлических фактур железных сеток. Металлическими в подавляющем большинстве являются и все вещи и предметы, составляющие «внутренний мир» композиции (газовая плита, отопительные батареи, металлическая посуда на полках, металлический фонарный столб и т. д.). Вместе это неуютная урбанизированная холодная среда, где чахнут зажатые в клетки голые деревца, где единственный свет для них — холодный свет уличных фонарей. Этот обобщенный сценографический образ включает в себя приметы конкретной ленинградской улицы со знакомым номерным знаком дома (Новый пер., 59), знакомыми фонарями и т. д., и кухни с такой же газовой плитой, что и у нас дома, и комнаты с выдавшей виды кушеткой, придвинутой прямо к металлической стене-сетке, сквозь которую «прорастают» голые ветки де-

рева. Все вещи и предметы, будучи точной приметой быта персонажей пьесы, в художественной структуре целого являются элементами композиции. Вот, к примеру, композиция «В кухне»: газовая плита уравновешена столиком с клеенкой и табуретом, а натюрморт из блестящих кухонных предметов, расставленных на полочках, размещен на фоне дерева по ту сторону стены-сетки, в результате чего создается впечатление, что все эти кастрюльки, бидончики, дуршлаг и поварешки висят на ветках. И, наоборот, уличные часы, находящиеся за пределами кухни, «на улице», входят в эту композицию, уравновешивая пластическую массу и плиты, и натюрморта,—улица входит в интерьер, и отопительная батарея наполовину оказывается в кухне, а наполовину на улице. Все взаимосвязано, все взаимопроникаемо, одно следствие другого, и все служит раскрытию главной художественной идеи: мир, в котором герои хотят сохранить свою любовь, для этого плохо «оборудован».

В спектакле «Вкус меда» (1974) художник создал пластическую среду, которая воспринимается (и в этом художник видел свою задачу) как некое чердачное помещение с почти совершенно разрушенными стенами, с прорывами и заплатами из железа. Сюда, на чердак, свален всякий хлам: отслужившая свою службу мебель (старый продавленный диван, потрепанное кресло, давно вышедшая из моды кровать с железной ажурной спинкой), поломанная игрушечная лошадка, старый детский велосипед, старая кукла, прохудившаяся посуда, остатки запылившихся гирлянд бумажных цветов, выброшенные сюда за ненужностью какие-то доски, сломанный манекен... Вдоль и поперек протянулись (как и положено на чердаке) бельевые веревки. Попастъ сюда можно лишь из люка в полу, то есть снизу. В итоге — это обиталище бедных, неприкаянных людей, обреченных на «вечное ко-

**«Господа офицеры» по повести
А. Куприна «Поединок». Рисунок эскизов декораций. 1981. Б., цв. кар.
ЛГТМ**





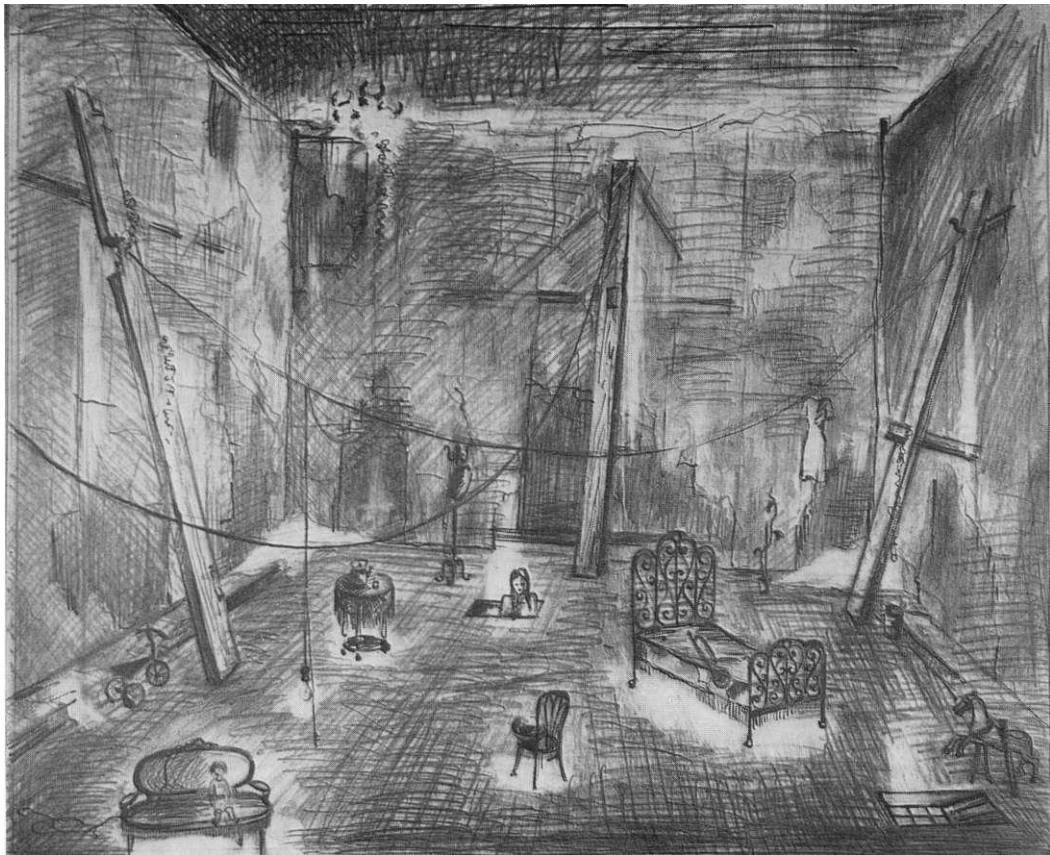
чевье по задворкам жизни», в поисках жилья попадающих «из одной дыры в другую»¹. Итак, эта «дыра» — чердак со всем его скарбон — место действия спектакля.

Однако определение места действия и здесь лишь первая ступень по пути восхождения к художественному образу, который и в этом спектакле задумывается и решается мастером как поэтический храм, преисполненный ощущением драматизма и лиризма одновременно. Как же это достигается?

Пластическая среда — мир жестоких фактур обступивших людей, мир бывших вещей, соседство которых друг с другом остро обнажает их убогость и разъединенность: вместе они оказались в силу случайности. «Рваная» пластика фактуры среды, кое-как скрепленные листы железа на стенах, отсутствие твердых несущих элементов конструкции (балки — и те прислонены к стенам) — все говорит будто бы о ненадежности, непрочности, временности этого пространства и неустроенности жизни людей, обитающих в нем. Но в этой драматичнейшей среде есть своя тайна. Она раскрывается постепенно, в процессе сценического действия, когда среду обживают ак-

М. Роцин. «Валентин и Валентина».
Макет. 1971. Б., акв.

¹ Л. П. Шестаков. Современная английская драма. М, 1953, с. 10.



Ш. Дилени. «Вкус меда». Рисунок декорации. 1974. В., кар. ГЦТМ

теры, словно «преобразуя» ее, одухотворяя пластикой мизансцен, и когда в свои права вступает сценический свет. Эта тайна — в обретении материальным миром духовных категорий вещей и предметов. Так, в кульминационные моменты спектакля просветляются приклоненные к стенам балки и словно начинают держать пространство, которое уже воспринимается не как чердачное (то есть пространство конкретного места действия), а как пространство внутреннего, душевного мира девочки Джо, открывающей в себе «драгоценные жизненность, отзывчивость и доверие»¹.

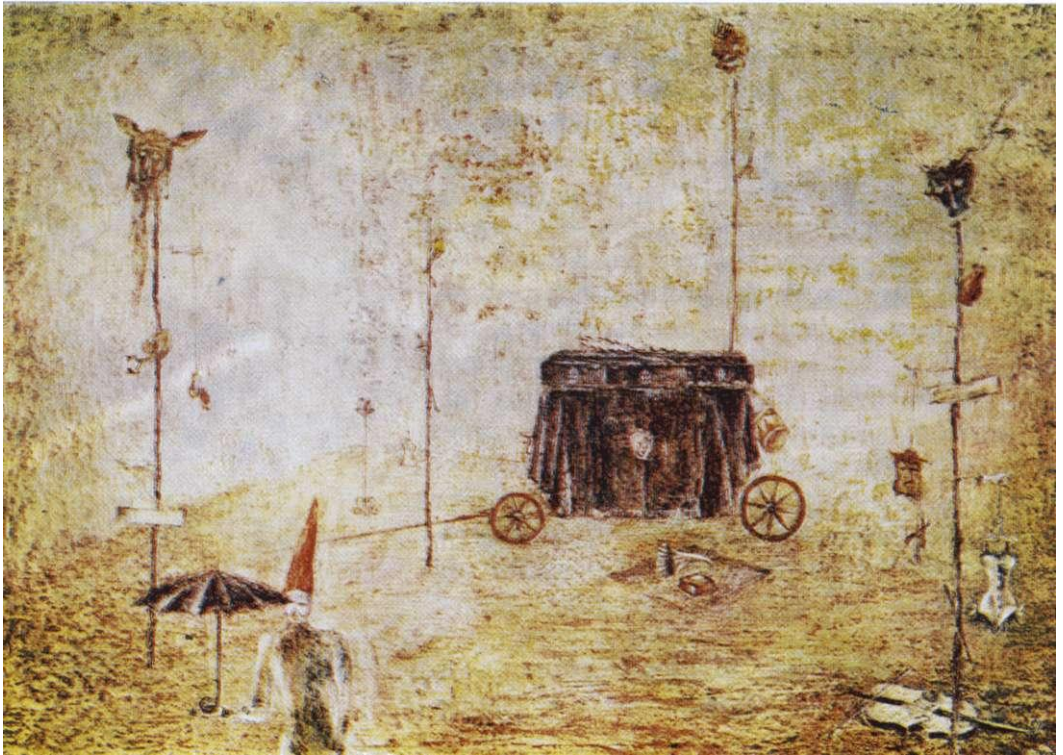
В свете этого преобразования хрупкими и незащищенными кажутся уже и белые цветы,



Ш. Дилени. «Вкус меда». Финал спектакля. 1974

и детские распашонки на веревках, и кукла, видная зрителям через ажур спинки кровати, и колченогая лошадка. Выкинутые сюда, на чердак, детские игрушки будто обретают новую жизнь, подобно тому, как вслед за потерями в душе героини рождается надежда. Все вокруг озаряется как бы внутренним светом Джо. Драматичнейшее пространство обретает гармонию, соразмерность, всеохватывающий лиризм. В сцене любви нелепая мебель начинает загадочно светиться откуда-то снизу, становится легкой, словно невесомой. Чердак преобразуется в прекрасный романтический мир. Но уходит любовь, истаивает загадочный свет — и опять на сцене чердак с хламом случайных вещей и предметов, убогий и сиротливый.

Большинство произведений, созданных Кочергиным в эти годы и позднее, предполагает, как уже говорилось выше, замкнутую пластическую композицию, сценографическую «архитектуру», в которую предметно-вещественный мир входит как ее органическая часть и неотъемлемый компонент. Но в его творчестве есть и целый ряд спектаклей, где вещи и предметы становятся основным и единственным средством выразительности: или «строительными» элементами создаваемой из них сценографической композиции, или атрибутами театральной игры, или миром реальной



«Парижане-москвитяне». Эскиз декорации. 1970. Б., акв. Собр. И. В. Габай, Ленинград

жизни персонажей пьесы. Таких спектаклей относительно немного, но они существенны, ибо представляют несколько иной ракурс творческих исканий художника.

Так, в спектакле «С любимыми не расставайтесь» (1972) Кочергин создал своеобразный «театр стульев». Стандартные, «древтревостовские» стулья, очищенные даже от лака, чтобы выглядеть еще более унифицированными, использовались самими актерами для организации того или иного пространства, то есть целого ряда композиций, определявших и характер мизансцен, и одновременно конкретизировавших место происходящего действия.

Единый принцип организации среды и «строительный» материал — стулья. Все это будто бы вычитано художником прямо из пьесы, написанной в форме коротких эпизо-

дов, происходящих в комнате главных героев Мити и Кати (без особых примет и вещей), в зале суда (с заведомо строго унифицированной обстановкой), где рассматриваются дела о разводе, и в клубе, на вечере отдыха заводской молодежи с играми и танцами.

По замыслу Кочергина, в начале спектакля на сцене множество стульев, расставленных в беспорядке то там, то сям, поодиночке и даже вышкой (восемь—десять стульев, поставленных друг на друга) — как будто идет уборка помещения. В суде стулья чинно, строго симметрично выстраиваются у боковых стен, в торце композицию замыкают три судейских места. Суд сменяется вечером отдыха — и те же стулья образуют круг в центре сценической площадки, а во время игры «Сплетня» композицию из двух параллельных рядов, уходящих в глубину. Последняя игра — бег в мешках: на стулья, по мысли художника, должны были накидываться мешки-чехлы, как бы подготавливавшие следующую картину в психиатрической клинике с характерной белизной чехлов и строгой линейностью композиции и ритма.

Если в спектакле «С любимыми не расставайтесь» с вещью играли, и целью этой игры была организация той или иной композиции, то в моноспектакле В. Харитонова «Парижане-москвитяне» (или «Балаган», 1970) условия игры с предметами определялись обращением к приемам русского скоморошьего театра, масленичных игрищ — с одной стороны, к французскому площадному театру и цирку — с другой.

Литературную основу этого моноспектакля составляли песни и стихи П. Ж. Беранже и стихи и проза Аполлона Григорьева.

Начиналось представление тем, что на пустую сцену исполнитель втягивал за оглобли повозку-театр, закрытую занавесками и «запертую» на замок. Там, внутри, находились

все вещи, необходимые для представления. Актер приступал к «оборудованию» сцены: расставлял шесты с сучками, очерчивая границы своего игрового пространства, развешивал на них реквизит — с одной стороны сцены предметы для французской игры, с другой — для русской. На себя же он надевал грустную белую маску, жабо, туфли с помпонами — и превращался в Пьеро, затем сменял все это на пеструю рубаху, лапти, берестяной колпак, прикреплял длинный также берестяной нос, на спину надевал пестерь, брал в руки гармонику с ситцевыми цветастыми мехами — и становился веселым скоморохом. К концу палки он приделывал козлиную голову, накидывал на палку шкуру, и получался скомороший козел...

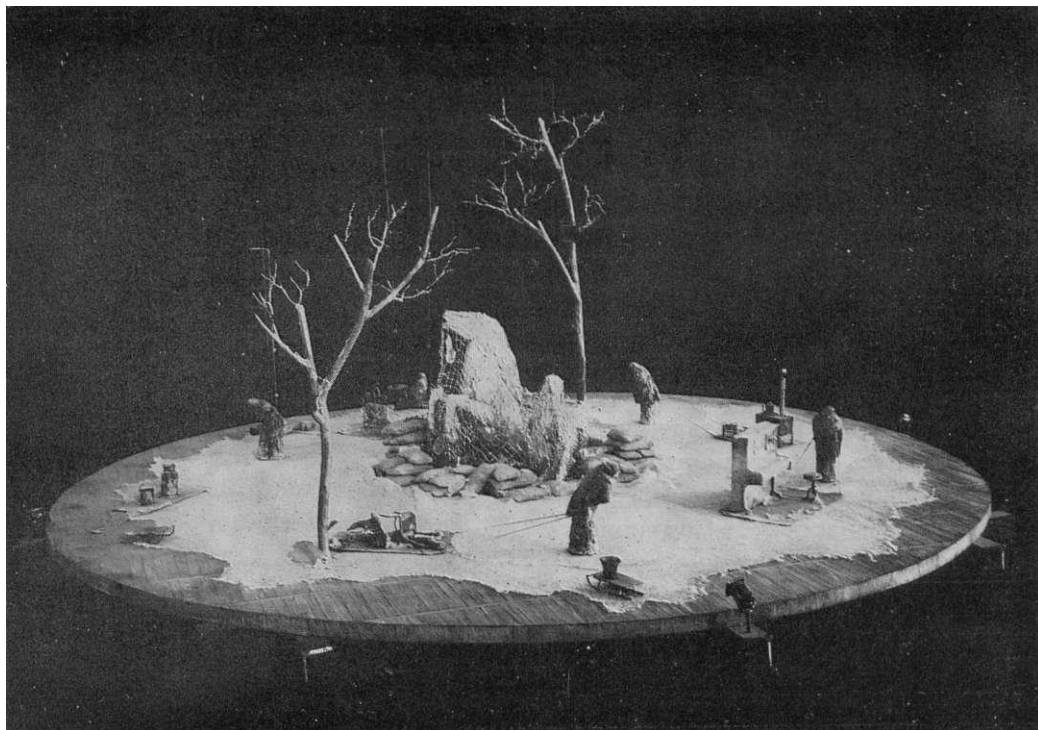
Поэтические и сюжетные мотивы литературного сценария подкреплялись новым реквизитом и масками, в которых Кочергин проявил большую изобретательность и выдумку: огромное, наподобие масленичного, чучело из мочалы с носом-клювом; деревянная маска черта со сломанным рогом, вместо которого выросло дерево; меховая маска то ли свиньи, то ли черта; маска лешего с длиннущей мочальной бородой и т. д.

По-разному играла в спектакле и повозка-театр: она была то складом вещей, то черным кабинетом, где «распиливали» поэта (здесь Кочергину пригодился опыт его работы в цирке в начале 60-х годов). В финале спектакля повозка оборачивалась катафалком — происходила «игра в похороны». Отработанные актером вещи заполняли пространство, их было много, они были разными по своей роли в представлении и по фактурам: черный зонтик и яркая расписная матрешка, изящная скрипка и грубоватые маски, черный катафалк (он же повозка-театр) и блестящий граммофон, вертикали шестов с навешенными на них «руками», масками, кувшинами и гармоника.

А все вместе они составляли живую и многообразную (хотя и укладываемую в одну повозку, которую в конце исполнитель укатывал со сцены) вещественную среду этого веселого и грустного поэтического спектакля.

Профессия театрального художника сложна, помимо всего прочего также и потому, что он все время оказывается в самых разных условиях: разные театры, разные сцены, разные режиссеры. Стабильная жизнь художника в одном театре — явление редкое, исключительное. Но работа на разных сценических площадках, в условиях иногда и плохо оборудованных сцен не только создает трудности для художника, но может иметь и положительное значение. Она побуждает художника к изобретательности, развивает в нем умение ориентироваться, обходиться «подручными» средствами и материалами, искать оптимальные решения в обстоятельствах многотрудных. Кочергин, как уже говорилось, прошел этот путь и обрел в нем свой ценный опыт. У него даже выработались свои термины для обозначения «весовых» категорий передвижных, рассчитанных на плохо оборудованные сцены декораций: декорация «самолетная» (то есть та, которую можно поместить в обычный пассажирский самолет), декорация «чемоданная», уместяющаяся в одном или нескольких чемоданах.

Умение в любом предмете увидеть материал будущей своей композиции, способность в сущности из ничего сделать нечто и это нечто превратить в художественный образ пришли в результате его многолетней практики в самых разных сценических условиях. Он может сделать оформление, которое не будет стоить ничего, но может составить головокружительную смету и реальную стоимость декораций и костюмов обратить в убедительный аргумент, имеющий самое прямое отношение к содержанию спектакля.



**В. Недоброво. «Жила-была девочка»
Макет. 1974**

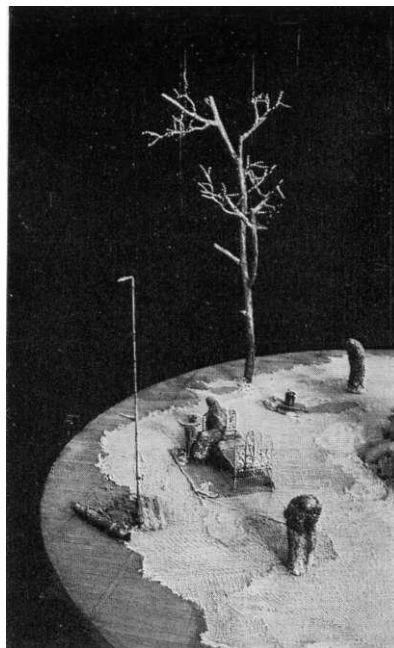
Так, творческий вечер актера И. Краско в Ленинградском Дворце искусств Кочергин оформил при помощи всего лишь шести самых обычных венских стульев: два из них поставил на самой сценической площадке, а из четырех организовал композицию на задней стене. А в моноспектакле «История о любви» (1974) из частей бывшего мотоцикла (руль, фара, номер, зеркальце, лампочка) плюс какая-то труба, проволока, старая кукла художник сочинил для исполнителя складываемые им самим в ходе действия вещественные композиции, звучавшие как мотив то улицы ночного города, то надгробия, то фантастической машины времени...

В спектакле же «Энергичные люди» (1974) вещественная среда от первого до последнего ее предмета состояла, напротив, из «дефицита», купленного Большим драматическим театром

не простыми путями, а при помощи и содействии таких же «энергичных людей», о которых шла речь в комедии В. Шукшина и в спектакле.

Зрители увидели на сцене огромное количество дорогостоящих подлинных вещей и предметов. Они-то и составили среду существования персонажей: зеленый итальянский гарнитур, антикварные инкрустированные буфеты, восточный столик, персидские ковры, зеркала в золотых и резных рамах, два холодильника ЗИЛ, хрустальные люстры, фарфоровые сервизы, каракулевая шуба, меховые шапки... Здесь же дефицитные автомобильные автопокрышки, сложенные в прихожей, цветные телевизоры... Подлинность вещей вызвала острое ощущение суетности и временности образа жизни «энергичных людей». Поместив их в среду невероятного, почти фантастического, доходящего до абсурда сверхизобилия, художник не пустил их на сцену своего театра, в то сценическое пространство, в котором он в других спектаклях создавал свои «поэтические храмы». Он вынес действие на авансцену, перед железным противопожарным занавесом, показал его крупным планом. Оформление было своеобразной экспозицией вещей, которая обретала смысл собранных воедино материальных улик для ОБХСС: персонажи в течение всего спектакля находились под страхом разоблачения, которое и происходило в финале. Тема иллюзорности и временности жизни в преддверии неизбежного ареста подчеркивалась также и фактурой «одномоментной» праздничности: разноцветными конфетти, розово-зелеными ленточками серпантина, как бы предвещавшими конец этого тягостно-бездуховного пьяного праздника.

В ряду решений, где основную функцию пластической и композиционной организации среды действия, создания атмосферы спек-



В. Недоброво. «Жила-была девочка».
Макет. Фрагмент

такля выполняли вещи и предметы, находится и постановка «Жила-была девочка» (1974).

Это одно из самых глубоких по эмоциональности произведений художника, в котором он выразил свое личное, человеческое, художественное и гражданское отношение к драматичнейшим событиям в жизни его родного города — к блокаде Ленинграда. Как уже говорилось, он малым ребенком был вывезен из блокадного города и сам не испытал всего того, что выпало на долю ленинградцев. Но тему военной судьбы родного города он раскрыл во всей ее жестокой реальной конкретности и поэтической обобщенности, так, как она до него на сцене не раскрывалась никем другим. Это произошло потому, что вся биография художника, становление и мужание его человеческого, гражданского и творческого мировоззрения во многом определены Ленинградом, его историей и культурой, его прошлым и настоящим, с его ценностями и категориями вечного и сиюминутного, наконец, с его военной биографией.

Реальные условия театрального пространства ленинградского ТЮЗа (круглая сцена и амфитеатр поднимающихся над ней зрительских мест) Кочергин подчинил своему художественному замыслу: круг сценической площадки, вид на него сверху становились пространственной метафорой и кольца блокады, и города «на ладони» (ведь враг рассматривал его в бинокль).

Круг (вращающийся в сторону, противоположную движению людей) давал возможность художнику показать медленный ритм движения людей, тянущих кто на детских саночках кастрюльки, бидончики, ведра с водой, с невероятными трудностями добытой из проруби в Неве, кто на железных листах — покойника, зашитого в простыню, или свой жизненно необходимый скарб: печурку с трубой, остатки мебели, которые можно еще сжечь. Все эти

и другие выразительнейшие и до боли знакомые каждому пережившему блокаду ленинградцу вещи и предметы — одно из самых действенных средств в сценической жизни сценографической композиции: в медленном ритме движутся вместе с кругом железные самодельные круглые и квадратные печурки-буржуйки, кровати с никелированными спинками, лазаретные койки и кушетки, замерзшие деревья, закутанные в ватники. Световой же ритм создавали синие, тусклые лампочки, освещавшие улицу и квартиру, щель входа в бомбоубежище, висевшие на ветках деревьев, на маскировочных сетях, спускавшиеся на тонких шнурах до самого планшета.

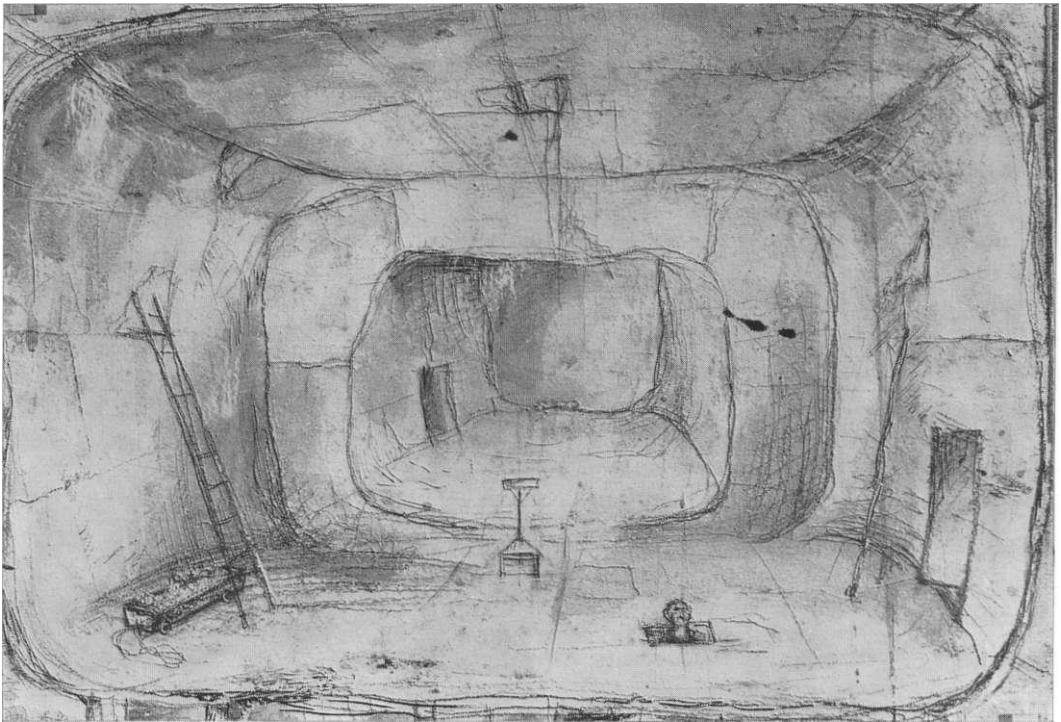
А в самом центре сценической площадки, возвышаясь над всем вещественным скарбом, — конь, что стоит у здания бывшего Конногвардейского манежа, тщательно укрытый маскировочной сеткой и мешками с песком, как бы зарытый наполовину в землю и словно пытающийся вырваться из нее, еле сдерживаемый рукой возницы. И в этом была еще одна точная примета блокадного Ленинграда, бережно укрывавшего памятники своей культуры и истории.

Удивительной по глубине настроения, пронзительной эмоциональности и жестокой правды жизни блокадной зимы была созданная Кочергиным атмосфера новогодней ночи: маскировочная сеть закрывала небо над городом, и на черном окоченевшем дереве, словно крохотные то ли замерзшие елочные игрушки, то ли сосульки, загорались тусклыми огоньками синие лампочки — горестная сказка для умирающих от голода и холода маленьких ленинградцев...

В заключение разговора об особенностях творческого метода Кочергина несколько подробнее остановимся на трех выдающихся его работах этого периода, в которых с наибольшей очевидностью проявились и метод, и вы-



У. Шекспир. «Гамлет». Эскизы костюмов. 1972. Б., акв. ГЦТМ

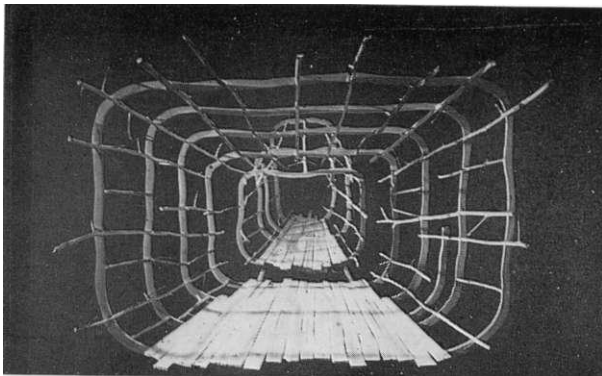


У. Шекспир. «Гамлет». Эскиз декорации. 1972. Б., кар. ГЦТМ

сокое художественное мастерство. Это сценографическое решение спектаклей «Гамлет» У. Шекспира (красноярский ТЮЗ, 1972, режиссер К. Гинкас), «Мольер» М. Булгакова (АБДТ имени М. Горького, 1973, режиссер С. Юрский) и «История лошади» по повести Л. Н. Толстого «Холстомер» (АБДТ имени М. Горького, 1975, постановка Г. Товстоногова, режиссер М. Розовский).

«ГАМЛЕТ»

В режиссерском решении «Гамлета» было много необычного. Необычным была молодость героев (всех, за исключением Полония и Гертруды), необычным было то, что Клавдий, Горацио, Марцелл, Лаэрт, Розенкранц и Гильденстерн — однокашники Гамлета по Виттенбергскому университету, о чем предупреждала зрителей красноярского ТЮЗа програм-



У. Шекспир. «Гамлет». Остов макета.
1972

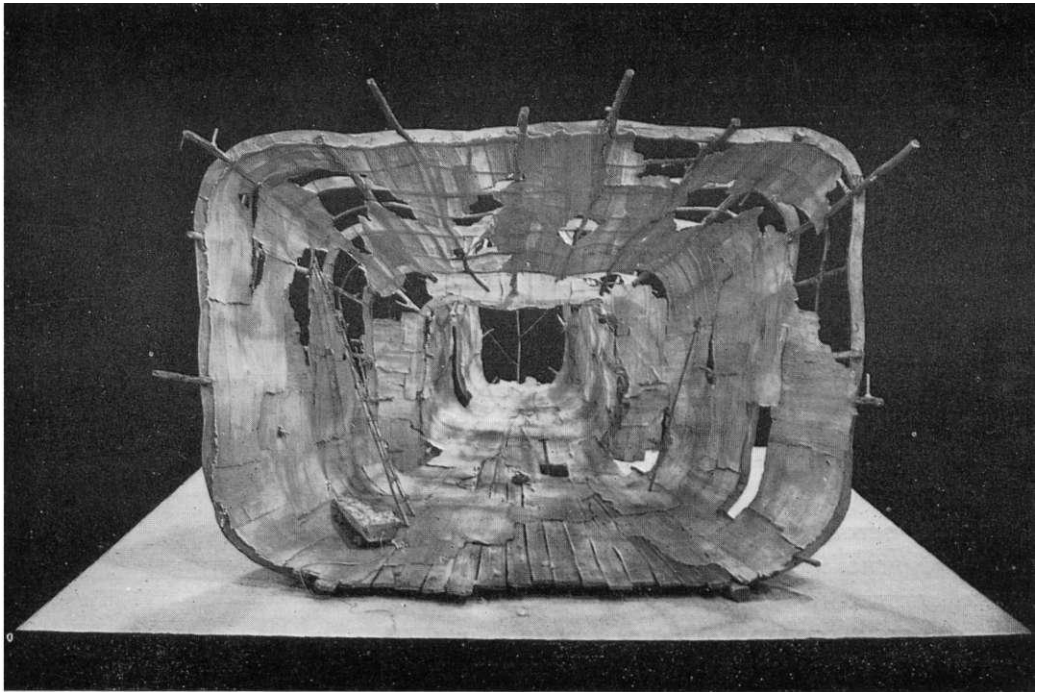
ма спектакля. В этом омолаживании виделось желание режиссера обострить сценические коллизии. Необычным было то, что в сценическом воплощении режиссер сознательно уходил от исторических и театральных реминисценций, ставил акценты на нравственной проблематике пьесы.

Рецензент спектакля Милица Кон писала: «Спектакль этот не о королях, не о датском принце, не о дворцовых кознях. Он о людях (очень молодых людях!), о страстях человеческих. Театр рассказывает о столкновении человечности с бездушием, о безнравственных принципах жестокого века. Он рассказывает грустную и яростную повесть о том, как трудно жить детям человеческим в порочном нестройном мире, мире вражды и ненависти, лжи илищемерия»¹.

И перед художником стояла задача: сделать среду, которая вызывала бы ассоциации более общего порядка, нежели «Эльсинор», «Дворцовый зал», «Спальня во дворце» и т. д., то есть не сводилась бы к изображению конкретных мест, указанных в ремарках (которые, как известно, были вставлены в шекспировские пьесы их издателями уже после смерти автора).

Кочергин создал такую среду, которая и в зрительском восприятии самого спектакля, и

¹ Милица Кон. Гамлет — сын человеческий. — Красноярский рабочий, 1972, 10 марта.



У. Шекспир. «Гамлет». Макет. 1972

в последующем восприятии уже макета к нему ассоциировалась, как пишет об этом режиссер К. Гинкас, и с причудливым угрюмым лабиринтом, и с загоном для скота, и с гигантской мышеловкой, и с катакомбами первых христиан, и с подворотней, где юнцы выясняют свои отношения, и с развалинами, и с огромной опрокинутой корзиной, и с остовом какого-то разложившегося животного или, быть может, самолета, и с прохудившимся сараем, последним пристанищем шекспировских героев, и т. д.¹

¹ См.: К. Гинкас. Сверять по замыслу.— В кн.: Художник, сцена. М., 1978, с. 18.

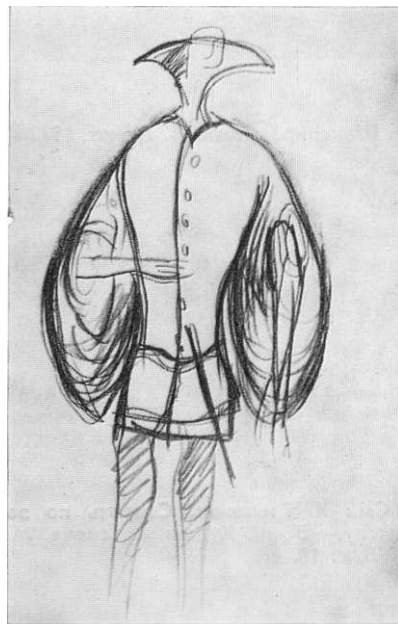
Каждое из этих и других подобных ассоциаций и однозначных определений возможно, но ни одно не исчерпывает содержания пространственно-вещественного мира спектакля. И даже взятые все вместе, они дают нам лишь какое-то довольно аморфное представление, некоторую иллюзию непонятности, загадочности, тревоги.

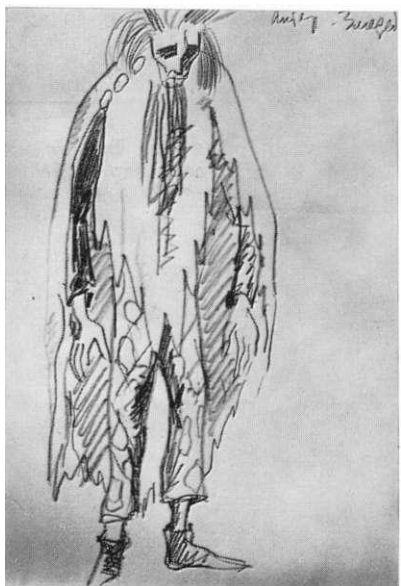
Конструктивную основу, костяк или «скелет» пространственной композиции этого решения составляют оголенные стволы, соединенные поперечно-продольным способом, напоминающим технологию плетения корзин. Да и сама форма организованного, то есть «сплетенного» таким способом пространства в этом виде (каркас) была похожа на корзину с «развалистым» верхом, без дна, положенную на бок. Ее физический, сценографический объем автономен по отношению к сценическому пространству, замкнут в себе самом, эту «корзину» можно вынести со сцены-коробки, поставить в любом месте и сыграть спектакль— она сама себе театр.

Каркас, остов «архитектуры» — это и основа кочергинского «театра на кольях»; характерные для такого театра вертикали преобразованы здесь в горизонтали, подчеркивающие сильное перспективное сокращение пространства, его глубину.

Одеждой внутренней части этого пространства-конструкции становятся рваные куски тонкой, однослойной фанеры: они как бы выстилают эту форму изнутри, подчиняясь ее круглящейся пластике, смягчая ее графическую остроту, создавая пространство без углов. Но одновременно эта фанерная обшивка несет в себе и иное качество, конфликтное первому: ее острые прорывы, дыры, клочковатость, напознание одного пласта на другой как бы противоречат общему характеру «пывущей» пластики формы. «Пол» выстилается грубой многослойной фанерой, и все это выбеливается, словно изморозью, белой краской.

В процессе спектакля здесь появляются вещи, «мебель», которые и органично вписываются в композицию, и являются предметами игры актеров, и конкретизируют место происходящего действия. Так, возникает лестница, сделанная из таких же, как и в каркасе, ого-





ленных деревьев, деревянные грубо сколоченные скамьи, стулья, похожие на архаичные пыточные приспособления, трон короля и королевы, «сработанный» из мощных старых досок с остроконечными завершениями.

Таким образом, характер и форма конструкции, естественность деревянных фактур, примененных здесь во всем их многообразии (голые стволы, доски на полу, дощатая мебель, лестницы, шесты, фанера, «тронутые морозом»), отвечали и еще одной основополагающей режиссерской задумке: сыграть не просто спектакль о Гамлете, а спектакль как бы «сибирский».

Исходя из этой мысли, художник создал и костюмы, в которых использовал естественные живые «сибирские» материалы: шкуры, выворотки, сыромятную кожу. Стремясь, как всегда, к цветовому ансамблю, художник какие-то костюмы подкрашивает, тонирует, но сохраняет при этом ощущение первозданности материала.

В этом беспокойном пространстве со сдвинутыми тревожными ритмами разрушения разыгрывалась драма юного Гамлета, столкнувшегося с ложью и губительным честолюбием, предательством и вероломством.

Покатые линии стен конструкции давали возможность выстраивать динамичные мизансцены, которые под силу только молодым актерам: взбежать на стену и скатиться с нее, взобраться на лестницу и зависнуть там. Покатость стен как бы обостряла тщетность попыток их преодолеть — стены обладали потенциальной силой отталкивания.

Столь же действенно использовалась режиссером и созданная Кочергиным глубина пространства, заканчивающаяся черным зияющим зевом. Это не выход из пространства, а средоточие напряжения, которое завлекает и засасывает героев спектакля, как бы втягивает в свою черную глубину. Недаром туда уст-



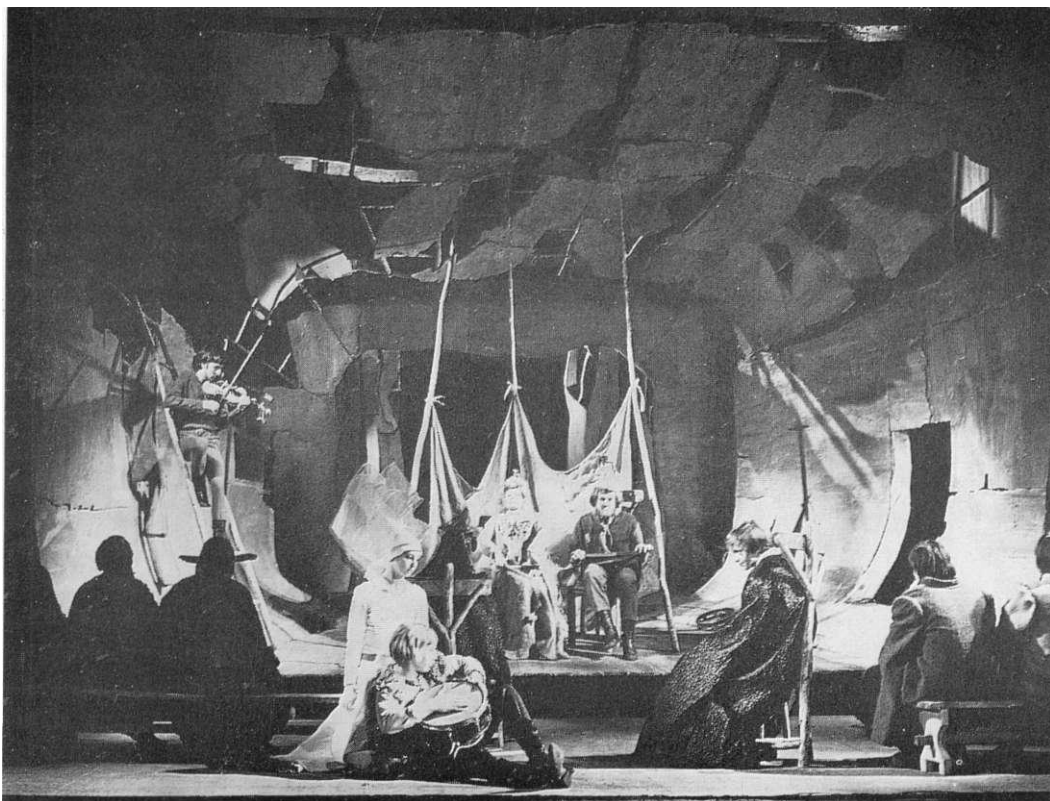
ремлены все направляющие горизонтальные конструкции. Усиленное же их перспективное сокращение создавало и еще один эффект, рассчитанный на наше зрительское восприятие. Фигура актера, появляющаяся в проеме, казалась непомерно большой, приближаясь, она словно уменьшалась на глазах. Этот прием был особенно выразительным в сценах появления призрака отца Гамлета, сумасшествия Офелии, выхода бродячих актеров.

Драматичнейшая сама по себе структура пространства в процессе спектакля многократно преображалась под воздействием света, который сгущал или разряжал атмосферу, обнажал еще больше конфликтность и контрастность среды. Свет становился мощным средством художественной выразительности и программировал иллюзию вращательного движения пластических масс от первого плана

У. Шекспир. «Гамлет». Эскизы костюмов. 1972. Б., акв., кар. ГЦТМ



У. Шекспир. «Гамлет». Эскиз костюма Короля-артиста. 1972. Б., акв. ГЦТМ



в глубину и, наоборот, создавая ощущение некоего жерла, медленно, но постоянно работающей гигантской «мясорубки».

Художник вспоминает, что достигал он этого впечатления следующим образом: «Световые аппараты,— говорит он,— подвешивались сверху над прорывами, рисунок которых давал «рваную» тень. Включались аппараты по кругу попеременно от дальнего плана слева к первому плану и обратно. По кругу же шли тени, создавалось ощущение вращения».

В этой работе Кочергин показал высочайшее мастерство владения пространством, умение глубоко проникнуть в замысел режиссера, создать среду, в которой режиссер мог наилучшим образом реализовать свой мизансценический рисунок и которая сама была вы-

У. Шекспир. «Гамлет». Сцена из спектакля



У. Шекспир. «Гамлет». Эскиз костюма. 1972. Б., акв. ГЦТМ

ражением многозначного содержательного смысла сценического действия.

И тем не менее в этом произведении, получившем очень высокую оценку и в печати, и изустно, есть нечто, Кочергину не вполне свойственное, не органичное. А именно — некоторая жесткость сценографической концепции, резкость пластики, дисгармоничность формы. Природа же дарования художника мягка и лирична. Нужно еще раз подчеркнуть: жестокие, «суровые символы», контрасты, конфликты — не его сфера чувствования и мировидения. Своими лучшими произведениями он утверждает красоту и гармонию — он их защитник, он их певец. Структура его произведений хрупка и чиста, как чиста и нежна природа, как чиста и хрупка лирическая поэзия. У него врожденное, можно сказать, чеховское чувство деликатности в отношении всего живого. И отражением этого отношения к жизни являются тонкое чувство композиционной гармонии, глубокая эмоциональность и душевность его лучших произведений...

«МОЛЬЕР»

Это был первый спектакль, который Кочергин оформил, вступив в должность главного художника АБДТ имени М. Горького. Отсюда особая ответственность, ощущавшаяся художником во время работы над «Мольером». Доверие, оказанное ему, было, конечно, им в полной мере заслужено, ибо за плечами — двенадцатилетний стаж творческой работы, шестьдесят постановок, почетные грамоты и дипломы разных смотров, фестивалей, конкурсов, участие на всесоюзных и международных выставках, наконец, признание критики. Но это доверие надо было теперь подтвердить и оправдать практической деятельностью в качестве главного художника одного из наиболее значительных драматических театров страны.

Сценографическое решение спектакля «Мольер» можно считать точкой отсчета и еще в одном отношении. С него начался целый цикл произведений Кочергина, отмеченных высокой маэстрией художественной формы: в них он, оставаясь верным своим главным принципам, продолжая развивать и углублять свой, откристаллизовавшийся годами творческий метод, достигал максимально возможной завершенности и импозантности художественного образа.

Исследователь творчества М. Булгакова К. Рудницкий, анализируя пьесу «Мольер», в качестве главной ее особенности отмечает принцип полифонизма, «стремление вести разом, по сложным законам театрального контрапункта, несколько драматических мотивов, то их сближая, то отдаляя друг от друга, то сливая в одном общем трагедийном звучании, то перебивая их шаловливым скерцо»¹.

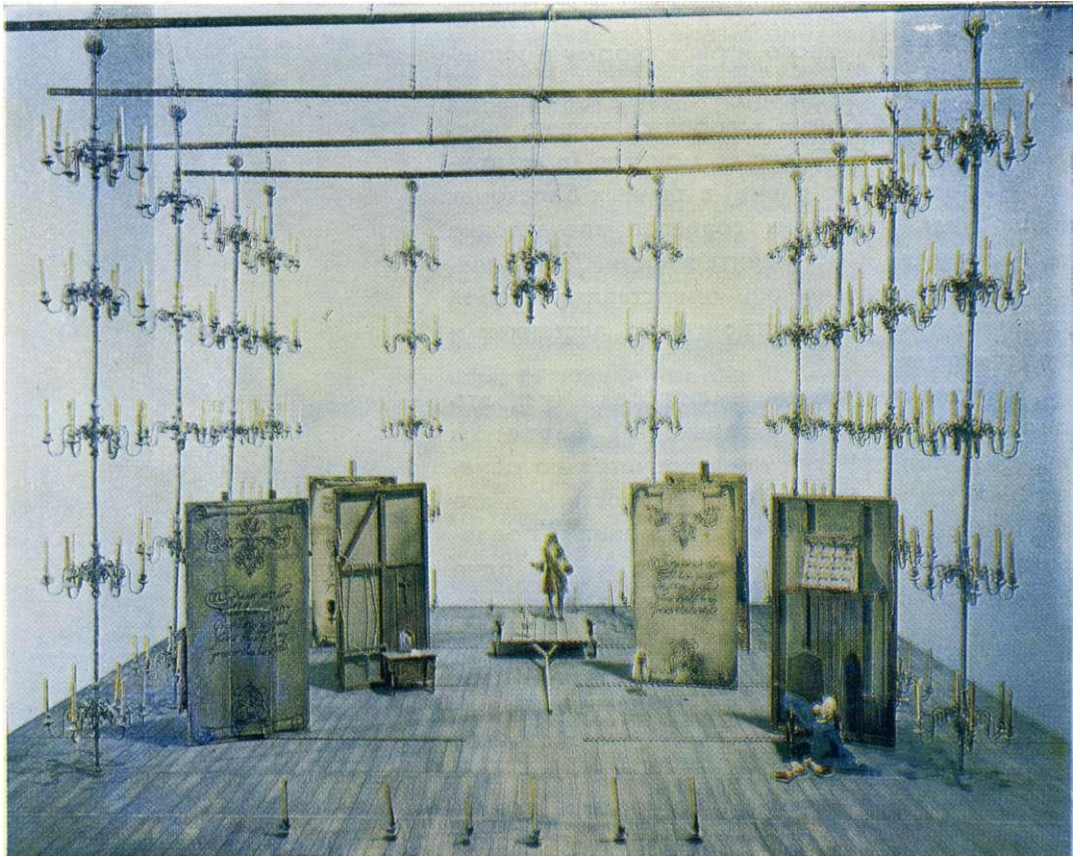
Это качество «полифонизма» пьесы Булгакова тонко почувствовал Кочергин. Он создал сценическую композицию, в которой были оптимальные условия для сложной полифонии сценического действия и многообразного выявления в его процессе драматических мотивов. В самой же композиции между сценографическим пространством и вещественно-предметной средой, фактурой и светом, характером конструкции и цветом возникали рафинированно-тонкие, многозначные и подвижные отношения, создающие ощущения некоей загадочности. Пластический мир спектакля лицедействовал, подобно актерам, и вместе с ними, приемами изощренной игры, раскрывал смысл и содержание того или иного мотива.

Исходным, изначальным моментом для Кочергина была необходимость увидеть вещественные реалии времени великого француза как бы через призму русского булгаковского мировосприятия.

¹ К. Рудницкий. Спектакли разных лет. М., 1974, с. 282.



М. Булгаков. «Мольер». Сцена из спектакля



**М. Булгаков. «Мольер». Макет. 1973.
ЛГТМ**

На гладком планшете сцены (во всю высоту зеркала) десять высоких светильников-«шандалов», каждый из которых несет на себе пять венцов (декоративных, в стиле барокко)—держателей «свечей». Это главный конструктивный и пластический мотив композиции. Все вместе они загораются только в сцене у короля. Яркий свет, заливающий всю сцену, мерцание «свечей», игра световых бликов на металле, причудливость и изысканность украшений светильников создают иллюзию изысканного и прихотливого стиля дворцового зала Версаля.

Расположение рядов светильников по бокам сцены в глубину ее вызывает еще одну иллюзию: зеркального их отражения. А вместе

— это мир жеманного кокетства и изящества, в котором много игры в форму и изощренная тонкость этой игры.

В сцене «Кабалы» загорается только нижний ярус свечей. Освещая монахов (в их круговом проходе по сцене) в темных балахонах и клобуках, художник создавал впечатление монолитности и монументальности. Даже пластически, визуально они представляли собой силу темную, напоминающую о застенках и подземельях.

Но светильники не имеют базы (как это положено им в действительности), а воткнуты прямо в пол... И тут уже окончательно обнаруживается их лицедейская сущность. Да, это светоносная обитель Короля-Солнца и подземелье «Кабалы святош», но это и еще один вариант русского кочергинского театра, в котором играют спектакль о французском короле и о его придворном комедианте Мольере. Если смотреть эту работу, не имея в виду творчество Кочергина в целом, то можно и не обратить внимания на этот будто бы «технический» момент, тем более что он не акцентируется, не подчеркивается. Но зная закономерности творческого метода художника, понимаешь, что и этот технический принцип является в его работе существенной частью его цельной сценографической концепции. И тогда становится ясно, что это даже и не шандалы, а традиционные русские свечники, державшие поначалу лучину, а потом свечи. Но коль скоро театр показывает сцены из французской жизни XVII века, то они и «прикидываются» шандалами...

Вторым пластическим мотивом в композиции Кочергина был мотив закулисья, где в непосредственной близости от зрителя, на авансцене проходила личная жизнь господина де Мольера, раскрывалась тема «Мольер — Мадлена — Арманда — Муаррон, тема последней любви, нежной и суеверной, разъеденной пре-



дательством, загрязненной изменами»¹. Этот мир составляют вращающиеся ширмы — театральные станки, повернутые к зрителям изнанкой, обтянутые рабочим холстом. Они — будничный мир, где все по-деловому аскетически просто и функционально. Этот мир узнаваем и мог восприниматься как любое (в том числе и русское) закулисье. Когда же станки оборачиваются лицевой стороной, они играют роль кулис театра Пале-Рояль. На них — виньетки и мольеровские четверостишия, славящие короля. Французский текст нарисован с каллиграфическим изыском и классицистической строгостью композиции.

По обе стороны двух театров (версальского театра короля и театра частной закулисной жизни Мольера), составляющих сценографическую композицию Кочергина, располагаются два зрительных зала: реальный — Большого драматического театра и воображаемый — Пале-Рояля, в черной, кажущейся бесконечной глубине арьерсцены БДТ. Оттуда, из глубины, раздаются аплодисменты — звуковой образ зрителей XVII века, отсюда, из нынешнего реального пространства зрительного зала БДТ, мы видим то, что для них было скрыто: саму жизнь Мольера, отравленную плетущимися вокруг него дворцовыми, церковными, закулисными интригами, его драматичнейшую судьбу и его смерть.

Замысел художника — показать русское лицедейство на французскую тему — тонко и деликатно раскрывается и в костюмах. В основе их решения принцип единой фактуры.

В данном случае художник применил техническую ткань (фильтросетку) из неотбеленной льняной нити, с редким продольно-поперечным плетением, с большими ячейками, чем-то напоминающую рядно. Эта серебристая ткань накладывалась на блестящие цветные (синий, зеленый, фиолетовый) металлин, атлас или парчу, и уже из двуслойного мате-

риала по крою 60—80-х годов XVII века шились жюстокары и весты — для короля, маркизов и Мольера (парадное платье). Цвет, яркость, блеск нижней ткани, высвечиваемые через ячейки плетения верхнего слоя, им же и приглушались, сближались в тоне, образуя общую серебристую гамму.

В результате разнообразной игры света создавалось удивительное богатство тонких цветовых сочетаний и в пределах одного костюма (жюстокар и весты имели разные подкладки), и, естественно, в групповых мизансценах. Колористическая изысканность дополнялась изяществом линий кроя (который по театральному акцентировался вынесением швов на поверхность), шляпами со страусовыми перьями, кружевами рукавов, кружевными воротниками и т. д. Костюмы остальных персонажей (актеров, народа) были сделаны из той же льняной ткани, но с менее интенсивной по цвету подкладкой. Художник применил здесь подкладочный материал, цветной сатин, атлас. Эта группа костюмов отличалась большей свободой кроя, но вместе с придворными составляла единый ансамбль. Лицедейство ткани в костюмах поддерживалось одеждой сцены — кулисами и падугой, где та же ткань с просвечивающей цветной основой поблескивала, подмигивала, играла в роскошь, но оставалась простой и чистой, как истинная поэзия театра.

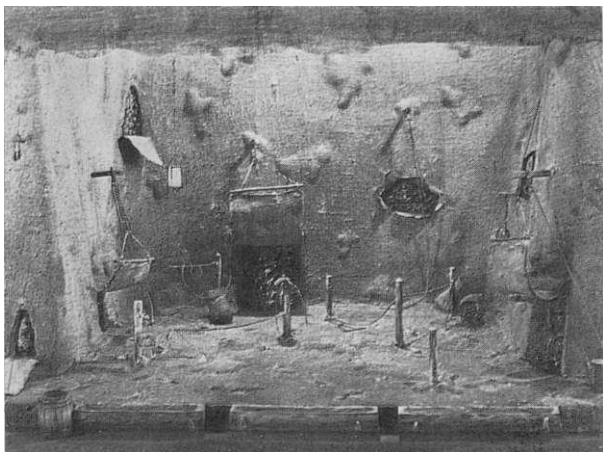
Сценографическое решение Кочергина к этому спектаклю — не результат мимолетного озарения или случайного стечения благоприятных обстоятельств. Подобно тому как «Насмешливое мое счастье» оказалось закономерным итогом целого десятилетия творческих исканий, так и сценография «Истории лошади» стала тем произведением, где во всей своей глубине раскрылось мастерство худож-

«ИСТОРИЯ ЛОШАДИ»



**«История лошади» по повести
Л. Толстого «Холстомер». Рисунок
декорации. 1975. В., кар. ГЦТМ**

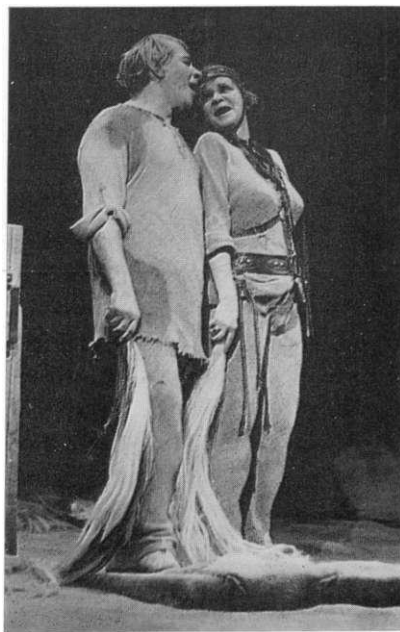
ника, в полной мере проявились качества его незаурядной индивидуальности, с наибольшей наглядностью выразились его композиционные, структурные принципы, словом, все те особенности его творческого метода, его поэтики, которые уже реализовались в целом ряде рассмотренных выше произведений, предшествовавших «Истории лошади». В этом смысле образ, созданный художником в спектакле, можно считать итоговым, вобравшим в себя все лучшее, что было найдено в постановках первой половины 70-х годов. Здесь соединилось все: и характерное для Кочергина сценографическое пространство, представляющее собой композицию, замкнутую в себе и отъединенную от пространства сценического, с определенной конфигурацией (пространство



«История лошади» по повести Л. Толстого «Холстомер». Макет. 1975. ЛГТМ

«без углов», в основании которого — круглящаяся линия); и принцип его «русского театра», где вертикали и горизонталы — основы его архитектоники; и цветофактурная живопись; и вещественно-предметный мир, который — и часть композиции и средство конкретизации места действия; и, наконец, костюм как неотделимый и органичный элемент пластической структуры и художественного ансамбля в целом. А все это вместе и здесь было образом «поэтического храма», родившегося у художника из осмысления «притчи о Холстомере — трагической притчи о том, как изуродовали и погубили естественную, природную красоту»¹.

Кочергин создал пластическую среду этого спектакля из крупнозернистой мешковины, заполнявшей и охватывавшей все пространство по горизонтали и вертикали. Пластика формы сценографического пространства — мягкая, текучая — родилась у художника из топографического понятия седловины — пониженной местности между возвышенностями, защищенной от ветра, где на пажити пасутся лошади. Конструктивную же основу композиции составляют вертикальные и горизонтальные «колья», которые прорывают мешковину ли-



«История лошади» по повести Л. Толстого «Холстомер». Сцена из спектакля

¹ К. Рудницкий. Проза и театр. М., 1981, с. 99.



«История лошади» по повести Л. Толстого «Холстомер». Эскизы костюмов. 1975. Б., кар. ГЦТМ



бо снизу (обретая значение коновязи с кольцами и веревками), либо с боков (подобно торцевым балкам). Когда художник говорит, что композиция имеет свою завязку, кульминацию и развязку, то в этой триаде завязкой, организующим началом являются как раз коновязи и балки.

Это находит подтверждение в серии рисунков, предварявших окончательное решение. В них еще нет четкого пространственного образа; легкий, круглящийся штрих лишь намекает на будущую мягкую фактуру, не конкретизируя ее. Но уже с большой определенностью выявлена вертикально-горизонтальная конструктивная основа, предопределяющая архитектуру композиции, намечающая акценты будущей пластической среды.

В реальном спектакле графические штрихи рисунка обратятся в плоть сценической среды, которая языком пластики передаст реалистичность лексики Толстого, описывающего «коростовую дрянь», покрывшую Холстомера, и создаст потрясающей силы и выразительности образ многострадальной его жизни.

Мешковина, словно кожа Холстомера, вздуется буграми и шишками, покроется рубцами и ссадинами, потертостями и плешинами, как бы материализуя слова писателя об «отвратительной старости» лошади. Под действием света пластика этой фактуры проживает сложную сценическую жизнь, чутко реагируя на малейшие изменения направления светового луча, как бы передавая боль и страдания Холстомера. Но подобно тому как за «коростовой дрянью» лошади Толстому виделось «выражение самоуверенности и спокойствия сознательной красоты и силы»¹, так и в сценографическом образе Кочергина за «физической болью» бугристой и израненной «кожи» среды была прекрасная чистая природа фактуры холста. Никакая чужая злая воля, никакое совершенное над этим холстом; наси-

¹ Л. Н. Толстой. Собр. соч. в 12-ти т. Т. 10. М., 1958, с. 101.



«История лошади» по повести
Л. Толстого «Холстомер». Эскиз ко-
стюма. 1975. Б., кар. ЛГТМ



лие природы его изменить не могут — так же, как при всей гадкости старого Холстомера от него нельзя отнять величия. И именно поэтому среда создается художником по законам гармонии, с тонким ощущением пластики и цвета, строящегося на оттенках холодноватых и теплых полутонов. Они — словно неяркие краски осени, пожухшей соломы, старого сена, выцветшего окраса пегой лошади... В финале, когда Холстомера убивают, кожа среды, ее старые раны лопаются, и в их разрывах вспыхивает красный цвет: под старой кожей было нечто живое, из плоти и крови. А затем мы понимаем, что в разрывах кожи среды — ситцевое цветение красных роз: и смерть Холстомера обретает поэтический смысл...

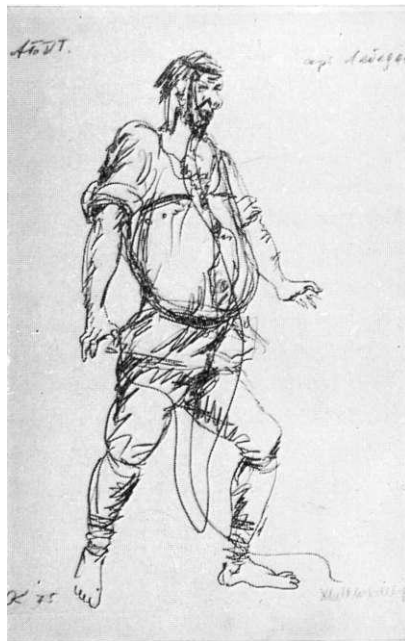
Вещественный мир спектакля органичен и общему пластическому решению, он является составной его частью, его продолжением. Он натурален, взят прямо из жизни. На переднем плане — три долбленные колоды-корыта, что приставляются к яслям-кормушкам (в начале спектакля в них насыпают настоящий овес), бочка с водой, слева — охапка сена, на нем лошадиная упряжь (хомуты, сбруя, седла), в глубине мешки с сеном, солома, веревки на коновязях и балках — конюшня, или варок, как сказано у Толстого. Эта подлинность и натуральность вещей деревенского обихода не только продолжает, но и конкретизирует подлинность и натуральность холщовой среды, тоже подлинной и натуральной, но преобразованной искусством художника в метафорический образ страдальческой жизни Холстомера. Непреобразованная же натуральная грубоватость предметного мира выдвинута прямо на зрителя, как «оголенная правда жизни», с такой реалистической силой звучащая в повести Толстого.

В кочергинской системе «российского театра» этот реальный предметный с его земными фактурами мир есть своего рода крестья-

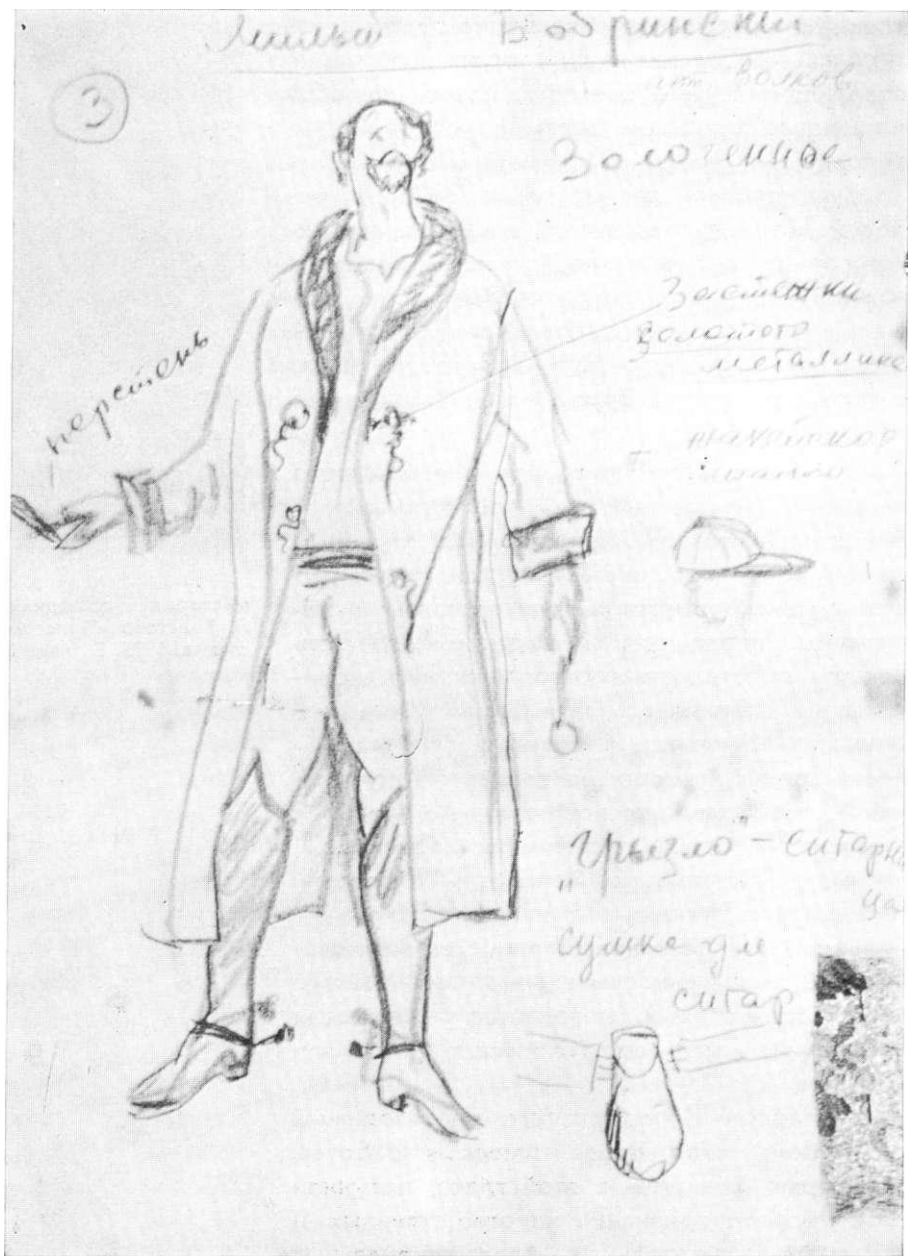
«История лошади» по повести Л. Толстого «Холстомер». Эскизы костюмов. 1975. В., кар. ЛГТМ

янский деревенский «реквизит», смысл которого определен здесь тоже литературной первоосновой.

И костюмы в этом спектакле — органическая часть общего пластического и фактурного решения. Они та же плоть, что и вся сценическая среда. Подобно искусному графику, достигающему карандашным или резцовым штрихом многообразия тональных отношений на бумаге, Кочергин в костюмном ансамбле добивается тонального богатства текстурными особенностями родственных по своей природе материалов: плотное мелкое плетение сурового полотна в одних костюмах усиливается более грубой текстурой холста (натурального и отбеленного щелочью), затем мешковиной и, наконец, крупнозернистой технической тканью (фильтровальной сеткой). Если фактура (богатая нюансами тона, текстуры, светосилы) объединила людей и лошадей пластически, то композиционные принципы построения каждой костюмной группы определяли их характерность и смысл сценического бытования. Костюмы для лошадей мыслились художником как цельная, единая большая форма, простота которой сродни простоте крестьянского рабочего одеяния. Это штаны, обтягивающие ноги, да рубашка навывпуск свободного покроя. Мягкая, пластичная, серебристая ткань, косой крой давали возможность актерам легко и свободно двигаться. У людей — посложнее, ибо в costume надо было отразить сословную принадлежность персонажа. И если одежды простого люда отличались от лошадиных только покроем, то в гусарском costume князя, «роскошном» халате Бобринского, в платье Матье, да и в одеяниях всех остальных представителей «света» художник передавал изысканность силуэтов, подчеркнутое изящество. Здесь Кочергин использовал свой опыт работы над костюмами в спектакле «Мольер»: под крупнозернистую



«История лошади» по повести Л. Толстого «Холстомер». Эскизы костюмов. 1975. Б., кар. ЛГТМ



«История лошади» по повести
Л. Толстого «Холстомер». Эскиз ко-
стюма. 1975. Б., кар. ЛГТМ

ткань подкладывались блестящие цветные материалы, поблескивающие, просвечивающие, создающие тонкие цветовые сочетания, объединенные в общем ансамбле серебристым тоном.

Существенной частью костюмов, их смысловой деталью становились элементы упряжной сбруи: уздечки, подпруги, шлеи, поводья, пряжки и т. д. Они «перекочевывали» из лошадиного костюма в человеческий, и ремень сбруи лошади мог стать портупеей князя, а сбруйная пряжка Вязопурихи — брошью на платье Матье.

Фактурное единство всего пластического ансамбля и фактурная соотнесенность актерских костюмов позволили, как писал К. Л. Рудницкий, «постановщику и артистам непринужденно маневрировать между прошлым и настоящим, лошадиным и людским»¹, то есть решали пространственно-временные и специфические жанровые задачи. В целом же пластическое единство и фактурно-цветовая цельность среды и костюмов создавали потрясающей силы эстетическое зрелище, которое в соединении с глубочайшим психологизмом, вскрытом режиссером в повести Толстого и многозначно воплощенном в актерском исполнении, рождало совершенное во всех своих компонентах произведение сценического синтеза. А в этом и заключается главная цель и высокий смысл всех творческих усилий художника.

Мастерство Кочергина, его неповторимый творческий метод, проявившиеся в работах, о которых шла речь в этой главе, получили свое высокое признание на ответственных и самых представительных профессиональных смотрах искусства сценографии и у нас в стране, и за рубежом. В 1973 году на первой Прибалтийской триеннале сценографии, состоявшейся в Риге, художнику была присуждена первая премия «за высокие художественные



«История лошади» по повести Л. Толстого «Холстомер». Эскиз костюма. 1975. Б., кар. ЛГТМ

¹ К. Рудницкий. Ук. соч., с. 96.



**«История лошади» по повести
Л. Толстого «Холстомер». Эскиз ко-
стюма. 1975. Б., тушь. ЛГТМ**

достоинства сценографического решения спектаклей «Монолог о браке», «Борис Годунов», «Мольер», «Вкус меда». В январе 1976 года уже на Международной выставке мировой сценографии—на Пражской квадриеннале-75 Кочергин был в числе других пяти наших мастеров, которым была присуждена главная награда — Золотая Трига. Наконец, на пятой Международной триеннале сценографии в Нови Саде (Югославия, 1978) он удостоивается высшей персональной награды — Золотой медали за макет к спектаклю «История лошади».

В марте 1976 года состоялась персональная выставка художника в Варшаве, вызвавшая огромный интерес художественной и театральной общественности Польши. А зимой того же года его персональная выставка открылась в Ленинграде в залах Дворца искусств имени К. С. Станиславского. Затем она была показана в Тбилиси, а в 1979 году—в Хельсинки.

Этот скупой хронологический перечень говорит не только о признании заслуг художника, но и о том всеочевидном результате его напряженной творческой работы, о тех его постоянных, непрекращающихся ни на один день исканиях, которые и сделали его мастером в том высоком смысле, который придает ему В. Даль: «Мастер — человек особенно сведущий или искусный в деле своем. Мастерство— умение, искусство».

ГЛАВА IV

НАДЕЖНЫЙ СОЮЗНИК

Надежный союзник — так назвал Кочергина выдающийся советский режиссер Г. А. Товстоногов в статье, опубликованной в ежегоднике «Советские художники театра и кино»⁶ и рассказывающей об их творческом сотрудничестве. Словами «надежный союзник» режиссер выразил одно из принципиальных профессиональных и человеческих качеств Кочергина — точное понимание театральной задачи, стоящей перед ним в каждом конкретном спектакле, и высокая мера ответственности за конечный результат общей работы. Кочергин считает своим профессиональным долгом и обязанностью идти навстречу предлагаемой режиссером концепции, искать взаимопонимания в главном: «Я начинаю работу с чувством внутренней убежденности, что я и вправду могу ему (режиссеру.—В. К.) в чем-то помочь. Может быть, эта убежденность и помогает находить язык с разными режиссерами»¹. Это желание помочь оборачивается на практике (и исключений здесь почти не бывает) полной отдачей сил, глубоким проникновением в драматургический материал, в замысел режиссера, а в результате созданием пространства и среды, единственных в своем роде, обусловленных конкретностью задачи. Чувство личной ответственности, возникающее в самом начале с принятием на себя обязательств помочь общему делу, не покидает художника до конца работы и распространяется на все ее стадии: от замысла через все этапы производственного процесса до готового спектакля.

При всем при этом Кочергин точно ощущает специфический предел своей профессии. «Декорацию,—пишет он,—можно смотреть отдельно от спектакля, но не стоит ее противопоставлять спектаклю. Мне не нравится, когда художники ругают своих режиссеров, не нравится также и то, что режиссеры пытаются свалить свои неудачи на художников. У каждого своя профессия, хотя есть общая ответ-

¹ Э. Кочергин. Театр любит точность.—Творчество, 1978, № 1, с. 18.

¹ Э. Кочергин. Ук. соч., с. 18.

ственность за спектакль [...] Художник может дать основную идею спектакля, вернее, подсказать ее, но если он забывает о том, что спектакль ставит режиссер, а не художник, то он может оказаться в ложной ситуации»¹.

² Там же

Чуткость по отношению к режиссерскому замыслу, чувство партнерства отнюдь не противоречат последовательности в отстаивании своих принципов, даже наоборот — в столкновении позиций, в преодолении возникших (особенно в начале работы) «сложностей или даже конфликтов» художник видит «тоже грань театрального профессионализма. В преодолении непонимания есть своего рода творческое наслаждение»².

³ Там же

И все-таки бывали случаи в творческой биографии Кочергина, когда его решение не находило достаточного обоснования и поддержки в режиссуре, когда не использовались в спектакле смысловые, пространственные и эмоциональные возможности сценографического решения. Художник с болью говорит об этом: «Скажем, режиссер просит что-то придумать [...] Условие принято, исходишь в работе из него, а потом оказывается, режиссер забывает о нем. Получается, что декорация эффектна, да не нужна. Не провал, конечно, но и интерес к такой работе как-то теряешь»³.

Конечно, сценографическое решение, даже не поддержанное режиссером, у художника такого масштаба, как Кочергин, все равно сыграет свою роль в спектакле, ибо в нем найдут отражение мысли и идеи, заложенные в драматургическом произведении. Выраженные средствами пластики, они, пусть параллельным рядом, но прозвучат в спектакле. И уж, конечно, они получат воплощение в макете, в эскизе, которые, будучи всегда произведениями высокого художественного достоинства, имеющими и самостоятельное значение, ярко расскажут о сценографической концепции. Однако истинное творческое счастье

Кочергина как театрального художника и истинный смысл всей его деятельности — в спектакле, созданном на основе глубокого взаимопонимания с режиссером.

Таким режиссером-единомышленником для Кочергина стал Г. А. Товстоногов. «У Товстоногова,— рассказывает Кочергин,— меня поражает умение сформулировать задачу: с чем должен зритель уйти после спектакля. Задача эта проводится последовательно через макет, репетиции, через все стадии работы. Я благодарен режиссеру за то, что, пригласив меня [...] главным художником, он сначала выдерживал меня, давал возможность понять, почувствовать театр изнутри»¹.

¹ Э. Кочергин. Ук. соч., с. 18.

Творческое содружество режиссера и художника началось еще прежде, чем он был назначен главным художником БДТ,— в 1969 году в совместной работе над спектаклем «Люди и мыши» Д. Стейнбека в Театре имени В. Ф. Комиссаржевской. Затем Товстоногов в том же году пригласил Кочергина сделать костюмы к спектаклю «Генрих IV» У. Шекспира в БДТ, оформление которого выполнил сам режиссер. Костюмы Кочергина к этому спектаклю точно соотносились с постановочным замыслом режиссера, предложившего условное решение сценического пространства. «Люди, прикованные к оружию»— так сформулировал для себя художник главный пластический мотив этих костюмов и создал единый по силуэту, по фактуре (кожа, веревки, металл) костюмный ансамбль «рыцарей войны».

А затем началась совместная работа над основными постановками БДТ 70-х годов, о которых говорилось в предыдущей главе: «Прошлым летом в Чулимске», «Энергичные люди», «История лошади», «Дачники», где режиссер обрел в Кочергине своего надежного союзника, мастера, способного, по признанию самого Товстоногова, «обогащать [...] режиссерскую мысль, спектакль». «Я знаю,— про-

¹ Г. Товстоногов. Надежный союзник.— В кн.: Советские художники театра и кино, 6. 1984, с. 200.

должал Товстоногов,— что предложенное Кочергиным будет интереснее того, что увиде-лось мне самому при прочтении пьесы, и не боюсь, а хочу неожиданностей — тех, которые порой парадоксальным путем приводят к нуж-ной цели»¹. За одиннадцать лет (1972—1983) работы Кочергина главным художником БДТ совместно с Товстоноговым им было осуще-ствлено четырнадцать спектаклей самого раз-ного жанра: драмы, комедии, трагедии, даже опера. Естественно, что лирическому складу дарования художника, его интересу к пробле-мам прежде всего нравственного, этического, духовного порядка не всякий драматургиче-ский материал, предлагаемый режиссером, оказывался близок. Но и в таких работах про-являлся высокий театральный профессиона-лизм Кочергина: он создавал сценографиче-ские решения, точно отвечающие поставлен-ной режиссером задаче и убеждающие своей художественной завершенностью. Иначе го-воря, он и здесь был надежным союзником режиссера.

² Г. Товстоногов. Зеркало сце-ны. Т. 2. Л., 1980, с. 263.

Создавая сценографическое решение к мо-нументальному, эпическому произведению — постановке «Тихий Дон» (1977) по роману М. Шолохова,— художник в режиссерском за-мысле («...весь сложный философский комп-лекс [...] человек и история, человек и рево-люция, человек и его место в окровавленном, ломающемся мире»²) ощутил возможность его пластического воплощения в соответствии со своим миропониманием и поэтикой. Он соз-дал глубоко драматичный образ разламыва-ющегося многострадального мира, как мета-форы разламывающейся мятущейся души главного героя. Истерзанная, иссеченная, из-резанная земля, поднимающаяся от планше-та до самого верха сцены, заливаемая то синим мертвенным холодом лунного света, то загорающаяся кроваво-красными сполохами, рассечена надвое острым клинком «реки»...

Это было оформление «емкое и многозначное», и «Кочергин стал поистине замечательным соавтором режиссера»¹. Давая столь высокую оценку художнику, Товстоногов далее подробно рассказывает о самом процессе создания сценографического образа «Тихого Дона». Этот рассказ стоит привести полностью, потому что он является одним из немногих театральных документов, в котором режиссер столь обстоятельно анализирует оформление спектакля, разумеется, со своей режиссерской позиции, что в данном случае особенно интересно.

«Надо сказать, что еще в процессе создания макета оформление определилось как в главных своих элементах, так и в целостности пластического образа. Прежде всего, было ясно, что нам нужна сцена, распахнутая во всю ширину и глубину. И все это сценическое пространство должно представлять собой громадный простор земли. Кочергин нашел выразительный образ этой условной земли, затянув все пространство сцены — и планшет, и горизонт — темной, напоминающей шинельное сукно, тканью. Это был образ земли, иссеченной межами и трещинами, развороченный разрывами снарядов, обожженной пламенем революции. Лишь в глубине сцены эту землю охватывала подковообразная излучина Дона, которая могла то светиться холодно-серым мерцанием в ночи, то безмятежно голубеть в жарком мареве, то бурно кипеть темно-алыми от крови струями, то вздыматься над израненной землей беспощадным багровым клинком. Серо-желтые овчины устилали переднюю часть планшета — словно небольшой островок живого мира, хранящий его тепло в этом смерче боев и пожаров.

Эта пластическая сфера, подчеркнута очищенная от бытового правдоподобия, была тем, что мы искали. Это было пространство трагедии.

¹ Г. Товстоногов. Ук. соч., с. 269.



«Тихий Дон» по М. Шолохову. Эскиз декорации. 1977. Б., акв. ГЦТМ

В дальнейшей работе над макетом возникли те элементы оформления, которые завершили наши поиски.

Во-первых, это две продолговатые площадки-мостики, располагающиеся вдоль кулис. С одного конца эти площадки закреплены у первой порталной кулисы, другой конец свободен, и мостики могут поворачиваться, занимая различные положения на сценической площадке. Планшет сцены в нашем спектакле наклонный. Поэтому, поворачиваясь и приближаясь к авансцене, подвижная площадка с большой высоты сцены перемещается на меньшую, сама оставаясь на высоте постоянной. Это рождает ощущение ее подъема.

В среднем своем положении площадка вполне может служить большой деревянной скамьей, а в крайнем переднем — это уже мостик на донском берегу, на метровую высоту оторвавшийся от поверхности сцены.

Опорные элементы этих площадок двигаются в планшете по криволинейным прорезам, которые на поверхности нашей условной земли напоминают след от плуга. Поэтому подвижные эти площадки кто-то шутя окрестил «лемехами», название это к ним пристало довольно быстро и навсегда.

Различные взаимоположения площадок «лемехов» — от их начального положения у кулис до соединения в центре сцены в единый поперечный деревянный настил, идущий из кулисы в кулису, — дают разнообразные композиционные решения и по глубине и по высоте. «Лемеха» не только абстрактные сценические площадки, они могут трансформироваться в более или менее предметные пластические мотивы. Мотивы архитектуры, например. Часть дощатого настила «лемехов» может подниматься вертикально, и тогда образуется внутренняя стена дома и скамья возле нее.

На авансцене, у самого портала, мы поставили артиллерийское орудие, с противоположной стороны — телегу с набросанным на нее сеном. И орудие, и телега — постоянно на авансцене, они неподвижны на протяжении всего спектакля. И это не только конкретная символика войны и мира, но и бытовые аксессуары сцен. Сидя возле орудия, привалившись спиной к его колесу, устроившись на лафете или облокотившись на его ствол, спорят казаки на привале о войне. Полулежа на телеге, покусывая травинку, Григорий хмуро предлагает Аксинье «прикончить эту историю».

И еще две телеги появляются в спектакле то вместе, то порознь. Настоящие телеги, перекатывающиеся по сцене на собственных колесах. Такая телега, покрытая скатертью,—

стол в доме Мелеховых или в кабинете генерала Фицхелаурова. Поднятое днище телеги образует кусок стены, на которой теплится лампада перед иконой. Эти две телеги вместе с «лемехами» и создают облик каждого эпизода внутри общей пластической сферы.

И еще над всем этим плывет диск светила, который то повисает палящим над степью солнцем, то льет ровный и неяркий лунный свет на мерцающий во тьме Дон, то становится какой-то прозрачной планетой, багровой в отсветах земных пожаров и бед.

Вот, пожалуй, и все, кроме двух-трех табуреток, что составляет декорации спектакля или, выражаясь современно, его сценографию.

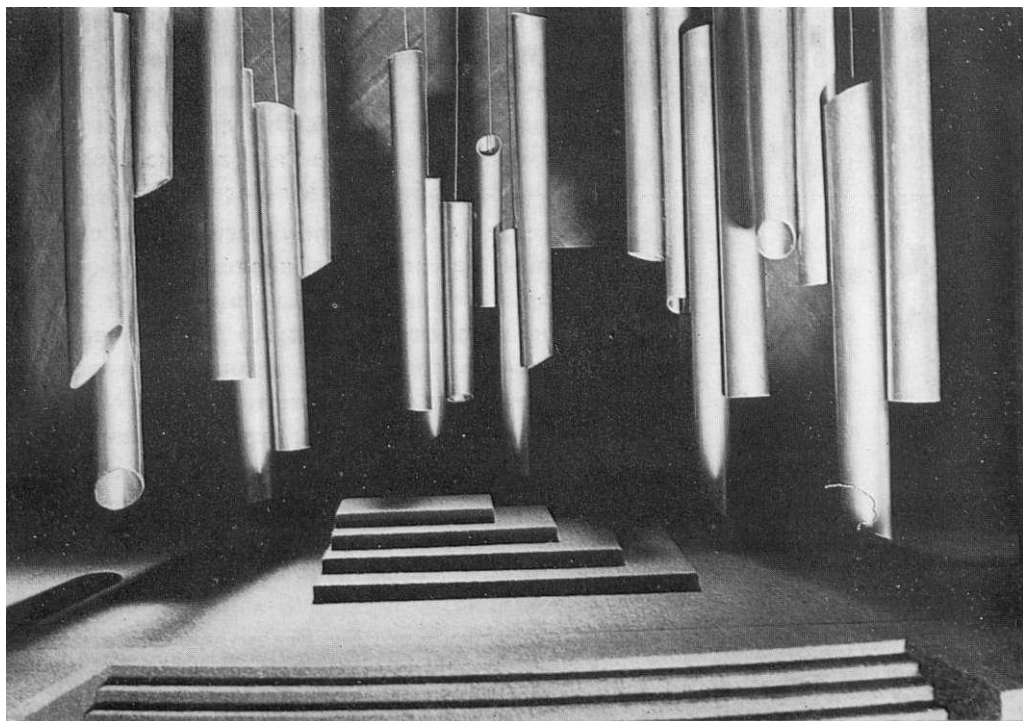
Всему этому, найденному в макете, предстояло еще обрести конкретное сценическое воплощение.

Так, например, диск светила в финале спектакля над окаменевшим возле погибшей Аксиньи Григорием должен был превратиться в «ослепительно сияющий черный диск солнца». Шли уже генеральные прогоны, а солнце в финале то было ослепительно сияющим, то черным, но сияющей черноты не получалось. И только четвертый вариант специального осветительного устройства «черного солнца», появившийся на сцене буквально за два дня до премьеры, наконец, создал «удовлетворившее нас ощущение этого прекрасного шолоховского образа»¹.

За эту работу Кочергин вместе с Товстоноговым и исполнителем главной роли О. Борисовым был удостоен Государственной премии СССР 1978 года.

К 110-й годовщине со дня рождения В. И. Ленина главный режиссер АБДТ подготовил спектакль «Перечитывая заново», в композицию которого были включены фрагменты из произведений советской драматургической Ленинианы: пьес «Человек с ружьем» и «Кремлевские куранты» Н. Погодина, «Гибель эскад-

¹ Г. Товстоногов. Ук. соч., с. 270, 271.



ры» А. Корнейчука, «Революционный этюд» М. Шатрова, сценария «Доверие» В. Логинова и М. Шатрова. Перед Кочергиным стояла задача необычайной сложности. Надо было найти пластический мотив, который был бы созвучен основной тональности каждого из включенных в композицию литературных фрагментов и объединил бы их сценической средой.

В архиве художника хранится крохотный листочек, помеченный 1967 годом. Тогда он думал над решением спектакля «Генерал Серпилин» К. Симонова и нашел обобщенный образ поднявшегося над сценой «органа», трубы которого своим холодным блеском и пластикой вызвали ассоциацию с жерлами пушек или, в другие моменты, с гильзами, превращенными в светильники,— своеобразный мемориал войне. Однако тогда эта пластическая

**«Перечитывая заново». Макет. 1981.
Музей АБДТ**

идея не была реализована (не состоялся сам спектакль) и осталась на долгие годы в «кладовой памяти» художника. И вот теперь, думая о сценографии пьесы «Перечитывая заново», он вспомнил о ней. Только если тогда он хотел через нее раскрыть тему войны, то теперь пришла мысль о воплощении музыки революции.

Он создал единую для всего спектакля мажорную в своей торжественности композицию, включающую в себя два пластических мотива: многоступенчатый подиум с небольшой площадкой в центре (горизонтальный мотив) и «орган» из металлических труб (вертикальный мотив), плавно перемещающихся вверх и вниз и создающих различные по ритмам комбинации. Звучавшая в спектакле музыка бетховенского «Кориолана» как бы находила в этом «оргane» свое пластическое претворение: звуковым аккордам словно вторили поблескивавшие холодноватой стальной фактурой пластические «аккорды» труб. Перемещаясь в пределах вертикальной плоскости и по-разному группируясь, трубы в то же время вызывали отдаленные, но вполне определенные ассоциации с теми или иными архитектурными или природными мотивами: поднятые вверх, выстроенные соответствующим образом, они напоминали башни Кремля (на сцене шел эпизод в кабинете В. И. Ленина); в строгой симметрии их композиции угадывался классицизм Смольного с устойчивым строгим портиком и лестницей; уходящие очень высоко вверх трубы и пустая сцена обозначали палубу корабля; в «Горках» — подобно деревьям, они располагались среди сценического пространства в свободном ритме. Начало же и конец спектакля — «орган» труб звучал пластическими «аккордами» призывной патетической музыки революции.

И еще один спектакль историко-революционного репертуара АБДТ, в создании кото-

рого Кочергин принимал участие как надежный союзник главного режиссера,—«Оптимистическая трагедия» В. Вишневского (1980). Спектакль был осуществлен в преддверии XXVI съезда КПСС и занял во Всесоюзном театральном смотре, посвященном этому событию, первое место. В контексте такой высокой общественной оценки этой постановки театра профессиональная критика рассматривала и работу Кочергина. Вот что писал о ней рецензент журнала «Театр»: «Режиссер и художник спектакля Э. Кочергин создают графическое, холодновато-стальное пространство трагедии. Две жесткие крупнорифленые плоскости, укрепленные в середине сцены и способные перемещаться вдоль линии рампы, сжимая игровую площадку, задник из такого же, напоминающего шифер, материала, прорезанный тусклым золотистым овалом — то ли степное солнце, брезжущее в пыльной буре, то ли далекий корабельный фонарь; прямоугольная площадка, то выдвигающаяся к авансцене, то ускользящая во мрак по наклонному станку, исповедальня и трибуна, оборачивающаяся лобным местом,— здесь пишет письма домой Комиссар, здесь ведет она самые важные споры с Вожаком, здесь же вершатся казни, и каждый гибнущий переживает свой «момент истины». Демонстративная жесткость сценографии [...] диктующая аскетичную монотонность линейных мизансцен, лишь в считанные мгновения взрезается зигзагообразными «молниями» преследований: издалека, от задника, катится площадка, и к ней, пересекая линию ее движения, по классическим театральным диагоналям несутся персонажи, создавая иллюзию невыносимой сценической скорости. Но секунды эти рассчитано редки. Мерность поступи полка — вперед и назад,— истощая каждую часть, властно разрушая непрерывность действия, призвана сообщить целому академическую завершенность. Строгую внятность

¹ М. Швыдкой. Правды ищущи.— Театр, 1981, № 7, с. 8, 9.

трехмерного членения, поэтически находящего смысл в себе самом. Видно, как режиссер и художник стремятся почти классическим совершенством композиции противостоять разрушительным силам времени, защитить пьесу на сцене, творчески оправдать свой выбор»¹.

К этой оценке работы художника добавить нечего. Стоит только еще раз обратить внимание на такое определение, как «классическое совершенство композиции»,— оно является и здесь характерным для поэтики искусства Кочергина, для его творческого метода.

В 1979 году Кочергин становится союзником Товстоногова в осуществлении постановки оперы «Дон Карлос» Дж. Верди на Савонлинском оперном фестивале в Финляндии. Спектакль явился серьезным испытанием профессионализма художника. Прежде всего надо было воплотить монументальный режиссерский замысел, соединивший в себе высокий накал драматизма характеров главных персонажей и масштабность массовых сцен (360 костюмов действующих лиц). Сложность была и в освоении пространства: спектакль осуществлялся в замкнутом дворе замка Олавинлин, со всеми признаками средневековья, построенного в 1475 году из дикого камня и приспособленного теперь для открытого театра. Собственно, сцену представляет здесь дощатый помост во всю ширину торцевой стены с каменными лестницами по обеим сторонам. На эту заданную, очень активную пластическую ситуацию (выразительнейшая фактура кладки стены, ее массивность, масштаб, симметрия, «суровый колорит» викингов, как определил его сам художник) Кочергину предстояло спроецировать Испанию Карла V и Филиппа II, инквизиции и католицизма, костюмной роскоши и чопорности, накала страстей и сумрачного тюремного холода...

Разрешение проблемы он нашел в соединении естественной фактуры стены с фактурой



Дж. Верди. «Дон Карлос». Эскизы костюмов. 1979. Б., акв. ГЦТМ



золотистой латуни, из которой он выполнил все элементы сценографической композиции. Она, принимая форму аркады или фриза, «венчает» стену сверху, еще больше подчеркивая ее гомогенность, но обостряя ритм. Пять кованных из той же латуни ангелов (в центре — четырехметровая фигура, по сторонам — по две полутораметровые) создавали и сильные пластические акценты и, замыкая пространство сверху, как бы символизировали тему вездесущей власти католической церкви.

Как бы подчиняясь условиям уже имеющейся архитектурной симметрии, художник развивает ее, выстраивая центральную часть композиции из металлических арок, составляющих своеобразный триптих с возвышающейся средней частью. Завершенность этому триптиху придает подобный золотому кружеву венец (дуга, укрепленная на двух пилонах) — единственный подвижный элемент этой композиции. Он может занять вертикальное положение, но может опуститься почти в горизонтальное: так обозначалась сцена в саду и в тюрьме (в последнем случае на сцену выходили стражники, втыкали в пол свои алебарды, и получалась «решетка», повторяющая на планшете линию венца). Круглящиеся формы фриза, арок, венца как бы вторили абрису сводчатых элементов самой стены, звучали с ними в унисон, развивая их мотив.

Осветительная система прожекторов и естественный свет факелов позволяли постановщикам добиться огромной силы выразительности этой каменно-металлической сценографической среды, организованной в строгую композицию, создать широкую амплитуду состояний и настроений — от мрачного, гнетущего до просветленного, лирического.

Одной из самых впечатляющих по эмоциональному напряжению, по своему постановочному размаху, по остроте и экспрессии плас-

тики была картина аутодафе с ее массовыми сценами, красочной драматической мажорностью и настоящим костром. Тут, пожалуй, с наибольшей полнотой прозвучала металлическая фактура, вспыхнувшая отраженным светом костра, зрительно увеличившая его многократно. В этом светофактурном эффекте обнажился страшный смысл злодеяния.

В творчестве Кочергина еще не было подобного спектакля — ни по грандиозности постановочной задачи, ни по столь впечатляющей изысканности и декоративности, ни по баснословной стоимости оформления. Только на костюмы ушло полкилометра бархата, привезенного из Лондона, и тридцать один километр других тканей, натуральной кожи на триста шестьдесят пар обуви, не говоря уже о чеканке, потребовавшей высококвалифицированных и высокооплачиваемых рук.

Решение костюмов определялось масштабами сцены и зрительного зала, жанром большой оперы и конкретностью постановочной задачи, предусматривавшей ансамблевое решение хора и отдельных его групп. Отсюда — четко читаемый с большого расстояния геометризированный силуэт каркасных женских костюмов с колоколообразными юбками, четкой графикой «пуантасов» (отделочных лент), подчеркивающих строгость, стройность и в самом costume и создающих общий вертикальный ритм в массовых сценах. Воротники-горгеры, головные уборы-токи и береты, ропы, хубоны — в создании всего этого художник отталкивался от подлинного испанского костюма XVI века, трансформируя его в соответствии с творческой задачей, стилизуя с учетом их ансамблей и особенностей зрительского восприятия на данной сцене. Богатство цветовых оттенков (их в костюмах спектакля более четырехсот) и цветовых сочетаний создавало редкостное пиршество для глаз.

Красные, синие, коричневые, зеленые, фиолетовые краски сверкали в костюмах придворных дам, тонко сочетая в себе два, максимум три цвета или тональных оттенка. Главные же персонажи выделялись из массы либо контрастными, либо более насыщенными тонами. Костюмный образ имел свое цветовое развитие. Так, Эболи появлялся в зеленом вестидо, отделанном золотыми и черными пуантасами, затем в костюме, сочетающем серые и голубые тона, и, наконец, в сцене аутодафе — в пурпурном с белыми и золотыми отделками. Филипп облачен в одежды двух цветов: черный и пурпурно-красный — в аутодафе...

Спектакль стал настоящим потрясением для зрителей. Пресса единодушно признавала высочайшее мастерство художника, умно и искусно подчинившего естественные условия старого замкового двора своему художественному замыслу, решившего на столь высоком эстетическом уровне костюмную проблему и создавшего зрелище в духе Grand Opera, роскошь которого обозреватели и рецензенты сравнивали только с лучшими и грандиозными постановками Ковент-Гардена.

Для самого же художника это была работа, потребовавшая от него огромной затраты сил, но, конечно же, очень далекая от его личных творческих проблем и интересов. Но как настоящий профессионал он выполнил и ее на максимально высоком уровне, создав не просто импозантное, но роскошное оформление.

В ряду «импозантных» спектаклей «большого стиля» — и «Амадеус», поставленный Товстоноговым в 1983 году по пьесе английского драматурга Питера Шеффера.

Сам драматург называет жанр пьесы «черной оперой», как бы указывая на возможный постановочно-оперный характер ее воплощения и на закамуфлированное им драматическое содержание. Создатели ленинградского спектакля, как пишет автор рецензии А. Об-



**П. Шеффер. «Амадеус». Макет. 1983.
Музей АБДТ**

разцова, «стремятся проникнуть [...] в тайны [...] гармонии личности художника, гармонии его творчества»¹.

Тайны гармонии личности и творчества Моцарта волновали Кочергина еще на стадии замысла образа будущего спектакля. Конкретная сценографическая форма виделась ему легкой, грациозной, с изящной прихотливостью линий, нежностью цветовых сочетаний. Основным исходным мотивом в спектакле стали телари — простое и мудрое изобретение (или возрождение) мастера середины XVI века Бернардо Буонталенти, уходящее своими корнями в античность (периакты), не потерявшее своей привлекательности и в наши дни. Кочергин выстраивает композицию из девяти телари, строго симметрично располагая их по четыре с каждой стороны сцены и в глубину ее и один — в центре. Каждый из телари вместо обычных трех стенок имеет только две, зашитые гладкой тканью снаружи и с зеркаль-

¹ А. Образцова. Бессмертие гармонии. — Советская культура, 1983, 29 марта.

ной поверхностью — изнутри. Третья (открытая) сторона украшена ламбрекенами.

Эта сценографическая форма не повторяет традиционную конструкцию телари — прямоугольную трехгранную призму без потолка. Художник ее преобразует, покрывая крышей и выстраивая каждую телари и всю композицию в целом в обратной перспективе.

Изыщество и стройность пропорций этих треугольных в плане мини-павильонов, грациозность линий рокайльной орнаментики, изысканность рисунка складок драпировок, кокетливость мебели, помещенной внутри, нежные сочетания голубой ткани и золота отделки, зеркала — все это настраивало на ассоциации с парадными интерьерами австрийского двора времени Иосифа II или с театральными ложами. Но это всего лишь первичные ассоциации. Образ, созданный художником, значительно глубже: он не преследовал цели воссоздания стиля XVIII века (несколько отстраняясь, он как бы играет в этот стиль) и конкретного места действия. Об этом свидетельствуют и сами телари, которые еще за столет до того момента, когда оперы Моцарта увидели свет рампы, уже были заменены кулисами, а если и продолжали применяться, то не в столичных театрах. Кочергину же понадобились они как устойчивая примета театральности, специфический декорационный атрибут театра барокко. Телари в представлении художника были и образом изменчивой театральности, обладающей возможностью быстрого, без видимых усилий, перехода от ласкающей взор изысканности к драматизму. Композиция из телари с ее гармоничностью построения и вариабильностью становилась выражением темы Моцарта, светлого лиризма его музыки, с одной стороны, аверсом и реверсом его судьбы — с другой.

В парадном блеске шелков, кружев, золотого прихотливого орнамента, в мерцании све-

чей, многократно отраженных зеркалами, Моцарт естествен и органичен в своих нежно-голубых и серебристых костюмах. Но это лишь видимая и, естественно, внешняя сторона его жизни. Но вот телари поворачиваются своей оборотной стороной, образуя «улицу» с бесцветными глухими стенами, и своим унылым однообразным ритмом создают ощущение беспросветного одиночества и безысходности. В сцене смерти Моцарта, проходящей именно в этой холодно-равнодушной атмосфере, вступает в действие контровой свет, не использовавшийся до этого момента. Он высвечивает помещенные высоко, почти у самых колосников, скульптурные изображения крылатых гениев; от них на стены, на планшет падают удлиненные скорбные тени, заполняющие пространство. Звучащий реквием и «хоровод» гениев, как бы парящих над миром, сливаются в драматичнейший и многозначный образ: великая музыка обретает бессмертие.

Телари были задуманы Кочергиным и для выражения темы Сальери, который предстает в начале спектакля дряхлым опустившимся стариком, тридцать лет спустя после смерти Моцарта. Копаясь в своей душе, вороша память, он как бы воскрешает прошлое, а в нем — свою философскую позицию, ища там оправдания и своей жизни, и своим поступкам. Помещая зеркала внутри телари, художник учитывал эту жанровую особенность пьесы: сценическое действие — ожившая ретроспекция, внутреннее видение Сальери, поднятый со дна его души философский диспут, для него не оконченный, не разрешенный, дамокловым мечом висящий над всей его жизнью. Этот мотив и пытался выразить художник восемнадцатью огромными зеркалами, поставленными под углом друг к другу, которые должны были бы преломлять и в разных ракурсах отражать происходящее на сцене действие. Однако замысел этот не получил оправдания в



П. Шеффер. «Амадеус». Эскиз костюма Моцарта. 1983. Б., акв. ЛГТМ



П. Шеффер. «Амадеус». Эскиз костюма Катарина Кавальери. 1983. Б., акв. ЛГТМ

сценическом действии — зеркала внутри телари включались в него лишь для выполнения декоративной функции, отражая роскошные костюмы и статические мизансцены. Именно это послужило поводом рецензенту увидеть здесь только «оперный театр времен Иозефа II»¹. Также были основания определить принцип сценографического решения и как «театр в театре», ибо спектакль шел в обрамлении постоянного портала, арлекина и предварялся интермедийным занавесом. Все эти атрибуты, сознательно заимствованные художником у декорационного искусства XVIII века, своим цветом, формой настраивавшие на определенные ассоциации, однако не являлись целью реконструировать театр Моцарта. Задача у художника была сложнее — не только создать атмосферу изысканной театральности, в которой атрибуты театра являются тонким пластическим и цветовым выражением его извечной гармонии, извечных неуничтожимых категорий истинного мастерства, но и придать оттенок иронии этой театральности за счет ее переизбыточности и многократного повторения — «тиражирования» одних и тех же декоративных мотивов.

Продолжением и развитием пластической, цветовой и композиционной логики сценографического образа стали костюмы, изящные по силуэту, по деликатности отделки, по нежности и благородству красочных сочетаний. Палевые, табачно-зеленые, серебристо-серые, желтые, синие краски то мерцающего атласа, то мягкого бархата составляли удивительные по красоте костюмные группы, тонко сочетались с общим голубоватым колоритом и сцены, и прозрачного интермедийного занавеса, и голубого арлекина, венчающего всю композицию.

В спектакле «Волки и овцы» А. Островского, осуществленном на сцене БДТ в 1970 году, принцип «театр в театре» стал также исход-

¹ А. Образцова. Ук. соч.

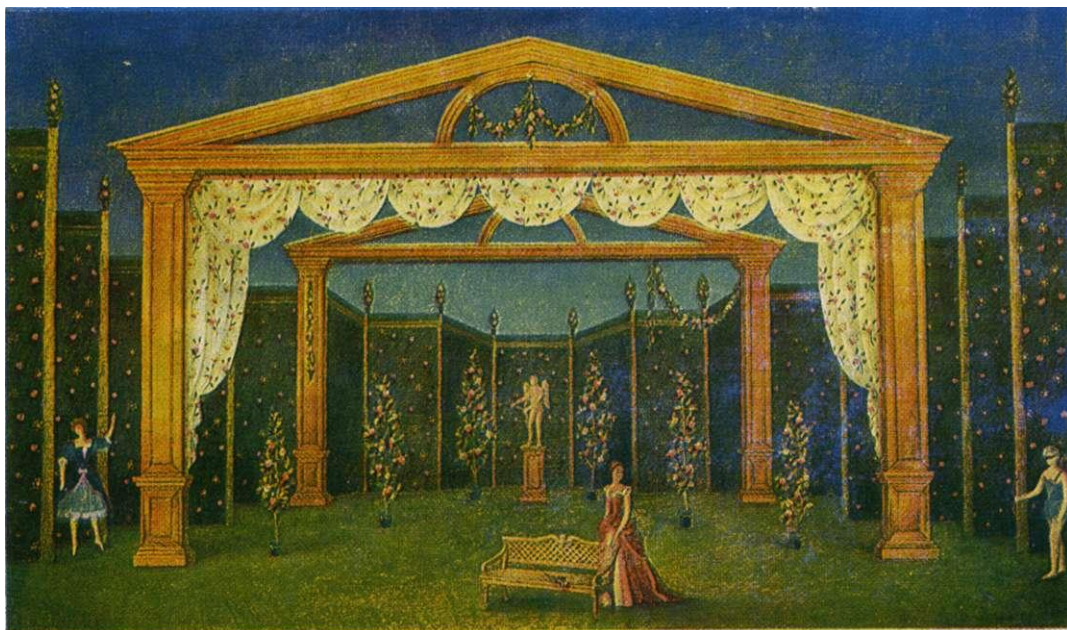
ным для его сценографического решения. И если при создании художественного образа «Амадеуса» Кочергин обращался к декорационным мотивам театра барокко (которые он корректировал на блистательное рококо), то в основе образа спектакля «Волки и овцы» был российский провинциальный ампи́р, соразмерный человеку по своим пропорциям, простой и ясный по своей архитектонике.

Открывался занавес, и перед зрителями предстал то ли портик деревянного дома с фронтоном, то ли портал провинциального деревянного театра с ситцевым розовым в цветочек фигурным занавесом. По бокам, как и положено в провинциальном театре, плоские кулисы, на заднем плане — ширма и на ее фоне точно такой же деревянный портал, только чуть меньший по размеру. Ширма и кулисы — из зеленого шелка с «набойкой» (набойка выполнена в технике шелкографии) розово-красных мелких цветочков.

Когда в эту зелено-розовую среду вносили вазы с букетами, расставляя их симметрично, а в центре помещали фигуру купидона, — это обозначало сад. Начинался дивертисмент, отвлекающий зрителя от перестановки картины, а за вторым порталом выстраивали «павильон» с настоящей мебелью, где игрались сцены у Мурзавецкой или Купавиной.

Это изящное, легкое оформление было рассчитано на игру в театр Островского. Оно представляло собой изысканную, в духе мирискусников стилизацию и бытовых реалий, и самого театра с его историческими приметами.

Костюмы к этому спектаклю (как и ко многим другим) были созданы талантливой художницей Инной Габай, верной помощницей и женой Кочергина, тонко ощущающей общий пластический и колористический строй его сценографических решений, обладающей чувством стиля, умеющей выразить психологиче-



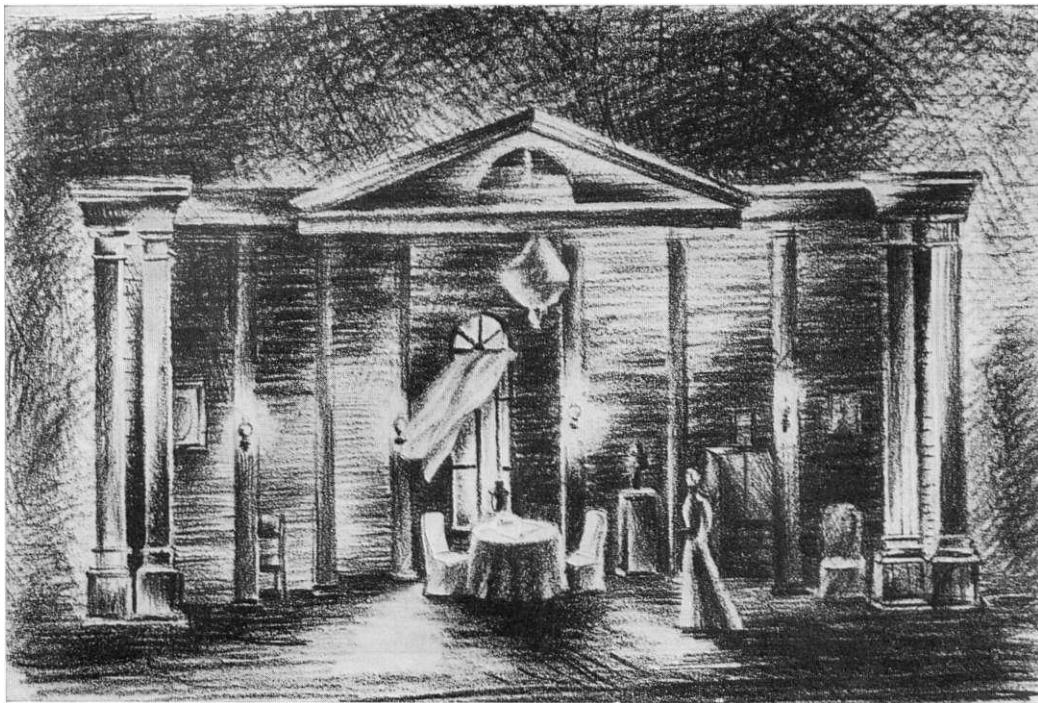
ское, образное начало исторического и современного костюма¹.

Творческий союз Товстоногова и Кочергина, из которого родился целый ряд спектаклей, ставших явлением в театральной и художественной жизни 70—80-х годов,— это союз, основанный на взаимопонимании и взаимообогащении. Кочергину постоянная многолетняя работа с выдающимся режиссером позволила реализовать свой профессиональный опыт в спектаклях, масштабных по идейно-художественному замыслу, по гражданственности позиции, по «высокой и трудной мере ответственности [...] за все, что происходит вокруг», спектаклях, осмысляющих «свое время в его динамике, в его непрерывном движении»²,— в каком бы жанре и над каким бы материалом они не работали: будь то пьеса современная или произведение классики. Для режиссера же, как очень верно отметила в цитируемой статье М. Строева,

А. Островский. «Волки и овцы». Эскиз декорации. 1980. Б., акв. ЛОСХ

¹ О творчестве И. Габай см.: О. Савицкая. Инна Габай.— В кн.: Советские художники театра и кино, № 7, М., 1985.

² М. Строева. Высокая миссия режиссера.— Советская культура, 1983, 24 сентября.



А. Чехов. «Дядя Ваня». Рисунок столовой. 1982. В., кар. ГЦТМ

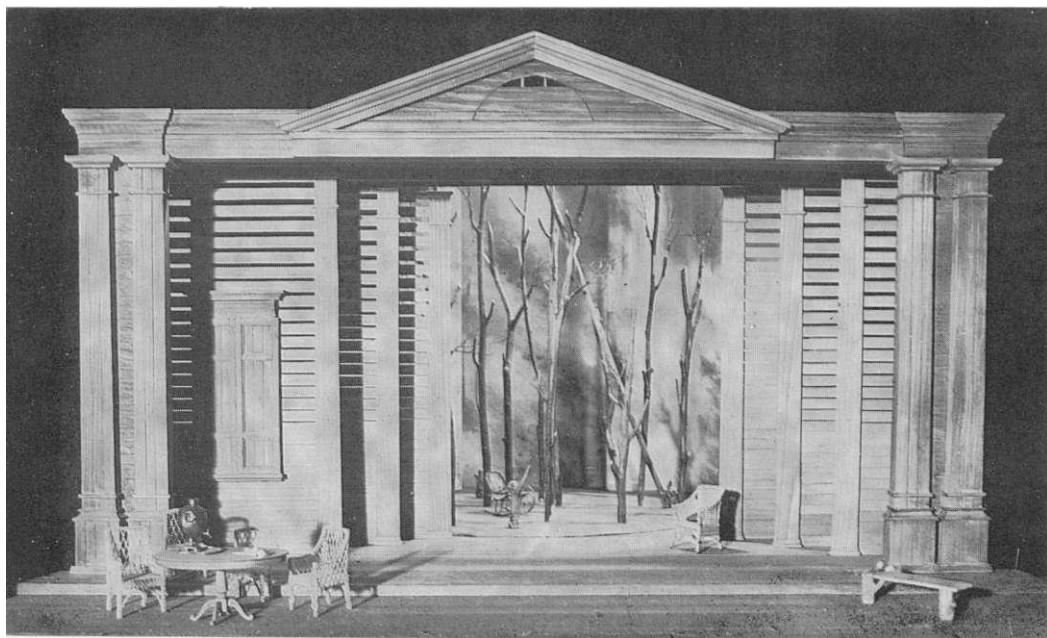
«союз с таким художником, как Э. Кочергин, дает возможность ощутить живую силу сценического пространства, в котором незримо поднимается и вырастает своя поэзия»¹.

Ощущением пульса современности в прочтении классики и «своей поэзией» отмечен и спектакль «Дядя Ваня» А. П. Чехова, осуществленный Товстоноговым и Кочергиным на сцене АБДТ в 1983 году.

Современное прочтение пьесы Чехова Товстоноговым критик видит в том, что «в противовес желаниям сыграть «всего Чехова» углублялись в мир именно этой пьесы», что «иная «домхатовская» эстетика этой пьесы стала важна — ее большая резкость, тень традиционной театральности на ее построениях»². Здесь, в нашем разговоре о творчестве художника, существенно это определение режиссерской позиции: возвращение к «авторской характеристике».

¹ М. Строева. Ук. соч.

² Инна Соловьева. Зеркало зала.— Литературная газета, 1983, 6 июля.



Применительно к среде этого спектакля, к ее образному решению «авторская характерность» видится самому режиссеру в «чувстве меры» соотношения достоверности и условности. «Тут есть две опасности,— пишет режиссер,— одинаково пагубные для современного прочтения его (Чехова) пьес: с одной стороны — отвлеченность, абстрагированность от быта, а с другой — реставрация того, пусть и образного, жизнеподобия, которое сегодня уже не сулит открытий»¹.

Сценографический образ, созданный Коцergiным в «Дяде Ване», соразмерен поставленной перед ним задаче. Задача эта, такая простая на первый взгляд, на самом деле сложна. Она предлагает переосмысление опыта традиций сценического воплощения чеховских пьес — от жизнеподобного до условного (многообразия условного), от условного до «образного жизнеподобия». Она предлагает как бы приблизиться к Чехову 1896 года (тогда была написана пьеса), но при этом помнить,

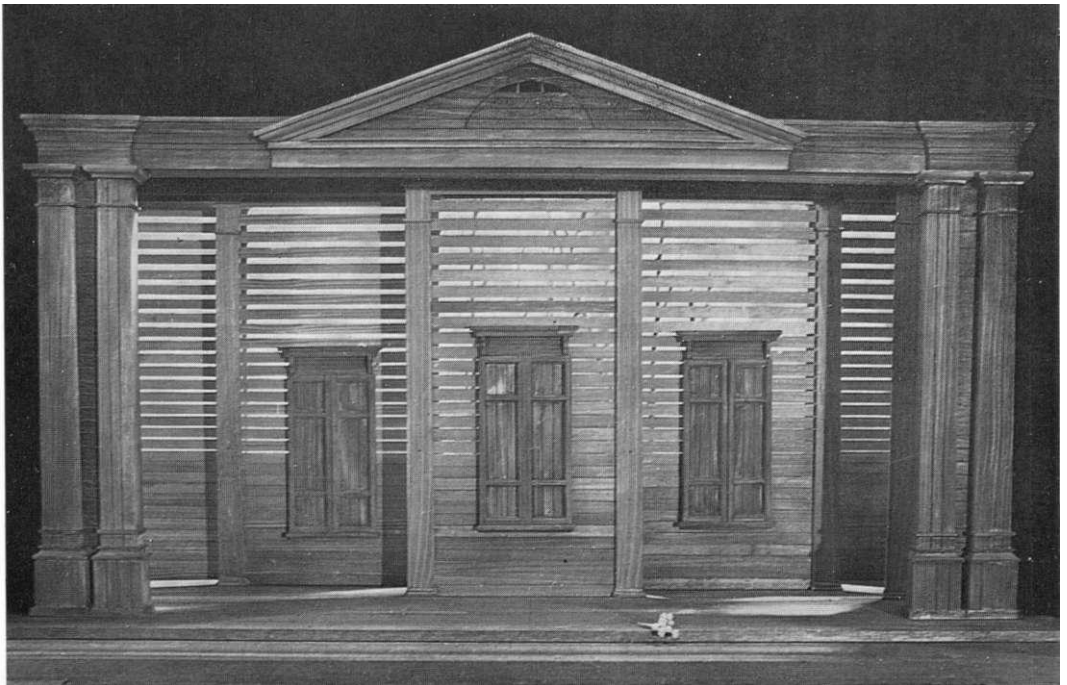
А. Чехов. «Дядя Ваня». Макет. 2 положения. 1982. Музей АБДТ

¹ Г. Товстоногов. Надежный союзник.— В кн.: Советские художники театра и кино, 6. М., 1984, с. 208.

что «реставрация не сулит открытий», предлагает органично соединить условность и достоверность как две ипостаси, выражающие самое существо чеховской поэтики.

Кочергин создает решение, которое не поддается однозначному, даже самому емкому определению, ибо в нем соединились конкретная режиссерская задача и раздумья самого художника о сценическом воплощении чеховских пьес сегодня.

Кочергин уже приучил нас к тому, что почти каждый оформленный им спектакль несет в себе художественное открытие. Образные миры, сменяя друг друга, показывали и жизнь, и духовные коллизии героев пьесы в яркой и глубоко эмоциональной форме, причем диапазон этой эмоциональности казался безграничным. Она выражалась в тонких и сложных композиционных построениях, в одухотворенных фактурах, раскрывавших



свои тайны исподволь, в соответствии со сценическим временем, и не исчерпывалась этим временем, давая нам возможность уже после спектакля домысливать, дочувствовать... В спектаклях последних лет атмосфера сценографической среды раскрывалась и посредством чистого цвета, который вновь, после юношеских увлечений, обрел значение для художника, стал одним из главных средств выражения эмоционального состояния и среды, и действия.

Сценографическое решение в «Дяде Ване» будто бы настраивало на внеэмоциональное восприятие: сдержанное до аскетизма, графичное до сухости, без каких-либо иллюзий и метафор. Станным казался величавый покой дома, без примет разрушения, распада, в то время как на сцене, по выражению И. Соловьевой, царила «полнота безысходности». На первом плане (в качестве специально выстроенного портала этого спектакля) — портик деревянной усадьбы в стиле классицизма, с парными стройными пилонами по бокам, с гармоничным, легким карнизом и венчающим его фронтоном. Внутри — шесть стенок параллельно рампе, они попеременно раздвигаются и сдвигаются (подобно кулисам старого провинциального театра), несколько раз на протяжении спектакля варьируя пространство, меняя интерьерные (ведь в доме двадцать шесть комнат) и экстерьерные ситуации.

Строгость и уравновешенность сценографической композиции, отсутствие следов распада, чистота фактуры дерева — все это в полной мере отвечало режиссерскому замыслу. «При ощущении эфемерности существования этих людей, — пишет Товстоногов, — построенного на мечтах и иллюзиях, сам дом — основательный, старый усадебный дом [...] потому что живет реальными многолетними трудами Войницкого и Сони, их заботами и любовью»¹. С другой стороны, создавая гармо-

¹ Г. Товстоногов. Ук. соч., с. 207

нический архитектурный сценографический образ, восходящий к реальным прообразам русской архитектуры, соразмерной с человеком, с целесообразной красотой фактуры дерева, с разумностью планировок и органичностью жизни в природе, Кочергин, как бы минуя иносказания и метафоры, обращается к самой сути человеческого понимания прекрасного: «Чеховские люди, причастные к этой красоте, жить вне красоты, без красоты просто не могут. Все, что для них значительно в жизни, — разум, образование, благородство, интеллигентность, труд, любовь — так или иначе сопряжено с эстетическим идеалом»¹. Этот эстетический и нравственный аспект выражается у Кочергина в строгости и неброскости красоты пропорций, фактуры, пластическом немногословии, стилистической чистоте образа. В столкновении всеобщей несчастья персонажей и классической ясности архитектуры среды (которая в понимании Кочергина сродни прекрасной русской природе) еще острее звучит режиссерская мысль о «безвременьи [...] общей недостаточности сил»².

Архитектурная сценографическая форма получает свое развитие в предметной среде, несущей в себе приметы деревенской жизни, деревенской работы. Количество и «ассортимент» предметов строго определены их необходимостью, функциональностью в процессе сценического действия и соответствуют чеховским указаниям. Но предметная среда, как всегда у Кочергина, — часть его композиции, точно соразмеренная в масштабах и пластических массах, соотношенная в фактурах и стиле с большой сценографической формой.

Динамика сценографической композиции определяется картинными переменами и начинается «занавесом», когда створки (стенки, кулисы) сомкнуты, — перед зрителями экстерьер дома с тремя окнами, наглухо закрытыми ставнями. Мерный вертикальный ритм пилястр

¹ К. Рудницкий. Красота в пьесах Чехова.—Театр, 1981, № 6, с. 74.

² И. Соловьева. Ук. соч.

перебивается горизонтальным ритмом досок, плотно пригнанных друг к другу внизу, а по мере их подъема образующих просветы, чуть увеличивающиеся кверху, облегчающие конструкцию и дающие возможность не столько увидеть, сколько ощутить присутствие сада где-то там, в глубине.

В первой картине стены разъезжаются, становятся кулисами, а в центре образуют «выход в сад» с мотивом оголенных деревьев— первая драматичная нота, которая звучит пока приглушенно. На первом плане, справа, круглый стол с самоваром, плетеные кресла— признаки уюта, деревенского покоя. Второе, третье и четвертое действия проходят в «закрытом», замкнутом пространстве, меняются лишь детали обстановки, создаются разные композиционные ситуации, как бы переносящие зрителя из одного помещения в другое. Ночь в гостиной второго действия — одна из выразительнейших картин спектакля. В центре высокое окно в сад. Начинается гроза, хлопают ставни, молнии врываются в полутемную комнату, сквозь щели стен в нее проникает холодное лунное свечение. Здесь сгустился не только сумрак ночи, здесь под покровом ее сгущается конфликт, который разразится в третьем акте...

Последнее действие, когда разрублены все узлы, когда будни вновь входят в свои права, ритмы дома обретают свой первоначальный ясный характер. Дядя Ваня сидит за столом, пишет свои счета, Марина вяжет на спицах, Варя бренчит на гитаре, Соня начинает свой последний монолог: «Мы отдохнем...»

«Мы [...] искали трагический финал,— пишет Товстоногов.— Мне хотелось, чтобы в конце спектакля зрителю открылся сияющий блаженный мир, мечтой о котором утешает дядю Ваню Соня—последняя, неземная иллюзия, оставшаяся этим людям после того, как разрушились все земные»¹.





Подлинный же поэтический смысл сценического образа спектакля, терпеливо сохранившего на протяжении всего сценического действия сдержанность, не вступавшего в разразившийся на сцене конфликт, заключался в том, что в финале вскрывалась вся сила таящейся до того момента, упрятанной вглубь эмоциональной энергии. Пространство распахивалось полностью, на фоне золотой «прощальной красы» осенней природы (на фоне живописного горизонта) закружили свой грустный танец тонкие, беззащитные, без ветвей, листьев и даже коры дерева — поэтическая метафора не столько «последней, неземной иллюзии», сколько бесприютности, драматизма и конца надежд. «Мы отдохнем! Мы отдохнем!» — повторяет Соня.

О том, как художник слышит голос автора, как чуток он к режиссерскому замыслу, как точно ощущает особенности сцены и как при всем этом остается самим собой, говорит и его оформление к спектаклю «Три сестры» А. П. Чехова, поставленного Товстоноговым в Белграде в 1981 году.

Маленькая сцена белградского драматического театра предлагала свои особые пространственные условия, которые художник как бы преодолевал средствами своего искусства, стремясь к ощущению просторного Прозоровского дома. На помощь приходит многолетний опыт его работы на маленьких сценах, которые, как мы помним, всегда стимулировали фантазию художника и его изобретательность.

В основе режиссерского замысла этой постановки было желание «заострить звучащие в том спектакле (в спектакле БДТ 1965 года, осуществленном Товстоноговым с художником С. Юнович.— В. К.) темы паралича воли, виновности всех этих милых, интеллигентных людей в убийстве Тузенбаха, их трагического взаимонепонимания [...] где каждый говорит о своем, погружен в свое и не слышит другого.

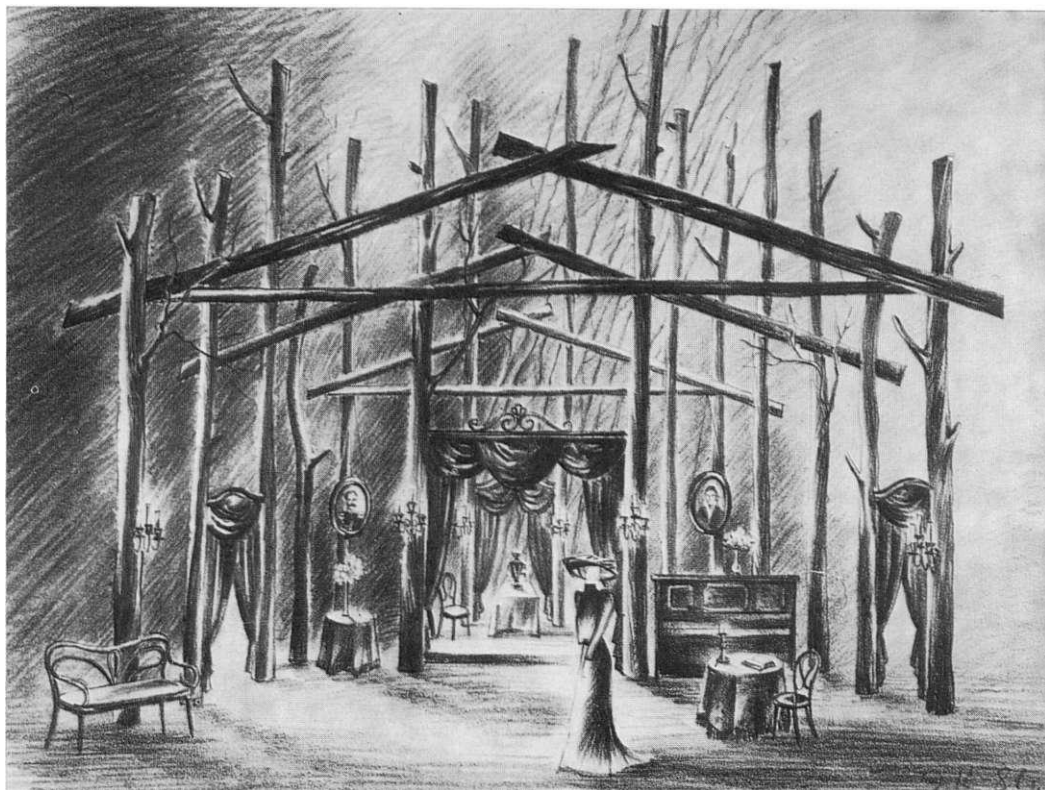


Вот эту неконтактность, внутреннюю непересекаемость существования, глухоту, которая в первой постановке лишь ощущалась, обнаруживалась исподволь, мы хотели обнажить, сделать зримой в пластике спектакля [...] Такое обнажение, обострение, естественно, требовало иного характера оформления. Тут условность должна была быть более откровенной [...] Чудный Прозоровский дом с его добротой, теплом, чуткостью был иллюзией»¹.

В пластическом решении спектакля художник, стремясь максимально раскрыть режиссерское прочтение пьесы, обращается к устойчивому лейтмотиву всего своего творчества — к «русскому театру», получившему в 80-е годы дальнейшее развитие, новый характер и новое сценическое обоснование. На югославской сцене Кочергин выстраивает как бы остов дома из гладких, без коры стволов деревьев, с обрубленными кронами, с кое-где торчащими сучьями. Несущие вертикали — деревья (они же колонны) — перекрывались стропилами, образующими (по горизонтали) три остова фронтов, располагающихся друг за другом в глубину сцены. Вся эта конструкция имела свой архитектурный прообраз в архитектуре русского провинциального классицизма. Легкая, ажурная композиция, свет, выявляющий характерную ее графичность, пустоты интерколумний, с одной стороны, создавали образ хрупкого, непрочного мира на «семи ветрах», а с другой — провоцировали оптическую иллюзию увеличенного пространства сцены.

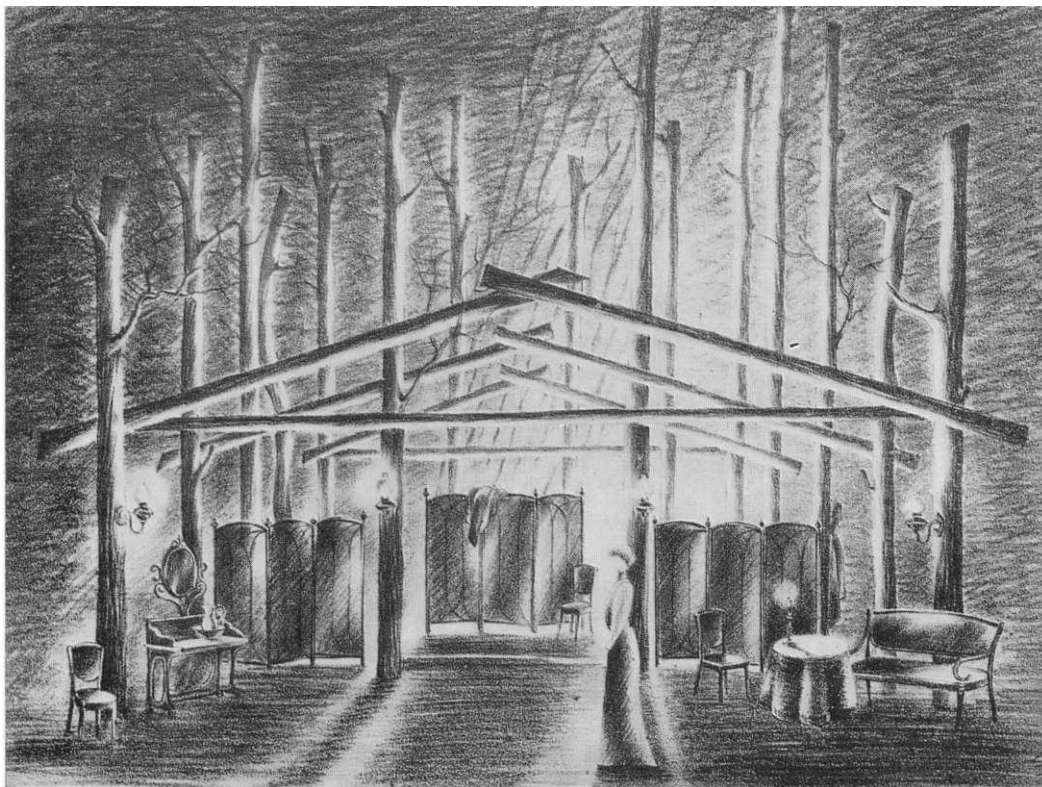
Внутренний, вещественно-предметный мир — реальные предметы быта конца XIX века, характеризующие среду жизни и устойчивой семьи. Ламбрекены и портьеры, повешенные между деревьями-колоннами по обеим сторонам, как бы обозначали двери в боковые помещения, расположенные на втором и

¹ Г. Товстоногов. Ук. соч., с. 206



А. Чехов. «Три сестры». Рисунок макета. 1981. Б.; кар. ЛГТМ

третьем планах (соответственно второму и третьему фронтонам)— они создавали перспективу анфилады комнат. Там, в глубине «дома», в первом действии устанавливался именинный стол с белоснежной скатертью. Круглые столики то с букетом весенних цветов, то с подсвечником, пианино, диванчик, бра, прикрепленные прямо к деревьям-колоннам, портреты в овальных рамках, мягкие складки драпировок, изысканные линии венской мебели и, главное, пропорциональная гармония общей конструкции— все это создавало ощущение уюта, изысканного изящества среды и одновременно непрочности и нестабильности ее: утонченная метафора жизни «на живую нитку». Между вещами и предметами — связи, определяемые их «генетикой»,



стилевым родством, но жизнь их в этом пространстве не обеспечена запасом прочности, как и само пространство.

Во втором действии пространство сжимается. Задернуты занавески центральной арки, нет анфилады, нет глубины, для жизни осталась лишь передняя часть сцены. Кругом детские игрушки, которые как бы «съели» и это оставшееся пространство: они валяются на полу, располагаются на столах, стульях, на пианино, на диване, на них натываются...

В третьем акте сестры оказываются вытесненными куда-то под самую крышу, может быть, в мансарду: художник низко опускает фронтоны, сжимая пространство сверху. Три ширмы, за которыми могут укрыться сестры, — вот все, что еще осталось им в их доме.

А. Чехов. «Три сестры». Рисунки макета. 2 положения. 1981. Б., кар. ЛГТМ



В финале фронтоны, размыкаясь, опускались вниз, на планшет — дом исчезал. «Люди, — пишет Товстоногов, — оказывались вытесненными в заброшенный мертвый сад. Возник столь важный для меня в этом спектакле образ разрушенного мира — горький итог, к которому неумолимо должна была привести жизнь чеховских героев»¹.

¹ Г. Товстоногов. Ук. соч., с. 206.

За двадцать пять лет работы в театре Кочергин встретился с тридцатью режиссерами. Справедливости ради следует сказать, что единомышленников среди них у художника было не так уж много. Однако с первых же шагов творческой деятельности он возвращал и культивировал в себе чувство профессиональной ответственности, «открытость» к творческому контакту, умение идти навстречу ре-

жиссерскому замыслу, помочь режиссеру. И если в раннюю пору деятельности художника не было ярких сценических откровений и прочного творческого союза (легко объяснимых и незрелостью самого Кочергина, и случайностью встреч с режиссерами), то степень надежности художника и тогда обеспечивалась его максимальной отдачей и неременной в каждом спектакле творческой находкой. В зрелую же пору основой надежного союзничества со стороны художника становится, наряду с неизменным его высоко ответственным отношением к делу, также и творческое взаимопонимание. Художнику теперь особенно важно, чтобы режиссеру было близко именно его искусство, его язык, его поэтика. «Режиссер приглашает на спектакль [...] именно тебя, и не другого художника,— говорит Кочергин.— А раз так, то я начинаю работу с чувством внутренней убежденности, что я и вправду могу ему в чем-то помочь»¹. Эта внутренняя убежденность позволила ему в конце 70-х—80-е годы осуществить с Б. Равенских «Возвращение на круги своя» И. Друце в Малом театре, с И. Унгурияну «Святая святых» И. Друце в Центральном театре Советской Армии, с Б. Щедриным «Живой труп» Л. Толстого в Театре имени Моссовета, с Г. Опорковым «Последние» М. Горького в Ленинградском театре имени Ленинского комсомола, с Е. Падве «Закон вечности» Н. Думбадзе, «Господа офицеры» по А. Куприну и «Фиесту» по Э. Хемингуэю в Малом драматическом театре на ул. Рубинштейна, с К. Гинкасом (союз с которым продолжителен и особенно плодотворен: вспомним спектакли 60—70-х годов, созданные ими совместно и ставшие существенной вехой творческой биографии и режиссера и художника — «Последние», «Насмешливое мое счастье», «Гамлет», «Монолог о браке»), «Вагончик» Н. Павловой на малой сцене МХАТа, наконец, целый ряд спектаклей с Л. Додиным,

¹ Э. Кочергин. Ук. соч., с 18

о которых речь пойдет чуть позже.

Каждая из перечисленных работ заслуживает разговора, ибо каждая обладает несомненными художественными достоинствами.

Одной из самых плодотворных в этом ряду творческих контактов была встреча художника с режиссером Б. Равенских в работе над спектаклем «Возвращение на круги своя» (1978). Сценографическое решение Кочергина — одно из самых удивительных его созданий по глубине осмысления идейных и жанровых особенностей пьесы, по адекватности режиссерскому ее прочтению, тонкому проникновению в мир Толстого, наконец, по стройности художественной концепции, получившей в этом спектакле особенно убедительное и совершенное воплощение и обоснование.

И. Друце назвал свою пьесу «драматическая баллада», указывая этим на поэтический характер построения драмы и как бы предопределяя условия ее сценического воплощения, его поэтически обобщенного образного строя. В режиссерской интерпретации произведение Друце звучит как драма философская, в которой три ипостаси великого человека («Толстой — восьмидесятидвухлетний старец, мужик, граф, «всесильный бог»; Толстой — философ, размышляющий для себя, спорящий с собой [...] о боге, о своих детях, о русском крестьянине, о толстовцах, им же рожденных [...], о любви духовной и плотской, о жене, о своем уходе»¹; Толстой — художник, созидающий, творящий притчу о старом матером волке), который «почувствовал, что пробил его час, и принял самое важное в своей жизни решение — пойти навстречу смерти или свободе»², которая есть форма постижения или приобщения к великой тайне духовного и реального бытия Толстого.

Для Кочергина, ищущего на протяжении всей своей творческой жизни конкретного выражения своего миропонимания, в котором

¹ В. Комиссаржевский, Театр, который люблю. М., 1981, с. 190.

² Там же.

ощущение гармонии природы, неразрывной связи с ней человека, понимание драматизма как нарушения этих связей, восприятие мира как единого неразделимого целого и при этом острое чувство реальной жизни — необычайно близки поэтике И. Друце. «Он дает,— пишет художник в связи с работой над пьесой «Святая святых»— материал обобщенный, философский,— и в то же время осязаемый, земной. У него естественно сочетаются поэтичность и природная конкретность вещей. Темы вечные — материалы земные. В его произведениях есть та плоть, которая нужна художнику»¹.

Идея обобщенного художественного образа «поэтического храма» как гармоничного стройного мира, где организованное особым образом материальное (ясность и четкость композиции, соподчиненность и взаимообусловленность общего и частного, строгая симметрия в целом и отклонения от нее в деталях, единая фактурная субстанция и многообразное проявление в ней индивидуальных жизненных характеристик и т. д.) становится выражением и категорией духовного (в данном конкретном случае мировоззренчески философского мира Толстого)— эта идея получила в спектакле свое дальнейшее (по отношению к прежним работам Кочергина) развитие.

На сцене Кочергин выстраивает пластическую композицию, в основе которой — те устойчивые в его творчестве принципы, о которых говорилось в третьей главе. Это — отъединенная от сценического пространства, замкнутая со всех сторон сценографическая архитектура, имеющая в плане полукруглость, геометрический центр которой совпадает с центром сценической площадки, становится главной точкой и в самой композиции, и в сценическом действии. Основа архитектуры — горизонтالي и вертикали. Это еще один вариант кочергинского поэтического

¹ Советский национальный театр. Говорят мастера. Эдуард Кочергин.— Театр, 1982, № 12, с. 52.



И. Друце. «Возвращение на круги своя». Макет. 1978

театра, обретающего здесь философский смысл об единстве человека и природы, выражающего мысль самого Толстого о том, что «человек не может не чувствовать себя частью ее и ее частью себя». Это — и единая естественная фактура дерева, получившая в спектакле многозначное смысловое, структурное и эмоциональное воплощение. Это, наконец, предметный мир как частное и малое, но неотъемлемое от общего и большого.

Итак, на сцене деревянный дощатый помост, окруженный тонкими, очищенными от

коры деревьями с веточками и ветками, чем выше, тем гуще сплетающимися в единое тонкое графичное кружево, замыкающими пространство сверху, закругляющими его, мягко склоняющими свои верхушки к центру.

Мы помним по предыдущим спектаклям (таким, как «Прошлым летом в Чулимске», «Борис Годунов», «Свои люди — сочтемся», «История лошади»), какое значение придает художник этому вертикальному мотиву, приобретающему в каждом отдельном случае глубоко индивидуальный смысл, свою характерность и всегда выражающему существеннейшую мысль спектакля. Здесь эти вертикали, продолжая выполнять функцию несущего элемента архитектурной конструкции, по своему смыслу — «живые» деревья. Они — мотив чувствующей, реагирующей природы. Каждое из деревьев, как все живое, имеет свою пластику, свой рисунок, но, будучи подчиненными композиционной логике, они образуют единый массив с определенным очертанием, рассчитанным на ассоциативное восприятие. Пространство в форме апсиды, полукруглого зала, его пропорции вызывают ассоциации с классической архитектурой не только конкретной яснополянской, но и русского ампира вообще, становятся категорией, определяющей время действия пьесы. Своей духовной наполненностью и особым характером формы эта композиция ассоциируется также и с яснополянской природой вообще, с деревьями, обступившими могилу Толстого, в частности¹. Этот вертикальный мотив является выражением и пьесы, и существа отношения самого Толстого к природе. У В. Вересаева в книге «Живая жизнь» есть слова, относящиеся к миропониманию писателя. Читая их, нельзя не удивляться точности образа, найденного Кочергиным в спектакле, редкостной способности художника выразить самую суть, главное в его содержании. Вот что писал В. Вересаев: «Сре-

¹ Интересен рассказ самого Кочергина о первом разговоре с режиссером, в результате которого возник замысел сценического решения: «На первой нашей встрече, после того, как я прочитал пьесу, Равенских спросил:

— Ну, как тебе пьеса?

— Очень хорошая пьеса, но трудная для «перевода» на наш художественный язык.

Он довольно резко ответил:

— Ты не про то, ты мне сначала придумай такую декорацию, в которой мог бы умереть великий русский человек, великий русский гений Лев Толстой (слова эти, особенно Лев Толстой он проинтонировал как по-старинному значительно).

— Вот тебе и все, что скажу. Придумай! А?

Так кратко, так просто и так точно по отношению к пьесе еще никто из режиссеров мне не формулировал свою мысль. Я ему тут же ответил, что, мол, зачем придумывать, когда Толстой сам все придумал, велел себя похоронить среди деревьев и место еще при жизни указал. Равенских сначала как будто даже опешил, согнал чертиков и спросил:

— И что?

Я по памяти нарисовал могилу Толстого среди деревьев и сказал, что деревья могут быть стенами, а поляна полом (по пьесе Толстой умирает на кровати, прямо на сцене, на станции Астапово). А могилой, когда он умрет, станет кровать. Ее надо накрыть зелено-коричнево-осенне-бурым одеялом до самого пола. . .»

¹ В. Вересаев. Собр. соч. в 5-ти т. Т. 3. М., 1961, с. 337.

ди прекрасного мира — человек. Из души его тянутся живые корни в окружающую жизнь, раскидываются в ней и тесно сплетаются в ощущении непрерывного, целостного единства»¹. В антропоцентрическом содержании композиции художника, где формальный геометрический центр совпадает с исповедальной точкой главного персонажа, где все остальные «круги жизни и круги вечности» накрепко связаны невидимыми радиусами с этим центром, — главный содержательный смысл его сценографической метафоры «поэтического храма», в данном конкретном случае, это осознание Толстым мира как «непрерывного целостного единства».

Если вертикальный мотив в композиции Кочергина обращен к началу духовному, то горизонтальный — к земному, вещественному. Он столь же не прост, как не просто решение самим Толстым конфликта «духовного и телесного».

Горизонтальный мотив в сценографическом решении — это нижний ярус композиции; дощатые «простенки» между окнами и дверьми, своего рода обшивка вертикального ряда архитектурной конструкции (дереьев). Доски, плотно пригнанные друг к другу внизу, кверху образуют просветы (один из приемов часто, но по-разному применяемый художником), которые разряжают плотность и создают ощущение плавного перехода к легкой ажурности вертикалей. Взаимосвязанность, взаимообусловленность, взаимопроникаемость этих двух мотивов подчеркивается на переднем плане «портальными» вертикальными дощатыми стеночками, а в глубине сцены — дверьми и тем, что вертикальная основа архитектурной конструкции не скрывается за «обшивкой», а, наоборот, акцентируется, как бы опять отвечая мысли о целостности всего сущего в мире.

Горизонтальный ряд вызывает пространственные ассоциации то ли с крестьянской из-

бой, с приметами первобытной неподвижности сельской местности, то ли с яснополянской усадебной залой с ее естественным уютом, создаваемым мерно и нарядно поблескивающими бра со свечами, мягкостью дверных портьер, то ли с «ловушкой» для старого волка, знающего законы облавы, испытывающего одиночество, «жуткое одиночество последних дней», как говорит со сцены Толстой созидатель, творя притчу о волке, о себе, о смерти, о жизни...

Предметный мир этого спектакля ограничен, как в одном из последних распоряжений Толстого, покидающего Ясную Поляну: «Вещей много не будем брать, самое нужное». Самым нужным оказалось для художника письменный стол писателя с низенькой балюстрадкой, тот, что стоит в Хамовниках, тот, что известен каждому по портретам Репина и Ге. Он выдвинут чуть ли не на авансцену, он — главный персонаж среди предметов. Нужным оказался также рояль, ибо Гольденвейзер по ходу спектакля будет играть Шопена; нужными оказались и несколько венских стульев для домоладцев и гостей. Вот в сущности и все, как в хорошем доме — просто и целесообразно.

Одним из действенных средств выразительности спектакля был сценический свет, создающий то плотный, то разреженный воздух, то акцентируя материальность мира, то почти дематериализуя и без того изысканнохрупкую, прекрасную в своей графической орнаментальности среду деревьев. Актерский свет, многомерно работающий на всем протяжении спектакля, ставил последнюю точку драматической баллады. Вот как писал об этом В. Комиссаржевский: «Луч, освещающий лицо Толстого, становится все уже, уже, мы в последний раз видим его могучий лоб и мохнатые брови, и он растворяется во мгле, чтобы начать новую жизнь в истории человеческой культуры»¹.

¹ В. Комиссаржевский. Ук. соч., с. 191.



А. Островский. «Свои люди—сочтемся». Эскиз декорации. 1973

Спектакль обладал огромной эмоциональной силой воздействия, конечно, прежде всего потому, что в основе его — прекрасная пьеса о великом человеке, потому что его играл выдающийся артист И. Ильинский, потому что мудрым оказалось режиссерское прочтение пьесы Б. Равенских, но и потому, что в этом ансамбле надежным союзником стал такой тонкий и умный художник, как Кочергин.

Существенным в творческой биографии Кочергина оказался союз, содружество и с режиссером Львом Додиным, длящийся, с некоторыми перерывами, более десяти лет.

Он начался в 1973 году в совместной работе над спектаклем «Свои люди — сочтемся». Это был дебют молодого режиссера, и участие в его постановке к тому времени уже такого опытного мастера, как Кочергин, проявившего присущую ему чуткость к режиссерскому замыслу, гарантировало плодотворный творческий контакт и хороший художественный результат. Устойчивые и с такой последовательностью утверждаемые художником творческие принципы в этой работе Додина получили особенно глубокое оправдание смыслом и характером сценического действия, обрели конкретное содержание, определяли режиссерско-художническое прочтение пьесы Островского. Но не только в этом видится значение начавшегося здесь творческого содружества Кочергина и Додина, единомыслие бывало у художника и в работе с другими режиссерами и не раз приводило к созданию подлинно художественных спектаклей. В спектакле же «Свои люди—сочтемся» была одна особенность, выросшая в последующих совместных работах в творческий принцип, постоянно углубляемый и развиваемый. Эта особенность отчетливо проявила себя в решении финала спектакля. Мы помним, как в финале разрушался этот довольно крепко сработанный мир, как падали «стены» ширмы-жилища, как стягивался половик, сметая все на своем пути, какую жуткую гримасу изобразила декорация, такая по-купчески уютная, по их же вкусу принаряженная и не таившая в себе на протяжении всего действия даже намека на разрушение. Но изначально сформулированная режиссерская мысль о том, что «мир, создавший Липочку и Подхалюзина такими, какими они есть, герои сами разрушали»¹, была ведома только режиссеру и художнику. И хотя логика развития действия и характеров, и обстоятельств подготавливала это разрушение, для зрителя оно было эффектом

¹ Театральное действие сегодня. О. Савицкая. Л. Додин.— Творчество, 1970, № 9, с. 8.

неожиданности. Но не только ради него задумывался такой финал, он имел целью в динамике актерского действия включить непосредственно и сценографию, как бы соединить их, зримо и наглядно раскрыть смысл спектакля, поставить в нем последнюю точку.

«Актеры,— говорит Л. Додин,— взявшись за руки, просто шли на стены, и те рушились, будто падая перед героями ниц. Факт оживления постановочного эффекта стал одновременно фактом биографии персонажей»¹. Таких финалов в творчестве Кочергина тогда еще не было. Сейчас не столь уже и существенно, кому первому пришла в голову эта идея, важно, что находка имела перспективу развития. Думается, именно этот спектакль определил раздумья художника над решением финалов многих последующих спектаклей. Здесь, по всей видимости, берет свое начало эффект неожиданности в раскрывающихся «ранах» среды «Истории лошади», разрушающийся дом в «Трех сестрах», «танец» деревьев в финале «Дяди Вани» и т. д.

Второй аспект этого финала «Своих людей» — непосредственное вовлечение декорации в физическое действие — в творчестве Кочергина имел место и в целом ряде ранее оформленных им спектаклей игрового характера, а также в «Монолог о браке», где, как мы помним, актеры разрывали белое поле бумажной композиции, в «Селе Степанчикове», когда выбрасывали Фому, прошибая его телом стену. Но все это были лишь единичные случаи. В совместной же работе с Додиным этот принцип становится если не главным, то необычайно существенным.

Так, в следующем их совместном спектакле «Разбойник» К. Чапека принцип функциональности сценографических элементов обрел, по словам режиссера, характер «качающегося пространства». Но функциональность понимается при этом не как самоцель, а как

¹ Там же.

средство создания, извлечения образного смысла лишь во взаимодействии с актером. «Без жизни актера нет ничего [...] Не поддержанная актером декорационная установка теряет смысл»,— говорит режиссер¹. Так же понимает свою задачу и художник, который не устает повторять, что «главное в театре — Артист. Старая истина, записанная золотыми буквами, подписанная великими именами»². Поэтому и «качающееся пространство» «Разбойника», где все зыбко и неустойчиво, где главный игровой элемент — качели — есть способ воплощения мысли об относительном характере ценностей двух «истин». «Обе стороны — и те, кто нападают, и те, кто защищается, — менялись местами. Пространство будто само располагало к этой «перемене мест». Необходимо было понять позиции как Разбойника, так и Профессора, узнать себя в каждом»,— говорит режиссер³. Примером тому, как вовлечением сценографического элемента в актерское действие режиссер и художник достигают содержательного, образного художественного результата, являлась и сцена любви героев — Разбойника и Мими.

Принцип единонаправленности и взаимообусловленности актерского действия и сценографической динамики лежал и в основе спектакля «Недоросль» Фонвизина, осуществленного Додиним и Кочергиным в Областном ленинградском театре драмы и комедии (1977). О решении этого спектакля хорошо рассказал сам режиссер: «Игрушечный деревянный домик постепенно разваливается, и к финалу все стенки его лежат на полу. Но нам хотелось, чтобы в соединении с действием спектакля «история кукольного домика» превращалась в историю иных масштабов. Жизнь внутри этой деревянной игрушки обладала огромной животной энергией — она как бы распирала ее изнутри, выплескивалась за стены дома, в поле, в беспредельную ширь

¹ Театральное действие сегодня. О. Савицкая. Л. Додин. — Творчество, 1970, № 9, с. 8.

² Кто мы? — обсуждают художники Театра. — Декоративное искусство СССР, 1979, № 3, с. 18.

³ Театральное действие сегодня. О. Савицкая. Л. Додин. — Творчество, 1970, № 9, с. 8.

¹ Там же.

страны. Огромный Митрофан взлетал на детской люльке уже над Россией. Здесь комедия должна была переходить в драму, пространство — получать новое качество»¹.

До содружества Кочергина с Додиным, особенно до спектаклей «Живи и помни» (1979) В. Распутина и «Дом» (1980) по роману Ф. Абрамова в Ленинградском малом драматическом театре, нам привычно было сознавать, что качество «действенности» в произведениях художника — это имманентное, внутреннее их свойство. Динамика жизни, глубоко и многосторонне им выражаемая, обретающая такую силу воздействия, не противоречила физической статике их композиции, более того — именно в статике внешней обретал гармонию его «поэтический храм». Может, естественно, возникнуть вопрос: не изменяет ли себе художник? Не отрицает ли он всего того, к чему шел шаг за шагом в постоянном творческом поиске отшлифовывая свою композиционную систему, отыскивая ее «золотое сечение»? Эти вопросы закономерны, ибо разительна внешняя непохожесть этих его работ — «Дом» и «Живи и помни» не только с «Историей лошади» или «На круги своя», но и с другими постановками, осуществленными художником на этой же сцене Ленинградского малого драматического театра с другими режиссерами («Вкус меда», «Господа офицеры», «Закон вечности», «Фиеста»). Но если посмотреть внимательно, то станет понятно, что и здесь, в спектаклях Додина, Кочергин остается верен себе: в основе динамической образной структуры его сценографии та же стройность композиционной логики, но только теперь подчиненная действию, активно включающаяся в него, обретающая в каждый отдельный момент этого действия новый смысловой оттенок. Такое полное подчинение сценографии действию связано с тем, что художник предельно ограничивает себя,

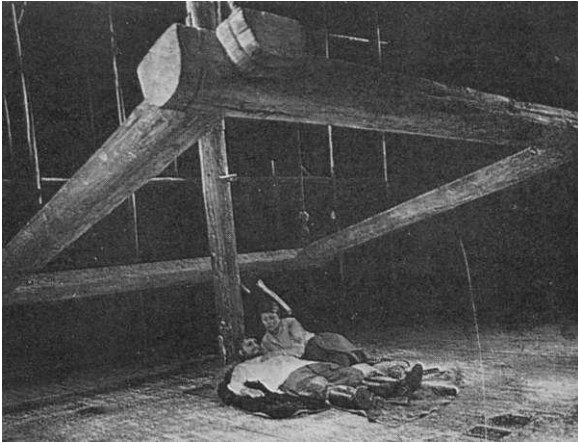
как бы «растворяясь» в спектакле (сохраняя при этом свои принципы структурной, пластической и композиционной организации пространства и в каждом отдельном эпизоде, и в спектакле в целом). Именно в этом проявляется здесь его профессионализм, его отзывчивость к режиссерскому методу, позволяющие ему создать оптимальные условия, в которых Додин реализует свой замысел.

В спектакле «Живи и помни» сценографическое решение имеет два пластических мотива: статичную ажурную композицию на заднем плане сцены с вертикально-горизонтальным ритмом тонких деревьев — то ли иконостас в три чина, в котором в процессе спектакля будут появляться жители села Атамановки, то ли трехъярусные нары; второй мотив — венец из бревен, подобный венцу сруба русской избы, сработанный из мощных обтесанных бревен, укрепленный горизонтально на веревках, опускающийся до планшета, поднимающийся, раскачивающийся, меняющий свое положение относительно вертикали столба, в центре этого венца.

Сами по себе эти два пластических мотива — больше формальная композиция, в которой объективно можно отметить лишь структурные и пластические ее константы (симметрия, вертикально-горизонтальный ритм, материал), а субъективно — не совсем ясные ассоциации (то ли иконостас, то ли венец сруба). Дело в том, что художник здесь сознательно идет, как уже говорилось, на самоограничение, ибо содержательный смысл, художественный образ должен был возникать лишь в процессе сценического действия, лишь во взаимодействии элементов композиции (или всей ее) с актерами, с текстом, с музыкой, со сценическими эффектами, с рисунком и содержанием мизансцен.

Ритм раскачивающегося венца с накинутым на него овчинным тулупом, сценический

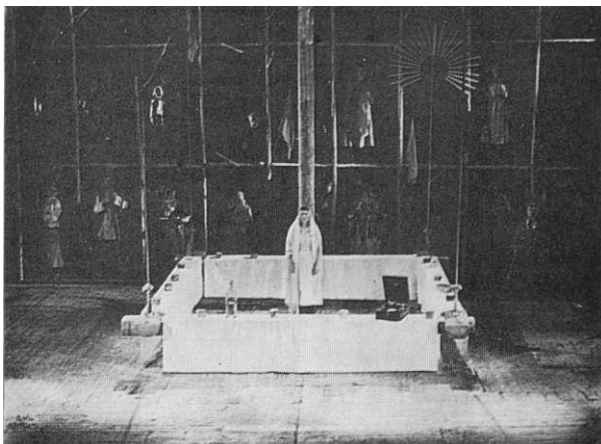




**«Живи и помни» по В. Распутину.
Сцена из спектакля**

эффект падающего снега, музыка — все это вместе передавало состояние Настены, спешившей в райцентр Карду и предчувствовавшей предстоящую встречу с мужем. Бесчисленными кажутся преобразования этого венца в спектакле: опущенный на планшет и покрытый скатертями с нехитрым, по-крестьянски простым и скудным натюрмортом — это праздничный стол в честь Победы, за которым собирается вся Атамановка на свою радостную и скорбную трапезу. Поднятый кверху, дополняемый скамьями и табуретками, а также утварью — становится и крепко срубленной избой. Спущенный на уровень человеческого роста и чуть наклоненный в сторону арьера, он вызывает ощущение необжитой и низковатой зимовейки, где скрывается Андрей. В финале спектакля венец становится лодкой, словно раскачивающейся на волнах, в которой Настена плывет ночью к Андрею, чтобы предупредить его об опасности. А когда она бросается в реку от своих преследователей, ценою собственной жизни и жизни будущего ребенка спасая мужа, венец вздымается вверх и затем падает на пустой планшет. Столб же, к которому в этой сцене как бы «прикована» Настена, — обретает смысл стол-

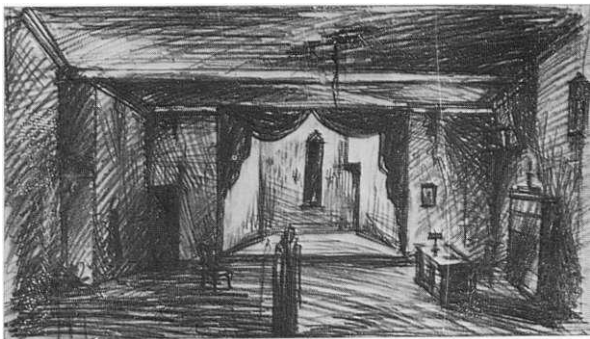
**«Живи и помни» по В. Распутину.
Сцена из спектакля**



ба ее позора и креста ее незадавшейся судьбы...

В спектакле «Дом» художник сознательно идет на еще большее ограничение пластической самооценности сценографической композиции. Он создает как бы абрис некоей северной праархитектуры: четыре вертикали стояков и пять горизонталей гребней, коньков, охлупней крыш, каждый из которых заканчивался резною головой коня. Сама по себе вне спектакля эта «архитектура» — лишь самая общая, самая внешняя примета северной деревни. В начале спектакля, когда еще не вступили в свои права режиссер и актеры, горизонталы коньков начинают свое движение. Поднимаясь, меняя композиционную и пространственную ситуацию, как бы проигрывают пластическую прелюдию к спектаклю, настраивая зрителя на ассоциативное восприятие.

Затем, волею режиссера вовлеченные в актерское действие, коньки-охлупни получают многозначное толкование. Они «становятся» домом Михаила Пряслина и старым ставровским домом, избой Калины Ивановича, домом Лизы; они будут качелями для детей в эпизоде воспоминания Михаила о своем детстве, обернутся длинным столом в прово-



**«Кроткая» по Ф. М. Достоевскому.
Рисунок декорации. 1981. Б., уголь.
ЛГТМ**

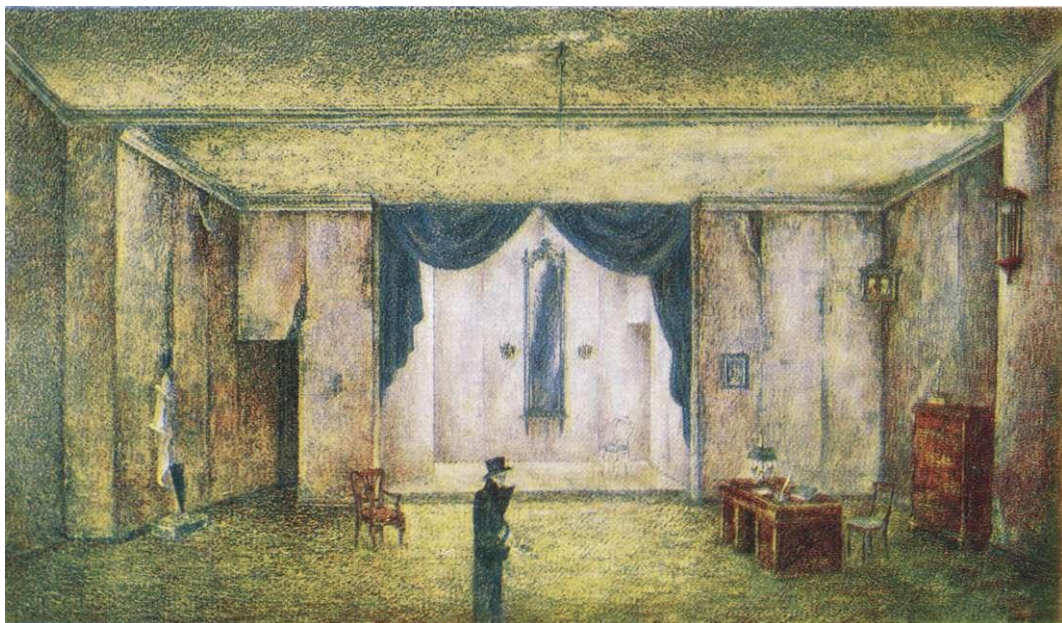
дах Родьки; в скорбном пластическом ритме, словно последнее «прости» всей пекашинской деревни, проплывут в сцене похороны Калины Ивановича... Условность и функциональность сценографической композиции органично соединяются в спектакле с яркой жизненно достоверной, психологически действенной атмосферой, созданной режиссером. Пластика сценографической композиции, разработанная в динамическую партитуру, поддерживается, оправдывается пластикой мизансцен, наполняется содержанием актерской игры. Но все это — сфера уже исследования театроведческого, и театроведы уже высказали свое отношение к этому замечательному спектаклю и к работе в нем Кочергина¹.

Хотелось бы только еще раз отметить удивительную открытость художника к методу режиссерской работы, который будто бы и не является ему близким, отметить способность его быть и в этом случае верным союзником, видеть возможности развития своего метода, находить его аспекты, а в них — новые средства выражения.

Если в спектаклях «Живи и помни» и «Дом» задачей режиссера и художника было достичь «сложного единства многих элементов, осуществляющегося благодаря игре»², то есть задача органичного и непосредственного со-

¹ См.: А. Свободин. Там вдали за рекой...—Театр, 1981, № 10, с. 46—55; Л. Овэс. Заметки о двух ленинградских театральных сезонах.— В кн.: Советские художники театра и кино, 5. М., 1983.

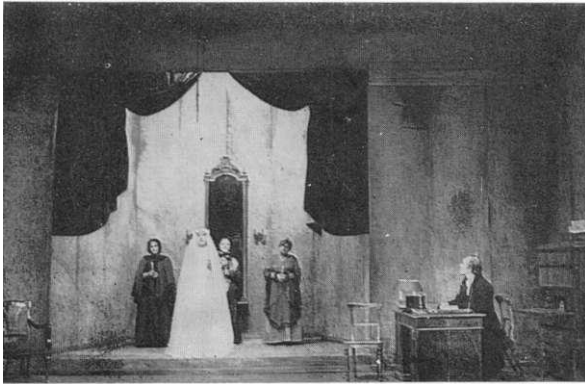
² Театральное действие сегодня. О. Савицкая. Л. Додин.— Творчество, 1970, № 9, с. 9.



**«Кроткая» по Ф. М. Достоевскому.
Эскиз декорации. 1981. Б., масло.
Музей-квартира Ф. М. Достоевского**

единения в сценическом действии сценографии и актерской игры, задача извлечения образно-содержательного смысла из их взаимодействия, то в спектакле «Кроткая» по повести Ф. М. Достоевского, осуществленном на малой сцене АБДТ (1981), сложились иные условия сотрудничества. Сценографическое решение и актерское действие выстраиваются здесь по принципу контрапункта, принципу, необычайно органичному творчеству Кочергина, и, как оказалось, столь же, сколь и функциональность в «Доме», плодотворному для режиссера.

«Кроткая» — это спектакль-монолог, монолог еще одного «подпольного человека», так недавно обуреваемого страстью «тиранствовать и нравственно превосходить», а сейчас... «Представьте себе мужа, — пишет в предисловии к «Кроткой» Ф. М. Достоевский, — у которого лежит на столе жена, самоубийца, несколько часов перед тем выбросившаяся из окошка. Он в смятении и еще не успел собрать своих мыслей. Он ходит по своим



**«Кроткая» по Ф. М. Достоевскому.
Сцена из спектакля**

комнатам и старается осмыслить случившееся, «собрать свои мысли в точку». Притом это закоренелый ипохондрик, из тех, что говорят сами с собой»¹.

Еще до того момента, как выходил на сцену герой Олега Борисова и начинал беречь свои воспоминания, копаться в своей душе, доискиваться сути жизни и человеческих отношений, перед зрителями представало пространство, как бы настраивающее на это состояние. Сизо-сиреневато-грязный колорит обшарпанных стен, неуловимый, не имеющий определенности, текучий, переменчивый, сгущающийся по углам черными вязкими тенями. Слева — узкая щель двери с медной тускло-ватой поблескивающей ручкой и медным колокольчиком. Справа — стол красного дерева с настольной лампой, счеты, секретер-конторка (касса ссуд), в углу икона, у которой блекло теплится лампадка, бросая блики на оклад; над конторкой — настенные в деревянном футляре часы, тикающие, словно человеческий пульс, отсчитывающие кажущееся в этой атмосфере по-особенному тягучим время. С потолка, очерченного грязными, как бы закопченными карнизами, свешивается веревка.

Проем в пространстве в глубине сцены задрнут голубовато-серой занавеской, от туда идет слабый голубоватый свет...

¹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч. в 10-ти т. Т. 10. М., 1958, с. 378

Горит одна лампадка. Входит Он, раздергивает занавеску, за ней стол с покойной, на стене зеркало, закрытое черным... Сияясь «собрать в точку мысли», Он воспроизводит в своем сознании куски прошлого, которые исчезают так же, как и появляются. Она возникает в раме зеркала, но слишком рано: «Подождите, я думаю, подождите, я думаю...» Наползает мрак, в тишине тикают часы, затем раздается их звон. Он зажигает свет, сознание работает отчетливее. Он видит...

Прошлое и настоящее в спектакле — плод прерывистого и противоречивого потока сознания — картины, возникающие в душе героя.

Пространство, созданное художником, это, во-первых, субъективный мир души героя, и, во-вторых, объективная среда, имеющая отношение уже к пониманию Кочергиным специфических особенностей поэтики Достоевского.

Первое и главное в субъективном мироощущении героя — чувство одиночества («Люди на земле одни — вот беда! Есть ли в поле жив человек»¹). Бесприютен и сценографический образ, в нем холод и запустение, в каждом углу таится подстерегающая тьма. Гнилостные краски, не предвещающие просветления, веревка, все время висящая над головой, тусклый свет лампадки создают ощущение какой-то всепроникающей сырости, затхлости, зябкости. И только предметы, стоящие здесь, звучат в этой среде своей вызывающей нарочитой конкретностью, как мотив жестокой, постоянно напоминающей о себе реальности. Они — примета Его ломбардной конторы — самое больное место в уязвленном сознании и постоянное напоминание о мести обществу, оскорбившему Его — «великодушнейшего из людей» (по Его собственному пониманию). Стол и касса ссуд занимают «красный угол» пространства, имен-

¹ Ф. М. Достоевский. Ук. соч., с. 419.



но здесь больше всего сгустились тени, здесь, соприкасаясь с реальностью, обнажается уязвленное самолюбие, здесь Он будет мучить Ее, приобщая к делу, и вскрикнет в отчаянии: «А разве я был злодей в кассе ссуд?!»

Второй смысловой аспект сценографического пространства — создание образа среды, в котором художнику видится мир, охвативший героев Достоевского со всех сторон, загнавший их в этот «угол», мир безвыходный, обрекающий лишь на смерть. В своей композиции художник как бы совмещает два пространства, деля сцену на две части стеной с проемом. То пространство, что в глубине, высвечивается верхним светом, вызывая ассо-

«Господа Головлевы» по М. Салтыкову-Щедрину. Эскиз декорации. 1984. Б., акв.

циации экстерьера: то ли подворотни, то ли двора-колодца, а в какие-то моменты — театральной сцены или храма. Преображения этого пространства inferнальны, ибо они тоже — результат работы воображения героя и запрограммированы на ассоциативное восприятие, на создание физиологического ощущения тесноты каменного колодца, сдавленности.

В композицию Кочергин включает две двери, держащие ее равновесие, но это не те двери, которые могут вывести на простор: за ними подразумеваются длинные вонючие лестницы, углы и стены каменного петербургского лабиринта. «Выход» героиня в повести найдет, выбросившись в окно, но в спектакле это будет не окно, а зеркало, висящее на стене, в глубине сцены. В нем мы, зрители, как бы Его зрением, обращенным внутрь себя, увидим петербургское ненастье с мокрым снегом, в нем пригрезится и нам душа умершей, принявшей образ Богородицы; оно подчеркнет еще раз характер действия, среды, как отражения видения внутреннего.

Следующей совместной работой Додина и Кочергина стал спектакль «Господа Головлевы» (инсценировка одноименного романа М. Е. Салтыкова-Щедрина) на сцене Московского академического Художественного театра имени М. Горького.

Если окинуть взором весь предшествующий этому спектаклю двадцатипятилетний творческий путь Кочергина, станет очевидным то огромное количество поистине новаторских театральных художественных идей, которые он привнес в сценографию. Каждое из его произведений зрелого периода творчества, наряду с подтверждением основополагающих принципов и особенностей его поэтики, непременно содержит в себе нечто новое. Целенаправленные поиски этого нового подготавливали рождение произведений, как бы интег-

рирующих ранее найденное, обретающих значение художественного итога, становящихся значимой вехой в творчестве мастера.

Таковыми произведениями, знаменующими самую высокую точку творческого потенциала художника на том или ином этапе, являлись сценографические решения к «Насмешливому моему счастью», к «Истории лошади», к «Возвращению на круги своя». К этому же ряду относится и оформление спектакля «Господа Головлевы», произведение, вобравшее в себя существеннейшие особенности поэтики творчества мастера в целом, воплотившее стройность его художественной концепции, выразившее четкость и определенность понимания специфической роли искусства художника в системе театрального синтеза.

Образное содержание сценографического «поэтического храма» Кочергина в этом спектакле многозначно. С одной стороны, это обобщенный пространственно-временной образ пошехонской России с ее огромными заснеженными, завьюженными просторами и временем, медленно тягучим, выходящим за хронологические рамки романа Салтыкова-Щедрина. С другой — это пространство, замкнутое в себе и замыкающее в себе персонажей спектакля, регламентирующее время их жизни, как бы сдавливающее его.

Образ российского Пошехонья с его названиями Головлево, Дубровино, Погорелки, ассоциируется у художника с представлением о бесконечно длящейся зиме с ледящей стужей, овчинными тулупами, меховыми салопами, валенками, землей, которая «на неоглядное пространство покрыта белым саваном»¹ снега. Из этого ощущения рождается сценографическая «архитектура»: то ли огромный тулуп, то ли бархатный салоп с овчинной опушкой по верхнему краю. Он волнообразно с трех сторон охватывает сценическое пространство, поднимаясь до самого верха в глу-

¹ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Избранные произведения. Л., 1937, с. 367.

бине и убывая к переднему краю сцены. За ним же откроется кажущаяся бесконечной перспектива заснеженного пространства с сугробами и непрерывно падающим снегом.

Монументальность этой сценографической формы с ее «текучей» пластикой, таящаяся в ней странность, даже некоторая фантазматичность рождались из осмысления материала романа, из режиссерской концепции, из опыта собственной работы с мягкой фактурой.

Спектакль задуман режиссером прежде всего как цепь видений, возникающих в сознании Порфирия, в момент «агонии раскаяния», когда «отовсюду», из всех углов этого постылого дома, казалось, выползали «умертвия». Куда ни пойдешь, в какую сторону ни повернешься, везде шевелятся серые призраки»¹.

В режиссерской концепции Додина пространство, в котором существуют персонажи,— не столько реальность конкретного головлевского дома, сколько ощущение, видение этого дома, как Иудой, так и каждым из персонажей, через призму их галлюцинирующего сознания.

Вспомним, как в романе мнится Степкебалбесу вместо барской усадьбы «медузья голова. Там чудится ему Гроб! Гроб! Гроб!», как видится ему «логовище», «наглухо запертая тюрьма, в которой затонула идея пространства и времени», зияющая «серая пропасть». Для Анниньки—«Головлево—это сама смерть, злобная, пустоутробная, вечно подстерегающая новую жертву». Даже недалекая и безропотная Евпраксия ждет беды «из этого наполненного прахом гроба»².

Мысль о нескончаемости зимы, об ужасающих странных видениях, доведенных до отчаяния головлевских обитателей, о «смуте» в сознании Порфирия, увидевшего вдруг все свое прошлое, которое представилось ему как «что-то громадное, которое до сих пор непод-

¹ Там же, с. 411.

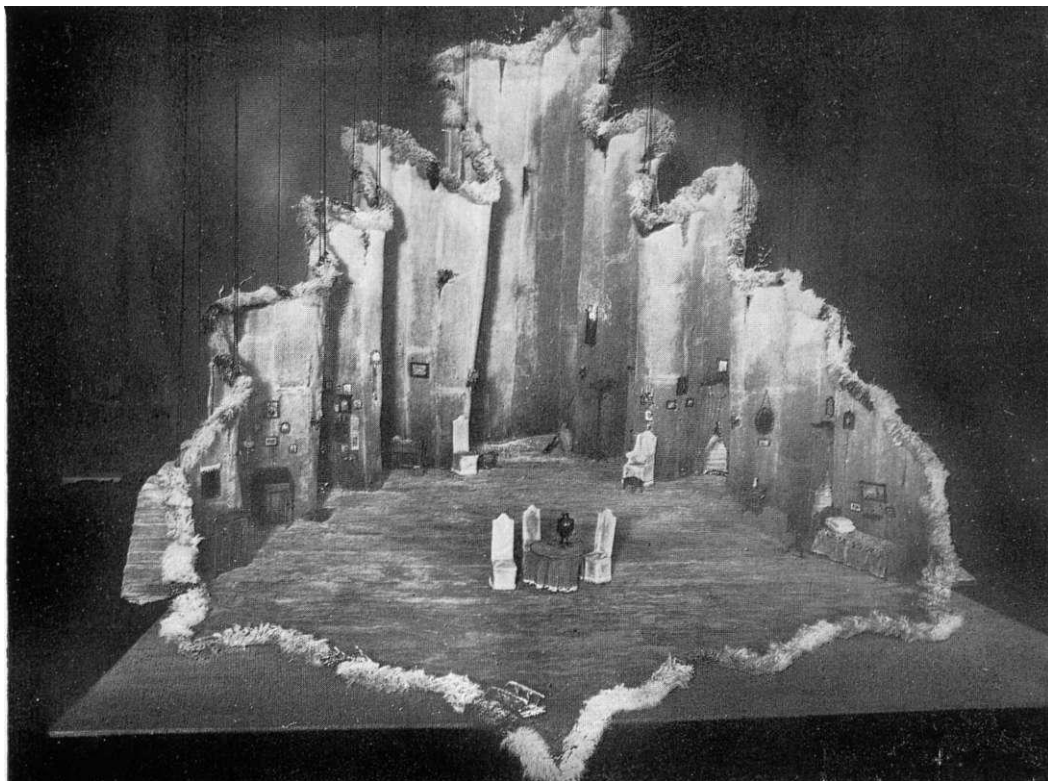
² Там же, с. 323, 324, 334, 411, 446, 456.

вижно стояло, прикрытое непроницаемой завесой, и только теперь двинулось навстречу, каждоминутно угрожая раздавить»¹ — эта мысль определила характер сценографического образа, его содержание и его форму.

То, что сценографический образ принял облик тулупа или шубы, принципиально важно для художника. Этот главный мотив появится в спектакле так же и в форме уже конкретного актерского костюма—шубы, в которую будет кутаться Порфирий. Она, эта шуба, длинная до самых пят, силуэтом, фактурой, пластикой, массой, как «миниархитектура» в самом сценическом действии, повторит мотив большой формы. Мизансцены будут построены так, что Порфирий в шубе пройдет через центр композиции, сняв, повесив шубу на вешалку, расправив ее рукава и воротник,— и она станет в этой композиции чем-то наподобие «макета».

«Шуба,— говорит народная мудрость,— не для красоты, а для тепла». Но вот тепла-то шуба, охватившая в спектакле пространство жизни Головлевых, не дает. Она — огромная ложь, как ложь медоточивого языкоблудия кровопийцы. Ее мягкость эфемерна, как эфемерно сюсюканье стяжателя и убийцы Иуды. Ее текучие обволакивающие формы подобны елейно-паточному иудиному краснобайству с ласковыми словечками, уменьшительными суффиксами. Она — оборотень, таящий в себе непредсказуемые метаморфозы. Эта «шуба» проживает в спектакле сложную жизнь, соотносясь с действием, с настроением каждого сценического эпизода. В эпизоде семейного суда, когда еще не ослаблена воля Арины Петровны, за ее спиной — «крепость», «семейная твердыня», своим монументальным ритмом утверждающая незыблемость. Смерть Степки-балбеса (первая смерть в спектакле) уже вскрывает относительность устойчивости и прочности этой «крепости»: съезживаясь,

¹ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков).
Ук. соч., с. 452.



«Господа Головлевы» по М. Салтыкову-Щедрину. Макет. Одно положение. 1984

поднимается кусок «стены», образуя дыру, прореху в этой, как казалось поначалу, незыблемой, намертво укрепленной «архитектуре». В дальнейшем, по ходу спектакля, таким же образом откроется центральная часть, поднимутся боковые стены, и зрители увидят, как все вокруг утонуло в сугробах. Каждый раз эти «гримасы» шубы-оборотня будут выражением содержания значимого сценического эпизода.

Очередное, новое «умертвие» отзовется новой зияющей брешью, через которую вынесут покойника, и так будет до тех пор, пока не наступит ИТОГ, когда вся эта машина, сжавшись, поднимется вверх, зависнет там безо всякой опоры, открыв полностью бесприютную снежную пустыню, похожую на погост.



Тут-то явятся агонизирующему сознанию Иуды его жертвы в белых саванах, «с которыми он вступал в воображаемую борьбу»¹.

В финале спектакля, перед тем как Порфирий покинет свое логово, с него сползет и упадет на пол его шуба (так было в первом варианте спектакля). В ночной длинной сорочке, словно в саване, спешит он туда, в белое пространство... После его ухода шуба-«архитектура», приняв первоначальный вид, затем, после тягостной паузы, вдруг начнет медленно сжиматься, но уже сверху вниз, словно истаявая и оседая — все ниже и ниже, до тех пор, пока не превратится в нечто бесформенное, распластанное на полу, как бы повторяющее форму упавшей шубы-костюма.

Сколь ни многозначен метафорический

«Господа Головлевы» по М. Салтыкову-Щедрину. Макет. Другое положение

¹ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Ук. соч. с. 478.

смысл сценографической «архитектуры», сколь ни глубоки и ни сложны ассоциации, запрограммированные ее динамикой, они составляют лишь первый, наиболее легко читаемый содержательный ряд произведения. Но в процессе спектакля сценографический образ проживает сложную жизнь, в каждый момент сценического действия раскрывая все новые и новые аспекты своего содержания.

Так, наряду с двойственностью каждого из значений сценографической «архитектуры» (крепость-твердыня превращается в бесформенную кучу; монументальный ритм оборачивается хаосом и смятением; статика — динамикой, твердое становится мягким, вертикальное — горизонтальным...), зрители видели и конкретный интерьер головлевского дома с круглым семейным столом, самоваром, со стульями и креслами в белых чехлах, с Иудушкиной конторкой, портретиками, светильниками, умывальником, с часами разных размеров и форм. Художник показывал огромность этого дома (благодаря примененной и здесь обратной перспективе, зрительно увеличивающей пространство), а режиссер логично оправдывал это рисунком мизансцен, строившихся на ближних и дальних планах, использующих глубину сцены, разворачивающихся в пределах сценографической «архитектуры» и вне ее. Вспомним, как Аннинька со свечой в руке обходила головлевский дом: рисунок ее движения повторял волнистую кривую формы этой «архитектуры». Аннинька входила в одну дверь, выходила из другой, и так до тех пор, пока не убеждалась, что весь огромный дом пустынен и везде в нем пахнет отчуждением и вымороченностью.

В момент очередного «умертвия» или отпевания покойника открывался центральный проем, пространство освещалось свечами и лампадами, и на мгновение головлевский дом преображался в храм. Художник светом

акцентировал вертикали, плавно рассеивая свет, создавал ощущение пространства, развивающегося вверх.

Но вот отпевание кончалось, уносили свечи, пространство снова наглухо закрывалось, являя опять головлевский дом. Тусклый свет многочисленных фонариков и лампад, высвечивая нижнюю часть «архитектуры», подчеркивал уже горизонтальный ритм, давая возможность зрителям пережить и иллюзию резкой смены пространственной ситуации, и острее ощутить разную характерность следующих друг за другом сценических эпизодов. Все плотнее во всех «закоулках» дома сгущались тени, «тишина мертвая, наполняющая существо суеверною саднящей тоской»¹, нарушалась лишь бормотанием Порфирия, стоящего на коленях перед киотом.

Если в одной из первых совместных работ Кочергина и Додина, в спектакле «Свои люди сочтемся», неожиданное изменение сценографической среды было отнесено на финал, то в «Господах Головлевых» принцип неожиданности — одно из главных условий всей сценической жизни пластического образа. Неожиданность заключалась в соединении статики, монументальности «архитектуры» с мягкостью, плавностью ее трансформаций. Неожиданностью для зрителей становился и тот момент, когда весь предметный мир головлевского дома (тот, что на «стенах»: иконы, портреты, картины, часы, лампадки), словно дематериализуясь, исчезал вместе со «стенами», а потом вновь возвращался в прежнее положение. Неожиданностью был и сам характер трансформации «стен»: поднимаясь вверх, ткань будто медленно истлевала. Этому впечатлению помогали огоньки лампад, теплящихся, как угольки, в складках фактуры, и темно-коричневая бахрома снизу, похожая на обгорелый край подола... Когда же в финале спектакля «шуба», сжимаясь, спускалась на

¹ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков).
Ук. соч., с. 411.



Э. Кочергин у Конюшенной площади. Фот. 1980-х гг.

планшет (что само по себе создавало эффект неожиданности), то у зрителей возникала уже иная чувственная ассоциация; будто вся эта громада «тает», превращаясь в бесформенную гряду. Наконец, неожиданностью было превращение замкнутого пространства — «ловушки» — в пространство открытое, кажущееся беспредельным белым погостом, на котором головлевская мебель (стулья с высокими спинками, кресла) белизной чехлов и рисунком силуэта высоких спинок становилась похожей на заиндевевшие надгробия.

В этом произведении Кочергин достиг такого уровня профессионального мастерства, когда оно не бросается в глаза, когда оно является внутренним «механизмом» художественной выразительности. Его словно бы и не замечаешь. На спектакле мы удивляемся бесконечным переменам эмоционального состояния среды, и только целенаправленное внимание способно определить роль цвета в этих переменных. В этой работе с большой очевидностью снова проявились и живописное мастерство Кочергина, и высокий театральный профессионализм, заключающийся в его способности специфические свойства живописи (тон, светосила, тепло-холодность, контрастность и т. д.) подчинить театральной образности, заставить их жить в соответствии с логикой сценического действия, быть ее выразителями.

Богатейшая, тончайшая светоживопись этого спектакля, рассчитанная на особенности фактуры и пространства, проживала в спектакле сложную жизнь, сменяя одно эмоциональное состояние на другое.

Среда, окружающая героев спектакля, предстает то лилово-холодной, согреваемой лишь чуть теплящимся светом бра; то холодно-серой, словно выбеленной изморозью, проникшей сюда, внутрь, в интерьер оттуда — извне, из вечной зимы; то бледно-лиловой, как бы расцвеченной красными огоньками

лампад и перебиваемой густыми синими про-светами входов-выходов; то играющей оттен-ками, то кажущейся глухой, вымороченной.

Кроме этого, каждая новая мизансцена, каждая перемена в вещественно-предметной среде — это новая колористическая и эмоцио-нальная «краска» спектакля как дополнение, развитие или контраст цветового решения.

Одна из первопричин глубокой вырази-тельности сценографического образа в целом и каждой его детали кроется в мастерстве рисунка художника. Сценографическая «архи-тектурная» форма построена крепко изна-чально, уже в рисунке, предопределившем и архитектонику, и композицию, и пластиче-ское равновесие масс (при некотором нару-шении симметрии), развитие их в глубину, силуэтность и абрис. Рисунок в композиции Кочергина значим в каждой детали, которая всегда есть частное выражение общего, есть продолжение и развитие этого общего в кон-кретном.

К примеру, мебель этого спектакля — стулья, кресла. Случаен ли тот факт, что они в белых чехлах? Конечно, нет. Художнику не нужен был стилевой признак мебели, ему нужен обобщенный силуэт, лишь намекающий на стиль. Волнообразный рисунок спинок стульев и кресла как бы вторит главному гори-зонтальному мотиву, венчающему большую сценографическую форму, он переключается с рисунком дверных карнизов, с линией, очер-чивающей то ли сугробы, то ли могилы. Имен-но благодаря своему обобщенному силуэту и характеру абриса в нужные моменты мебель начинает напоминать надгробия¹.

Артистизм композиции сценографической формы в целом и каждого отдельно взятого ее уголка определен также и прежде всего рисунком, точность которого (а в этом и заклю-чается мастерство) скрывается за мягкостью, текучестью, плавностью формы, за кажущейся



Э. Кочергин в ленинградском проход-ном дворе. Фот. 1980-х гг.

¹ На этот мотив «стул-надгробие» на-толкнула художника Федотовская «Вдовушка», тот ее вариант, что на-ходится в Государственной Третья-ковской галерее. В картине среди имущества, предназначенного для описи,— стул в белом чехле, на си-дении его тускло горящая свеча. За-думанное Кочергиным в спектакле состояние теплющегося света, глу-бокой подстерегающей тени, значи-мость каждого отдельного предмета в общей композиции — близки к Фе-дотовскому их пониманию.

свободой и легкостью расположения ее и ее компонентов в пространстве.

Все, что сказано здесь об этой работе Кочергина,— далеко не исчерпывает ее художественного и эстетического содержания. Это возможно было бы сказать, если бы поставить перед собой задачу—проследить шаг за шагом весь последовательный процесс образно-художественных превращений сценографической среды в реальном времени спектакля, в ежесекундном взаимодействии ее с актерами. Ибо перед нами именно тот случай, когда достигнут подлинный театральный синтез, где одно не мыслится без другого, где все взаимообусловлено, взаимодополняемо, взаимообъяснимо. Но задача эта особая, требующая иного жанра исследования.

В этой работе Кочергина еще раз проявились те две основополагающие тенденции, которые движут искусством художника на протяжении всей его жизни в театре. Это, во-первых, глубокая связь с традициями народного национального художественного творчества, с годами все более набирающая силу, непрерывно обогащающаяся. Ареал этой традиции для Кочергина бесконечно широк, он охватывает и изобразительное творчество, и архитектуру, и прикладное искусство, и театр, и ремесла, и устный фольклор. Это, во-вторых, целенаправленный поиск художественного совершенства на основе высокого (в академическом смысле слова) профессионального мастерства.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

В монографии прослежен почти четверть-вековой путь в искусстве Эдуарда Степановича Кочергина. Рассказ о нем заканчивается в тот момент, когда мастер находится в самом расцвете своих творческих сил. Поэтому здесь не подводятся итоги и не делаются заключительные выводы.

**ДАТЫ ЖИЗНИ
И ТВОРЧЕСТВА**

1937, 22 сентября	Родился в Ленинграде
1952—1954	Учится в Средней художественной школе при Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Академии художеств СССР
1954—1955	Учится в вечерней Художественной школе им. В. А. Серова на Таврической улице
1956—1960	Учится в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии им. А. Н. Островского
1960—1961	Работает заместителем заведующего художественно-производственных мастерских Ленинградского государственного академического Малого театра оперы и балета
1961—1963	Работает в творческой группе Ленинградского отделения Художественного фонда РСФСР
1963—1966	Работает главным художником Ленинградского областного театра драмы и комедии
1965	Принят кандидатом в члены Союза художников СССР
1966—1972	Работает главным художником Ленинградского драматического театра им. В. Ф. Комиссаржевской
1967	Получил почетную грамоту Ленинградского обкома ВЛКСМ за большие успехи в смотре творческой молодежи ленинградских театров, посвященном 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции
1968	Награжден дипломом I степени Всероссийского фестиваля драматических и детских театров, посвященного 100-летию со дня рождения М. Горького, за оформление спектакля «Старик»
1970—1974	Вел курс композиции на постановочном факультете Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии им. А. Н. Островского
1970	Принят в члены Союза художников СССР Получил почетную грамоту Ленинградского обкома ВЛКСМ за первое место на третьем смотре творческой молодежи театров, посвященном 100-летию со дня рождения В. И. Ленина Награжден дипломом I степени на третьем смотре творческой молодежи театров Ленинграда, посвященном 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, за оформление спектаклей «Большевики» и «Насмешливое мое счастье» Награжден дипломом I степени Всероссийского фестиваля спектаклей драматических и детских театров, посвященного 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, за оформление спектакля «Большевики»
1972	Начал работать главным художником Большого драматического театра им. М. Горького
1973	Награжден дипломом I степени первой межреспубликанской выставки сценографии — Прибалтийской триеннале — за высокие художественные достоинства сце-

- нографических решений спектаклей «Монолог о браке», «Борис Годунов», «Мольер», «Вкус меда»
- 1975** Получил серебряную медаль Международной выставки — триеннале сценографии в Нови Саде (Югославия) — за сценографию спектакля «Монолог о браке»
- Получил золотую тригу Пражской квадриеннале сценографии советской экспозиции (особо отмечено творчество Э. С. Кочергина, Д. Л. Боровского, В. А. Макушенко, Э. Г. Стенберга, И. Г. Сумбаташвили)
- Выбран председателем секции сценографии Ленинградского отделения Всероссийского театрального общества
- 1977** Присуждено звание лауреата производственного объединения «Кировский завод» на смотре-конкурсе произведений литературы и искусства, посвященном 60-летию Великого Октября
- Получил диплом I степени Всероссийского фестиваля драматургии и театрального искусства народов СССР, посвященного 60-летию Великого Октября, за оформление спектакля «Тихий Дон»
- 1978** Награжден Золотой медалью Международной триеннале сценографии в Нови Саде (Югославия) за сценографию спектакля «История лошади»
- Присуждено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР
- Присуждено звание лауреата Государственной премии СССР за оформление спектакля «Тихий Дон»
- Получил диплом Всероссийского смотра спектаклей драматических и детских театров РСФСР, посвященного 150-летию со дня рождения Л. Н. Толстого, за оформление спектакля «Возвращение на круги своя»
- 1979** Награжден серебряной медалью на Пражской квадриеннале сценографии
- 1980** Получил диплом V конкурса произведений литературы и искусства ленинградских промышленных предприятий и профессионально-технических училищ «Наш современник — строитель коммунизма» за оформление спектакля «Перечитывая заново»
- 1981** Получил диплом Министерства культуры СССР и Всероссийского театрального общества за оформление спектакля «Молодая хозяйка Нискавуори», показанного на фестивале драматического искусства Финляндии в СССР
- Выбран членом Советского центра Международной организации сценографов (ОИСТАТ)
- 1982** Выбран секретарем правления Ленинградской организации Союза художников РСФСР
- 1983** Выбран членом правления Союза художников СССР
- Работает руководителем театральной мастерской живописного факультета Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Академии художеств СССР
- 1984** Присуждено звание лауреата Государственной премии

СССР за оформление трилогии А. К. Толстого в Театре имени В. Ф. Комиссаржевской

Начал работать доцентом кафедры живописи Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, Ленинград

- 1987 Присуждение золотой медали Пражской квадриеннале-87 за участие в экспозиции «Наш Чехов» (совместно с С. Бархиным, Д. Боровским, А. Васильевым, М. Китаевым, В. Левенталем, Д. Лидером и В. Серебровским) Присуждение серебряной медали Академии художеств СССР
Присуждение звания народного художника РСФСР
- 1988 Выбран членом-корреспондентом Академии художеств СССР

**Основные
спектакли,
оформленные
Э. С. Кочергиным**

- 1960 «ДРУГ МОЙ КОЛЬКА» А. Хмелика. Ленинград, Дом культуры работников просвещения, режиссер М. Дубровин.
«ОСТРОВ АФРОДИТЫ» Ал. Парниса. Ленинград, Театр юных зрителей (ТЮЗ), режиссер М. Дубровин.
- 1961 «ОКЕАН» А. Штейна. Львов, Драматический театр Прикарпатского военного округа, режиссер В. Лизогуб.
«ВСТРЕЧА ДРУЗЕЙ». МЕЖДУНАРОДНАЯ ЦИРКОВАЯ ПРОГРАММА. Ленинград, Госцирк, режиссер Г. Веницианов.
«ПУШКИНСКИЙ ВЕЧЕР». Ленинград, Народный театр ДК им. С. М. Кирова.
«ДЕНЬ РОЖДЕНИЯ ТЕРЕЗЫ» Г. Мдивани. Ленинград, ДК завода «Красный выборжец».
- 1962 ПРАЗДНИК ИСКУССТВ НА СТАДИОНАХ ВОСЬМИ ГОРОДОВ СССР «ЦВЕТИ, ОТЧИЗНА». Режиссер А. Поляков.
ОФОРМЛЕНИЕ ПРАЗДНИЧНОГО КОНЦЕРТА. Ленинград, Выборгский ДК.
- 1963 «ЦАРЬ ВОДОКРУТ» Е. Шварца. Ленинград. Областной театр драмы и комедии, режиссер А. Коковкина.
«ПРИКЛЮЧЕНИЕ МАШИ-СНЕГУРОЧКИ» С. Иловайского. Ленинград, Областной театр драмы и комедии, режиссер Л. Сальдау.
- 1964 «НА СМЕРТЬ ПОЭТОВ». Моноспектакль В. Харитоновна по мотивам произведений М. Лермонтова и Ш. Петефи. Ленинград, Областной театр драмы и комедии, режиссер Д. Катышева.
«МАКЛЕНА ГРАСА» М. Кулиша. Ленинград, Областной театр драмы и комедии, режиссер Е. Шифферс.
«СЕРГЕЙ ЕСЕНИН». Моноспектакль В. Харитоновна. Ленинград, Областной театр драмы и комедии, режиссер Д. Катышева.
«ПОДРУГИ» Л. Данилиной. Ленинград, Областной театр драмы и комедии, режиссер Р. Сирота.
«В ДЕНЬ СВАДЬБЫ» В. Розова. Ленинград, Малый драматический театр, режиссер Ю. Ермаков (оформление выполнено совместно с В. Паршиковым).
«МЕЖДУ ЛИВНЯМИ» А. Штейна. Ленинград, Областной театр драмы и комедии, режиссер Г. Гуревич.

- «КАНДИДАТ ПАРТИИ» А. Крона. Ленинград, Областной театр драмы и комедии, режиссер Е. Шифферс.
 «ЖИВАЯ ТЕНЬ» Д. Б. Пристли. Ленинград, Областной театр драмы и комедии, режиссер Г. Гуревич.
 «ПОСЛЕДНИЙ УЛИЧНЫЙ БРОДЯГА» Р. Вивиани. Ленинград, Областной театр драмы и комедии, режиссер И. Мокеев.
- 1965** ПРАЗДНИК ДРУЖБЫ. МЕЖДУНАРОДНАЯ ЦИРКОВАЯ ПРОГРАММА. Ленинград, Госцирк, режиссер А. Сосин.
 «СЕВЕРНАЯ ОДИССЕЯ» Хайданова. Ленинград, Областной театр драмы и комедии, режиссер Л. Сальдау.
 ОФОРМЛЕНИЕ ЦИРКОВОЙ ПРОГРАММЫ В. ФИЛАТОВА. Ленинград, Госцирк.
- 1966** «ГРОССМЕЙСТЕРСКИЙ БАЛ» И. Штемлера. Ленинград, Областной театр драмы и комедии, режиссер Г. Гуревич.
 «ГОСПОДИН ПУНТИЛЛА И ЕГО СЛУГА МАТТИ» Б. Брехта. Ленинград, Театр им. В. Ф. Комиссаржевской, режиссер Р. Агамирзян.
 «ГДЕ ТВОЙ БРАТ, АВЕЛЬ?» Ю. Эдлisa. Ленинград, Театр им. Ленинского комсомола, режиссер Ю. Ермаков.
- 1967** «ПРИНЦ И НИЩИЙ» по М. Твену. Ленинград, Театр им. В. Ф. Комиссаржевской, режиссер В. Ленцевичус.
 ОФОРМЛЕНИЕ ЦИРКОВОЙ ПРОГРАММЫ ЭМИЛЯ КИО. Ленинград, Госцирк.
 «КРАСАВЕЦ-МУЖЧИНА» А. Островского. Ленинград, Областной театр драмы и комедии, режиссер А. Винер.
 «ЛЮБОВЬ ЯРОВАЯ» К. Тренева. Ленинград, театр ВОГ
 «МАРИЯ» И. Бабеля. Ленинград, Народный театр ДК им. Ленсовета, режиссер Е. Табачников.
- 1968** «ВЛЮБЛЕННЫЙ ЛЕВ» Ш. Дилени. Ленинград, Театр им. В. Ф. Комиссаржевской, режиссер Ю. Дворкин.
 «ИНТЕЛЛИГЕНТЫ ИЗ ОДЕССЫ». Моноспектакль В. Харитоновна. Ленинград, Малый драматический театр, режиссер Д. Катышева.
 «СТАРИК» М. Горького. Ленинград, Театр им. В. Ф. Комиссаржевской, режиссер Р. Агамирзян.
 «ПОСЛЕДНИЕ» М. Горького. Ленинград, Областной театр драмы и комедии, режиссер К. Гинкас.
 «ТОГДА В СЕВИЛЬЕ» С. Алешина. Таллинн, Русский драматический театр, режиссер Л. Шварц.
 «НАСМЕШЛИВОЕ МОЕ СЧАСТЬЕ» Л. Малюгина. Ленинград, Театр им. В. Ф. Комиссаржевской, постановка Р. Агамирзяна, режиссер К. Гинкас.
- 1969** «ОГЛЯНИСЬ ВО ГНЕВЕ» Д. Осборна. Таллинн, Русский драматический театр, режиссер Е. Падве.
 «КОРОЛЬ ГЕНРИХ IV» У. Шекспира. Ленинград, Академический Большой драматический театр (АБДТ) им. М. Горького, режиссер Г. Товстоногов, художник Г. Товстоногов, костюмы Э. Кочергина.
 «ЗВЕЗДА» С. Львовского. Ленинград, Учебный театр Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии, режиссеры Р. Агамирзян и В. Петров.
 «ДЕСЯТЬ СУТОК ЗА ЛЮБОВЬ» В. Рацера и В. Константинова. Ленинград, Театр им. В. Ф. Комиссаржевской, режиссер Р. Агамирзян.
 «ЛЮДИ И МЫШИ» Д. Стейнбека. Ленинград, Театр

им. В. Ф. Комиссаржевской, режиссеры Г. Товстоногов и Р. Агамирзян.

- 1970** «ВКУС ЧЕРЕШНИ» А. Осецкой. Ленинград, Театр комедии, режиссер С. Коковкин.
«БОЛЬШЕВИКИ» М. Шатрова. Ленинград, Театр им. В. Ф. Комиссаржевской, режиссер Р. Агамирзян.
«КОЛА БРЮНЬОН» Д. Кабалевского. Ленинград, Государственный академический Малый театр оперы и балета, режиссер Э. Пасынков.
«СВИДАНИЕ В ПРЕДМЕСТЬЕ» А. Вампилова. Ленинград, Областной театр драмы и комедии, режиссер Е. Падве.
«СЕЛО СТЕПАНЧИКОВО» по Ф. Достоевскому. Ленинград, Театр комедии, режиссер В. Голиков.
«ПАРИЖАНЕ-МОСКОВИТАНЕ». Моноспектакль В. Харитонов. Ленинград, Малый драматический театр, режиссер К. Гинкас.
«ТЕАТРАЛЬНАЯ КОМЕДИЯ» Д. Ленского. Ленинград, Театр им. В. Ф. Комиссаржевской, режиссер Р. Агамирзян.
- 1971** «ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ» А. Островского. Ленинград, Малый драматический театр, режиссер Ю. Ермаков.
«НЕ БЕСПОКОЙСЯ, МАМА» Н. Думбадзе. Ленинград, Театр им. В. Ф. Комиссаржевской, режиссер Р. Агамирзян.
«НЕОБЫКНОВЕННЫЙ ПОДАРОК» Е. Габриловича и С. Розена. Ленинград, Театр им. В. Ф. Комиссаржевской, режиссер Р. Агамирзян.
«ВАЛЕНТИН И ВАЛЕНТИНА» М. Рощина. Ленинград, АБДТ им. М. Горького, режиссер Г. Товстоногов.
- 1972** «ГАМЛЕТ» У. Шекспира. Красноярск, ТЮЗ им. Ленинского комсомола, режиссер К. Гинкас.
«ЦАРЬ ФЕДОР ИОАННОВИЧ» А.К.Толстого. Ленинград, Театр им. В. Ф. Комиссаржевской, режиссер Р. Агамирзян.
«ТРАМВАЙ «ЖЕЛАНИЕ» Т. Уильямса. Ленинград, Областной театр драмы и комедии, режиссер Е. Падве.
«ПРОЩАНИЕ В ИЮНЕ» А. Вампилова. Москва, Драматический театр им. К. С. Станиславского, режиссер А. Товстоногов.
«С ЛЮБИМЫМИ НЕ РАССТАВАЙТЕСЬ» А. Володина. Москва, Современник, режиссер В. Фокин.
- 1973** «МОНОЛОГ О БРАКЕ» Э. Радзинского. Ленинград, Театр комедии, режиссер К. Гинкас.
«МОЛЬЕР» М. Булгакова. Ленинград, АБДТ им. М. Горького, режиссер С. Юрский.
«СВОИ ЛЮДИ — СОЧТЕМСЯ» А. Островского, Ленинград, ТЮЗ, режиссер Л. Додин.
«БОРИС ГОДУНОВ» А. Пушкина. Псков, Драматический театр, режиссер В. Иванов.
«СИТУАЦИЯ» В. Розова. Ленинград, АБДТ им. М. Горького, режиссер А. Товстоногов.
«КОШКИ-МЫШКИ» И. Эркель. Ленинград, АБДТ им. М. Горького, режиссер Ю. Аксенов.
- 1974** «ЖИЛА-БЫЛА ДЕВОЧКА» В. Недоброво. Ленинград, ТЮЗ, режиссер В. Фильштинский.
«ВКУС МЕДА» Ш. Дилани. Ленинград, Малый драматический театр, режиссер Г. Яновская.

- «ПОХОЖИЙ НА ЛЬВА» Р. Ибрагимбекова. Ленинград, Областной театр драмы и комедии, режиссер К. Гинкас.
- «ПРОШЛЫМ ЛЕТОМ В ЧУЛИМСКЕ» А. Вампилова. Ленинград, АБДТ им. М. Горького, режиссер Г. Товстоногов.
- «РАЗБОЙНИК» К. Чапека. Ленинград, Малый драматический театр, режиссер Л. Додин.
- «ЭНЕРГИЧНЫЕ ЛЮДИ» В. Шукшина. Ленинград, АБДТ им. Г. Горького, режиссер Г. Товстоногов.
- «БОРЦЫ» С. Караса. Ленинград, АБДТ им. М. Горького, режиссер М. Шапанис.
- «ПРОЩАНИЕ В ИЮНЕ» А. Вампилова. Тбилиси, русский ТЮЗ, режиссер А. Товстоногов.
- «ИСТОРИЯ О ЛЮБВИ». Моноспектакль Ю. Шагиняна. Ленинград, Ленконцерт.
- 1975**
- «ПЕЛАГЕЯ И АЛЬКА» Ф. Абрамова. Ленинград, Театр им. В. Ф. Комиссаржевской, режиссер Ю. Аксенов.
- «ТРАНЗИТ» Л. Зорина. Рига, Русский драматический театр, режиссер А. Лебедев.
- «ДУМАЯ О НЕМ» В. Долгого. Ленинград, ТЮЗ, режиссер З. Корогодский.
- «ДРАМА ИЗ-ЗА ЛИРИКИ» Г. Полонского. Ленинград, Театр им. Ленинского комсомола, режиссер К. Гинкас.
- «ИСТОРИЯ ЛОШАДИ» по повести «Холстомер» Л. Толстого. Ленинград, АБДТ им. М. Горького, режиссер Г. Товстоногов.
- 1976**
- «ДАЧНИКИ» М. Горького. Ленинград, АБДТ им. М. Горького, режиссер Г. Товстоногов.
- «ОГЛЯНИСЬ ВО ГНЕВЕ» Д. Осборна. Ленинград, Малый драматический театр, режиссер Е. Падве.
- «ФАНТАЗИИ ФАРЯТЬЕВА» А. Соколовой. Ленинград, АБДТ им. М. Горького, режиссер С. Юрский.
- «СМЕРТЬ ИОАННА ГРОЗНОГО» А. К. Толстого. Ленинград, Театр им. В. Ф. Комиссаржевской, режиссер Р. Агамирзян.
- «МЕСЯЦ В ДЕРЕВНЕ» И. Тургенева. Рига, Латышский театр им. А. Упита, режиссер М. Кублинскис.
- «МОЛОДАЯ ХОЗЯЙКА НИСКАВУОРИ» Х. Вуолийоки. Ленинград, АБДТ им. М. Горького, режиссер Ж. Виттика.
- 1977**
- «СВЯТАЯ СВЯТЫХ» И. Друце. Москва, Центральный театр Советской Армии, режиссер И. Унгурияну.
- «ВЛИЯНИЕ ГАММА-ЛУЧЕЙ НА БЛЕДНО-ЖЕЛТЫЕ НОГОТКИ» П. Зиндела. Ленинград, АБДТ им. М. Горького, постановка Г. Товстоногова, режиссер Д. Либуркин.
- «ТИХИЙ ДОН» по М. Шолохову. Ленинград, АБДТ им. М. Горького, режиссер Г. Товстоногов.
- «НЕДОРОСЛЬ» Д. Фонвизина. Ленинград, Областной театр драмы и комедии, режиссер Л. Додин.
- «ПОРГИ И БЕСС» Д. Гершвина. г. Куйбышев, Театр оперы и балета, режиссер О. Иванова.
- 1978**
- «ОБЫКНОВЕННОЕ ЧУДО» Е. Шварца, г. Стендаль, ГДР, театр Альтмарк, режиссер М. Микаэлян.
- «ПИКВИКСКИЙ КЛУБ» по Ч. Диккенсу. Ленинград, АБДТ им. М. Горького, режиссер Г. Товстоногов.
- «ДЕЛО» А. Колкера. Ленинград, Театр музыкальной комедии, режиссер В. Воробьев.
- «РЕВИЗСКАЯ СКАЗКА» по Н. Гоголю. Москва, Театр

- драмы и комедии на Таганке
«ВОЗВРАЩЕНИЕ НА КРУГИ СВОЯ» И. Друце. Москва, Малый театр, режиссер Б. Равенских.
«НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ» А. Островского. Хельсинки, Национальный драматический театр, режиссер Г. Товстоногов.
- 1979** «ЖИВИ И ПОМНИ» по В. Распутину. Ленинград, Малый драматический театр, режиссер Л. Додин.
«МЫ, НИЖЕПОДПИСАВШИЕСЯ...» А. Гельмана. Ленинград, АБДТ им. М. Горького, режиссер Г. Товстоногов.
«ГЕНРИХ IV» Л. Пиранделло. Москва, Современник, режиссер Л. Толмачева.
«ДОН КАРЛОС» Дж. Верди. Финляндия, оперный фестиваль «Савонлинна», режиссер Г. Товстоногов.
- 1980** «ДОМ» по Ф. Абрамову. Ленинград, Малый драматический театр, режиссер Л. Додин.
«ВОЛКИ И ОВЦЫ» А. Островского. Ленинград, АБДТ им. М. Горького, режиссер Г. Товстоногов.
«РОЗА И КРЕСТ» А. Блока. Ленинград, АБДТ им. М. Горького, режиссер В. Рецептер.
«ПОСЛЕДНИЕ» М. Горького. Ленинград, Театр им. Ленинского комсомола, режиссер Г. Опорков.
«ОПТИМИСТИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ» Вс. Вишневского. Ленинград, АБДТ им. М. Горького, режиссер Г. Товстоногов.
- 1981** «ЗАКОН ВЕЧНОСТИ» Н. Думбадзе. Ленинград, Малый драматический театр, режиссер Е. Падве.
«КРОТКАЯ» по Ф. Достоевскому. Ленинград, АБДТ им. М. Горького, режиссер Л. Додин.
«ЖИВОЙ ТРУП» Л. Толстого. Москва, Театр им. Моссовета, режиссер Б. Щедрин.
«ПЕРЕЧИТЫВАЯ ЗАНОВО». Ленинград, АБДТ им. М. Горького, режиссер Г. Товстоногов.
«ГОСПОДА ОФИЦЕРЫ» по повести «Поединок» А. Куприна. Ленинград, Малый драматический театр, режиссер Е. Падве.
«ТРИ СЕСТРЫ» А. Чехова. Белград, Национальный драматический театр, режиссер Г. Товстоногов.
- 1982** «ВАГОНЧИК» Н. Павловой. Москва, МХАТ им. М. Горького, режиссер К. Гинкас.
«ФИЕСТА» по Э. Хемингуэю. Ленинград, Малый драматический театр, режиссер Е. Падве.
- 1983** «АМАДЕУС» П. Шеффера. Ленинград, АБДТ им. М. Горького, режиссер Г. Товстоногов.
- 1984** «СМЕРТЬ ТАРЕЛКИНА» по А. Сухово-Кобылину, музыка А. Колкера. Ленинград, АБДТ им. М. Горького, режиссер Г. Товстоногов.
«БЛОНДИНКА» А. Володина. Ленинград, АБДТ им. М. Горького, режиссер Г. Товстоногов.
«ГОСПОДА ГОЛОВЛЕВЫ» по М. Салтыкову-Щедрину. МХАТ им. М. Горького, режиссер Л. Додин.
«НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ» А. Островского. Западный Берлин, Городской драматический театр, режиссер Г. Товстоногов.
«КИНОПОВЕСТЬ С ОДНИМ АНТРАКТОМ» А. Володина. Ленинград, АБДТ им. М. Горького, режиссер Г. Товстоногов.

- 1985 «НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ» А. Островского. Ленинград, АБДТ им. М. Горького, режиссер Г. Товстоногов.
«БРАТЬЯ И СЕСТРЫ» по Ф. Абрамову. Ленинград, Малый драматический театр, режиссер Л. Додин.
«РЯДОВЫЕ» А. Дударева. Ленинград, АБДТ им. М. Горького, режиссер Г. Товстоногов.
«КРОТКАЯ» по Ф. Достоевскому. Москва, МХАТ им. М. Горького, режиссер Л. Додин.
- 1986 «ВОСТОЧНАЯ ТРИБУНА» А. Галина. Ленинград, Драматический театр им. В. Ф. Комиссаржевской, режиссер В. Суслов.
«ИВАН» А. Кудрявцева. Ленинград, АБДТ им. М. Горького, режиссер Г. Товстоногов.
- 1987 «НА ДНЕ» М. Горького. Ленинград, АБДТ им. М. Горького, режиссер Г. Товстоногов.
«ДЯДЯ ВАНЯ» А. Чехова. Пристон (США), Маккарттеатр, режиссер Г. Товстоногов.
«СВОИ ЛЮДИ — СОЧТЕМСЯ» А. Островского. Хельсинки (Финляндия), Национальный театр, режиссер Л. Додин.
«РЫЖАЯ КОБЫЛА С КОЛОКОЛЬЧИКОМ» И. Друце. Ленинград. Драматический театр им. В. Ф. Комиссаржевской, режиссер Р. Агамирзян.
«В СТОРОНУ СОЛНЦА» А. Володина. Ленинград, Малый драматический театр, режиссер Л. Додин.

**Выставки
с участием
Э. С. КОЧЕРГИНА**

- 1960 Итоги сезона. Ленинград
- 1961 Итоги сезона. Ленинград
- 1962 Итоги сезона. Ленинград
Молодые театральные художники Ленинграда. Ленинград
- 1963 Итоги сезона. Ленинград
- 1964 Весенняя выставка ЛОСХ. Ленинград
Выставка работ выпускников театральных факультетов вузов СССР. Ленинград
Выставка «Советская Россия». Ленинград
Итоги сезона. Ленинград
Зональная выставка. Ленинград
- 1965 Итоги сезона. Ленинград
Осенняя выставка ЛОСХ. Ленинград
- 1966 Итоги сезона. Ленинград
Осенняя выставка ЛОСХ. Ленинград
- 1967 Всесоюзная выставка художников театра, кино и телевидения. Москва
Выставка «50 лет советского театра». Ленинград
Международная quadriennale сценографии. Прага
Итоги сезона. Ленинград
- 1968 Весенняя выставка ЛОСХ. Ленинград
Выставка ленинградского театрально-декорационного искусства. Ереван
Итоги сезона. Ленинград

- Осенняя выставка ЛОСХ. Ленинград
- 1969** Весенняя выставка ЛОСХ. Ленинград
Итоги сезона. Ленинград
- 1970** Выставка, посвященная 100-летию со дня рождения
В. И. Ленина. Ленинград
Итоги сезона. Ленинград
- 1971** Итоги сезона. Ленинград
- Международная quadriennale сценографии. Прага
- 1972** Итоги сезона. Ленинград
- 1973** Итоги сезона. Ленинград
- 1974** Итоги сезона. Ленинград
- Первая Прибалтийская триеннале сценографии. Рига
- 1975** Международная quadriennale сценографии. Прага
Международная триеннале сценографии. Нови Сад.
Югославия
Итоги сезона. Ленинград
Персональная выставка. Варшава
- 1976** Выставка советской сценографии. Будапешт
Итоги сезона. Ленинград
Персональная выставка. Ленинград
- 1977** Вторая Прибалтийская триеннале сценографии. Вильнюс
Итоги сезона. Ленинград
Персональная выставка. Тбилиси
- 1978** Итоги сезона. Ленинград
Международная триеннале сценографии. Нови Сад.
Югославия
- 1979** Всесоюзная выставка художников театра, кино и теле-
видения. Москва
Международная quadriennale сценографии. Прага
Персональная выставка. Хельсинки
- 1980** Выставка «50 лет ЛОСХ». Ленинград
Итоги сезона. Ленинград
Третья Прибалтийская триеннале. Таллинн
Персональная выставка. Савонлинский международный
оперный фестиваль (Финляндия)
- 1982** Итоги сезона. Ленинград
- 1983** Художники театров Ленинграда. Итоги сезонов 1979—
1983. Москва
- 1985** Зональная выставка. Ленинград
Седьмая республиканская выставка «Советская Россия».
Москва
XI Биеннале в Венеции (Италия)
Современная советская драматургия и театр. Токио
(Япония)
- 1986** Республиканская выставка художников театра, кино, те-
левидения. Казань

- 1987 Всесоюзная выставка художников театра, кино, телевидения. Москва
Пражская quadriennale сценографии. Прага
Советское театральное-декорационное искусство за 70 лет. Москва
Третья совместная выставка художников Ленинграда и Дрездена. Ленинград, Дрезден
- 1988 Персональная выставка. Гавр (Франция)

БИБЛИОГРАФИЯ

I. Э. С. Кочергин о своем творчестве и об искусстве сценографии

Выступление в подборке «Монологи о сценографии».— Творчество, 1974, № 5.
 Ответы на анкету «Художник, сценография, сценическая техника».— Сценическая техника и технология, 1975, № 5.
 Новогоднее интервью с Э. Кочергиным.— Театральный Ленинград, 1978, № 1.
 Жизнь — это композиция.— В кн.: Художник, сцена. М., 1978.
 Театр любит точность.— Творчество, 1978, № 1.
 Выступление на заседании «Круглый стол» журнала «Декоративное искусство СССР».— Декоративное искусство СССР, 1979, № 3.
 Выступление на заседании общественного совета ВТО по пропаганде творческого наследия А. Н. Островского.— В кн.: Вопросы театра, 81. М., 1981, с. 413—415.
 О В. В. Дмитриеве.— В кн.: В. Березкин. В. В. Дмитриев. Л., 1981, с. 289.
 Выступление в подборке «Советский многонациональный...».— Театр, 1982, № 12, с. 52, 53.
 Почерк мастера. Беседу вел О. Сердобольский.— Театральная жизнь, 1985, № 14.
 О работе над пьесами А. П. Чехова.— В кн.: В. Березкин. Художник в театре Чехова. М., 1987, с. 212.

II. Каталог

Эдуард Кочергин. Сценография. Каталог персональной выставки. Л., 1976.

III. Статьи о Э. С. Кочергине

М. Любомудров. Эдуард Кочергин.— Театр, 1969, № 8.
 Ю. Головащенко. Художник-психолог.— Вечерний Ленинград, 1973, 18 мая.
 В. Березкин. Занятия ведет мастер.— Советская культура, 1974, 10 декабря.
 В. Березкин. Художник — это биография.— Неделя, 1976, № 52.
 Р. Хидекель. Мир художника сцены.— Смена, 1977, 9 января.
 М. Любомудров. Языком суровых символов.— Советская культура, 1977, 21 июня.
 Д. Иванишвили. Художник о театре.— Заря Востока, 1977, 9 сентября.
 В. Березкин. Эдуард Кочергин.— В кн.: Советские художники театра и кино '76. М., 1978.
 И. Уварова. Смесь небес и балагана.— В кн.: Сцена, экран. М., 1978.
 Л. Овэс. Эдуард Кочергин.— Театр, 1980, № 10.
 И. Уварова. Размышления у театрального макета.— Декоративное искусство СССР, 1980, № 10.

Г. Николаева. И вновь на сцене павильон.— Декоративное искусство СССР, 1983, № 10.
Б. Семенов. Волшебный мир сцены.— Ленинградская правда, 1984, 11 марта.
А. Михайлова. Кочергин ставит Чехова.— Театр, 1985, № 2.
О. Савицкая. Школа мастера.— Творчество, 1985, № 7.
Э. Кочергин.— В буклете: Наш Чехов. Москва—Прага, 1987 (на чешском и английском языках).
В. Березкин. Творческое содружество. М., 1987, с. 50—82.

IV. Режиссеры о Э. С. Кочергине

К. Гинкас. Сверять по замыслу.— В кн.: Сцена, экран. М., 1978.
И. Унгурияну. Выступление на заседании «Круглый стол» журнала «Декоративное искусство СССР».— Декоративное искусство СССР, 1979, № 3, с. 13.
Л. Додин (Беседа с искусствоведем О. Савицкой). Театральное действо сегодня.— Творчество, 1979, № 9.
Г. Товстоногов. О постановке «Тихого Дона».— В кн.: Г. А. Товстоногов. Зеркало сцены. Л., 1980, с. 269—272.
Г. Товстоногов. Надежный союзник.— В кн.: Советские художники театра и кино, № 6. М., 1984.

V. О Э. С. Кочергине в книгах и статьях по искусству сценографии

Р. Хидекель. Сценография Ленинграда.— Театр, 1972, № 6, с. 109.
В. Березкин. Природа, сцена, среда.— Декоративное искусство СССР, 1973, № 7, с. 34.
Р. Хидекель. Сценография Ленинграда.— Театр, 1973, № 7, с. 113—115.
В. Березкин. Две скамейки на пустой сцене. Новые тенденции «изобразительной режиссуры».— Советская культура, 1974, 22 марта.
В. Березкин. Интерьер на сцене.— Декоративное искусство СССР, 1974, № 4, с. 44, 45.
Р. Хидекель. Пространство и мысль.— Смена, 1974, 10 августа.
В. Березкин. О некоторых тенденциях в современной советской сценографии.— Искусство, 1975, № 3, с. 6, 11.
Н. Борисова. Увиденное слово.— Театр, 1975, № 1, с. 23—26.
Е. Ракитина. В зеркале сцены. М., 1975, с. 25, 26, 72.
В. Березкин. Новые принципы образного моделирования в творчестве театральных художников.— В кн.: Советское искусствознание '75. М., 1976, с. 87—89.
Г. Николаева. Зрительный образ спектакля. Л., 1976, с. 42.
В. Березкин. Пульс современных исканий.— Советская культура, 1977, 15 апреля.
В. Березкин. Сценография первой половины 70-х годов.— В кн.: Вопросы театра. М., 1977, с. 203—205, 218.
М. Пожарская. Сценография советского театра сегодня.— В кн.: Советские художники театра и кино '75. М., 1977, с. 157, 159.
Е. Б. Ракитина. Фактура и образ (О работах Э. Кочергина).— Сценическая техника и технология, 1977, № 3, с. 9—11.
В. Березкин. Образ спектакля. Художники читают Горького.— Советская культура, 1978, 27 января.
Л. О в э с. Ленинградская выставка «Итоги сезона-76».—

- В кн.: Советские художники театра и кино'76. М., 1978, с. 59, 60.
- Е. Костина. Русское советское театральное-декорационное искусство.— В кн.: Ф. Я. Сыркина, Е. М. Костина. Русское театральное-декорационное искусство. М., 1978, с. 224, 225.
- В. Комиссаржевский. Поэзия пространства.— Советская культура, 1979, 6 марта.
- А. Михайлова. Образный мир сцены. М., 1979, с. 36—38.
- М. Пожарская. Художники театра на всесоюзной выставке.— Искусство, 1979, № 9, с. 11.
- Р. Хидекель. Пространство спектакля.— Творчество, 1979, № 8, с. 14.
- Т. Щербина. Сюжеты выставки.— Декоративное искусство СССР, 1979, № 8, с. 37.
- В. Березкин. Художник в театре сегодня. М., 1980, с. 9, 10, 29—34, 44, 45, 62—67, 78, 79, 99, 100, 119, 120.
- Ф. Я. Сыркина, О некоторых проблемах театральное-декорационного искусства.— Искусство, 1980, № 12, с. 12.
- Р. Хидекель. Триеннале сценографии в Вильнюсе.— В кн.: Советские художники театра и кино, 77/78. М., 1980, с. 42, 46, 47.
- В. Березкин. Художники в постановках Шекспира.— В кн.: Шекспировские чтения, 1978. М., 1981, с. 274—276.
- В. Березкин. Сценография второй половины 70-х годов.— В кн.: Вопросы театра'81. М., 1981, с. 155—158.
- М. Курилко. Выступление на заседании общественного совета ВТО по пропаганде творческого наследия А. Н. Островского.— В кн.: Вопросы театра'81. М., 1981, с. 429, 430.
- А. Михайлова. Художники драматического театра на всесоюзной выставке.— В кн.: Советские художники театра и кино'79. М., 1981, с. 25—28.
- Л. Овэс. Итоги двух ленинградских сезонов.— В кн.: Советские художники театра и кино'79. М., 1981, с. 89, 96.
- В. Березкин. Многообразие.— Театр, 1982, № 12, с. 101.
- В. Березкин. Третья Прибалтийская триеннале.— В кн.: Советские художники театра и кино, № 5. М., 1983.
- Э. Кузнецов. К характеристике сценографического пространства.— В кн.: Советские художники театра и кино, № 5. М., 1983, с. 291.
- А. Михайлова. Пространство для игры.— Театр, 1983, № 6, с. 120, 121.
- Л. Овэс. Заметки о двух ленинградских театральные сезоны.— В кн.: Советские художники театра и кино, № 5. М., 1983, с. 65—69.
- Р. Хидекель. Выявляя свое предназначение.— Театр, 1986, № 5, с. 143—145.
- Л. Овэс. Итоги двух ленинградских сезонов.— Советские художники театра и кино, № 7. М., 1986, с. 46—48.
- В. И. Березкин. Искусство оформления спектакля. М., 1986, с. 105, 106, 109, 110, 117—119.
- А. А. Михайлова. Художник и режиссер. М., 1986, с. 14—20, 32—37.
- В. Березкин. Художник в театре Чехова. М., 1987, с. 90, 157—164.
- О. Савицкая. Среда обитания на сцене.— Декоративное искусство СССР, 1987, № 7.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	5
Глава I. Начало	6
Глава II. Путь к себе	22
Глава III. Мастер	57
Найти пятый угол	60
Композиция	69
Соизмерять с человеком	83
Фактуры	90
Холст	92
Дерево	100
Ветки	107
Цвет	121
Предметно-вещественный мир	130
«Гамлет»	145
«Мольер»	153
«История лошади»	158
Глава IV. Надежный союзник	168
Вместо заключения	235
Даты жизни и творчества	236
Основные спектакли, оформленные Э. С. Кочергиным	238
Выставки с участием Э. С. Кочергина	243
Библиография	245

Вера Николаевна Кулешова
ЭДУАРД СТЕПАНОВИЧ КОЧЕРГИН

И Б 978

Зав. редакцией Е. Ф. Петина. Редактор Г. И. Чугунов. Оформление Д. Л. Боровского. Художественное и техническое редактирование Д. М. Цыплакова, Л. Н. Черножуковой. Корректор Е. Е. Ротманская. Сдано в набор 10.02.87. Подписано в печать 25.12.89. М-24412. Формат 70 x 90 1/16. Бумага мелованная. Гарнитура журнальная рубленая. Печать высокая. Усл.-печ. л. 18,135. Усл. кр.-отт. 79,194. Уч.-изд. л. 13,876. Тираж 5 000. Зак. 79. Цена 2 р. 90 к. Издательство «Художник РСФСР». Ленинград, 195027, Большеохтинский пр., 6, корпус 2. Искокомбинат «Художник РСФСР» Госкомиздата РСФСР. Ленинград, Промышленная, 40.