

«Чёт-Нечет-Театр» — из того ставшего уже почти легендарным первого призыва «Творческих мастерских» при СТД России, которые появились на театральной карте Москвы шесть лет назад. «Чёт-Нечет» с первого же своего спектакля определился как театр слова, но не в чисто литературном его понимании, а в самом высоком его смысле — «Вначале было Слово». Именно Слово для актеров этого театра всегда было и есть среда обитания — со своими законами, ритмами, пульсом.

Спектакли «Чёт-Нечета» всегда становились своего рода ритуальными действиями, посредством которых их участники пытались вовлечь зрителя в мистерию звука, цвета, пластики. Такими были — «Николай Гоголь. Нос», «Кругом Возможно Бог», «Елизавета Бам», «Настоящее», «Дон Жуан», «Зангези».

«Творческих мастерских» давно уже нет, да и СТД подрастало свой большой энтузиазм и пафос в поддержке театральной молодежи. А «Чёт-Нечет» жив. Хотя и нет ни площадки для показа спектаклей, ни мало-мальски приспособленного помещения для репетиций, декораций и костюмов ютятся по разным углам, но театр живет и чувствует себя в творческой форме.

Александр
ПОНОМАРЕВ:

«УСЛЫШАТЬ ЗВУЧАЩИЙ МИР»

Каким образом это ему удается? Один из актеров театра по этому поводу пошутил: «Мы перешли в эфирное состояние». Понимать это надо в буквальном смысле — театр уже год работает в радиозфире, записано пять спектаклей. Спектакль по Хлебникову награжден премией на недавно закончившемся первом международном фестивале радиоспектаклей.

С художественным руководителем театра «Чёт-Нечет-Театра» Александром Пономаревым беседует Татьяна Немчинская.

— С одной стороны, приход театра на радио был как бы случаен. Примерно полтора года назад в одной из передач, посвященных театральным премьерам, говорили о «Зангези», и тогда же прозвучали некоторые сцены спектакля. Подобная звуковая партитура была неожиданной для эфира, и тебя пригласили сделать что-нибудь специально для радио. С другой стороны, этот момент был подготовлен всей предыдущей работой, поскольку звук, звучащее пространство всегда были первоосновой для театра.

— Да, на радио мы пришли уже со своим отношением к чисто звуковой среде спектакля.

Мы всегда работали с текстами, которые создают магическое пространство. Тексты Гоголя, Хлебникова, Бэриутов всегда — некий волшебный язык, где слово не просто сообщает нам о событиях, несет информацию — психологическую, социальную. Эти тексты сами по себе способны создавать определенную плотность, материю пространства, в которую актер входит через слово. Здесь начинают действовать другие законы актерского существования.

— До прихода на радио ты всегда работал, учитывая непосредственное присутствие зрителя в зале. Здесь ты всего этого лишился. Ты чувствуешь это лишение в своем режиссерском самочувствии? Или, наоборот, ты ощутил новую свободу?

— Какой-то ломки или трансформации тех же самых принципов, которые мы исповедовали и пытались осуществить на театральной практике, не было. Это как бы один из возможных вариантов существования театра вообще. Другое дело, что это, конечно, не совсем театр, хотя во всех радиоработах заняты актеры, которые работают со мной в этой эстетике уже пять лет. На радио, конечно, в связи с отсутствием зрительного ряда, есть ограничения. С другой стороны, прелесть для меня состоит в том, что радио дает необыкновенную возможность «видеть» — слышать.

Тексты, с которыми мы работаем, порождают уже чисто воображаемые образы, будят остроту восприятия у слушателя. Я бы сказал, что слушатель для нас остается зрителем. Для нас важно разбудить внутреннее зрение. В одной пьесе, у Казакова, которую мы сделали на радио, есть реплика — «Смотрите,

смотрите!». Это относится не только к персонажу, но и к слушателю — прежде всего. Мы стремимся к тому, чтобы звуковой ряд порождал зрительный. Это не то, чтобы лучше, чем театр. Это — другое. Но это никак не противоречит тому, что мы исповедовали до этого. Потому что и в спектаклях на театре пространственная среда всегда строилась в расчете на зрителя, который способен со-творить и достроить воображаемые ми-зансцены. В этой недосказанности и заключается прелесть работы на радио.

То, о чем я говорю, не открытие Америки. Ведь на радио были замечательные режиссеры, которые, работая на примитивнейшей аппаратуре, уже тогда, в 30—40-е годы пытались решать те же задачи. Это Абдулов, а позже и его ученица Роза Иоффе. Сейчас же появляются возможности, значительно более богатые, чем в те годы, сложная аппаратура, компьютеры. Но, к сожалению, эти возможности используются в лучшем случае как разрозненные приемы, внешние эффекты. И театр продолжает существовать как традиционный «театр у микрофона» — просто текст в том или ином талантливым актерском исполнении. Я считаю, что на определенном этапе наш радиотеатр затормозился в своем развитии. Кстати сказать, еще Андрей Тарковский в 60-е годы делал совершенно поразительные для того времени вещи: он использовал восьмикратное наложе-

ние на прием волны, которую он, через себя пропуская, возвращает миру обратно. И если это происходит, если подобные моменты возникают, — прекрасно. Нельзя сказать, что так случается всегда, но это есть безусловно главная задача искусства вообще. Момент «дотягивания» себя к высокому, подлинному, сущностному, моменты вслушивания в звучащие структуры мира, сообщение нашей личной энергии с энергией космоса.

Но я не беру на себя смелость сказать, что мы построили систему, которая работает в этом направлении безотказно. Ведь то, о чем мы сейчас говорим, фактически есть разговор о шедевре. Что такое шедевр? Это как раз и есть случившаяся музыка, момент сопряженности, который настолько явен, очевиден, что и доказывать это ни к чему, он просто есть. Такие моменты мы и называем счастьем в искусстве, да и в жизни в целом. Вообще, факт состоявшейся музыки, той самой гармонии или даже дисгармонии, но понятой с очень высоких позиций, и есть извечная цель искусства.

— А сейчас давай поговорим о твоих актерах. Я смотрю, слушаю — у тебя актеры с такими удивительными голосами, с такой грацией интонаций, модуляциями. Тот же Дмитрий Писаренко может быть юншей романтическим, трепетным, взволнованным, и этот же

на, рождающаяся стихия, мир на заре юности, когда сам театр только начинал свое существование. И было интересно попробовать, как мы сможем передать это состояние, как из нас самих будут исторгаться праначала мира, его первоощущения. Поэтому все звуки мы осущестляли сами, в том числе и музыку — на самых примитивных инструментах.

Вторая работа — «Первая любовь Хаджи Насреддина» Тимура Зильфикарова. Эту пьесу мне предложили, и я увидел, что она идеально подходит для того, чтобы прозвучать как единый поток мелодий, состояний, сна, неразрываемый, льющийся, как горный ручей. Мы попытались это сделать. Очень хорошо легла, просто слилась с канвой произведения музыка Эдуарда Артемьева.

Потом была минидрама «Госпожа Лейн» по Велимиру Хлебникову. Эта работа принципиально развивает самые перспективные, самые глубокие возможности радио. Она вся построена на акустическом звучании. Мы использовали компьютерные возможности «Термен-Центра», который занимается исследованиями в области электроакустической музыки под руководством Андрея Смирнова.

Жанр минидрамы — это ювелирное



голос может тут же выдать такой дьявольский сарказм, такую сатанинскую энергетикку.

— Конечно, большое значение имеет заостренность внутреннего актерского слуха.

— Природного или воспитанного?

— Прежде всего это дар, но и школа. Я всегда достаточно трепетно относился к школе артиста. Не случайно многие актеры, с которыми я работаю, имеют очень хорошую закалку классической школы — Малый театр, МХАТ. Школа — великое дело, если она, конечно, полноценно получена, освоена. Но, кроме всего прочего, требуется особая музыкальность. Я имею в виду не музыкальное образование, а мышление музыкального порядка, когда артист понимает, что значит звучащая мелодия, законы музыкального произведения. Мне пока везло с актерами. Практически все они владеют голосом, как инструментом, или по крайней мере стремятся так развивать себя. Почти в каждой работе участвуют актеры, которые воспитаны нашим театром. Не только мной, конечно, они меня тоже воспитывают. И вот благодаря им я и беру за тексты, которые обла-дают теми магическими свойствами, о которых я уже говорил.

— Авторы подобались очень разные — Аристофан, Казаков, Мерице. Ты их для себя как-то связываешь?

— В театре нами был пройден определенный этап, достаточно последовательный. То, чем мы занимались, я бы назвал традицией русского авангарда — из века девятнадцатого в двадцатый. Нас вдохновляло, что тогда происходило, — отсюда и Обэриуты, и Хлебников, и Казаков. Радио же мне дает возможность брать совершенно разных авторов, но с тем же отношением к звуку.

Первая работа — Аристофан. Мир его комедии «Экклезиастус» — перевод-

искусство, где нужно филигранно вытаскивать каждую детальку, каждый поворотик. Здесь не было каких-то мало-значущих звуков, здесь все имело значение, все приобретало особую остроту. Поэтому мы долго ее готовили, потом долго чистили. На компьютере модулировали голоса актеров, как бы заново создавали их характер, сочиняли всю эту смутную, густую среду звучания. И вот все это вошло в 15 минут эфирного времени.

Для меня эта работа принципиальная, в ней то направление, куда интересно идти, куда вообще должно идти радио. Нельзя останавливаться на отработанных схемах.

Что касается «Моих встреч с Владимиром Казаковым», то здесь нас волновала совершенно другая среда — абсолютной прозрачности, ясности, свежести. Отсюда и другое звучание пространства.

Последняя работа — «Этруская ваза» Проспера Мерице, по отношению к материалу родственна Казакову и «Первой любви...» В этой работе мы хотели достичь классической ясности, добиться большего воздуха объема, обострить воображение. Потому что у Мерице это не просто салонная история. Это история изящная и страшно загадочная, тайная, роковая, она не высказана впрямую, и это должно чувствоваться через звучание ее пространства. Что это за этруская ваза? Что в ней содержится, какой звук? Как жизнь героев связана с этим звуком? Ведь их собственные жизни разбиваются так же, как и эта ваза, вдребезги?

Естественно, эта задача диктовала свои определенные требования ко мне как к режиссеру. И в «Гаммауне» Марка мы тоже стремились к тому, чтобы свершился этот факт состоявшейся музыки, музыки не как фона, сопровождения, а музыки внутреннего порядка.

Мне очень интересно работать в этом направлении. Я вообще полагаю, что радио надо возвращать его законные позиции в сфере искусств. Кажется, Андрей Кончаловский сказал, что для наших клипов весьма характерно «недержание образа». И это свойственно не только современной попсовой культуре. Мы ежедневно наблюдаем информационное «недержание», духовное вообще, «недержание» смысла происходящего вокруг. Естественно, это вредно сказывается на психике. И мне кажется, что, в частности, радио многое может сделать для очищения эмоциональных, информационных завалов. Я не хочу возвести этот вид искусства на Олимп и сказать, что это единственное средство спасения нашей публики, но это очень действенное орудие, которым можно достаточно грамотно и чисто воздействовать. Оно пробуждает остроту восприятия, и в этом его преимущество.

Фото Юрия Феклистова.