

«Человек-Театр» — из того страшного или почти безразличного первого периода творческих мастерских для СТУ России, которые довели нас на театральном этапе Москвы почти к концу века.

«Человек-Театр» с первого же своего спектакля — спектакля, который не был, и даже не существовал, — был, и в самом высшем его смысле — «бывавшее Слово». Именно Слово для спектакля этого театра всегда было не есть среда обитания — со всеми своими законами, ритмами, шумами.

Спектакли «Человек-Театр» всегда становились своего рода ритуальными действиями, посредством которых из уст артистов вырвалось слово, зритель в микро-звуки, цвета, жесты, танцы или — «Илиона Гогелс, Лестис, «Кругом ложнодея Бог», «Давидеа Ваи», «Настоящее», «Дом Жюан», «Эммерен».

Творческие мастерские давали уже как для СТУ, так и для зрителей свой особый мир, мир, который не был, и даже не существовал, — был, и в самом высшем его смысле — «бывавшее Слово». Именно Слово для спектакля этого театра всегда было не есть среда обитания — со всеми своими законами, ритмами, шумами.

Александр ПОНОМАРЕВ:

Какой образом это ему удается? Один из законов театра по отношению к зрителю — это «не быть». Поинтересуйтесь, что надо в буквальном смысле — театр уже под работает в радиочастоте, занесено пять спектаклей. Спектакль по Хлебникову награжден премией на недавно закончившемся первом международном фестивале радиочастоты.

С художественным руководителем театра «Человек-Театр» Александром Пономаревым беседует Татьяна Немчинова.

— С одной стороны, приход театра на радио был как бы случаем. Примерно полтора года назад в одной из передач, посвященных театральным премьерам, говорилось о «Славянине», и тогда же произошло «обращение» к радио. Попробовали сделать спектакль специально для радио. С другой стороны, этот момент был подготовлен еще предыдущей работой, поскольку наш звуковое пространство всегда было перенесено 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 Лопкина, Хлебникова, Брунатов всегда — некий «всплывший язык», где слово не просто сообщает нам о событиях, несет информацию — психологическую, социальную. Эти тексты сами по себе способны создавать определенную атмосферу пространства, к которому автор выходит через слово. Здесь начинают действовать другие законы актерского существования.

— До прихода на радио ты всегда работал, учитывая непосредственное присутствие зрителя в зале. Здесь ты этого лишился. Ты чувствовал, что начинаешь в своем режиссерском самозвучании, но наоборот, ты ощутил новую свободу!

— Какой-то формы или трансформации ты же самых принципов, которые мы использовали и пытались осуществить на театральной площадке, не было. Это как бы один из возможных вариантов существования театра вообще. Другое дело, что это, конечно, не совсем театр, хотя во всех радиоработах зрители актеры, которые работают со мной в этой студии, уже есть. 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 работали, порождают уже чисто воображаемые образы. Будет остро воспринята и услышана. Я бы сказал, что слушателя для нас остается зритель. Для нас важно рубить 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 использовали до этого. Потому что и в спектакле на театре пространственная среда всегда строилась в расчете на зрителя, который способен слышать и видеть одновременно и замкнутые возможности и заключенные прелесть работы не радио.

То, о чем я говорю, на 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 Абулули, а поэзия и его устная речь. Сейчас нас привлекают возможности, значительно более богатые, чем в те годы, сложная аппаратура, компьютеры. Но, к сожалению, эти возможности используются в лучшем случае как разрозненные приемы, эфемерные эффекты. И театр продолжает существовать как традиционный театр у микрофона. Ибо Слово. Сейчас нас привлекают возможности, значительно более богатые, чем в те годы, сложная аппаратура, компьютеры. Но, к сожалению, эти возможности используются в лучшем случае как разрозненные приемы, эфемерные эффекты. И театр продолжает существовать как традиционный театр у микрофона. Ибо Слово.

ми на прием волны, которую он, черев себя пропущу, испускает миру черев себя. И если это происходит, если подобные моменты возникают — прекрасно. Нельзя сказать, что так случается всегда, но это есть безусловно главная задача искусства вообще. Момент «втягивания» себя к высокому, подлинному, сущностному, моменты слушания и звуковая структура мира, сообщения личной энергии к энергий 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 сопереживания, который настолько важен, 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 покаятой с очень высокой позицией, и есть изначная цель искусства.

— А сейчас давай поговорим о твоих актерах. Я смотрю, слушаю — у тебя актеры с такими удивительными голосами, с такой градиентной интонацией, модуляциями. Тут же Дмитрий Писаренко может быть юный романтическим, трагическим, возвышенным, и этот же

ная, 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 первоначаль мира, его первоисточники. Поэтому все звуки мы осуществляли сами, и тогда же и начали — на самых примитивных инструментах.

Вторая работа — «Первая любовь. Хаджи Несрадина Тимур Зулфикарова. Это была мне предломили, и в уадед, что она идеально подходит для того, чтобы прозвучать как единый поток мелодий, состояний, сны, неразрываемый, дышащийся, как горный ручей. Мы попытались это сделать. Очень хорошо легло, просто слышась с канвой произведения музыка Эдуарда Артемьева.

Потом была мимидрама «Госпожа Лепина по Вильгиму Хлебникову. Эта работа принципиально разбивает самые первостепенные, самые главные возможности радио. Она была построена на акустическом звучании. Мы использовали компьютерные возможности «Термин-Центра», который занимается исследованиями в области электроакустической музыки под руководством Андрея Синиринова.

Жанр мимидрамы — это ювелирное

«УСЛЫШАТЬ ЗВУЧАЩИЙ МИР»



голос может тут же выдать такой дьявольский паразит, такую сатанинскую энергетку.

— Конечно, большое значение имеет заостренность внутреннего актерского слуха.

— Природное или воспитанное?

— Прежде всего это, но и школа. Я всегда достаточно трепетно относился и школе артиста. Не случайно многие актеры, с которыми я работаю, имеют очень хорошую закалку классической школы — Малый театр, МХАТ, Школа — валковое дело, если оно, конечно, положительно получено, освоено. 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 возвысь с актерами. Практически все они владеют голосом, как инструментом, или по крайней мере стремятся так развивать себя. Путь в каждой работе участвуют актеры, которые воспитаны нашими театром. Не только мной, конечно, они меня тоже воспитывали. И вот благодаря им я и беру за тексты, которые обладают теми магическими свойствами, о которых я уже говорил.

— Авторы подбирались очень разные — Аристофан, Казаков, Марини. Ты их для себя как-то связывал?

— В театре нами был пройден определенный этап, достаточно последовательный. То, чем мы занимались, я бы назвал традицией русского авангарда — из века двадцатидесятого в двадцатый. Мы водновало, что тогда происходило, — отсюда и обрнуты, 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 «Эклезиазус» — первоначальное

искусство, где нужно филграндно вычлнить между собой, каждый поворот. Здесь не было никаких мало-значущих звуков, здесь все имело значение, все приобретало особую остроту. Поэтому мы долго ее готовили, потом долго читали. На компьютеры модулировали голоса авторов, как бы заново создавали их характер, сочинили всю ситуацию, густую среду звучания. И вот все это вошло в 15 минут эфирного времени.

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

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

Последняя работа — «Зтрусская азава Преспера Мермея, по отношению и меланхолическому родственику Казакову и «Первой любви». В этой работе мы хотели достигнуть классической ясности, добившись большого воздуха объема, обострить воображение. Потому что у Мермея это не просто салонная история. Это история излияния и страшно загадочная, тайная, роковая, она не высказана впрямую, и это должно чувствоваться через звучание ее пространства. Что это за зтрусская азава? Что ней «содержание, какой звук? Как можно говорить о связи с этим звуком? Ведь из собственных жизни развиваются так же, как и эта азава, адрбегит?

Естественно, эта задача диктовала свои определенные требования ко мне как к режиссеру. И в «главном» Марья мы тоже стремились и тому, чтобы свершился этот факт состоявшегося 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 искусства. Кажется, Андрей Кончаловский сказал, что для нас никак не было востребовано «недержание» смысла происходящего вокруг. Естественно, это вредно сказывается на психике. И мне кажется, что, в частности, радио многое может сделать для очищения эмоциональных, информационных каналов. 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 Федюкова.