

НИКОЛАЙ РОШИН:

Зрители должны стать болельщиками

IV Всемирная Театральная олимпиада, проходившая в июле в Дельфах (Греция), была посвящена Софоклу. Театры всего мира показывали здесь свои интерпретации трагедий античного драматурга. Россию на олимпиаде представлял Центр им. Вс. Мейерхольда. Алексей Левинский проводил мастер-класс по биомеханике и показывал фрагменты "Эдипа". А молодой Николай РОШИН и его актеры сыграли в Дельфах трагедию Софокла "Филоклет" (ее московская премьера состоится осенью). Исследователи считают, что эта трагедия очень напоминает психологическую драму. Для того чтобы завоевать Трои, грекам нужен лук Геракла, который принадлежит Филоклету, страдающему от ужасной болезни. И Одиссей, взяв с собой сына Ахилла Неоптолема, решается плыть к Филоклету. Он боится, что больной воин его убьет, поэтому уговаривает Неоптолема согласиться на обман, но юноша, уже получив лук, во всем сознается... Сложную ситуацию удается разрешить только Гераклу, который спускается с небес, как "бог из машины".

— Меня интересовал древний дифирамб, существовавший еще до Эсхила. Когда на сцене были герой и хор или два героя и хор. И я решил переработать "Филоклета" так, чтобы эта трагедия стала дифирамбом. В ней не осталось ничего, напоминающего психологическую драму. В нашем спектакле нет Неоптолема, Одиссея и Геракла. Есть только Филоклет и хор (он произносит часть текста Неоптолема и Одиссея). Вернее — Филоклет и боль. Хор демонстрирует то грубую физическую силу, то невероятную рациональность, обрушивая на Филоклета эту гремящую смесь. В финале он становится частью хора: преобразует его, подчиняет себе и одновременно меняет свое качество. В результате на сцене возникает эмоционально-энергетическая история, не зависящая от сюжета. Можно сказать, что она похожа на танец, гимн или на нечто, помогающее перерождению героя. Нам важно было испытать на себе, как возникают трагическое напряжение и состояние, позволяющие играть на сцене такие конфликты. Тут не поможет "я в предлагаемых обстоятельствах". На протяжении полугода мы каждый день занимались тренингами, выработывая качества, без которых трагедию не сыграть.

— Вы сами придумывали упражнения для тренинга?

— Мы использовали опыт Сузуки (я два раза ездил к нему в Японию), Терзопулоса и биомеханики, которой занимался с нами Левинский. И добавили к нему упражнения, которые придумали сами. Тренинг создает особое, экстремальное состояние, которое нужно поддерживать в течение всего спектакля. Мы добивались, чтобы внутреннее напряжение актеров соответствовало внешнему. Чтобы не получилось так: актер внутренне переживает, кричит что-то, а руки и тело в этот момент у него вялые и растренированные. Соединить внутреннее и внешнее, тело и душу было сложнее всего.

— Кто придумал и сделал сцено-



Н. Рощин

графию для вашего спектакля?

— Мы сделали ее сами, по моему макету. Получилось все, даже электромеханика, которая приводит в действие огромные столбы, изображающие вход в Аид. Они разделяют два пространства, существующие в спектакле. Одно — промежуточное между миром живых и мертвых, где пребывает Филоклет. Другое — царство мертвых, оттуда к Филоклету приходят воины, воевавшие и погибшие под Троей. В Дельфах воины выходили из-за огромной груды развалин и шли метров 150.

— В античных трагедиях женщины не играли. Почему они участвуют в вашем спектакле?

— Нам нужна была еще одна ипостась хора. Странная, немного мистическая атмосфера, которую могут создать только женщины. Они сидят на столбах, как стервятники, свесив вниз длинные, восьмиметровые кусы. В нашем спектакле многое может показаться необычным, начиная от движения и манеры произносить текст до музыкального сопровождения. Мы сочинили мелодии сами в процессе репетиций. Они рождалась из звуков, выражающих суть происходящего. Потом наши артисты и композиторы, братья Иван и Дмитрий Волковы, записали их. В музыке сохранилась идея противопоставления Одиссея и Геракла. Одиссей играет на европейских барабанах, их ритм нам гораздо понятнее. А Геракл — корейский артист, выпускник Щукинского училища, играет на национальных корейских барабанах. Их звуки и ритмы совершенно завораживают... Весь спектакль барабаны ведут диалог-спор, иногда он перерастает в арию: они вдруг начинают играть вместе. И еще звучат огромные столбы: на каждом натянута одна длинная и толстая струна, соответствующая определенной ноте.

— На какой сцене вы играли "Филоклета" в Дельфах?

— На античном стадионе, где когда-то проводили Дельфийские игры: он овальный, метров двести в длину, зрители сидят на сохранившемся полукруге. Сначала мы хотели засыпать сцену керамзитом, но нам не разрешили. Песок крошится, если он набьется в щели между античных камней, его невозможно оттуда достать. Пришлось мелко резать бума-

гу и засыпать 60 квадратных метров сцены нарезанной бумагой "Крафт". Мы играли "Филоклета" поздним вечером, после захода солнца, звук улетал к горам и, отразившись от них, возвращался обратно. Мы поняли, сколько сил требовалось древнегреческим артистам, чтобы играть трагедию. Их движения на котурнах, маски с раструбами и голоса должны были полностью соответствовать энергии природы. Некоторые спектакли, сыгранные на стадионе по законам психологического театра, выглядели просто бессмысленно. Представляете: звездное небо, горы, гигантские ели на склонах, стадион, и на огромной сцене кто-то пытается разобраться в своих внутренних переживаниях. Смотришь и не можешь понять: зачем они это делают?

— Каждый раз в ваших спектаклях актеры существуют по новым законам. Что заставляет вас снова и снова заниматься театральными экспериментами? Вы считаете, что таким должен стать театр в будущем?

— Во всяком случае, такое существование актеров открывает какие-то неизвестные (или основательно забытые) законы театра. Я не знаю, можно ли это назвать театром будущего, но, по крайней мере, нам интересно заниматься тем, чего в обычном театре не делает никто. При таком способе существования рождаются удивительные вещи, и публика реагирует на них по-другому. Мы воздействуем не на интеллект зрителя, а на его человеческую природу. Например, не понимая сюжета, зритель эмоционально реагирует на какой-то странный звук. На этот звук неожиданно откликается его тело. Мозг пытается понять, почему тело так реагирует, но звук воспринимается не на интеллектуальном, а на эмоциональном уровне. И тут происходит самое интересное: человек вдруг начинает сочинять себе историю, которая могла бы объяснить его ощущения. Хотя мы делаем это не ради того, чтобы найти какие-то универсальные средства воздействия на аудиторию.

— Обычно публика приходит в театр, чтобы посмотреть какую-то историю. Как она должна реализовываться на такой спектакль?

— Если все сделано правильно, публика сначала должна стать свидетелем того, что зарождается, а потом эмоционально участвовать в том, что происходит на сцене. В спорте это называется "болеть". И зрители должны стать болельщиками. Думаю, в Древней Греции актеры были прежде всего атлетами, а зрители — болельщиками, соучастниками великого жертвоприношения. В нашем театре это состояние утеряно. Исчезло понятие о том, что трагедия — это ритуал. Ритуальность ушла постепенно, театр сосредоточился на внутреннем мире человека. И зрители из болельщиков превратились в созерцателей.

Беседу вела

Ольга РОМАНЦОВА

Фото Ирины КАЛЕДИНОЙ