

Юрій Розстальний: «Віднайти таїну, яка б тривожила глядача»



Юрій Розстальний — актор театру та кіно, режисер. Закінчив Київський державний інститут театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого (1981). 1981 — 1985 — актор Київського молодіжного театру. 1985 — 1990 — актор Мінського театру ім. М. Горького. 1990 — 1994 — актор Національного театру ім. І. Франка. З 1995 — мешкає в Німеччині, працював у театрі «Blauwe Maus» у Мюнхені (1997 — 2001) та в Дюссельдорфському театрі (2005 — 2008). Поставив у Мюнхені виставу «На полі крові» за Лесею Українкою. В 2009 році Юрій Розстальний повернувся до цього матеріалу вже в Україні — на малій сцені театру ім. І. Франка. Постановка з успіхом пройшла в театрі, а також на різних фестивалях, в тому числі за кордоном (в Мюнхені, Парижі, Москві). Оскільки вистава — це процес, а не завершений результат, то режисер в 2011 році додав до неї ще одну дію — за поемою Лесі Українки «Одержима», і ця вистава отримала назву «Голгофа».

Розмову вели Лариса Брюховецька та Ольга Велимчаниця

— З дитинства ви перебували в театральній атмосфері, тому, мабуть, закономірно, що ви пішли в актори?

— Я народився, коли мій батько, Віталій Розстальний, навчався на першому курсі Київського театрального інституту. Коли мені сповнилося чотири роки, батька запросили на роботу до Львова. В театрі ім. М. Заньковецької ми близько року жили в кімнаті над гримерними на другому поверсі. То можна сміливо казати, що я ріс у театрі. Бував, звичайно, на репетиціях у батька, особливо, коли мама йшла на роботу в школу, а мене нікуди було подіти. Звісно, всі прем'єри і репетиції відбувалися в мене на очах, я навіть знав тексти вистав.

— Розкажіть про ці дитячі враження. Очевидно, вони теж були диференційовані: що подобалося, що особливо запам'яталося з тої пори?

— Подобалися вистави Сергія Данченка. Напевне, це був якийсь інший рівень. У нього була чудова вистава «Річард III». Тато там грав герцога Бекінгема, а Богдан Сильвестрович — Річарда. Я думаю, якби в той час з цією виставою поїхали за кордон, вона справила б дуже сильне враження, але, на жаль, тоді таке не практикували. А ще я чомусь дуже заздрив двом хлопчикам, які грали у «Гайдамаках» дітей Гонти, навіть попри те, що їх у виставі вбивав батько. І хоча мій батько там грав Ярему, але чомусь мені не давали ролі сина Гонти.

— І коли ви закінчили школу, то вступили до Києва в театральний інститут?

— Так, після закінчення школи у Львові, я вступив у Київський театральний, а наступного — 1978 — року батько разом з Б. Ступкою та С. Данченком перейшли до театру ім. І. Франка. Як казав Іван Миколайчук, не теля за коровою, а навпаки. Тобто я вже тут, у Києві, чекав батька і маму.

— Розкажіть трохи про інститутські роки. В кого ви навчалися?

— У Валентини Іванівни Зимньої. У нас був акторсько-режисерський курс. Валентина Іванівна мала багато терпіння з нами, і ми, напевне, також мали багато терпіння з нею. Але Зимня мене навчила вчитися,

усвідомити, що це такий процес, в якому, не можна зупинятися, інакше — доведеться починати спочатку. Моїм дипломом стала роль Гната у виставі «Безталанна». Як на мене, сильна п'єса. Гнат — герой-любовник, і я якось підходив на цю роль. Поставити цю п'єсу було давньою мрією Валентини Іванівни, і, по суті, вона здійснила її саме з нашим курсом.

— А як реагував батько на вашу роботу?

— Йому дуже сподобалася моя курсова робота на другому курсі — «Ведмідь» за Чеховим. А після іспиту на третьому курсі, коли ми грали «Безталанну», батько пішов нічого не сказавши. Це для мене був знак, що треба щось виправляти. І я зробив для себе певні висновки, бо після цього випадку він усі роботи сприймав нормально. Я завжди міг зрозуміти, чи я його переконав. А він — ніколи не тиснув на мене, так само, як і при виборі професії.

— Дипломна робота була успішною?

— Головою державної комісії тоді був Зіновій Якович Корогодський — художній керівник пітерського ТЮГу. Він робив детальний розбір усіх трьох вистав, було помітно, що він дуже освічена людина, з величезним життєвим і творчим досвідом. Зіновій Якович тоді багато про мене говорив, критикував, що мене спочатку насторожило, але потім я зрозумів, що це ж, напевне, добре. Більше того, він запросив мене на роботу. А мені тоді було тільки 21, майже дитячий вік. До того ж тоді в 1981-му, збиралася ніби непогана компанія в Молодіжному театрі. І я не поїхав в Петербург, хоча, напевно, для акторської професії варто було там попрацювати: все таки інший світ, інша школа.

— Ви пішли в Молодіжний... Як у вас склалося там?

— Нам у Молодіжному так і не дали нічого зробити. Хоча актори зібралися талановиті: Григорій Гладій — актор з чудовою пластикою та засобами виразності, Олег Примогенов, Валерій Легін, Ярослав Чорненський, Анатолій Петров. Але через деякий час Гладій поїхав у Прибалтику, дехто з акторів теж пішов з театру. До того ж нам не давали можливості працювати так, як ми хотіли, нерідко

закривали вистави. До таких потрапила вистава грузинського режисера Автанділа Варсімашвілі – «Калейдоскоп» за грузинською п'єсою «Люди, подивіться на лозу», тобто поверніться до своїх витоків. Вистава складалася з семи новел, окремих драматичних сцен, дві з яких цензура одразу викинула. Але на цьому вона не зупинилася. У день прем'єри, коли зібралися глядачі, гості з Грузії, публіці сказали, що в актора болить серце, і він не може грати. Таким чином, у декораційних майстернях, де вже стояли накриті столи, замість святкування відбулися поминки. Виставу зняли.

– Так, 1982 рік був дуже жорстким у плані цензури, і, не дивно, що театру, налаштованому на якісь пошуки, експерименти, нелегко довелося в ті часи. Що було далі?

– Сталося так, що з Молодіжного театру пішов актор, який грав Крістіана у виставі «Сірано де Бержерак», і мене ввели на цю роль. Схоже, режисера Віктора Шулакова я переконав, показавши власне розуміння певних моментів. Він це сприйняв, за що я йому вдячний. Казали, то була вдала роль, після якої мене вже сприйняли серйозно. Можливо, і робота в Мінському театрі ім. М. Горького, де мене ніхто не знав, не знали, з якої я родини, була своєрідним пошуком себе.

– Яким чином ви туди потрапили?

– Мене по світах закоханості носять. Так я і опинився в Мінську, де пропрацював п'ять років, а потім повернувся до Києва.

– Як розвивалася ваша акторська кар'єра в Мінську?

– Гадаю, про це яскраво свідчить така ілюстрація: коли випускали книгу до 60-річчя театру, то за кількістю фотографій у книзі складалося таке враження, що в театрі є Ростислав Іванович Янковський, брат Олега Янковського, та Юрій Розстальний. Справді, я дуже багато там грав.

– Тобто у вас там краще складалося, ніж у Молодіжному?

– Так. Якимось виставу подивився художній керівник театру ляльок. Він саме почав репетиції «Майстра і Маргарити» з ляльками і з живими акторами і запросив мене на роль Майстра й Ієшуа. Але в процесі репетиції я зрозумів, що це поверховий погляд, щоб Майстра і Ієшуа грав той самий актор. І я відмовився від цієї пропозиції.

– Тяжко відмовлятися від привабливих пропозицій?

– Можливо, це надто смілива паралель, але я зрозумів Роберта де Ніро, який відмовився грати Ісуса у Скорсезе в «Останній спокусі Христа». Якщо людина навчиться це робити, то можна казати, що вона в житті досягла якогось рівня. Але це, напевне, непросто. І якщо говорити про режисуру, то тут теж треба йти на певні жертви, відмовлятися від якихось своїх ідей, треба навчитися бути максимально об'єктивним і вміти чимось жертвувати. Наприклад, на останній «Голгофі» було чітко видно, що вона закінчилася: Остап закрив завісу і сів, – а глядачі не реагували, відчувалося їхнє бажання продовження дії. Ось це справді приємне відчуття, а не коли люди починають дивитися на годинники, крутитися, думати, коли нарешті все завершиться. Не випадково, що в університеті є академічна година – 45 хвилин, той час, поки людина може утримувати увагу. До того ж у наш час, коли безліч інформації і ця інформація циркулює шаленими темпами. Я оце так говорю, а сам думаю, як



Оксана Батько у виставі «Голгофа». Режисер Юрій Розстальний. Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка.

виходити з такої ситуації, ставлячи «Біси» Достоевського. Існують різні інсценізації цього твору, навіть Камю написав п'єсу за «Бісами», але коли ці два генії зустрілися, я був розчарований. У нього втратився Достоевський, його таємниця і тривога, натомість – інтелект, раціональний виклад.

– Вайда теж робив фільм та виставу за «Бісами», але він розвинув революційний момент... А коли ви відчули потребу в режисурі?

– Я завжди «хворів», в хорошому розумінні цього слова, кіно. Дуже любив фільми Андрія Тарковського та Івана Миколайчука. Я навіть мав щастя з спілкуватися Миколайчуком. Він мені читав уривки сценарію «Вавилон ХХ». Мій батько грав у цьому фільмі, але його роль якраз і пошматували. Тому я вирішив вступати у Москві на Вищі режисерські курси, але це виявилось неможливим. Я в цьому ще раз переконався, коли наступного року туди не взяли Володимира Янковського, сина Ростислава Янковського. Потім я «захворів» Анатолієм Васильєвим. Тобто мене постійно приваблювала режисура. І коли я повернувся в театр Франка, Данченко підказав мені піти до нього на заочне навчання, оскільки він в той час вів курс у театральному інституті, але цей задум теж не втілювався. Так режисерською роботою мені не вдавалося займатися, аж поки 1995 року мене не закинуло в Мюнхен.

– Вас закинуло в Мюнхен, тому що там було ваше нове кохання?

– Так. Вона – перекладач, німкеня, щоправда батько в неї українець, він воював у війну в СС Галичина і залишився в Німеччині. Ми познайомилися, коли я перебував там на гастролях. Таким чином я опинився в Мюнхені, де почав з нуля вчити німецьку.

– А як ви бачили свою професійну кар'єру?

– У той момент я, напевно, не задумувався над цим. У Німеччині я робив усе, щоб не бути фінансово залежним: будував громовідводи на даху і взимку, і влітку. Але вже в 1998 році я знявся у своєму першому фільмі в Німеччині. І що цікаво, зйомки там відбувалися на даху, вже на той час звичному для мене робочому місці. Але робота вже була іншою, та й гроші, які я за неї отримував, теж. Взагалі, я багато знімався в Німеччині у студентських роботах.

– Розкажіть про свій творчий досвід у Німеччині. Там ви

змогли себе реалізувати як режисер?

– В 1997-му я зрозумів, що не можу обмежуватися лісопovалами та громовідводами, треба робити щось у професії, щоб не деградувати. Тому дуже зручною суто технічно для двох акторів була драма «На полі крові». Ба більше, мене зачепив сам текст Лесі Українки, особливо слова: «Чи дорога земля біля Єрусалима? – Як для кого», тобто у житті все відносно. Я зробив її разом з другом. Я грав Юду, він – Прочанина. Влучнішим словом тут було «втілення», а не «режисура». Ми так і писали: втілення – Юрій Розстальний, Олег Сенів. Нас запрошував до Києва з цією виставою Олексій Кужельний на фестиваль моно-і камерних вистав «Київська парсуна», який відбувався в театрі «Сузір'я».

– Як вдалося поставити цю виставу?

– В Мюнхені є Український вільний університет, в якому нам надали приміщення. Я дуже ціную цей досвід, тому що там у білій кімнаті, нехай тієї пори і на три вечори, але я створив свій театр. Це був театр Юрія Розстального: від цвяха до виходу на сцену, – все було зроблено власними руками. Мені здалося, що у виставі щось було, бо людей вона зачепила, схвилювала.

– Та вистава була не такою як тепер у театрі Франка?

– Якись принципові речі: зрада, любов – залишилися. Звісно, у цих виставах різні актори. Остап Ступка грає Юду, Дмитро Рибалевський – Прочанина. Вистави різні за музикою, за освітленням. Та й мій життєвий досвід вже інакший. Вистава у театрі Франка, можна сказати, доросліша. Я зрозумів, що дуже важко бути одночасно режисером вистави і грати в ній. Я вдячний Богдану Сильвестровичу – він довірив мені поставити цей твір, навіть вибрати акторів на свій погляд. З Дмитром Рибалевським ми познайомилися на знімальному майданчику, а Остапа Ступку я знаю практично все життя, оскільки, можна сказати, ми росли разом у театрі.

– Ще щось у Німеччині вдалося поставити?

– У зв'язку з тим, що режисери не завжди могли приділяти усім акторам багато уваги, то я нерідко був режисером своїх ролей. Так, у маленькому мюнхенському театрі «Голуба миша» ми робили виставу «Зустрічі з Кокто». Це було просто читання новел Кокто. Ми з актрисою зробили дві новели як драматичні сцени.

– Як взагалі досвід німецького театру вплинув на вас?

– Всі ми люди. Німці, може, більш дисципліновані та пунктуальні. Якщо брати суто технічні речі, то, наприклад, у Шаушпільхаузі в Дюссельдорфі – це великий державний театр, де я теж працював, – безумовно краще технічне оснащення. У них сцена сконструйована за принципом кубика Рубіка, її можна скласти як завгодно: напевно, кожних півметра квадратних можна підняти чи опустити. Сьогодні театр взагалі використовує чимало різних прийомів, технічних фокусів, часто вводять відеозображення. Але все-таки, я вважаю, що театр – це насамперед актор, і завдяки йому – це живий процес. Тому вирішальним є, скорше, не технічне оснащення, а жива особистість на сцені.

– Але ж є різні концепції актора теж: це може бути умовна чи психологічна гра...

– Як на мене, всі ці суперечки щодо театральних систем досить умовні. Так, Брехт заперечував Станіславського, але якщо у його актора з'являлася якась жива інтонація,

то саме вона була цікавою. А Станіславський наприкінці свого життя взагалі засумнівався у доцільності всього, що він написав. Михайло Чехов, учень Станіславського, розвинув його систему в трохи інше русло. Якщо задуматися, то яка може бути система з живим організмом?

– До речі, Михайло Чехов, як і ви, теж мав досвід роботи в Німеччині. Він працював з Максом Рейнгардтом. А там мала місце муштра акторів. І саме це йому не подобалося, в одній виставі він зіграв так, як хотілося йому, що сприйнялося глядачами дуже позитивно. Але після цієї вистави він поїхав звідти. У вас не було схожого досвіду?

– Мені не було тяжко працювати з німецькими режисерами, як театральними, так і кінорежисерами, яким ми знаходили спільну мову. Наприклад, у «Голубій миші» ми ставили радіоп'єсу Гарольда Пінтера «Легкий біль». Помічник режисера щось намагалася втручатися, а режисер їй сказав: «Юрія не чіпай. Все, що він робить, він робить правильно». Напевно, і в Україні так само: якщо режисер бачить, що актор працює на виставу, не йде в розріз з його розумінням, а тільки на користь, то в нього не виникне потреби вдаватися до муштри.

– Враховуючи ваш закордонний і український досвід, побачені вистави, як ви гадаєте, куди прямує європейський театр?

– Я вважаю, що театр сьогодні, як і взагалі, є або цікавий, або нецікавий. З моїх найяскравіших театральних вражень – «Макбет» в Дюссельдорфі, в якому всі ролі грають сім чоловіків: то голих повністю, то в джинсах, то у вечірніх костюмах. Відчувається фантастична свобода постановки. Складалося враження, що її здійснив молодий хлопець, хоча виявилось, що режисеру за шістьдесят. У виставі на очах у глядачів було відверто вбито Банко гумовими ножами, який потім перетворювався на привида, висипавши на себе мішок муки. І вже не лише Макбет божеволів, а й усі глядачі. Тобто відверто показувалася вся умовність дійства, яке разом з тим змушувало задуматися. Я гадаю, важливим словом для розуміння розвитку сучасного театру, є глядабельність. Німецькою слово вистава – das Schauspiel – від schauen – дивитися. І сьогодні театр як такий іде до більшої візуальності. В цьому контексті, я не бачу образи Шекспіра, якщо його трохи скоротять, тоді ж був інший час, треба було багато слів, щоб щось пояснити, те, що зараз може видатися зайвим. Я також дозволив собі до «На полі крові» повернути той текст, який Лесья викинула, а до «Одержимої» – додати моменти з Біблії. Якщо в «На полі крові» відчувається, що цей текст продуманий, виношений, то «Одержима» – це емоційний вибух, який треба зрозуміти, щоб правильно зіграти. Тому я й додавав місця з Біблії. Але звичайно кардинально змінювати п'єсу не можна, тоді вже краще самому написати.

– А над «Лісовою піснею» ви ще не думали? Досі це ніхто не прочитав «Лісову пісню» через музичну автентіку, автентіку конкретної землі.

– Я, напевно, ще не готовий до «Лісової пісні». Насамперед потрібно зрозуміти, що свіжого в «Лісовій пісні» сьогодні, адже її сприйняття різними поколіннями і в різний час змінюється. Але базовою все ж має залишатися певна таїна, яка б хвилювала та тривожила глядачів. І важливо знайти спосіб, як це подати.