

Ярослав Чорненький: «Ми просто билися лобом об стіну. І робили це навмисно»



Розмову вела Ольга Велимчаниця

– Ви «один з 26-ти» акторів, з яких почалася історія Молодого театру. Якими були перші кроки на той момент ще Молодіжного театру?

– Молодіжний театр створювали за велінням ЦК комсомолу, який хотів організувати щось під себе – ідеологічне, молодіжне і разом з тим експериментальне та енергетичне. Взагалі на той час такі експериментальні молоді театри організовувалися в кожній республіці СРСР. Був досить серйозний конкурс, аби потрапити в цей театр. І мені дуже прикро, що з різних причин та особистих уподобань комісії до цих 26-и «бакинських комісарів», як нас називали, не потрапили багато чудових акторів. Але актори зібралися з усієї України, і нарешті утворився Молодіжний театр. Не можна сказати, що він одразу знайшов своє обличчя. Він постійно перебував у процесі пошуку, як і, великою мірою, сьогодні. Хоча з приходом Станіслава Мойсеєва більш-менш сформувався стале обличчя театру. А в ті часи – а це 30 років тому – ми довго шукали, яким міг бути той театр. А він міг бути різним. Так, у 1981 році ми разом з Марком Нестантінером та Грицем Гладієм працювали над виставою «Стийкий принц» Кальдерона. Я пам'ятаю, в журналі «Кіно-Театр» 1995 року вийшла стаття про цю виставу з фотографіями Віктора Марущенка. Але 1981 року наступного дня після показу – а тоді ще до прем'єри здійснювалися комсомольські, партійні, кадебістські перегляди – по «Голосу Америки» прозвучало,



Ярослав Чорненький у виставі «Квартет для двох». Режисер Анатолій Петров. Молодий театр.

Ярослав Чорненький – актор театру і кіно. Закінчив Київський інститут театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого. Ролі у Молодіжному театрі: Корчагін («З весною я до тебе повернусь...», режисер О. Заболотний), Федотик («Три сестри», режисер О. Утеганов), Заза («Джикетський маніфест», режисер М. Мерзлікін), Вукул («Пригвожені», режисер В. Оглоблін), Олексій («Археологія», режисер В. Більченко), Він («І сказав "Б"...», режисер В. Більченко) та ін. У 1993 році актор разом з групою однодумців пішов з Молодого в новостворений «Експериментальний театр» під керівництвом Валерія Більченка. Там зіграв ролі: Гаєв («Постріл в осінньому саду», режисер В. Більченко), Владімір («Чекаючи на Годо», режисер А. Заманська), Сюзі («Амфітріон», режисер А. Ігнатуша), «Привиди», режисер В. Оглоблін. Після реорганізації «Експериментального театру» повернувся до Молодого. Грає у виставах: «Квартет для двох», «Сатисфакція», «Той, тот та інші», «Торчалов», «Четверта сестра».

що нарешті в Україні з'явилася справжня католицька трагедія. В КДБ був неймовірний скандал. Виставу закрили, вона так і не дійшла до глядача. Почалися інші пошуки. Приїхав грузинський режисер Автанділ Варсімашвілі, поставив чудову іронічну виставу, як і весь грузинський театр – іронічний до себе і до світу, але правдивий. Відбулося та саме: закрили, виставу не показали. Тобто театр міг бути різним. І з одного боку, навіть добре, що він од-

Ярослав Чорненький та Вікторія Авдєєнко у виставі «Східний марш». Режисер Валерій Більченко. «Експериментальний театр».





Анатолій Петров та Ярослав Чорненський у виставі «Чекаючи на Годо». «Експериментальний театр».

разу не визначився, яким бути. Адже коли актор приходить у театр Франка, він мусить підлаштовуватися під те, що є, він не може привнести туди багато свого. А коли актор приходив у Молодіжний театр, він міг привносити туди свій театр, трансформувати простір довкола себе. Мені здається, актор – не просто людина, яка виконує завдання, він від початку має свій внутрішній театр. Я працював з режисером Валерієм Більченком. Один з його постулатів був – «формуй простір під себе». До виходу на сцену актора – це може бути один простір, після того, як він іде – це вже зовсім інший; може перевернутися все: час, енергетика, глядачі, уявлення.

– Валерій Більченко чекав від актора не просто виконання, а творчості. У Молодіжному театрі було дві його вистави, у яких ви зіграли – «Археологія» та «І сказав "Б"»...

– Так, і в «Археології» вперше, напевне, сталося так, що актори почали думати про виставу і роль після театру, репетицій. Роль просто не вилазила з тебе, вона починала жиги з тобою. Тоді ми познайомилися з такою манерою роботи, «зробіть, як хочете», тобто актор мав сам шукати. В такому випадку виникає питання не до режисера, а до самого себе – і це страшно. Але ти разом з тим стаєш господарем ролі. Та спочатку ми довго розмовляли, щоб зрозуміти один одного, а тоді вже виходили на сцену і починали щось грати. Вистава довго жила і мала премії, бо вона була персоналізована. Це були вистави кожного – моя, Віки Авдеєнко, Валерія Алексеєнка, Тараса Руденка, Тані Шуран. На неї чекав революційно-епатажний розвиток подій. Це був 1991-й, але ще була радянська влада. А це вистава повністю режисерська, про його дисонансні стосунки з радянською владою, його розуміння рабства, трагедії, фатуму, коли нічого не можеш вдіяти. Вистава про виворітну, але правдиву сторону життя. Якщо сказав «А», мусиш сказати «Б», тобто якщо людина посміхається, ходить з метеликом, вона все одно підпорядкована фізіологічним процесам. Людина – спочатку тварина, а потім уже соціальна істота. Ми чекали найгіршого від худради. Всі дивилися і розуміли, що вони виростили в цьому, в цій брехні і нещирості. І про це переважно мовчали, а вистава заговорила. І її сприйняли. Спочатку сприйня-

ли на худраді, потім сприйняли глядачі й театральна спільнота. Ми отримали навіть «Пекторалі». Хоча я думав, що буде супротив, бо вистава дуже пряма і відкрита. – *Період студійного театру кінця 80-х – початку 90-х рр. вже досить осмислений і теоретизований. Ви як людина, що була в епіцентрі цього явища, усвідомлювали, що це якийсь якісно новий етап в українському театральному процесі?*

– Я можу говорити на прикладі конкретного театру, яким займався. З терену Молодіжного театру ми з Валерієм Більченком пішли на терен театру Експериментального. Ми намагалися довгий час створювати свій театр, тобто займатися театром як таким. Дуже часто ми просто билися лобом об стіну. І робили це навмисно. Ми не йшли протоптаними шляхами. Ми починали робити щось, чим ще ніколи не займалися. Це був справді експериментальний театр.

– *У чому полягав експеримент? Режисер шукав нових театральних форм, а що шукав актор?*

– Ми займалися тренажами, працювали у режимі тотального театру. Тренінг починався о 10 ранку і тривав до першої дня. Потім була невеличка перерва, після якої – репетиція конкретної вистави, а ввечері знову були тренінги та репетиції. Ми намагалися видобути з власного досвіду щось, до нас також приїздили з-за кордону люди, які вважали себе фаховими у тренінгах і хотіли нас вчити, оскільки вони, наприклад – з Англії чи Австралії, а ми – з України. Але виявилось, що ми про це знаємо навіть більше. Мені тут пригодилося думка східної філософії: суспільний досвід – ніщо, власний досвід – все.

– *Тобто, як у Гротовського, актор мав звільнитися від усіх накопичених суспільних нашафувань і дістатися до власної суті?*

– Гротовський багато в чому мав рацію. Але неможливо «займатися Гротовським». Потрібно відштовхуватися від власного досвіду. Хоча до досвіду Гротовського ми зверталися. Найцінніше для мене в ньому – знищення соціальних умовностей. Адже людина завжди готова до спротиву, до війни, людину можуть образити, вона має відповідати, опиратися, перемагати. Гротовський знищував цю історію.

– *Театр 90-х – це режисерський театр. Відомо, що тогочасні режисери досить вільно ставилися до літературного періоджержела, підкоряючи його власному задуму. А чи відчувалася ця авторитарність у ставленні до актора?*

– Режисер може вимагати від актора багато чого, враховуючи те, як він бачить виставу, нав'язувати йому свої думки, інтенції, світобачення, розуміння п'єси, ролі, автора, епохи. В результаті актор виходить на сцену, і в нього спрацьовують його первісні інстинкти, хочуть він і режисер того чи ні. На одну виставу ще можна накрутити акторів, на наступні – все розвалиться, бо актор гратиме так, як він бачить, адже він використовує власний досвід. Коли ми працювали з Більченком і запитували, що тут грати, він казав: «Не знаю, що хочете. Покажіть, з чого ви складаєтеся на сьогоднішній день, на сьогоднішній ранок. І тоді від того, з чого ви складаєтеся, можна відштовхуватися і вибудовувати те, що хочу я». Можна навчити людину якихось навичок, але саму суть змінити не можна. Звертання до самого себе, пробудження та розширення своїх правдивих емоційних можливостей – цим ми і зай-

малися. Мені здається, що тоді ми навіть намагалися збирати не конкретну виставу, а збирати самих себе. Поставити собі велике запитання і щоразу намагатися шукати на нього відповіді. Коли ти в процесі цього пошуку, ти жива людина.

– А як відбувався пошук театральних форм?

– У нас був непоганий досвід – «Східний марш». Ми тоді працювали в приміщенні Національного університету «Києво-Могилянська академія». Виставу показували у бібліотеці Староакадемічного корпусу. Була сувора зима, мороз, навіть у приміщенні чай замерзав, і ми, одержимі своєю справою, проводили репетиції в таких умовах. Ми займалися жестом (що він означає), ходюю (як може людина ходити), блоками та іншими елементами тренінгової системи. Для нас не існувало фрази: «Я це не можу зробити». Треба було обов'язково спробувати переконатися на власному досвіді. Ми багато співали. Я організував хор, оскільки раніше багато займався музикою. Актори, які не вміли співати, в мене співали кантати і навіть восьмиголосні. Ми досліджували сам звук, його потужність, окрасу, як він впливає на спілкування, на партнера. «Східний марш» складався з багатьох етюдів. Найважче – розказати звичайному акторові, що, виходячи на сцену, він не повинен нічого робити, хоча процес має відбуватися. Акторові зазвичай дуже важко бути на сцені, нічого не показуючи, він боїться, що глядач не зрозуміє. А що робили ми? Ми були переконані, що процес має відбуватися, але всередині актора, а чи зрозуміє це глядач – це вже другорядне питання.

– Тобто про глядача думали в останню чергу? Чи взагалі не думали?

– Спілкування між глядачем і актором відбувається у будь-якому разі. Воно починається, щойно людина заходить до театру, і приймає правила театральної умовності. Актор пропонує умови спілкування. Якщо актор починає активно грати, чітко щось зображати, глядач заспокоюється, розуміє, що відбуватиметься на сцені найближчим часом і розслабляється. Якщо між акторами відбувається якийсь справжній процес, хоча він не декларується активно, то глядач стає уважнішим, він починає прислухатися. Якщо він починає вгадувати, що відбувається на сцені, якщо його пустили у простір діалогів, то він долучається до вистави, до її творення, він стає співучасником і отримує в сотні разів більше задоволення. Схожий приклад з кінематографа – фільми Тарковського. Через паузи, коли нічого нібито не відбувається в кадрі, і ти починаєш додумувати, тебе пускають у кадр. У «Східному марші» глядач переходив на територію вистави, щоб додумати і зрозуміти, що відбувалося між Анатолієм Петровим і Вікою Авдеєнко. А прояви були дуже мінімальні: вони перекочували тенісний м'яч. Потім приходив я і розчавлював цей м'яч. Мені такий театр близький.

– Потім Більченко поїхав, і театр очолили ви з Анатолієм Петровим.

– Так, він спробував себе в Німеччині, спроба була успішною, і він там залишився. У нас з'явилася вистава – «Чекаючи на Годо». І не дивно, що це знакова п'єса ХХ століття. Адже все, чим ми займаємося, – це ховаємося від самих себе – газетами, телевізорами, іншими речами. А цих двох людей Беккет позбавив соціуму. І поставив перед ними основне запитання. А люди тоді починають

тікати, придумувати собі життя, аби не відповідати, чим ми власне і займаємося. Але у нашому світі ми маємо безліч варіантів чим його заповнити, а в порожньому світі Беккета персонажів наче смажать на сковорідці, їм доводиться стрибати; вони придумали собі якогось Годо і чекають на нього. Це гра. І перед ними вибір: або придумати ще якусь гру, забавку, або повіситися. Ми з Анатолієм Петровим – близькі друзі. Тому вийшла дуже індивідуальна, персоніфікована вистава. Тому вона так довго прожила, майже п'ятнадцять років, її ми возили за кордон. Вона живе і досі, хоча ми її вже не граємо.

– Чому цей процес зупинився?

– Знакові вистави, цікаві періоди – все, як правило, пов'язано з іменем режисера, людини, навколо якої все зав'язано. Цій людині треба більше, ніж іншим. Більченко поїхав у Німеччину. Настали часи, коли ми заробляли 8 доларів на місяць. Закінчилася історія з Могилянкою, ми перейшли в театр поезії, що було не дуже приємним періодом. Стало зрозуміло, що треба шукати себе ще десь. Але я розумів, що актор має грати. Ми перенесли «Годо» в Молодий театр. Я радий, що ми знайшли спільну мову зі Станіславом Мойсеевим. В мене з'явилася можливість повернутися в театр. Прийшов у тепер вже Молодий театр – я звідси починав, я прийшов додому.

– Якщо порівняти той період і сьогоденний театральний процес?

– Часи змінюються. Студійності, мені здається, сьогодні немає місця, бо вона передбачає фінансову бідність, але щоденну заангажовану працю. Студійність – це молодість, там потрібна інша енергетика. І ще для того, щоб щось зарухалося активніше, має з'явитися людина, яка б це закрутила, якій треба більше, ніж іншим, яка умовно пускає собі кров, і тоді їй повірять. Я думаю, це має з'явитися.

Листопад, 2011

Ярослав Чоренький та Анатолій Петров у виставі «Чекаючи на Годо». «Експериментальний театр».

